

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors)

MULTICULTURAL REPRESENTATIONS.
Literature and Discourse as Forms of Dialogue

LITERATURE



Arhipelag XXI Press

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors)

MULTICULTURAL REPRESENTATIONS. Literature and Discourse as Forms of Dialogue

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2016

ISBN: 978-606-8624-16-7

Section: Literature

MULTICULTURAL REPRESENTATIONS. Literature and Discourse as Forms of Dialogue
ISBN: 978-606-8624-16-7

Section: Literature

Edited by:

The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8

540522, Tîrgu Mureş, România

Tel./fax: +40-744-511546

Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:

”Arhipelag XXI” Press, Tîrgu Mureş, 2016

Tîrgu Mureş, România

Email: tehnoredactare.cci@gmail.com

Contents

A TRAGIC EROTIC TRIANGLE

Gheorghe Glodeanu

Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center 17

SUR LA POSSIBILITE ET LA NECESSITE D'UNE "ETHIQUE GLOBALE" DANS LA VISION DE HANS KÜNG

Nicolae Iuga

Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of Arad..... 28

VIRGIL NEMOIANU. COMPARATISM AND THE THEORY OF CULTURE

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 35

RETHINKING WOMEN'S PLACES AND WRITINGS IN THE MIDDLE AGES ENGLISH LITERATURE

Codruța Mirela Stănișoară

Prof., PhD, University of Craiova 40

THE POETICS OF *SOLENOID*

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of Craiova 45

THE PROTAGONISTS AND FUNCTIONS OF THE FAIRY TALE. THE COMPARATIVE-ANALYTICAL PERSPECTIVE

Delia-Anamaria Răchișan

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center
..... 61

BONDED SHAKESPEARE

Dragoş Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 69

ROLE MODELS OF ENTREPRENEURSHIP AND LEADERSHIP IN ROMANIAN LITERATURE

Suzana Carmen Cismaş

Assoc. Prof., PhD, USAMV Bucharest 77

WISDOM LITERATURE OF DELIGHT IN (THE MONK) HRISOSTOM (CHRYSOSTOM) FILIPESCU'S LITERATURE

Larisa Ileana Casangiu

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 87

RURAL WORLD LEADERS AS DEPICTED IN WORLD LITERATURE

Suzana Carmen Cismaş

Assoc. Prof., PhD, USAMV Bucharest 95

ERSKINE'S MOCKINGBIRD APPROACH VIA SEMINO'S MIND STYLE

Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 105

AMBIGUITY AND AMBIVALENCE IN TRUMAN CAPOTE'S HOLLY GOLIGHTLY

Smaranda Ştefanovici

Assoc. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 111

THE IRONY AND OBSESSIONS OF CIORAN'S PHILOSOPHY

Marius Nica

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 118

KASPAR HAUSER'S DESTINY REPRESENTATION IN GEORG TRAKL'S LYRICS

Olga Kaiter

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța 125

MIRCEA ELIADE AND THE DESTINY OF ROMANIAN CULTURE

Rodica Brad

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 131

TEARS AND SAINTS VERSUS THE EVIL DEMIURGE

Mara Magda Maftei-Bourbonnais

Assoc. Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest 142

PARALLEL UNIVERSES AND TROUBLING ENTITIES IN LA FIANCÉE NOIRE BY RAYMOND CLARINARD

Anca Murar

Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 151

JULIE OTSUKA'S WHEN THE EMPEROR WAS DIVINE, A HEART-WRENCHING EVACUEE'S DIARY

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD, University of Craiova 159

"SOMETHING OF A GRAIL QUEST": DEFINING AND TRACING SCIENCE FICTION

Adela Livia Catană

Assist., PhD, Military Technical Academy, Bucharest 167

DEREK WALCOTT. DRAMA AS PERFORMANCE, RITUAL AND MUSIC

Alba Simina Stanciu

Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 176

DEFINING THE LYRICAL NOVEL: VIRGINIA WOOLF AND GRAHAM SWIFT

Irina-Ana Drobot

Assist. Prof., PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest..... 183

HUMANITAS ROMANA: CICERO AND SENECA

Iulian Gabriel Hruşcă

Assist. PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 195

THE WAR NOVEL, A MODERNIST AND POSTMODERNIST REPRESENTATION BASED ON HISTORY AND FICTION

Edith Hilde Kaiter

Assist. Prof., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanţa 204

THE INTERFACE OF PRAGMATICS AND TRANSLATION STUDIES

Imola Katalin Nagy

Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş 209

INSTANCES OF FAUSTIAN IN ROMANIAN LITERATURE: 'THE CASE' OF CARAGIALE

Ariana Bălaşa

Assist. Prof., PhD, University of Craiova 217

APHORISTIC AND ENIGMATIC STRUCTURES IN ROMANIAN FOLKLORE

Cristina Furtună

Assist., PhD, "Valahia" University of Târgovişte..... 225

BETWEEN THE MOSQUE AND THE BAZAAR: KADER ABDOLAH'S NOVEL THE HOUSE OF THE MOSQUE

Roxana Elena Doncu

Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 230

NICOLAE BALOTĂ-CICĂ NIȘTE CRONICARI URMUZ

Mirela Dredețianu

Assist. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy 240

THE THEME OF THE CITY IN LITERATURE. URBAN VISION(S): GUY VAES AND JULIEN GRACQ

Adina Irina Forna

Assist., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 247

PRECIOUS RIDICULOUS (LES PRECIEUSES RIDICULES) BY MOLIERE: FROM CLASSIC TEXT TO THE MODERN REPRESENTATION

Ana Elena Costandache

Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 257

'AS THOU ARE PILED, FOR A FRENCH VELVET': ON THE (UN)TRANSLATABILITY OF SHAKESPEARE'S REFERENCES TO SYPHILIS

Anca-Simina Martin

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 265

FRAGMENTS OF A JOURNAL – FROM HAPPINESS TO ANGUISH

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 274

NARRATIVE STRUCTURES IN “MEMORIES OF A JOURNEY”

Maria Voinea

PhD Student, University of Piteşti 281

FRIENDSHIP- A PARADIGM OF THE CLASSICAL HUMANISM

Olesea Panciuc

PhD Student, University of Piteşti 290

THE ROMANIAN AVANT-GARDE MAGAZINES

Ioana Bardoşi-Vultur

PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureş 298

HERVÉ BAZIN, MYTHOLOGY, PATRIARCHY, ORESTE, MATRICIDE

Bianca-Livia Bartoş

PhD Student, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca 305

IANCU’S FIGURE IN POPULAR LYRIC POETRY

Olimpia Maria Buda (Drăgoiu)

PhD Student, “1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 312

THE PHILOSOPHY OF CREANGĂ

Dan Pătraşcu, PhD

“Mihai Eminescu” National College, Buzău..... 321

RELIGIOUS SPEECH – PREMISE METAPHOR OF HUMANITY TO HELIADE RĂDULESCU

Ana Maria Vlad

PhD Student, “Dunărea de Jos” University of Galaţi..... 328

REWRITING THE MIDDLE PASSAGE: SUZAN-LORI PARKS AND AUGUST WILSON'S VIEW

Narcisa Onu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 338

ACTANTS AND OPPONENTS IN ROMANIAN AND FRENCH FAIRY TALES

Maria Movilă (Popa)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 347

THE DUALITY OF GRIGORE ALEXANDRESCU'S WORKS

Elena Andreea Dina (Popa)

PhD Student, University of Piteşti 355

FRANCO BIONDI AND THE PHOTOGRAPHS OF „DOUBLE ESTRANGEMENT”

Roxana Sînziana Rogobete

PhD Student, West University of Timişoara 358

PAUL GOMA. L'ARCHITECTONIQUE DU RÉCIT. LES FACETTES DE BONIFACIA

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Researcher 364

THE LITERARY SYMBOL IN THE POETICS OF DIMITRIE ANGHEL

Cosmina Andreea Roşu

PhD Student, University of Piteşti 371

THE HOLISTIC MEDICINE IN LITERATURE

Simona Liutiev

PhD, University of Piteşti..... 377

IN SEARCH OF THE DIVINE FACE. DANIEL TURCEA

Ştefan Mihai Sebesi-Suto

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 391

FRAMING TEXTUALISM. ALEXANDRU VLAD AND THE UNOFFICIAL CANON OF THE SHORT STORY

Andreea Pop

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 398

TRANSTEXTUAL RELATIONS. THE METATEXT

Beatrice Diana Burcea

PhD Student, University of Craiova 406

BIOGRAPHIES IN "FAMILIA" LITERARY MAGAZINE

Rareş Sorin Şopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 413

STRATEGIES OF COMMUNICATION IN BROWNING'S MY LAST DUCHESS

Mădălina Pantea

Assist., PhD, University of Oradea..... 419

SURREALIST GELLU NAUM

Mirela Radu

Assist. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 424

ASPECTS OF LIMINALITY IN BOGDAN SUCEAVĂ'S SHORT FICTION

Mihai Ion

Assist. Prof., "Transilvania" University of Braşov..... 436

MIRCEA ELIADE AND MICHEL TOURNIER: MYTH AND LITERATURE

Daniela Mirea

Assist. Prof., PhD, Military Technic Academy, Bucharest 444

AVATARS OF ROMANIAN LITERARY EXPERIMENT

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, "Ghe. Şincai" Research Institute for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureş
..... 454

THE RELIGIOUS POETRY FROM IOAN ALEXANDRU TO IOAN PETRAŞ: SOME AESTHETICAL AND ONTOLOGICAL ROOTS

Graţiela Benga-Ţuţuianu

PhD, Scientific researcher III, "Titu Maiorescu" Socio-Humanistic Institute of Research,
Romanian Academy Timişoara Branch 458

SIBIU LITERARY CIRCLE, LITERARY HISTORY, DOMINIC STANCA

Cristina Florentina Pop

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center 467

SYMBOL AND CHROMATIC IN THE MINULESCIAN POETRY

Andreea Iuliana Damian

PhD Student, University of Piteşti 473

STATUT DU ROMAN POLICIER DANS LA LITTÉRATURE

Speranţa Doboş

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 479

RADU COSAŞU AND THE LITERARY EXPERIMENT : THE NOVEL PERSONAL MONKEYS

Ecaterina-Kerstin Botezatu

PhD Student, University of Bucharest..... 487

ECFRASIS AND THEATRUM MUNDI BY MIHAI EMINESCU AND THÉOPHILE GAUTIER

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest..... 498

GEORGE COSBUC, YESTERDAY AND TODAY

Ioan Gheorghişor

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 507

ADY ENDRE – OCTAVIAN GOGA: A FRIENDSHIP BEYOND WORDS

Carmen Hurubă (Dudilă)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 514

LOVE CORRESPONDENCE - MIHAI EMINESCU, VERONICA MICLE

Ioana Chindriş (Bud)

Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center..... 522

LOOKING AT HIROSHI KASHIWAGI'S STARTING FROM LOOMIS AND OTHER STORIES
THROUGH NEW HISTORICIST LENSES

Iuliana Vizan

PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa 534

THE POETRY OF THE DOMESTIC SPACE

Cristina Raica

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 540

A SINGLE MAGAZINE, TWO TITLES OR A SINGLE VISION, TWO MAGAZINES

Maria Lucreția Sturtzu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 548

THE LANGUAGE AND ITS ROLE IN CREATING MAGICAL REALITIES IN FĂNUŞ NEAGU'S SHORT STORIES

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy 556

ROMANTICISM AS ANOTHER AMPLIFIED RENNAISANCE

Teodora Elena Weinberger

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center 562

THE DILEMMAS AND RECONSTRUCTIONS OF THE EXILE IDENTITY. WORDS FROM EXILE. DIALOGUE BETWEEN NORMAN MANEA AND HANNES STEIN

Anicuța Novac

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați..... 572

FRACTALIC STRUCTURES IN ITALO CALVINO'S CITIES OF THE MIND

Irina Dincă

PhD, West University of Timișoara 580

VOICULESCU: THE POETICS OF "DE PROFUNDIS"

Iulia Marti, PhD Student

"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 589

THE MATRIX OF REIFICATION IN THE ANA BLANDIANA'S PRESENT-DAY POETIC DISCOURSE

Daniel Kiţu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi..... 597

HAPPENINGS FROM THE MILKY SUN'S NIGHT – LITERARY SPECIES

Roxana Cotruş

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 605

MODERN AND POSTMODERN ELEMENTS IN THE SHORT STORIES OF ECHINOX WRITERS BETWEEN 1970-1990

Emanuela Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 613

WILDERNESS AND NETS OF CIVILIZATION IN CORMAC MCCARTHY'S BLOOD MERIDIAN

Raisa Stoleriu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 624

MYTHOLOGICAL HEROES – METAPHORES OF THE ARTIST'S DESTINY

Anamaria Dobrescu (Popa)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 633

WRITING STYLE PARTICULARITIES IN ION HELIADE RĂDULESCU'S POETRY

Andreea Sabina Napeu

PhD Student, University of Piteşti 640

CONFIGURATIONS OF THE POLYPHONIC SELF-CONSCIOUSNESS: THE COMPLEXITY OF
CULTURAL MEMORY IN PHILIP ROTH'S THE PLOT AGAINST AMERICA

Majid Shirvani

Junior Researcher, MA, Lorestan university, Khorramabad, Iran 647

PLEADING FOR A CONTEXT OF POST-COMMUNIST ROMANIAN LITERARY HISTORIES

Roxana Oana Mîndru

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 659

PROSTITUTION AND SEXUAL MORALITY IN FRANCE IN THE NINETEENTH CENTURY

Mădălina Ioana Tök

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 669

PAVING THE WAY FROM MULTICULTURALISM TO INTERCULTURALISM IN ZADIE SMITH'S
NOVELS

Cristina Chifane, PhD, Independent Researcher

and

Liviu Augustin Chifane, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi..... 674

THE REPORT OF A DREAM – ORIGINALITY AND AUTHENTICITY

Oana Pop

PhD Student, University of Bucharest..... 684

TALES OF MISTERY AND DARKNESS: ANNE RICE AND EDGAR ALLAN POE

Alexandru-Ionuţ Micu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 692

LIVIU RUSU – LITERARY WORK

Aurora Gheorghiță

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 698

THE 90ST LITERARY MANIFESTO

Sînziana Şipoş

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 704

THE FIRST SYMBOLIST FLOWERS OF ROMANIAN POETRY

Diana Livia Buzilă

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 724

UDRIŞTE NĂSTUREL AND HIS TRANSLATIONS INTO ROMANIAN

Andreea Gabriela Ivaşcu

PhD Student, University of Piteşti 731

DIMENSIONS OF WRITING AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL I LEFT THE VILLAGE, ION VLASIU

Delia-Maria Roşca (Răuță-Roşca), PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 738

The Concept of Honour in Caragiale's Female Character

Andreea Petre

Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov 746

A TRAGIC EROTIC TRIANGLE

Gheorghe Glodeanu

Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center

Abstract: St. O. Iosif, Dimitrie Anghel and Natalia Negru constitute a singular erotic triangle in Romanian literature. If there are cases when love manages to bring dreamed happiness (Ion and Nelly Pillat, Ioana and Liviu Petrescu etc.), however, in the most cases, betrayals and unrequited feelings cause a terrible pain, that leads to the couple disaggregating or even to the protagonist disappearance. Struggling love between those three writers represents a typical case then love destroys.

Keywords: letter, love, parting, erotic triangle, poet, poem

Șt. O. Iosif, Dimitrie Anghel și Natalia Negru alcătuiesc un triunghi erotic singular în literatura română. Dacă în unele cazuri iubirea reușește să aducă fericirea visată (Ion și Nelly Pillat, Ioana și Liviu Petrescu etc.), de cele mai multe ori, însă, trădările și sentimentele neîmpărtășite provoacă o durere teribilă, ce duce la dezagregarea cuplului sau chiar la dispariția protagoniștilor. Iubirea zburciunată dintre cei trei scriitori reprezintă un caz tipic în care dragostea ucide.

Ștefan Octavian Iosif s-a născut în data de 11 octombrie 1875, la Brașov. După examenul de bacalaureat, în 1895, se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie din București, specializarea filosofie, dar nu își finalizează studiile. Scriitor prolific, publică numeroase traduceri și versuri proprii. Primul său volum de poezii originale se intitulează **Versuri** și a apărut în 1897. Peste un an, participă la înființarea revistei **Floarea-albastră**. În 1900 îl cunoaște pe Dimitrie Anghel, de care îl va lega o prietenie puternică, cei doi semnând o serie de opere cu pseudonimul comun A. Mirea. Este vorba de volume precum **Cometa** și **Caleidoscopul lui A. Mirea**. După retragerea lui Vlahuță și a lui Coșbuc de la conducerea revistei **Semănătorul**, cei doi se instalează în fruntea publicației. În 1903, Șt. O. Iosif se logodește cu Natalia Negru, tânără cu veleități literare, pe care reușește să o cucerească prin intermediul operei sale. Ceva similar se petrece și în romanul **Jocurile Daniei** de Anton Holban. Cei doi se căsătoresc în 1904, iar peste un an se naște unicul lor copil, Corina. Aceasta este cea care inspiră frumoasele cântece de leagăn ale poetului.

Natalia Negru s-a născut în 1882 în localitatea Buciumeni. A urmat cursurile școlii primare la Galați și pe cele liceale la București. În 1901, se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, pe care a absolvit-o în 1907. Pe Ștefan Octavian Iosif îl cunoaște pe vremea studenției, când frecventează biblioteca Fundației Universitare „Carol I”, unde poetul era custode. După publicarea a trei volume de versuri, acesta era considerat un poet consacrat în viața literară a timpului. Din păcate, tânăra soție bovarică nu este fericită în compania poetului boem, puternic introvertit și excesiv de timid. Neglijent, întârziind mereu

de acasă și având o situație materială precară, Șt. O. Iosif nu poate îndeplini visele ambițioase ale soției sale. Pe fondul unor nemulțumiri continue, Natalia se apropie de Dimitrie Anghel, devotatul prieten de familie. Nelipsit din casa tânărului cuplu, cel supranumit „poetul florilor” se îndrăgostește de frumoasa soție a camaradului său. Drept urmare, seducătorul temperamental face tot ce îi stă în putință pentru a-i despărți pe cei doi. Lansează chiar propunerea să se bată în duel, iar femeia să rămână trofeul celui care supraviețuiește. Sentința de divorț este pronunțată în data de 21 iunie 1911. Cum cel care a părăsit domiciliul conjugal a fost Șt. O. Iosif, verdictul este dat în favoarea soției abandonate. Profund dezamăgit că și-a pierdut atât soția pe care o adora, cât și cel mai bun amic, poetul se stinge de durere în data de 22 iunie 1913 în urma unei comotii cerebrale.

Rămasă liberă, Natalia Negru se căsătorește cu Dimitrie Anghel (1872-1914) la 3 noiembrie 1911. Boemul și intempestivul fiu de moșier, care a frecventat cafenelele pariziene, îi promite femeiienerate o existență pe care Șt. O. Iosif nu i-o putea oferi. Din păcate, nici această căsătorie nu aduce fericirea visată. Dimpotrivă, mariajul se transformă, curând, într-un veritabil coșmar, încheiat tragic în noiembrie 1914. Soțul gelos și dominator își închide nevasta în casă, nu dorește să primească pe nimeni și nici nu vrea să meargă undeva. Drept consecință, adesea, cuplul este zguduit de puternice scene de gelozie. Un asemenea episod petrecut la Tecuci, la părinții Nataliei, aduce finalul tragic al poetului. Pentru a-și face soția să sufere, Dimitrie Anghel începe să povestească de ipoteticele sale relații extraconjugale. Nedorind să asculte, Natalia amenință că se ridică și pleacă. Spiritele se încing tot mai mult, până când Anghel amenință că, dacă mai face un pas, o împușcă. Se pare că „poetul florilor” avea un revolver de care nu se despărțea niciodată. Cum soția nu îi ascultă rugămintea, în culmea disperării, Anghel trage un foc de armă cu intenția de a o speria. Din păcate, glonteale ricoșează și o rănește superficial. Văzându-și consoarta plină de sânge căzută la pământ, poetul crede că a ucis-o, motiv pentru care încearcă să se sinucidă împușcându-se în piept. Nu se stinge imediat, ci după două săptămâni de chin, la 13 noiembrie 1914. În ciuda îngrijirilor acordate de către fratele său medic la spitalul din Iași, Dimitrie Anghel este răpus de septicemia provocată de infectarea rănii.

Drama „femeii fatale” nu se termină odată cu dispariția celor doi poeți. Fiica ei din prima căsătorie, Corina, moare în timpul bombardamentului lansat de către armata germană asupra Bucureștiului în data de 13 septembrie 1916. Mai exact, ea este lovită de schija unui proiectil aruncat dintr-un zeppelin german ce survola capitala. Se pare că numărul 13 are conotații tragice în destinul zbuciumat al Nataliei Negru.

Povestea subiectivă a celor două iubiri nefericite este relatată de către femeia cu veleități literare în romanul autobiografic intitulat *Helianta*, dar informații interesante găsim și în schimbul epistolar dintre cei trei protagoniști. Alte detalii ne oferă volumul *Durerile poeziei. Amintiri*, purtând semnătura Nataliei Negru. Rămasă singură, autoarea nefericită continuă să scrie și să traducă, fără să devină, însă, un nume important în viața literară. După două mariaje furtunoase, ea se recăsătorește cu teologul Ioan Gheorghe Savin (1885-1973), alături de care are o viață mult mai calmă. Bătrână și uitată, femeia fatală de odinioară, capabilă să trezească pasiuni criminale, se stinge din viață în data de 2 septembrie 1962, la Tecuci, în pragul vârstei de 80 de ani.

Considerată vinovată pentru moartea celor doi poeți, Natalia Negru a fost nevoită să îndure oprobriul public, fiind aspru condamnată de către contemporani. În *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, disecând ironic melodrama celor trei protagoniști, G. Călinescu vorbește destul de caustic la adresa ei. Reconstituind povestea tragi-comică a triumfului erotic, istoricul literar menționează faptul că, la înmormântarea lui Dimitrie Anghel, o doamnă

„patrioată” din mulțime i-a strigat următoarele muzei irezistibile: „*Mizerabilo, care omori pe toți oamenii mari ai țării!*” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 691) La rândul lui, criticul Șerban Cioculescu se dovedește necruțător în ceea ce o privește pe seducătoarea dona Juana. Situându-se de partea victimelor, în *Itinerar critic I* (Editura Eminescu, 1973) și în *Itinerar critic II* (Editura Eminescu, 1976), reputatul exeget al operei lui Caragiale îl consideră pe Iosif „*un mare naiv*”, „*dezarmat înaintea unei agresiuni bine calculate*”. Pe de altă parte, Natalia îi apare drept „*o tânără deșteaptă, îndrăzneată, mai mult actriță decât poetă*”. Înzestrată cu o luciditate debordantă, seducătoarea joacă un rol, prin care dorește să obțină două lucruri: matrimoniul și notorietatea literară. Peste ani, povestea dramatică a triumghiului erotic a fost reluată de către Al. Cistelean. În maniera sa ironico-caustică specifică, acesta vede în Natalia Negru o „femeie-drog”, cum au mai fost atâtea în literatură.

Acestea sunt datele problemei. Dar iată ce spun documentele. În 1969, Horia Oprescu a publicat o amplă selecție din corespondența primită și cea trimisă de către Șt. O. Iosif (*Corespondență*, Ediție îngrijită, Note și Cuvânt înainte de Horia Oprescu, Editura Pentru Literatură, 1969). Volumul conține nouă secțiuni ample, inegale ca întindere, redactate în epoci diferite. Două dintre ele vizează corespondența amoroasă semnată de către Șt. O. Iosif, Natalia Negru și Dimitrie Anghel. Mai exact, capitolul al V-lea reunește *Corespondența dintre Șt. O. Iosif și Natalia Negru*, în timp ce capitolul următor conține *Scrisori trimise de Dimitrie Anghel Nataliei Negru*. Din păcate, nu s-au păstrat epistolele pe care le-a trimis femeia fatală „poetului florilor”. Pe parcursul a două sute de pagini, putem reconstitui romanul epistolar de dragoste dintre Șt. O. Iosif și Natalia Negru. Se pare că poetul singuratic și ursuz nu se aștepta să trezească interesul uneia dintre cititoarele sale. Drept urmare, în ciuda prejudecăților timpului, e nevoie ca tânăra studentă să preia inițiativa. Natalia însăși este cea care îi povestește lui Horia Oprescu, la senectute, cum l-a cunoscut pe Iosif. Episodul este relatat în prefața volumului de *Corespondență*. Poetul și Muza lui se întâlnesc prin intermediul operei. Juna studentă cu ambiții literare este atrasă de scriitorul care se bucura deja de un oarecare prestigiu în lumea literelor. Ea este cea care face primul pas către sfiosul custode al bibliotecii de la Fundația universitară. Cum poetul cu ochi blajini nu observă că este privit dintr-un ungher ascuns numit „colțul cu dor”, cititoarea pasionată se vede obligată să recurgă la o veritabilă strategie a seducției. Luându-și inima în dinți, într-o bună zi, Natalia îi transmite bibliotecarului cu veleități scriitoricești – împreună cu fișa prin care solicita o carte – și un bilețel cu câteva versuri personale, dar și cu dorința de a primi un răspuns. Apoi, în mod strategic, nu se mai arată câteva zile. Deși stângace, versurile nimeresc la țintă, zdruncinând inima adormită a poetului. În data de 4 februarie 1903, acesta îi răspunde tinerei admiratoare. Formula de adresare și maniera în care vorbește despre sine trădează modestia lui Șt. O. Iosif: „*Slăvită domniță, Sunt un biet grămătic, nevrednic de prietenia dumitale – o mărturisesc – dar mă tem ca pedeapsa ce-aș merita-o să nu fie prea aspră ca s-o pot îndura*”. Poetul constată faptul că, de când nu mai zărește strălucirea ochilor albaștri, „*s-a întunecat pământul și cerul, și tot nor și posomorât e pretutindeni*”. Plecând, a luat primăvara cu ea, iar „colțul cu dor” unde-i plăcea să zăbovească „domniței visătoare” a rămas pustiu. În lipsa ei, ceasurile trec anoste și grele și moare de urât. „Sărmanul grămătic de la Fundație” înțelege destul de greu ceea ce se întâmplă cu el și nu îi vine să creadă că s-a trezit din lunga letargie. El este poetul, dar recunoaște că Natalia este muza, cea care știe să tulbure și să amăgească un biet suflet cu farmecul unui vers. Adevărata poezie este ea însăși. Citindu-i versurile, descoperă ceva din zâmbetul ei tainic și din misterul ochilor albaștri care i-au răpit toate

gândurile. Nu e de mirare că maestrul ursuz se îndrăgostește de propriul discipol. Recunoaște pericolul ce îl pândește, dar nu realizează proporțiile dezastrului ce îl așteaptă: „*Și de aceea ești de două ori mai primejdioasă și mă tem de dumneata cum s-ar teme un rob înamorat de stăpâna lui*”. Poetul semnează Steo, acesta fiind apelativul cu care este cunoscut în rândul prietenilor. La rândul lui, de la numele Natalia, Iosif ajunge la diminutive precum Lia, Li, Liușor, Liliana, Lilian. Odată făcut primul pas, obstacolele dintre cei doi tineri se prăbușesc. Adesea, Natalia îi trimite din versurile proprii, pentru ca poetul să se pronunțe asupra lor. Deși cam stângace, ele reușesc să îl impresioneze puternic pe grămăticul de la Fundație deoarece vorbesc despre dragoste, dor, singurătate. Întâlnirea cu Natalia Negru îl marchează profund pe solitarul Șt. O. Iosif, schimbându-i în mod radical cursul vieții.

Deja printre primele scrisori ale Liliane se găsește una care vorbește în mod elocvent despre concepția ei asupra vieții. Alcătuit într-o proză ritmată ce se dorește a fi poezie, păstrând vădite accente eminesciene, mesajul este datat 24 mai 1903: „*Steo/ Idealul meu a fost și este – să pot face pe cineva fericit cât oi trăi./ Te-am întâlnit pe tine./ Dumnezeu să-mi ajute! Rămâi!/ Ești visul meu dintâi,/ Iubirea mea din urmă*”. Din păcate, momentul de armonie deplină nu ține mult. În ciuda promisiunilor de iubire veșnică, grijile materiale destramă în mod treptat fericirea inițială a cuplului. Cu toate acestea, nu poate fi negat faptul că, la începutul relației lor, Natalia Negru l-a iubit pe Șt. O. Iosif. Sau a crezut că îl iubește.

În momentele în care se ceartă, Steo îi trimite scrisori disperate. Îi scrie din mijlocul familiei, iar ai lui sunt fericiți că poetul boem și excesiv de timorat încearcă să își schimbe stilul de viață. O modificare care i se datorează Nataliei. Trece pe strada ei, cu speranța că o va revedea. Regretă amarnic pasul greșit, dar nu explică în ce constă el, de regulă fiind vorba despre lucruri minore. O așteaptă cu înfrigurare la bibliotecă și devine trist constatând că ea nu vine. Ajunge, însă, o crenguță de liliac primită din partea iubitei pentru ca starea de spirit a îndrăgostitului să se schimbe. Recunoaște că, uneori, Li are plăcerea sadică de a-l chinui, ca pe urmă să se îndure de el. Poetul înzestrat cu o sensibilitate exacerbată este tulburat, tremură, dar furtuna se topește la cel mai mic zâmbet al femeii adorate. Pesimist, constată faptul că lumea este rea și nu le dă pace. Viața e tristă, iar traiul e plin de amărăciune. Și Li e plictisită de atâtea mizerii câte sunt pe lume. Dezamăgit de necazurile existenței cotidiene, visează că este un mieluşel dezmiardat de mâna stăpânei sale atunci când ea se trezește. Din visul idilic îl trezește, însă, realitatea brutală: „*Stau la «Minerva» și aștept corecturi. Și tare mi-e urât! Mor de urât! Mi-e dor de Li și mi-e silă de toate și iar mi-e dor de Li, numai de Li. Eu nu vreau decât Li pe lumea asta. Tot ce e frumos și sfânt e Li. Încolo nu mai vreau să știu. Vine Li deseară?*”

În scrisoarea datată 27-28 mai 1903, Șt. O. Iosif, obosit de mizeriile existenței cotidiene, se întoarce spre draga lui Lia „ca la un izvor de gânduri sfinte, de bucurii curate”. Gândul la ea reușește să aducă visata alinare. Poetul vorbește de răutatea lumii, de care se încredințează tot mai mult. Recunoaște că a așteptat-o cu înfrigurare și a tremurat ori de câte ori s-a deschis ușa, deși știa că nu poate să vină. Nu a mai văzut-o de câteva zile și, ca să se liniștească, îi citește scrisorile. La un moment dat, se întreabă dacă a meritat „norocul acesta suprem” de a o întâlni. Un noroc ce se va transforma în nenorocul suprem. O numește „înger drag” și îi mulțumește pentru cuvintele frumoase pe care i le adresează. Este atacat în presă punându-i-se la îndoială talentul, dar iubirea și gândul la ea îi dau curaj. La un moment dat, Natalia își numește prietenul „Luceafăr drag și scump”. În viziunea ei, Steo este o variantă contemporană a lui Eminescu, de unde și supralicitarea valorii poetului.

Există o vădită discrepanță între stilurile celor doi corespondenți. Spre deosebire de hipersensibilul Iosif, Natalia este o bovarică, o visătoare ce își proiectează visul de fericire în

compania lui Steo, numit la 5 iulie 1903 „Steluță dragă și iubită”. Amazoana recunoaște că a stat până târziu pe o bancă din curte cu privirea dusă pe gânduri. Cu ochii la lună, își face o serie de planuri în compania omului iubit. Abia stropii de ploaie o trezesc din starea de reverie în care se cufundă. Visul din starea de veghe continuă și în timpul somnului, ca dovadă că iubita se gândește în mod serios la el. Se pregătește să își întâlnească prietenele, care nu vor ezita să o întrebe de Steo. Consideră, însă, că există lucruri pe care ar trebui să le știe doar ei doi. Recunoaște faptul că Iosif e bun și sincer, în sensul că spune ceea ce simte. Se întreabă, însă, dacă este vorba de ceva statornic sau numai de un capriciu de primăvară. Și ei îi este dor, un dor „trist și vag”, asemănător cu cel al simboलिष्टilor, mai mult livresc decât real. Rămâne neîncercătoare, deoarece știe că o greșală ar costa-o „seninătatea sufletului toată viața”. Apreciază frumusețea versurilor lui Steo, astfel încât am putea spune că Lia se îndrăgostește mai mult de operă decât de omul din spatele ei.

La 13 iulie 1903, Natalia Negru îl numește pe Iosif „frățiorul meu drăguț” și își semnează epistola „Sora ta”. Este dovada clară că această relație nu prea are nimic erotic, bazându-se pe fascinația exercitată de opera poetului. Nu întâmplător, Natalia Negru își exprimă entuziasmul față de poezia **Apus**, care a văzut lumina tiparului în nr. 28 din 1903 al revistei **Semănătorul**. Neîncercătoare în propriul talent, Lia îl numește „Luceafărul meu scump”. Îi cere să îi scrie cât mai des, lăsând să se înțeleagă faptul că părinții ei, totuși, îl acceptă. Ființă romantică, visează la momentul în care se vor întâlni amândoi în dumbravă și vor privi fermecați apusul soarelui și răsăritul lunii. Îi cere să îi răspundă cât mai repede și își exprimă dorința ca el să nu mai fie atât de ocupat atunci când îi scrie.

În data de 15 iulie 1903, Natalia îi trimite o lungă epistolă în versuri, care sună cam așa: „*Dragă Steo, ce mai faci?/ Stai în București, și-mi taci?...// Și nouă nu ne mai scrii/ De e rău, de-s bucurii?*” Scrisoarea următoare este o poveste în versuri, intitulată **Izvorul și floarea**. Sunt creații ce vorbesc despre dorința Nataliei de a scrie cât mai mult, dar dezvăluie și talentul precar al acesteia. Asaltul poetic continuă în 22 iulie 1903, cu poemul cu iz de doină intitulat **Nostalgie**. Conștientă de stângăcia versurilor sale, autoarea îi cere clemență maestrului, zicându-i: „*Nu râde Steluțo!...*”

Altă dată, poetul dă glas norocului pe care l-a avut întâlnind un înger care îl iubește. În manieră eminesciană, autorul **Romanțelor din Heine** este numit Steluța. Romanticul îndrăgostit vorbește despre dorul ce îl cuprinde și se simte vinovat că nu a știut să prețuiască mai bine momentele petrecute „*lângă mireasa, și crăiasa, și dulcea mea Liliana*”. La recomandările Nataliei, citește **Atala** de Chateaubriand și, ca într-o pastorală, recunoaște că ar dori să parcurgă și să comenteze asemenea lucrări în compania iubitei, într-un colț mirific din natură. Cu alte cuvinte, visează la o „tovărășie literară”, în care identifică idealul suprem. Îi cere răbdare pentru a putea înfăptui acest deziderat, considerând că timpul este aliatul lor. Acceptă cu greu hotărârea ei de a se vedea doar o dată pe săptămână, deoarece îi este mereu dor de ea. Se resemnează, însă, și așteaptă orele de fericire pe care le aduce „Sfânta Vineri”. În fiecare seară, înainte de a adormi, repetă aceeași rugăciune, prin care cere ca săptămâna să treacă mai repede pentru a fi, din nou, în compania ei.

În scrisoarea din 9 septembrie 1903, Natalia rezumă filmul apropierei lor, maniera în care Steo a devenit „Steluța” adorată a Liei, „logodnicul cel dulce” la care ea visează de atâtea vreme. Cum creația este cea care îi apropie pe cei doi, epistolele abundă în trimiteri la publicațiile vremii, care sunt comentate mai mult sau mai puțin elogios. Altă dată, mesajul ia forma unui lung poem sau a unei povestiri. Deși nu pare la fel de puternic cuprinsă de iubire precum Șt. O. Iosif, Natalia trăiește vădite momente de gelozie atunci când citește versurile Mariei Cunțan din „Semănătorul” dedicate poetului.

În data de 5 noiembrie 1904, Iosif îi scrie că se pregătește să vină la Galați în calitate de logodnic. Are intenția să se prezinte în mod ceremonios în fața d-lui și a d-nei Negru ca să o ceară de soție pe Liliana lui. Amână, însă, cu câteva zile călătoria, cu speranța unei vești importante privind viitorul său. Mai exact, Iosif se gândește la o slujbă mai bine remunerată în care să fie promovat. Speră să fie avansat, dar, spre dezamăgirea lui, pe post este numit altcineva. Având gânduri matrimoniale serioase, eșecul îl marchează puternic. Este atât de afectat, încât are impresia că este urmărit de fatalitate. Ajunge la această concluzie pesimistă deoarece tot ceea ce încearcă îi iese pe dos.

Confruntat cu o situație materială precară și având studiile neîncheiate, timidul Iosif își consultă tatăl în privința drumului de urmat. Acesta se arată încântat de proiectele fiului său, pe care vrea să îl vadă fericit și laudă frumusețea viitoarei mirese. Întristat deoarece nu îi reușesc proiectele de viitor, poetul recunoaște că nu a avut încredere în sine niciodată. Singurele excepții vizează actul creației și momentele în care iubita se găsește în preajma lui: „*Tu și poezia – e tot ce am, și vă înrudiți așa de mult, că am început să vă confund și nu vă mai pot despărți una de alta*”. Gândurile negre îi sfâșie sufletul, asemenea unui „*pribeag pe o câmpie ninsă, gonit de o haită de lupi*”. În ciuda insistențelor, nu reușește să se întâlnească cu profesorul Ion Bianu, șeful Bibliotecii, ca să abordeze problema delicată a posibilei sale avansări. Se bucură că la Editura Socec i-a apărut volumul **Poezii**, iar tirajul de 1500 de exemplare i se pare suficient de mare pentru o țară în care nimeni nu citește „poizele”. Recunoaște că nu credea că este atât de popular și nu știe câte din exemplarele vândute i se datorează Nataliei și prietenelor sale. Despre drepturile de autor nu suflă o vorbă, dovedind că nici în 1904 cărțile de poezie nu reprezentau o afacere.

Amânată destul de mult timp, nunta celor doi are loc în luna iulie 1904. În mesajele sale, Iosif descrie pregătirile pentru marele eveniment. Deși se anunță numeroși oaspeți, poetul dorește să își invite doar prietenii intimi. Dacă festivitatea se organizează la Buciumeni, există șanse să participe și personalități precum Iorga sau Scurtu. Se gândește ca, după nuntă, să plece la Viena, după care să se ascundă într-un sat din Tirol, unde să se dedice creației. Recunoaște că ar fi frumos și în țară, la munte, dar există pericolul de a se întâlni cu numeroși cunoscuți. La întoarcere, în septembrie, ar putea pregăti împreună examenele. Află că urmează să fie numit conservator la Muzeul „Th. Aman”, ceea ce i-ar garanta oarecum subzistența.

Următoarele piese ale schimbului epistolar insistă pe pregătirea căsătoriei, festivitate în care se implică puternic și părinții Nataliei. Cununia civilă urmează să aibă loc la Galați, iar cea religioasă, la Buciumeni. Primul eveniment este fixat pentru 25 iulie 1904, în timp ce al doilea, pentru 29. În mod paradoxal, în loc să vorbească de fericirea visată, în scrisoarea din 8 iulie, tânăra mireasă mărturisește că e supărată și plictisită de atâtea griji. Chiar și viitorului soț îi vorbește pe un ton destul de rece, telegrafic. Altă dată, aflăm că plânge tot timpul și visează urât. Sunt semne ce anticipează viitoarea dramă sentimentală.

Din păcate, deși anunțată, numirea la Muzeul „Theodor Aman” întârzie, iar Iosif se vede obligat să îi trimită scrisori disperate ministrului Spiru Haret. Vrea să scape de seria de neazuri ce i-a marcat existența, pentru ca la toamnă să fie așezați și liniștiți. Cum nu stă bine cu banii, se mulțumește cu o nuntă mică, intimă, în familie. În ceea ce îi privește pe prietenii săi, menționează că este vorba de oameni ce nu țin la formalități, iar prea mult zgomot i-ar îndispune.

Deși scrisorile nu sunt datate întotdeauna, pauzele dintre ele devin tot mai frecvente după căsătorie. Astfel, între 24 septembrie 1904 și 27 aprilie 1905 se așterne o lungă tăcere. Duminică, 1 mai 1905, Iosif i se adresează Nataliei cu apelativul „*Draga mea soțioară*” și își

aduce aminte că se împlinește un an de când au schimbat inelele. Regretă că nu sunt împreună ca să poată evoca drumul lor comun de până atunci și își exprimă dorul nețărmurit. În același timp, vorbește despre publicarea amplului poem istoric *Din zile mari* dedicat lui Ștefan cel Mare. Tot la aceeași dată, Natalia Negru rememorează evenimentele care au trecut. E contrariată că se află departe de soțul ei (pe care îl numește „Dulce și iubită stea”) și se gândește la mizeriile pe care a trebuit să le îndure în perioada care a trecut. Are, însă, încredere în iubirea lor ce crește pe zi ce trece și în bunătatea divină a lui Steo. Drept urmare, privește cu încredere al doilea an de mariaj.

Deși căsătoriți, cei doi continuă să fie mai mult despărțiți decât împreună. La un moment dat, Iosif primește o telegramă despre nașterea fetiței lor, Corina (Cocuța) și nu mai are o clipă de liniște. Din păcate, lipsa banilor și problemele de la fundație îl împiedică să își viziteze imediat soția și fiica. Schimbul epistolar vorbește despre greutățile de ordin financiar cu care se confruntă tânăra familie. Problemele se prelungesc și pe parcursul anului 1905, scrisorile rămânând singurele bucurii în lungile perioade de despărțire. Natalia locuiește la Tecuci și Buciumeni, unde beneficiază de ajutorul părinților, în timp ce Iosif încearcă zadarnic să își găsească un serviciu mai bine plătit la București. În ciuda diligențelor, numirea pe post se transformă într-o odisee ce nu se mai termină. Drept urmare, poetul se simte singur și străin și este chinuit de dor.

Situația cuplului se dovedește deosebit de precară, astfel încât tatăl Nataliei începe să fie tot mai sceptic în privința viitorului lor comun. Spune că, dacă își vor lua licența, face aripi și zboară, iar dacă nu, îi gonește cu jărdia pe după casă.

Într-o scrisoare din 1907, Natalia spune că fata lor e frumoasă și genială. În rest, mesajele vorbesc despre problemele domestice. Scrisorile oferă imaginea unei căsnicii chinuite, cu numeroase despărțiri provocate de gravele probleme materiale cu care se confruntă cei doi tineri. La un moment dat, Iosif exclamă: „*Mi-e dor tare-tare de voi, și până sâmbătă, când sper cu ajutorul lui D-zeu să vă strâng în brațe și să vă sărut până m-oi sătura, până atunci, nu știu cum aș face să treacă vremea mai repede. Mă plictisește tot ce nu e voi și ce nu-i al vostru. Mi-e nesuferit Bucureștiul și mi-e urâtă casa pustie, și numai la voi e liniștea și fericirea și bucuria mea*”.

În data de 18.12.1910, Natalia îi scrie de la Paris, unde face o călătorie împreună cu Corina. E impresionată, dar totul i se pare foarte scump. Scrisoarea se dovedește destul de rece și vorbește mai mult despre fiica lor. Este perioada premergătoare despărțirii, ceea ce explică tonul distant.

Foarte importantă privind relația dintre cei doi soți se dovedește epistola Nataliei datată 31 decembrie 1910. Este vorba de un răspuns la rândurile disperate trimise de către Steo, rânduri care, din păcate, nu s-au păstrat. Deja formula de adresare exprimă starea de spirit copleșitoare ce pune stăpânire pe epistolieră: „Bunul meu Steo”. Lia îi spune că i-a citit rândurile cu lacrimi în ochi și îi scrie plângând. A crezut că tristețea ei profundă nu poate avea grade de comparație, dar recunoaște că se înșală. Conștientizează faptul că mai trist decât ea era tocmai tovarășul ei de viață. Se întreabă a cui e vina și este de părere că nu poate fi numai a ei. Este prea abătută pentru a-i scrie mult, dar ține să îl asigure că îl iubește tot pe el: „*te iubesc tot pe tine, și dacă mai visez un moment de liniște și de mulțumire sufletească, apoi îl visez alături de tine. Cum nu poți face rost ca să vii aici, și să trăim cel puțin o lună în liniște, și poate în fericire?*” Îi cere să îi scrie, dar să nu îi mai spună lucruri triste și mai ales să nu îi vorbească despre moarte. Recunoaște că, așa cum nu o poate uita el, nici ea nu poate să nu se gândească la soțul ei. În plus, și fiica lor, Coca, „*are unele vorbe cari te pătrund la inimă*”. Este un moment sensibil, în care mariajul celor doi mai putea fi salvat. Din păcate, Iosif nu

are banii necesari pentru a face o călătorie la Paris ca să își împace consoarta. O face, în schimb, Dimitrie Anghel, gest ce va înclina balanța definitiv în favoarea acestuia din urmă.

În mod treptat, schimbul epistolar dintre cei doi se rărește în mod semnificativ, iar mesajele reflectă criza căsniciei și reprezintă tot atâtea mărturii ale despărțirii. Deși la un moment dat se părea că există dorința de împăcare, divorțul este pronunțat în data de 2 iunie 1911. Pregătindu-se să plece în străinătate pentru o lună, Iosif merge să își ia adio de la Corina și de la Natalia.

La 18 octombrie 1911, poetul îi scrie lui Avram Negru, tatăl fostei sale soții. Îi mulțumește pentru poamele primite și îi promite că o va trimite pe Corina la vie. Fata se află în grija surorilor sale, a crescut și a făcut mari progrese. Recunoaște că pe Natalia nu a mai văzut-o de la deschiderea stagiunii teatrului din Craiova. Nu a vorbit cu ea, deoarece se găsea în compania lui Dimitrie Anghel. Din gazete află că a fost și la Galați. Recunoaște că a făcut tot posibilul ca să o oprească din rătăcirea ei, dar nu a putut evita dezastrul. Finalul scrisorii este elocvent: *„Acum m-am încredințat că totul e zadarnic, și voi păstra-o în sufletul meu ca pe un copil pierdut, care mi-a fost foarte drag, dar nu m-a înțeles. Îi doresc să fie mai fericită decât cu mine și decât mine, dar tare mă tem că nu va fi așa. Și-a robit viața de-un om necinstit. Să dea Dumnezeu să nu regret”*.

Într-o scrisoare nedată, Natalia Negru încearcă să explice eșecul legăturii lor. Femeia îndurerată apelează la funcția terapeutică a scrisului pentru a-și potoli lacrimile. Tresare prin somn suspinând și lacrimile îi șiroiesc. Ceva o apasă pe suflet, o înăbușă și nu se poate ușura decât plângând. Se întreabă apoi de ce plânge. După fericirea pe care nu a avut-o niciodată? De fapt, plânge după fericirea pe care a visat-o și pe care acum nu o mai poate visa. Consideră că Iosif speră lucruri imposibile, deoarece au încercat deja să salveze, în repetate rânduri, legătura lor. Mai mult, îl face vinovat pe poet că a adus „deznădejdea în casă”. Este de părere că slăbiciunea lui a provocat și rătăcirea ei. *„Unde-am fi putut ajunge împreună?”* se întreabă femeia bovarică înșelată în aspirațiile sale. Apoi adaugă: *„Ce sacrificii mai puteam să fac? În ce fel puteam să mai muncesc? N-am încercat orice? Cum m-aș fi putut resemna mai mult?”* Este de părere că talentul poetului nu este suficient pentru a-și jertfi viața. Bărbatului slab i se reproșează faptul că nu a făcut nimic ca să îi dea curaj în viață și ca să o păstreze alături de el. Mai mult, făcând bilanțul dezastrului, Natalia se consideră adevărata victimă. După ce timp îndelungat a ascultat de glasul inimii, ea se transformă într-o ființă pragmatică: *„Și acum, în urma dezastrului, care-i adevărata victimă? Ție îți lipsesc numai eu, dar eu cu ce-am rămas? E atâta otravă în atmosfera pe care-o respir încât mă mir cum mai pot rezista... Și-acum ce mă pui la cale să fac?... Să viu la tine... dar ce-mi făgăduiești? Care-i viața pe care-o prevezi tu? Ce n-ai făcut singur ca să spulberi ultimul rest de încredere pe care aș mai fi avut-o în tine? Cari ar putea fi prevederile tale pentru viitor? Cum? unde să trăim? Știi bine cât m-au chinuit acei ce trebuiau să-mi fie de-un ajutor. În pustiu m-am trezit, în pustiu mi-e dat să trăiesc și să mor. Acum abia înțeleg pe biata d-ra Carcalechi. Acum înțeleg cât de tristă e soarta femeii și cât rău îți poate face sentimentalismul”*.

Ultima scrisoare importantă din acest amplu și dureros corpus epistolar este datată 26 iunie 1913 și poartă semnătura lui Ștefan Iosif, tatăl poetului. Acesta o anunță pe „stimata doamnă Negru” că fiul lui a decedat, în mod neașteptat, în data de 22 iunie și că înmormântarea s-a făcut „de nevoie” deja a doua zi. Împrejurările l-au împiedicat să o înștiințeze la timp ca să o poată aduce pe Corina pentru a-și vedea tatăl pentru ultima oară. Zugrăvind împrejurările morții, părintele îndurerat povestește că Iosif a murit în mod neașteptat, fără să fie bolnav. A plecat de dimineață cu gândul să o viziteze pe Corina, la Iași, iar a doua zi familia a fost înștiințată de la spital de dispariția poetului. Se pare că ultimele lui

cuvinte au fost: „*Lăsați-mă să-mi văd nevasta și fetița*”. Ștefan Iosif își anunță fosta noră că nepoata se va putea baza întotdeauna pe dragostea bunicilor ei. Chiar majestatea sa, regina, s-a interesat de cei rămași în urma poetului și a promis că va avea grijă de copil.

Capitolul al VI-lea din volumul de *Corespondență* îngrijit de către Horia Oprescu conține **Scrisori trimise de Dimitrie Anghel Nataliei Negru**. Este vorba de texte în măsură să arunce o nouă lumină asupra insolitului triumfi erotic. Numărul mesajelor este mult mai mic, la acest lucru contribuind faptul că nu s-au păstrat și răspunsurile Nataliei. Textele reflectă apropierea treptată dintre cei doi protagoniști. Din păcate, scrisorile nu sunt datate, ceea ce împiedică reconstituirea exactă a evenimentelor.

Mai întâi, Dimitrie Anghel îi trimite un bilet „prietenei Natalia”, prin care îi solicită o întrevedere atunci când servitoarea este plecată de acasă. Textul este semnat cu porecla poetului, Mitif. Judecând după formula de adresare, sentimentele dintre cei doi abia încep să se înfiripeze. În mesajul următor, poetul își numește iubita „Fabiola mea”, trimițând la faimoasa creștină din secolul al IV-lea care, după moartea soțului ei, și-a vândut întreaga avere împărțind-o săracilor. Și următoarele formule de adresare se dovedesc elocvente: „Coana Natalița”, „Puiul meu”, „Fabi Dragă”, „Puiul meu drag”, „Fabiola mea dragă”, „Scumpa mea Fabiola”, „Draga mea Fabiola”, „Măicuța mea dragă”, „Puiule drag”, „Coană Nataliță dragă”, „Sfinxul meu drag”, „Fabi draga mea”, „Fabi dragă”, „Puiule”, „Fabi”, „Natalia”.

Formulele de încheiere se dovedesc și ele elocvente, marcând suișurile și coborâșurile poveștii de dragoste: „Al d-tale Mitif”, „Roagă-te pentru mine!, Mitif”, „Sărutări, Mitif”, „Te sărut, dulce, dulce, Mitif”, „Mit”, „Al tău. Mitif”, „Fabius”, „Te sărut și somn bun, Fabius”, „Cu stimă, Fabius”, „Salve – Mitif”, „D. Anghel”, „Te sărut dulce, Mitif”, „Al tău, Mi”, „Mitică”, „M.”, „Anghel”.

Spre deosebire de sensibilul și retrasul Iosif, Dimitrie Anghel se dovedește un viveur, un dionisiac. Dacă visătorul Iosif trăia sub emblema lui Don Quijote, în schimb, seducătorul poet al florilor își duce existența sub zodia lui Don Juan.

Într-o scrisoare cu puternice accente ludice, Mitif vorbește despre premonițiile prietenului său, Alfred, care l-a visat murind de moarte violentă. Deși la data redactării scrisorii poetul se bucură de o excelentă sănătate fizică, rândurile au o șocantă valoare premonitoare. Singura primejdie serioasă o vede doar în posibilitatea de a muri de dorul ei. Nu se gândește să își redacteze „dispozițiunile testamentare”, deoarece singurul bun pământesc pe care îl are este ea. De asemenea, unicul lui regret este acela că nu a cunoscut-o mai devreme și de-a nu o fi iubit destul de când a cunoscut-o. Ultimul somn ar dori să îl doarmă în brațele ei. În final, poetul își imploră iubita să se roage pentru el.

Când Natalia despărțită de Iosif se află la Paris și oscilează, încă, între cei doi bărbați, Dimitrie îi scrie epistole pline de dor, în care prezintă zbuciumul sufletească pe care îl trăiește. Spre deosebire de cel care îi era încă soț, Anghel îi spune să stea liniștită și să se odihnească. Îi cere să nu facă „economii inutile”, deoarece îi va trimite el bani suficienți pentru a o feri de orice plictiseală și de neajunsuri. Mai mult, îi cere să nu se mai adreseze „aiure”, cel vizat fiind, evident, Ștefan Octavian Iosif. În schimb, o roagă să îi scrie mai des, deoarece s-a săturat să caute degeaba în cutia cu scrisori. Promite ca a doua zi să revină cu un mesaj mai lung și o roagă să nu îl uite dacă îl mai iubește.

Se pare că a existat un moment în care Natalia era gata să reintre „în ordine”, adică să se întoarcă la Iosif. În această etapă delicată a relației lor, Anghel îi cere o ultimă întâlnire, pe teren neutru, înainte de întoarcerea ei în țară. Promite să nu îi influențeze deciziile, deși scopul lui secret era tocmai acesta. Mărturisește că o adoră în continuare și este de părere că, fără ea,

viața nu mai are niciun farmec. Intervine la C. C. Arion, ministru al cultelor și al instrucțiunii publice, ca să fie numită în învățământ, dar îi cere puțină răbdare deoarece, deocamdată, e campanie electorală și nimeni nu se interesează de altceva. Descrie incendiul care a mistuit locuința lui de la mansarda Hotelului Luvru și plânge văzând ruinele triste ale locului în care s-au iubit odinioară. Dezastrul este complet, astfel încât nu a putut salva nimic din tot ceea ce a avut. Rememorează ceasurile bune când își aștepta iubita, cele de îndoială și de lirism, precum și cele de deznădejde și de disperare și le regretă amarnic. Din „cuibul visurilor” de odinioară nu a rămas decât un morman de moloz. După cum aflăm din notele editorului, în urma procesului intentat proprietarului imobilului, D. Anghel va fi despăgubit cu suma de 50.000 de lei. Deși marcat de cele întâmplate, afirmă că este liniștit și așteaptă cu încredere viitorul deoarece știe că este iubit. Fraza finală a epistolei se dovedește elocventă în privința sentimentelor poetului: „*Mi-e dor nebunește de ochii tăi albaștri și de mâinile tale ce știu să mângâie și să aline așa de bine uneori*”.

După îndelungi privațiuni trăite alături de Iosif, se pare că generozitatea lui Dimitrie Anghel a fost cea care a influențat-o pe Natalia în luarea unei decizii finale. Poetul mărturisește că este pe cale să pornească procesul care îl va costa ceva bani, dar de pe urma căruia speră să construiască „*un cuib demn de puiul meu frumos și drag*”. Trăiește într-o continuă stare febrilă și recunoaște că ea se găsește la capătul tuturor visurilor sale. În ciuda problemelor cu care se confruntă, afirmă că viața i s-ar părea mult mai suportabilă dacă ea l-ar iubi puțin și dacă i-ar scrie mai mult. Totuși, îi reproșează faptul că a început să îl uite. Anghel recunoaște că trăiește sub imperiul unui „farmec dureros” amplificat de mirajul depărtării. Își declară iubirea și promite să înfăptuiască cele puse la cale împreună. Profund îngrijorat, seducătorul afirmă că amorul lui crește precum Făt-Frumos din lacrimă. Indeciziile și acuzațiile femeii iubite îl dor cumplit și nu înțelege cum îl poate lovi atât de crunt pe omul care o adoră.

Tot din scrisori aflăm că există momente în care și Dimitrie Anghel o duce foarte prost din punct de vedere financiar. Cu toate acestea, el este cel care plătește taxele privind procesul de divorț intentat de către Natalia împotriva lui Șt. O. Iosif. Tot el caută un avocat și se ocupă de problemele de la tribunal.

În data de 21 mai 1912, Mitif îi scrie Fabiolei despre duelul pentru care se pregătește. Dacă scapă cu bine, promite să o viziteze pe Șoseaua Șerban-Vodă, dacă nu, va fi obligat să se mute ceva mai sus, adică la Cimitirul Bellu. În acest caz, va fi nevoit să mai aștepte pentru a se revedea în alte regiuni. Din fericire, duelul cu George Ranetti nu mai are loc, deoarece incidentul se aplanează în mod pașnic prin scuzele cerute de către polemist. Scandalul din presă izbucnește datorită faptului că Natalia Negru solicită Ministerului de Instrucție o subvenție pentru tipărirea unui volum de poezii. Cel însărcinat să întocmească referatul este inspectorul general al artelor, nimeni altul decât Dimitrie Anghel. Văzând că intervențiile din presă nu încetează, poetul florilor încearcă să apare onoarea soției sale provocându-l la duel pe autorul atacurilor infame.

Se pare că certurile dintre cei doi soți erau destul de frecvente. La un moment dat, Natalia se refugiază din fața impulsivului Anghel la Râmnicu-Sărat. „Într-un moment de eclipsă a voinții”, poetul vulcanic îi trimite o scrisoare „plină de prostii și de regrete”. Revine a doua zi, cerându-i să nu citească scrisoarea elaborată într-un moment de disperare. Regretă totul și este cuprins de un dor nebun. Trupul și sufletul îi este martirizat și, asemenea lui Iisus pe cruce, o întreabă de ce l-a părăsit.

Ultimul mesaj trimis de Dimitrie Anghel este redactat în data de 27 octombrie 1914. Este vorba de un bilet scris pe patul de spital, după ce poetul a tras un foc de revolver asupra

Nataliei, iar apoi s-a împușcat în piept. Cuprins de remușcări, acesta dorește să știe dacă este considerat un criminal:

„Natalia,

Pentru liniștea definitivă a conștiinței mele în gravele momente în care mă găsesc, am absolut nevoie să știu dacă mă consideri ca pe un asasin sau nu.

Atitudinea ta pare să adeverească aceasta.

Anghel”

Se pare că, înainte de a muri, Dimitrie Anghel i-a spus doctorului Pîrvulescu care îl trata următoarele: „Să-i spui Nataliei că mor gândindu-mă la ea!”

Corespondența dintre Șt. O. Iosif, Natalia Negru și Dimitrie Anghel reflectă drama trăită de către trei oameni aflați în căutarea unei fericiri interzise.

BIBLIOGRAPHY

Natalia Negru, **Helianta**. Două vieți stinse. Mărturisiri, București, Editura Viața Românească, 1921.

Natalia Negru, **Durerile poeziei. Amintiri**, Tecucel, ianuarie 1934, Ediție și prefață de Ionel Necula, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016.

G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982.

Șerban Cioculescu, **Itinerar critic I**, București, Editura Eminescu, 1973.

Șerban Cioculescu, **Itinerar critic, II**, București, Editura Eminescu, 1976.

Corespondență, Ediție îngrijită, Note și Cuvânt înainte de Horia Oprescu, Editura Pentru Literatură, 1969

SUR LA POSSIBILITE ET LA NECESSITE D'UNE "ETHIQUE GLOBALE" DANS LA VISION DE HANS KÜNG

Nicolae Iuga

Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of Arad

Abstract: In our days, people are convinced that we live in an era of globalization. There are premises of globalization which have all been well known for a while as being the mankind's global issues and which are not challenged, global issues that naturally claim for global solutions.

Within the context of economic, political, cultural and religious concerns with regard to the globalization phenomena, we should include the audacious contemporary project of an ethical type, belonging to the contemporary German theologian Hans Küng, Project Weltethos.

A new global order without a new global ethos seems to be hopeless. This ethos, understood as a minimal need in terms of ethical values, criteria and fundamental attitudes, is strictly necessary to mankind in order to survive. It is obvious that a future global ethos can not be built by neglecting religion in general. By this, we do not mean a single religion, but one must consider several of the great religions currently in place.

What does this ethics consist of? What shall it be grounded on? Which shall be the Christianity contribution, or the traditional Christian church contribution to its development? Here are just a few of the questions to which the present study aims at providing an answer.

Keywords: Global ethics, Hans Kung, globalization, Christianity, Buddhism, Islam

Après la deuxième guerre mondiale, l'Eglise Catholique eut des raisons sérieuses de réflexion. Les événements ont ébranlé pas seulement l'Eglise en tant qu'institution mais aussi les valeurs fondamentales sur lesquelles celle-ci se base et qu'elle propage. Ainsi, la hiérarchie de cette Eglise a décidé de convoquer un Synode (Concile). Ce Concile, minutieusement préparé, s'est déroulé entre 1926-1965 à Vatican et entra en histoire sous le nom de Concile Vatican II. C'était le deuxième de l'Eglise catholique dans les derniers cent ans, après le Concile Vatican I achevé en 1870. C'est à peine au Concile Vatican II, donc dans la seconde moitié du XX-ième siècle que l'Inquisition a été clairement supprimée et que l'Index des livres interdits a été annulé¹.

Les objectifs déclarés du Concile Vatican II étaient: la reconstruction de l'Eglise Catholique sur des bases évangéliques, la réconciliation des églises chrétiennes, la découverte des nouveaux rapports mutuels entre chrétiens et hébreux, la réalisation d'un dialogue véritable avec les autres religions du monde. Après Vatican II, beaucoup de théologiens

¹ Nicolae Iuga, *Bisericile creștine tradiționale spre o Etică globală*, Ed. Grinta, Cluj, 2006, p. 101.

catholiques mais aussi orthodoxes et protestants ont cru que le moment d'un renouvellement profond de l'esprit chrétien était arrivé. Parmi eux se trouva Hans Küng².

Le théologien catholique Hans Küng est né en 1928 à Basel, en Suisse et il a contribué en tant qu'expert à la préparation du Concile Vatican II. Il a été professeur de Théologie œcuménique à l'Université de Tübingen. A la fin du Concile, Küng publia ses points de vue personnels qui eurent un écho puissant dans le monde entier³. Ses livres ont été publiés en français et en allemand en même temps.

Les préoccupations de Hans Küng pour une Ethique globale ont été, peut-être, peu visibles dans certains milieux, de toute façon peu remarquées par les éthiciens (philosophes et théologiens) contemporains, en comparaison avec la valeur intrinsèque du projet. Ces préoccupations ont duré une décennie, depuis la première proclamation d'une Déclaration plus restreinte, en septembre 1993 à Chicago et jusqu'à l'édition d'un commentaire ample, *Projet Weltethos*, München, 2002.

L'idée a été lancée par Hans Küng en 1993 à Chicago, devant l'ainsi dit «Parlement mondial des religions», en la présence d'environ six mille participants du monde entier qui représentaient une multitude de cultes religieux. La Déclaration de Küng a été adoptée par ce Parlement. Un proche de Hans Küng, le professeur Leonard Swidler de l'Université Temple de Philadelphia, a promu avec insistance cette idée à plusieurs réunions scientifiques sur le globe.

La Déclaration concernant une éthique globale a été ensuite présentée dans le cadre d'une réunion ISAT de Gratz, en Autriche (1993), à Varsovie et Washington (1993), à Rome (1994), à San Francisco (1995), à Seul, en Corée de Sud (1994) etc⁴. Le résultat a été que le problème a attiré l'attention d'UNESCO. En mars 1997, la Division d'Ethique et Philosophie d'UNESCO a organisé à Paris une réunion consacrée à l'élaboration d'une «Ethique universelle». La deuxième réunion sur le même thème a eu lieu à Naples, sous l'égide de l'Institut Italien d'Etudes Philosophiques. Les deux projets ont été présentés à la Commission de ressort d'UNESCO.

En grandes lignes, le projet de Küng est structuré sur l'invocation des principes généraux et ensuite sur l'énonciation de quatre impératifs considérés universellement valables⁵.

En principe, Küng affirme qu'il existe déjà une Ethique universelle, enseignée à tous par les grandes religions et profondément sédimentée dans les traditions éthiques des peuples. Cette Ethique ne fournit aucune solution directe à un problème déterminé mais elle offre les fondements moraux pour un futur ordre global. Autrement dit, un ordre global n'est pas possible sans une Ethique globale. Cette Ethique est valable pour tous les gens, n'importe leurs convictions éthiques et religieuses particulières, à condition qu'ils basent leurs vies sur la représentation d'une Réalité Finale et sur l'espoir.

Le XX-ième siècle a été bouleversé par deux guerres mondiales, le fascisme, le nazisme et le communisme. A la fin de ces tragédies, l'humanité est entrée dans une nouvelle étape de l'histoire. Les problèmes anciens ont été dépassés mais d'autres sont apparus. De nouvelles tensions sociales, ethniques et religieuses sont apparues. On a parcouru une étape de progrès techniques étonnants et pourtant on se confronte avec la pauvreté, la famine, la mortalité

² Idem, p. 102.

³ Cf. *Déclaration „Mysterium Ecclesiae”*, dans la revue „La Documentation Catholique”, no. 14/1973

⁴ Leonard Swidler, *Toward a Universal Declaration of a Global Ethic*, Philadelphia, 2001

⁵ Hans Küng, *Declaration toward a Global Ethic*, Oxford University Press, New York, 1998

infantile, le chômage et la destruction de l'équilibre écologique. Dans beaucoup de régions du globe, les gens sont menacés de recul économique et de la dégradation de la vie nationale. En conséquence, les programmes politiques et les actions humanitaires ne sont plus suffisants mais on a besoin aussi d'une vision éthique universelle. Kûng affirme clairement que son projet a l'intention de confirmer et d'approfondir du point de vue éthique *La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* proclamée par ONU en 1948. L'expérience nous montre, continue Kûng, qu'un ordre global ne peut pas être imposé, l'échec du communisme étant éloquent à ce sens, mais il peut être assumé par des initiatives éthiques de bas en haut.

Certes, lorsqu'on a en vue une Ethique globale on ne se réfère seulement à une seule religion ou une unification d'ordre religieux au-dessus des religions existantes, une sorte de sur-religion mais à un consensus fondamental à l'égard de la connexion et de la hiérarchie des valeurs, des standards non-conditionnés et des attitudes personnelles. Kûng se montre convaincu que nos traditions religieuses et éthiques contiennent des éléments suffisants pour le fondement d'une éthique qui pourrait être praticable pour tous les gens, pour tous ceux de bonne foi, chrétiens ou non. Il est vrai, les religions ne peuvent pas résoudre les problèmes politiques et économiques du monde contemporain, des problèmes qui sont résolus par des plans économiques, des programmes politiques et des lois juridiques, mais il n'est pas moins vrai que les religions existantes peuvent opérer un changement intérieur, dans les cœurs des gens.

Il existe, selon Kûng, quatre apprentissages religieux incontestables et qui sont présents dans plusieurs religions du monde. Ils sont :

1. Vers une culture de la non-violence

Evidemment, dans le monde existent de l'égoïsme, de l'envie, de la haine et de la violence. De plus, la tendance vers la violence combinée avec les possibilités techniques de destruction ont atteint des proportions effrayantes. Cependant, d'autre part, dans les grandes religions antiques et dans les traditions éthiques de l'humanité on trouve l'instruction : «Ne tue pas !». Ou formulée d'une manière positive : «Respecte la vie !» Conformément à celle-ci, personne n'a le droit de torturer ou de tuer d'autres êtres. Chaque peuple, chaque race ou culture doit montrer son respect et son appréciation envers tous les autres.

2. Vers une culture de la solidarité et de l'équité économique

Il y a des intérêts économiques divergents, de l'exploitation, de la famine, des travaux mal payés. Le socialisme d'Etat mais aussi le capitalisme individualiste basé sur le profit ont causé beaucoup de mal à des foules immenses de gens. Mais dans les grandes religions et dans les traditions éthiques de l'humanité on trouve l'instruction : «Ne vole pas !». Ou formulée d'une manière positive et dans les termes du monde d'aujourd'hui : «Fais des affaires correctes !» Au contraire, dans des conditions de pauvreté extrême, le vol se transformera dans une modalité de survivre, se formera un cercle diabolique de violence et de contreviolence.

3. Vers une culture de la tolérance et de la sincérité

Le monde est envahi par hypocrisie, tromperie, idéologie et démagogie. Mais dans les grandes religions et dans les traditions éthiques de l'humanité on nous dit : «Ne mens pas !». Ou formulée d'une manière positive : «Dis la vérité !». Aucune institution et aucun Etat n'ont le droit de dire aux gens des mensonges. Les médias représentent l'institution appelée à veiller à la prononciation de la vérité. Sans une orientation éthique fondamentale, on a en vain des gens informés. Les gens ne pourront pas distinguer entre l'importance ou le manque d'importance de quelque chose dans le déluge quotidien d'informations.

4. Vers une culture des droits égaux et de l'égalité entre sexes

Il y a dans le monde contemporain des formes condamnables de patriarcat, au sens de la domination du sexe féminin par le sexe masculin, il y a de nombreuses formes d'exploitation des femmes, culminant avec la prostitution. Vis-à-vis de celles-ci, dans les grandes religions et dans les traditions éthiques de l'humanité on trouve l'instruction conformément à laquelle la prostitution à savoir la vie sexuelle immorale est interdite. Les traditions éthiques nous disent que personne n'a le droit d'humilier l'autre au statut d'objet sexuel. Tous les pays et les cultures devraient se développer des relations sociales et économiques qui fassent du mariage et de la famille des institutions dignes de l'être humain.

Par l'observation de ces commandements éthiques, pourrait se former une nouvelle conscience de la responsabilité. Tout ce qui est de valeur dans les traditions éthiques des grandes religions pourrait être compatibilisé dans le sens de la construction d'une Ethique globale.

Présentées en grandes lignes, ce sont les idées principales de la *Déclaration* de Kung pour une Ethique globale. On se demande inévitablement : combien cette initiative est-elle réaliste ? Ou utopique ? Quelles chances a-t-elle de s'imposer ? Par quelles méthodes ? En combien de temps ? Etc.

Une réserve importante vis-à-vis de la possibilité d'une Ethique globale a été exprimée par celui qui était à ce temps-là le cardinal Josef Ratzinger, devenu ensuite Le Pape Benedict le XVI-ième. Dans un ample dialogue porté par le cardinal Ratzinger avec l'un des plus importants philosophes occidentaux, Jürgen Habermas, le célèbre théologien exprime son scepticisme : «Une formule rationnelle, éthique ou religieuse sur le monde, sur laquelle tous seraient d'accord et qui pourrait soutenir ensuite l'ensemble, n'existe pas. Ou, au moins, à présent ne peut pas être atteint. C'est à la fois la raison pour laquelle l'ainsi dit *ethos* mondial (*Weltethik*) reste une abstraction.»⁶. L'affirmation suscite des discussions complexes. Quelques observations au caractère général pourraient cependant être faites.

En première ligne, il existe un précédent célèbre, même s'il n'est pas identique, mais en grande mesure analogue, pour un paradigme éthique universel, précisément la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*. Dans ses versions américaine et française de la fin du XVIII-ième siècle, mais surtout dans la version plus élaborée proclamée par ONU en 1948. Il faut remarquer que la *Déclaration* n'est pas un document juridique mais un document ayant un caractère éthico-politique. Elle n'est pas un document juridique parce qu'elle n'a ni la précision spécifique des termes, parce qu'elle est formulée d'une manière désidérative-éthique et pas descriptive-juridique et parce qu'elle n'est prévue avec aucun système de sanctions. La *Déclaration* telle quelle est inutilisable au sens juridique. Comme preuve, lorsqu'il a été le cas de donner une efficacité juridique aux principes énoncés, a été élaborée deux ans plus tard la *Convention Européenne des Droits de l'Homme* (1950). Cependant, l'importance de la *Déclaration*, comme levier moral de quelques changements historiques, ne peut pas être niée.

Les démocraties européennes et nord-américaines ont constamment fait des pressions sur les régimes communistes, au sens du respect des droits de l'homme, des pressions qui ne restaient sans un certain effet. Il est vrai, pas tout le monde est tombé d'accord sur cette *Déclaration*, mais elle a été un repère, un standard d'appréciation globale. La *Déclaration* concernant l'Ethique globale de Kung la prend pour modèle⁷. La *Déclaration* de Kung ne se veut pas un paradigme religieux sur le monde qui soit universellement assumée et cette chose

⁶ Habermas, J., Ratzinger, J., *Dialectica secularizării*, Bibliothèque Apostrof, Cluj, 2005

⁷ Andrei Marga, *Religia în epoca globalizării*, EFES, Cluj-Napoca, 2003, p. 117.

ne serait même pas possible; une «sur-religion» universelle serait très probablement une simple utopie. La Déclaration de Küng s'efforce seulement de chercher un consensus global concernant les attitudes fondamentales sur le bien et le mal. Dans la *Déclaration* de Küng n'est pas imaginée une éthique européenne, africaine ou asiatique, une sur-éthique en rapport avec ces éthiques déterminées non plus. Elle n'est pas une éthique globale qui allait être imposée par des moyens de force de haut en bas. Nous sommes les témoins des échecs de cette méthode, nous avons été les témoins de l'éclatant écrasement du communisme et de la résistance ferme de l'Islam face à la sécularisation. La construction d'une éthique globale doit partir de bas en haut, en cherchant des solutions acceptées par tous aux problèmes globaux.

En deuxième ligne, il existe un commandement éthique susceptible d'universalité, un commandement présent et pratique dans toutes les religions anciennes avec une doctrine élaborée et connue jusqu'à présent, un précepte qui a été considéré comme une véritable «règle d'or» éthico-religieuse. Ce précepte formulé populairement dit : «Ne fais pas pour l'autre ce que tu n'aimes pas !» Il est ici recommandé une forme de comportement mutuel universellement valable. Les chrétiens l'ont reçu dans les Evangiles: «Faites pour les autres exactement ce que vous voulez qu'ils fassent pour vous.» (Luc, VI, 31) ; «Ainsi, tout ce que vous voulez que les hommes fassent pour vous, faites-le vous-mêmes pour eux» (Matthieu, VII, 12)⁸. La racine de cet impératif moral du christianisme se trouve en judaïsme : «Chacun de vous doit aimer son prochain comme lui-même» (Lévitique, XIX, 18). Le fondateur du christianisme se l'assume explicitement. Les plus grands commandements de la Loi sont : «Tu dois aimer le Seigneur ton Dieu (...) Tu dois aimer ton prochain comme toi-même. Toute la Loi et tout l'enseignement des prophètes dépendent de ces deux commandements» (Matthieu, XXII, 37-40). En même temps, le christianisme signifie aussi un grand pas en avant : «Vous avez-entendu qu'il a été dit : tu dois aimer ton prochain et haïr ton ennemi. Mais moi je vous dis : aimez vos ennemis ... » (Matthieu, V, 43-44). Cet impératif commun au judaïsme et au christianisme se retrouve aussi dans les textes sacrés des autres religions importantes et aussi chez autres grands fondateurs de religions. A ce sens, Zoroastre affirme : «Ce qui est bon pour tous est bon pour moi aussi... Ce qui est bon pour moi devrait être de même pour tous» (Gathas, 43,1)⁹. Et puis Confucius : «Ne fais pas pour l'autre ce que tu ne veux pas qu'il t'arrive» (Analecte, 15, 23)¹⁰. Ou le fondateur du Jaïnisme, Vardhamana : «Un homme devrait se porter dans le monde en traitant tous les êtres comme il veut, à son tour, être traité » (Sustrakri-tanga, 1, 11, 33). Ou le fondateur du bouddhisme, Siddhartha Gautama, surnommé Bouddha qui veut dire l'Illuminé : «Je suis comme ils sont et comme ils sont je suis moi aussi» (Sutta Nipata, 705)¹¹. De la même façon, dans le poème Mahabharata on peut lire : «Ne fais pas pour l'autre ce que tu n'aimerais pas qu'on te fasse» et «Souhaite aux autres ce que tu désires pour toi-même», avec la précision que celle-ci est le résumé de tous les apprentissages hindou et le «Dharma entier» c'est-à-dire l'idée de Justice dans son intégrité¹². Voilà comme cette règle d'or a une présence impressionnante dans plusieurs grandes religions du monde. Elle n'a pas l'universalité rigoureuse du point de vue logique de l'impératif

⁸ * * * *La Bible*, Edition du Cerf, Paris, 1971.

⁹ Humbach, Helmut; Ichaporia, Pallan, *The Heritage of Zarathustra, A new translation of his Gathas*, Heidelberg, Winter, 1994.

¹⁰ Confucius, *Analecte*, traducere din limba chineză veche, Ed.Humanitas, București, 1995, p. 145.

¹¹ H. Saddhatissa's *The Sutta-Nipata*, London, Curzon Press, 1985.

¹² *Bhagavad-Gītā*, ediția a II-a, traducere din limba sanscrită și notă introductivă, Sergiu Al-George, Editura Herald, București, 2011, p. 157.

catégorique de Kant, mais du point de vue empirique, historico-géographique, elle a une extension pratiquement globale.

En conclusion, dans ses considérations relatives à ce projet éthique, Hans Küng admet qu'il est possible une vie «normale» sans religion. Les gens peuvent aller au travail, peuvent suivre des intérêts économiques, peuvent passer leur temps libre et peuvent s'organiser la vie dans les moindres détails, sans fréquenter une église et sans être fidèles pratiquants. Mais ils ne peuvent vivre sans s'assumer tacitement une éthique minimale, ils ne peuvent entrer en relation les uns avec les autres sans un certain « respect mutuel » etc. Ce «respect mutuel», les principes éthiques minimaux en général ne pourront cependant être soutenus que s'il intervient une «coalition» des croyants et non-croyants en faveur d'un ethos mondial commun. Sa Déclaration pour une éthique globale se veut un fondement indispensable pour une telle coalisation. Si cette Déclaration pénètre pas à pas dans la conscience commune, si elle prend des racines et si elle donne des fruits-voilà l'enjeu de ce projet et l'un des plus intéressantes et des plus importantes provocations du début du XXI-ième siècle.

BIBLIOGRAPHY

- * * * *La Bible*, Edition du Cerf, Paris, 1971
- * * * *Déclaration „Mysterium Ecclesiae”*, dans la revue „La Documentation Catholique” no. 14/1973
- * * * *Bhagavad-Gītā*, ediția a II-a, traducere din limba sanskrită și notă introductivă, Sergiu Al-George, Editura Herald, București, 2011.
- *
- Baumgarten, Al, *Creștinism și iudaism*, în rev. „Apostrof”, Cluj, an XXI, no. 10 (245)/2010.
- Confucius, *Analecte*, traducere din limba chineză, Ed. Humanitas, București, 1995.
- Habermas, J., Ratzinger, J., *Dialectica secularizării*, Bibliothèque Apostrof, Cluj, 2005.
- Humbach, Helmut; Ichaporia, Pallan, *The Heritage of Zarathustra, A new translation of his Gathas*, Heidelberg, 1994.
- Iuga, Nicolae, *Filosofia contemporană despre morala creștină*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002.
- Iuga, Nicolae, *Bisericile creștine tradiționale spre o Etică globală*, Ed. Grinta, Cluj, 2006.
- Küng, Hans, *Declaration toward a Global Ethic*, Oxford University Press, New York, 1998.
- Küng, Hans, *Liberté du chrétien*, Coll. „Méditations Théologiques”, Paris, 1967.
- Küng, Hans, *Qu'est-ce que l'Eglise?*, Desclée, 1972.
- Küng, Hans, *Être chrétien*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Küng, Hans, *Etre vrai, L'avenir de l'Eglise*, Paris, Le Seuil, 1980.
- Küng, Hans, *Vie éternelle?*, Paris, Le Seuil, 1985.
- Küng, Hans, *Pourquoi suis-je toujours chrétien?*, Le Centurion, Tübingen, 1986.
- Küng, Hans, *Qu'est-ce que l'Église?*, Le Centurion, Tübingen, 1990.
- Küng, Hans, *Petit traité du commencement de toutes choses*, Paris, Le Seuil, 2005.
- Küng, Hans, *Iudaismul*, Ed. Hasefer, București, 2005.
- Küng, Hans, *Mon combat pour la liberté. Mémoires I*, Paris, Le Cerf, 2006
- Küng, Hans, *Une vérité contestée. Mémoires II - 1968-1980*, Paris, Le Cerf, 2010.
- Küng, Hans, *L'islam*, Paris, Le Cerf, 2010.
- Küng, Hans, *Faire confiance à la vie*, Paris, Le Seuil, 2010.
- Küng, Hans, *Peut-on encore sauver l'Église ?*, Paris, Le Seuil, 2012.
- Marga, Andrei, *Religia în epoca globalizării*, EFES, Cluj-Napoca, 2003.

Marga, Andrei, *Rădăcinile antisemitismului*, în site-ul personal: <http://andreimarga.eu/radacini-ale-antisemitismului> (consultat 15 feb. 2015).

Saddhatissa's, H., *The Sutta-Nipata*, London, Curzon Press, 1985.

Sarano, Jacques, *L'homme double. Dualité et duplicité*, Ed. De L'EPI, Paris, 1979.

Swidler, Leonard, *Toward a Universal Declaration of a Global Ethic*, Philadelphia, 2001.

VIRGIL NEMOIANU. COMPARATISM AND THE THEORY OF CULTURE

Iulian Boldea

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

Abstract: Atras de problemele sensibile, de situațiile paradoxale sau de unele aporii ale receptării literaturii, Virgil Nemoianu a ilustrat cu strălucire comparatismul ca disciplină a conexiunilor și analogiilor esențiale dintre literaturi și culturi, din perspectivă diacronică și sincronică, într-un demers ce se revendică, în primul rând, de la o fundamentală nevoie de raționalitate a spiritului critic.

Keywords: Teoria culturii, comparativism, receptare, raționalitate, spirit critic

Virgil Nemoianu este, neîndoielnic, una dintre personalitățile marcante ale criticii literare românești de după al doilea război. Este, de asemenea, o autoritate în domeniul comparatisticii și al teoriei literare, nu doar de la noi, ci și (mai ales) în plan internațional. Conceptul Romantismului Biedermeier e, de exemplu, de neocolit în investigațiile istorico-literare ce analizează evoluția curentului romantic. La fel de fecunde pentru evoluția cercetării literare, în ipotezele și tezele lor, sunt reflecțiile lui Nemoianu despre „teoria secundarului”. Considerând că „literatura și arta nu intră în tiparul ordinii umane: ele țin de iraționalitate și aleatoriu, surpriza și dispersiunea fac parte din însăși esența lor”, Virgil Nemoianu subliniază caracterul secundar al literaturii, în raport cu istoria și politica, pentru care expresia literară încorporează în sine un substanțial germene de „reacționarism”, căci, afirmă criticul și teoreticianul literaturii, „natura progresului în artă și în literatură diferă fundamental de natura progresului istoric /.../ Dezvoltarea istorică nu are (însă) nevoie de răspunsuri ideale sau autonome, ci de negații empirice ale contradicțiilor”.

Demersul teoretic al lui Virgil Nemoianu deplasează accentul, în mai toate studiile sale, de pe centralitate pe marginalitate, de pe o componentă cu o poziție privilegiată în plan epistemologic, pe una situată pe coordonate ale secundarului. Acest pariu pe secundar, în dauna centralității, pe „reacționarismul” literaturii în dauna „spiritului progresist” al istoriei e argumentat cu minuție, ilustrat cu exemple edificatoare, supus unei analize atente și precise; criticul nu ezită să releve corespondențele, concordanțele și filiațiile între genuri, opere, curente ori concepte ale literaturii, într-un demers ce reunește subtilitatea teoretică și spiritul superior comparatist. De aici și interesul autorului pentru reevaluarea idilei, în Micro-armonia, carte prin care „un gen literar considerat minor capătă demnitate literar-istorică”. Este limpede că această reevaluare și refuncționalizare teoretică a unor toposuri, genuri sau chiar orientări literare este realizată cu instrumentele investigației științifice impecabil însușite, cu o „disciplină conceptuală” proprie „lumii academice occidentale”, cu remarcabilă amplitudine teoretică și cu o percepție atentă a tuturor nuanțelor textului literar. Demersul epistemic al lui Virgil Nemoianu este, în multe privințe, inaugural. Este demersul unui

deschizător de drumuri în teoria literaturii, în discursul comparatistic, în studiul sociocultural. Cărțile sale, informate exhaustiv, cu o solidă armătură conceptuală, mărturisesc o deschidere multidisciplinară remarcabilă. Conceptele, paradigmele culturale, modelele teoretice sunt circumscrise cu un ochi relativizant, într-o tonalitate critică neutră, din care orice exces de interpretare e absent. Nicolae Manolescu are dreptate: „Virgil Nemoianu propune un model de critic fără tradiție în România, dar care pare să ofere deja unele garanții de emulație în viitor”.

Virgil Nemoianu a publicat, înainte de plecarea în străinătate, câteva cărți semnificative, care au avut un impact apreciabil asupra scenei literare românești (*Structuralismul*, 1967; *Calmul valorilor*, 1971; *Utilul și plăcutul*, 1973), chiar dacă notorietatea și consacrarea internațională a autorului au fost determinate, mai târziu, de cărțile publicate în străinătate. *Calmul valorilor* circumscrie, între altele, câteva aprecieri teoretice cu privire la exercițiul criticii literare, relevând și o clasificare a tipurilor de critică literară: critica ziaristică, cea specializată și critica eseistică. Cea din urmă îi pare autorului a presupune un grad apreciabil de comprehensiune a operei literare: „Acest fel de critică se ocupă de profitul pe care opera îl aduce spiritului uman sub diferite aspecte. Este singura formă de critică în care opera poate fi într-adevăr pretext, iar critica devine totuși critică, nu devine amabilă divagație, autobiografie sau cine știe ce. Importanța acestui fel de critică ni se pare că o găsim în aceea că procură literaturii accesul în zona celor mai înalte preocupări umane, stabilind un numitor comun între acestea și ea însăși. Opera literară e integrată într-o istorie a sensibilității, într-o morfologie generală a stilurilor, în seria de peripecii a semnificațiilor transcendente, ea devine episod, începe să vibreze de conținuturi tainice și nebănuite. Aici, mi se va putea spune, critica depășește literatura. Nu știu dacă o depășește, în nici un caz, însă, nici aici, nu o epuizează. Critica nu poate epuiza literatura, iată de ce ideea restituirii integrale a operei de artă este utopică (...). Operația critică este analogă proiectării unei piramide sau unui con în plan, trecerii din tridimensional în bidimensional. De aici și iluzia de «operă deschisă», de profilare nesfârșită a dimensiunilor operei. În realitate, opera este unică, fără să poată fi restituită ca atare, de unde și legitimitatea multiplelor unghiuri de abordare, nici unul satisfăcător.” Evaluarea textului literar este una dintre finalitățile primordiale ale actului critic, demers care, însă, presupune și o dimensiune comparatistă, analogică („O critică este evaluativă numai fiind comparatoare. Pentru ea, opera este un dat care trebuie pus în alte contexte, măsurat, judecat. Aceste contexte pot să fie pur literare: în acest caz opera este plasată în interiorul tradiției literare locale, naționale sau universale și comparată cu alte opere de același fel.”)

În preambulul cărții *Micro-armonia* (1977, trad.rom.1996), criticul își precizează statutul propriei identități culturale, sfâșiată între Est și Vest, între totalitarism și liberalism („Anume încărcături sentimentale și trăiri sociale se văd transportate din estul Europei în Vestul îndepărtat al lumii occidentale și «traduse» acolo sau topite în matrici rațional inteligibile.” În această carte, (cu subtitlul *Dezvoltarea și utilizarea modelului idilic în literatură*), autorul își propune să recupereze critic conformația unui gen multă vreme discreditat, acela al idilei. Idila e considerată model literar, strâns legat de genul pastoral. Idila este, consideră autorul, „un fenomen specific unei anumite perioade”, un „gen literar considerat minor” care „capătă demnitate literar-istorică”, definindu-se printr-o „viziune stilizată a unei realități ideale”. *O teorie a secundarului* (1989) are subtitlul *Literatură, progres și reacțiune* și dezbate problema caracterului reacționar al literaturii. Reevaluarea conceptului de reacționarism presupune sustragerea lui de sub orice amprenta politică depreciativă: „Literatura și arta nu intră în tiparul ordinii umane: ele țin de iraționalitate și aleatoriu, surpriza și dispersiunea fac parte din însăși esența lor”. Estetismul, care se caracterizează printr-o postură contrariantă față de obiectivările istoricității, e privit de Virgil Nemoianu ca un impuls utopic. Referindu-se la natura și mecanismele progresului estetic, criticul

observă că „natura progresului în artă și în literatură diferă fundamental de natura progresului istoric. În linii mari, o operă de artă poate oferi, prin scrierile ei, o soluție durabilă crizei istorice subiacente: o operă idilică sau senincomică realizează acest lucru în mod direct, una tragică sau satirică în mod indirect (...). Dezvoltarea istorică nu are (însă) nevoie de răspunsuri ideale sau autonome, ci de negații empirice ale contradicțiilor”. Reacționară prin chiar natura ei, literatura ”poate deveni dușman prin simplul fapt că *este* literatură”. Concluzia cărții e că literatura este secundară pentru că „nu se pot opune cu adevărat istoriei și politicii” (N. Manolescu). Cartea se încheie cu câteva aprecieri despre critica literară și despre raporturile ei cu literatura, în jocul acesta ambiguu principal/ secundar.

Îmblânzirea romantismului (1984, trad.rom. 1998) e o carte ce se refuză unor încercări prea stricte de tipologizare, păstrându-și, cu alte cuvinte, dincolo de aparențele riguros-metodice ale demonstrației, un nucleu ideatic greu de captat în cadrele raționaliste ale unei percepții critice prea stricte. Cartea lui Virgil Nemoianu pornește de la ideea, perfect justificată, a unei dinamici a romantismului, curent literar marcat de o tulburătoare diversitate de teme, procedee, stiluri etc. ce i-au conferit identitatea și timbrul atât de specific în istoria literaturii universale. Această evoluție convergentă, dar și bipolară pare a se constitui în genul proximal al definiției romantismului, aspect notat cu elocventă claritate de critic: „Romantismul se sustrage definirii tocmai din cauza bogatei sale diversități. Poate că mai mult decât alte curente literare, romantismul reflectă varietatea culturii europene. Dar probabil că principala dihotomie a romantismului este opoziția dintre grandioasele fantezii și viziuni ale epocii revoluționare (*high-romanticism*) și reveriile, sentimentalismul și ironiile complicate și decepționate ale perioadei post-napoleoniene. O dată găsit numitorul comun al operelor scrise în aceste perioade, cu siguranță că vom putea vorbi mai convingător despre romantism”. Pornind de la opoziția stabilită în spațiul literaturii germane între așa-numitul *High-romanticism* și fazele „terminale, moderate” ale romantismului, Virgil Nemoianu își propune să radiografieze acest „romantism îmblânzit”, cunoscut și sub numele de „epoca Biedermeier”. Interesant este modul în care *modelul Biedermeier* e regăsit de către cercetătorul comparatist în spații culturale ori literare diverse, observându-se însă că „legătura dintre epocile succesive din literatura germană nu se reproduce identic în toată Europa, și analiza pe care ne-o propunem ar nega de îndată orice încercare de generalizare absolută. Cu toate acestea, abundența și varietatea legăturilor dintre H.R. și literatura germană a anilor 1820-1840, precum și personalitatea complexă a epocii Biedermeier ca perioadă literară și socio-culturală merită o mai mare atenție”. Recurgând la aprecierile unor istorici literari ca Paul Kluckhohn, Julius Wiegand, Gunther Weydt și Wilhelm Bietak, criticul notează o serie de caracteristici ale romantismului „îmblânzit”, precum: înclinația spre moralitate, amestecul de realism și idealism, intimitate și idilism, lipsa pasiunii, tihna, sentimentul de satisfacție, gluma nevinovată, tradiționalismul și resemnarea, precizându-se că termenul Biedermeier a avut inițial un înțeles peiorativ.

Apelând la metodele comparatismului, dar și la unele investigații de ordin social-istoric, Virgil Nemoianu surprinde condițiile în care și-a făcut apariția epoca Biedermeier; e vorba de perioada de după 1815, care a resimțit din plin „șocul spiritual și social al epocii precedente”. După o perioadă de convulsii istorice, după un timp demonizat, ce reflectă mai curând dislocarea, ruptura și dezintegrarea, se caută acum spații securizante, integratoare, în care nevoia de confort ontic a ființei să fie satisfăcută. Aceste spații sunt: familia, casa, vatra, peisajele locale, apelul la „sensibilitatea feminină”, cultul principiului matern etc. Soluțiile pe care le întrevăd reprezentanții acestei epoci sunt menite așadar să reducă ponderea haosului și presiunea unui timp dizolvant, ca și eventuala disoluție spațială.

Virgil Nemoianu prezintă cinci categorii care sintetizează această nevoie de liniște, securitate și confort a unei lumi marcate de o epocă anterioară traumatizantă. Acestea ar fi: „marea ordine a imperiului și armonia universală”, „proiectele utopice și revoluționare”, stabilitatea (rezultată din potențialul de confort și progres al clasei mijlocii), empirismul și „specializarea într-un domeniu anume” și, în fine, dialectica individului (văzut ca sursă și perimetru al unor contrarii greu (dacă nu imposibil) de conciliat. Poate fi privit însă Biedermeier-ul ca o fază de degradare a romantismului, o etapă a slăbirii coerenței sale originare, de „îmblânzire” a intensității primordiale a H.R., a continuat el, a dezvoltat și extins nucleul romantismului de început, devenind, în acest fel, un „romantism relativizat și lipsit de vlagă”? Virgil Nemoianu deplasează accentul asupra relației dintre aparență și esență, dintre potențialitate și realitatea concretă, afirmând ruptura între ideal și concret în spațiul romantismului: „Putem spune că Biedermeier-ul (sau romantismul târziu) a reprezentat de fapt secularizarea unei secularizări. Șuvoiul energetic al renașterii totale, depline (care, după Abrams, era secularizarea modelului creștin), a fost curând domolit și readus în sfera posibilului. Exagerând puțin, am putea spune că, până la urmă, romantismul esențial nu putea suferi decât un proces al declinului și melancoliei, căci paradigma pură era imposibil de obținut. Romantismul trebuie să devină tăcere - sau adaptare. Orice romantism practic este un romantism târziu”. Biedermeierul poate fi perceput, pe de altă parte, și ca o tentativă de recul a ființei din fața unei realități agresive, sau măcar instabile, inconfortabile; utopia și idilismul cu amprentă utopică sunt astfel de modalități de retragere a indivizilor sau a colectivităților din fața unei istorii de structura(n)te („idilismul, scrie autorul, oferă un context vizual și conceptual epocii Biedermeier, dând culoare acțiunilor sale, sau chiar tendințelor politice radical-naționaliste, democrate sau socialiste. Ele sunt angajate într-o lume a posibilului, într-o muncă de îmblânzire.”).

La nivelul unor specii literare și al unor categorii estetice, s-ar părea că tragicomedia și grotescul ilustrează în mod elocvent emergența epocii Biedermeier: „Transformările repetate ale comicului în tragic ilustrează imposibilitatea de a organiza lumea într-un mod coerent, după modelul H.R. (sau al romantismului esențial). Unitatea organică a lumii este iremediabil distrusă, iar o încercare de a face fuziunea între real și ideal e sortită să declanșeze dezastrul. Unica armonie posibilă în romantismul târziu este o microarmonie sau o armonie parțială - armonia familiei și a căminului, armonia unor grupuri sociale și a unor peisaje restrânse, armonia idealurilor dezrădăcinate sau pur și simplu armonia socio-politică a radicalismului - însă nu armonia H.R., cea care putea transcende contradicțiile și opoziția tragic-comic. Concepția Biedermeier despre lume va implica imaginea unei lumi dramatice cu o împărțire întâmplătoare a elementelor frivole și a celor serioase, ea având așadar o concepție fundamental comică. Tragedia va apărea din tendința de a vedea aceste elemente *organizate* într-o manieră inteligibilă.”

Demersul lui Virgil Nemoianu de a clarifica tendințele și aspectele legate de epoca Biedermeier, de a interpreta un stil romantic generat de o stare de criză se întemeiază atât pe observații de ordin sintetic, generalizator și integrator, cât și pe analize minuțioase prin care se încearcă ilustrarea apartenenței unor autori sau opere la această dinamică a „romantismului îmblânzit”. Iată de ce întreaga demonstrație a criticului comparatist are în vedere „un context pluralist” și propune „o gamă largă de explicații posibile asupra unui fenomen literar”. Din acest unghi, precizează autorul în *Postfață*, „întreaga producție literară a epocii ar putea fi descrisă satisfăcător printr-un set de mituri, imagini ascunse și mișcări psihologice” (căutarea tatălui absent, a moștenirii, parabola fratelui risipitor, prezența feminității absente etc.). Cartea lui Virgil Nemoianu despre epoca Biedermeier vine să demonstreze, în primul rând, complexitatea și diversitatea fenomenului literar romantic, ajustând unele concepții mai vechi sau mai noi și exprimând, cu spirit de finețe edificator, dar și cu analize riguroase, un punct de vedere viabil

asupra unei epoci literare „marginale”, imposibil de fixat într-o singură definiție. Virgil Nemoianu este, de asemenea, autorul unui studiu critic despre poezia lui Ștefan Aug. Doinaș, aplicat și riguros, cu numeroase puncte de vedere interesante despre lirica acestui reprezentant important al neomodernismului în literatura română contemporană.

Un eseu pe teme religioase, *Jocurile divinității*, nu exclude din investigație probleme ale culturii de azi, după cum *România și liberalismul ei* trece în revistă avatarurile ideii de liberalism în contextul civilizației române moderne. *Tradiție și libertate* (2001) e o carte care „tratează relaxat și senin subiecte care la noi vor stârni încrâncenări persistente, polarizează spiritele între autohtoniști și occidentalizanți, pro și contra americani, pro și contra religiei versus secularism în mileniu al treilea” (Monica Spiridon). Atras de problemele sensibile, de situațiile paradoxale sau de unele aporii ale receptării literaturii, Virgil Nemoianu a ilustrat cu strălucire comparatismul ca disciplină a conexiunilor și analogiilor esențiale dintre literaturi și culturi, din perspectivă diacronică și sincronă, într-un demers ce se revendică, în primul rând, de la o fundamentală nevoie de raționalitate a spiritului critic.

BIBLIOGRAPHY

Olimpia Berca, *Provincia literară*, Editura Eubea, Timișoara, 2008; Iulian Boldea, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005; Ștefan Borbely, *Xenograme*, Editura Cogito, Oradea, 1997; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008; Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în post-ceaușism*, Editura Polirom, Iași, 2004; Gabriel I. Popescu, *Metamorfozele hermeneuticii*, Editura Paideia, București, 2001; Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. IV, literele L-O, Editura Univers Enciclopedic, 2006; Monica Spiridon, *Apărarea și ilustrarea criticii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996; Ion Stanomir, *Conștiința conservatoare*, Editura Nemira, București, 2004; Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul Scriitorilor Români*, vol. III, literele M-Q, Editura Albatros, București, 2001.

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

RETHINKING WOMEN'S PLACES AND WRITINGS IN THE MIDDLE AGES ENGLISH LITERATURE

Codruța Mirela Stănișoară

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Changes of the canon about women's places as well as about their writings in the ME literature appeared in the late 1970s and early 1980s when due to the efervescence of literary feminism the period was animated by the scholarly work of rehabilitating ME texts by and for women that had been largely ignored or dismissed as unworthy of study.

Our paper aims at presenting the changes in the canon by rethinking women's presence in the ME literature from a double perspective: women as fictional female characters and women as female writers.

Keywords: rehabilitation, women writers, positive, perceptions, feminist criticism

Far from comprehensive our approach will sketch the context of female writing, feminism (as a modern concept, that appeared in the 1970s and early 1980s) and gender studies, and in this direction it will outline some of the works that medieval female writers did in these areas, and it will also explore the critical approaches in the field.

In order to re-examine the women's positions and their roles in ME English literature we need to look back to the Anglo-Saxon society and have some glimpses in Old English epic poetry in order to discuss some of the changes that overtake the portrayal of the literary heroine after the Norman conquest.

In Anglo-Saxon writings women appear as formidable creatures, 'mighty' women with enchanting powers, closely associated with the power of queens nowadays, highborn ladies, prepared to accept a dynastic marriage and characteristically seen as a focus of hospitality in a ceremonial male-centred society. They are 'wise in words', which is a queenly attribute. However the average woman's life was not valued since they were not the subjects of chronicles, legend or public record. Only wealthy and high-ranking women prevail and they are present due to the relation to their lords.

Apart from being merely hinted at or presented in their relation to men, women have their own 'voices' in Old English lyric poetry. Although this poetry focused on the theme of heroism and loyalty one can find poems with more personal expression of loneliness, sorrow, love, joy. The 'laments' are not only expressions of men's sorrows like *Deor's Lament* or the *Husband's Message* but also love 'songs' of their women.

The majority of critics deny heroism in women literary figures in this period but others, like Christine Fell (1987) affirms and demonstrate it. For her Anglo-Saxon women were intelligent, efficient and cultured people. An example would be the image of a woman

who can be a hero through her actions and her virtues, without losing her essential femininity, though placed in a masculine setting .

Marriage is of central importance for her in life. The emotional side of her life offers rare glimpses in the Old English poetry and in such cases, even rarely the love triangle is not excluded. For this kind of woman love is touched only by superficial emotions, it is not taken seriously and it lacks any commitments. The woman is always wife not mistress.

In the Post-Conquest literature this side will be treated with a more personal touch, showing a far greater interest in the emotional aspects. Old heroic epic is replaced by the chivalric romance and in particular the role of women changes and the man-to-woman relationship develops displacing man-to-man loyalties of the heroic world. Lyric poetry in particular presents the woman as a radiant young mistress. The male lovers are inferior to women, who become ideals of beauty and virtue. Moreover sometimes marriage is disregarded as being the end of a love affair(as it is in *The Knight's Tale* by Chaucer).

Starting with the thirteenth century the first touch of bookish anti-feminism appears with the image of the woman who succumbs to the charm of a cleric who tends to replace the knight. Even if the woman is not highly satirised in *The Owl and the Nightingale* for example, the anonymous writer throws the light of Christian morality on her love affairs in the debate between the Nightingale who is on the side of romantic love and the Owl whose moral status is closer to the Church. Marie's romantic lady in the tower is replaced by a wife confined under lock and key who turns to any person able to comfort her.

A literary critic and scholar, Hope Emily Allen proposed that women literature in the medieval England, like the writings of Margery Kempe should be understood in the context of such Continental holy women as St Birgitta of Sweden, Marie of Oignies and St Catherine of Siena among others. In the conditions of an increasing awareness of the internationalism of ME literature in recent years, texts written by such female writers as the one mentioned above have been introduced in working of scholars and teaching in English departments nowadays, in order to benefit for a comparative impulse in studying ME English female writers. Therefore we would like to mention some of the most influential ones:

Birgitta of Sweden was a Swedish noble woman who produced *The Revelations* which she sent to the Kings of England and France pleading for peace in Europe. Julian of Norwich in *Showing of Love* quotes her *Revelations* and Margery Kempe later imitated Birgitta's pilgrimage and literary activities.

Another influence on the medieval English women writing was that of Christine de Pizan whose books were translated into English. She had the merit of pioneering feminism by adding value to feminine virtue against the misogyny of the *Romance of the Rose*. Widowed at the age of twenty-four she turned to writing to support her young family, which was a very rare career choice for a woman living in the fifteenth century. Moreover she used her writings to challenge the misogynistic tradition when she participated in the *Quelle de la Rose*, a debate around the very popular *Romance de la Rose*:

*But if women had written books,
I know for certain that things would be otherwise,
Because women know that they are wrongly accused.*

A special place in the canon was that of Julian of Norwich who wrote different versions of the *Showing of Love*, in 1413(though it is thought to be earlier composed). All versions present the contemplation of the Virgin and the vision of the hazelnut in the palm of Julian's hand: *And so in this sight I saw that he is everything that is good as to my understanding. And in this he showed me a little thing the quantity of a hazelnut, lying in the*

palm of my hand as it seemed, and it was as round as any ball. I looked on it with the eye of my undrestanding, and I thought, "What may this be?" And it was answered generally thus, "It is all that is made." (Reynolds and Holloway 2001).

The literary scene is also transformed by the presence of the first most accomplished woman writer of romances like Marie de France, although she writes in French. In her *Lays* (or short romances) love and marriage are the two coordinates that define her romance world: love is seen as a total commitment to the beloved and it is possible only between people of equally refined birth, making women equal to their lovers in rank. Marriage is not possible for all her lovers though it is often their aim.

Mathew Boyd Goldie from the Rider University considers that Marie introduces in her fiction more complicated subjects such as gender analysis. For him the *lai* becomes an exploration of the tensions between genre and gender, and between society and sexuality. (Case Studies in Reading, key primary Literary Texts, in *The Medieval British Literary Handbook*, pp. 83). These forces sometimes work together and sometimes they clash. From the point of view of gender a middle class medieval woman in England was expected to marry, manage a household with children and look out for her husband's business affairs and eventually to generate income. But according to Latinity there is a kind of social hierarchy of women who were classified into: virgins at the top, widows below them, married women next and unmarried sexually active women at the bottom (Chaucer's *Wife of Bath, Prologue*). However according to the literary norms of Latinity there is one more type apart from the hierarchy, the religious woman, isolated from the human community, the so-called anchoress.

The same explorations are to be found in Margery Kempe's *The Book of Margery Kempe*, the first autobiography of a woman writer in the English literature, though written in the third person, which presents the spiritual and social life of a middle class woman in the fifteenth century.

Moreover the literary critic associates a new modern concept to her spirituality, that of the *performative*, a concept theorized by Judith Butler and Eve Sedgwick who suggest that words and gestures are not simple expressions of an individual inner emotions and thoughts, instead they make things happen. (Mathew Boyd Goldie, pp. 94). Kempe is *performative* in the way that she is permanently caught up in the nets of a clash between the norms of a middle-class wife and female religious. In her pursuit of spiritual purity she renounces sexual pleasure. Her spiritual life is also *performative* in the sense that it helps her to change the structure of society around her. (pp. 97). Kempe struggled to have her book written down more than once and her efforts are also parallel to the performative aspects of spirituality (pp. 100).

But the great flowering of medieval English literature is reached with Chaucer and Langland in the second half of the fourteenth century.

What is her image like in terms of the literary types of the period?

Holder of the keys- or a focus for tribulation? Christine Fell's answer encompasses the two opposing types: Eve and Mary.

Whatever her role, she says, medieval English literature has at least a strong tendency to show the woman as a figure to whom tribulation, whether external or self-generated, was no stranger. Her sufferings, moreover, are essentially linked to her weakness (...) Her place is in the scheme of salvation as well as of damnation. (...) As both virgin mistress and Virgin Mother of God, she is the object of unrelenting importunity. (Women in Anglo-Saxon England, 1987, pp. 192)

The portrayal of women in medieval literature generally conforms to the two types mentioned above: there is Eve who is frail, seducible and full of temptations and Mary, -virginal, maternal, compassionate. Most of Chaucer's fabliau women are frail but some of them play the roles of Eve *more tastefully than others* (Christine Fell, pp. 182). In *The Shipman's Tale* there is a prosperous and competent young woman, the wife of a merchant who symbolizes domestic independence. The *Wife of Bath* on the contrary is bullying and domineering, for her marriage is seen as a business deal. She is even superior to her husband and this provides a satiric look on the courtly dominion of the lady over her lover. (Christine Fell, pp. 184). She is the widow of three rich husbands who adds the pleasure of sex to those of money and love. The courtly heroine, who figures as a kind of secular Mary delineates herself from the middle-class housewife or the peasant widow. From this point of view literary criticism speaks about Chaucer's work as being complied with the misogynist works of his time and the anti-feminist approaches.

While some scholars have located feminist literary practice in actual medieval women like Christine de Pizan, still others have turned to fictional female characters. Perhaps one of the most frequently cited examples and one of the most controversial is Chaucer's *Wife of Bath*, considered by the majority of them as a touchstone for feminist literary theory.

The question is whether we ascribe feminist motivations to women or literary figures that lived before the term had come into English (the word does not appear until 1894) (Gottlieb, 1985). In answering this question we will take into account the point of view of Diane Cady from Mills College (*The Medieval British Literature Handbook*, 2009), who, referring to *The Wife of Bath* and her insistence on the right to pursue sexual pleasure or to use her body for economic gain re-considers the interpretation from feminist positions, while from a medieval perspective, *read as misogyny* (pp. 201).

By the mid-1980s a wellspring of feminist work began to appear in medieval studies. New anthologies and editions expanded the canon and, in some cases, made available for the first time new writings by medieval women (see, for example Dronke 1984; Wilson 1994; Petroff 1986; Thiebaux 1994). New scholarship renewed interest in medieval women like Christine de Pizan and Margery Kempe, as well as texts written specifically for women, such as the *Katherine Group*. *Signs* (1989), *Exemplaria* (1992) and *Speculum* (1993) all published special issues on medieval women.

More recently, essays in *Women Medievalists and the Academy* (Chance 2005) have explored the role that women medievalists have played in the formation of medieval studies.

In contrast to Carolyn Dinshaw's argument that Chaucer's women *envision the place of the Other in patriarchal society* (10), Elaine Tuttle Hansen reaches quite different conclusions. While she admits that initially she saw Chaucer's portrayals of women as sympathetic, and perhaps even as an articulation of an embryonic feminism, but as time passed she began to have doubts because:

What often sounds like a woman's voice (in Chaucer's texts), what is spoken in the name of women, inflected by different and highly realistic, sometimes subversive dialects, always enters and leaves Chaucerian story not as the enunciation of an autonomous speaker, but as urgent problems for male characters, male narrators, and (? male) readers. (Tuttle Hansen, 1992, 12)

The modern reader is also displaced from the old canon because of the changes caused by the development of feminine criticism on the one hand and a greater and sustained attention given to fifteenth century texts on the part of the new modern criticism, on the other hand, which have added new lights to the prism. The readers have to rethink ME texts of

female writers from this new perspective and to re-think the boundaries between them and male writers, between interpretations of misogyny and feminism, between what Cixous names *écriture féminine* and traditional language, metaphorically speaking they have to find their own rooms in the new canon.

Other voices, other rooms!

BIBLIOGRAPHY

Barrat, Alexandra, (Editor), *Women's Writing in Middle English*, London: Longmans, 1992

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990

Fell, Christine, *Women in Anglo-Saxon England*, Basil Blackwell Ltd., New York, 1987

Kline, Daniel, (Editor) T., *The Medieval British Literature Handbook, Literature and Culture Handbook*, Continuum, New York, 2009

Mehl, Dieter, *English Literature in the Age of Chaucer*, Longman, London, 2001

Scanlon, Larry (Editor), *The Cambridge Companion to Medieval Literature 1100-1500*, (Cambridge Companions to Literature), CUP London, 2009

THE POETICS OF SOLENOID

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract: In this study I rewrite the poetic (the writing) of „the Novel” (The Manuscript or Anti-Book), generically said the poetic of the Text, from the literary, willingly trans-aesthetic writing **Solenoid** by Mircea Cărtărescu. As a main procedure: I follow both the making and the (auto)engendering principles of writing - not just the „postmodern” ones - through its intertextuality relations (hypo-textuality, hyper-textuality). I use a type of comparative reading, in substance - and in form -, on the limits of influence, confluence and, in synthesis, of affluence that configures, as a teleological perspective (beyond the „theological” type, metaphysics), in this massive literature and existential „spiritualistically”, „evangelist” writing. The author would like to bring the reading itself to current life, in his totalizing, pre-post-modern Text („The text should be read within the three dimensions which defines its existence”).*

Keywords: poetics, (post)modernism, intertextuality, narrative te(le)ology, Anti-Book, palindrome.

Prin citit spre scris

Moto-ul din *Ex libris* de T. Arghezi rămâne o cheie de lectură în *Solenoid*, este un hipotext enorm dezvoltat într-un hipertext, esențial punctat pe tot parcursul scrierii. În cele două strofe există și umanitatea, și literatura (cartea), lumea fantomatică ori fantasmatică și opera inaptă de a o interoga. Altcineva ar putea stăruia asupra acestei evidente sugestii într-o analiză suficientă prin ea însăși. N-o fac eu însumi, dar precizez că alte două versuri de Arghezi mai apar în corpul corpolentului volum: „Iată-l, cuprins în singura lumină/ Ce-o altoiește cerul pe pământ”, atunci când un ciob de sticlă, văzut în mâna unui elev (se colectau deșeuri la ordin în școlile ultimilor ani ceaușiști!) îi apare ca un obiect nelumesc care „iese” din univers. Așa cum aspiră profund scriitorul-vorbitorul scrierii acesteia, identificată doar ca un Manuscris, supus, într-un fel sacrificial, de autorul însuși, unui autodafe.

La cine, dacă nu tot la Arghezi, te poți gândi, atunci când se referă la acei „apucați”, uluitori diletanți, „făcând artă din petice, gunoaie și nimicuri”, ori când amână să scrie despre „floarea de puroi” a unui vis? Eu mi-am amintit de Arghezi, cel din *Cimitirul Buna-Vestire*, dând de o frază care începe prin a constata că „Unii oameni sunt funcții...”, dar admit că există și referințe involuntare, deci intertextualitate fie deliberată, fie așa-zis, la suprafață, întâmplătoare.

Când citea, autorul recunoaște că visa cititul, citea „povestea, deformând-o după legile visului”. Sunt, iată, recunoscute legile visului, afirmate de Leonid Dimov și contestate de Adrian Marino, într-un număr din revista *Contemporanul*, instrumentat împotriva onirismului estetic, în numele ideologiei visului comunist. Visul n-ar fi avut legi, fărădelegi, însă, da? Dar,

privitor strict la modul de lectură dezvăluit aici și acum, ca atare (con)textual, nu a declarat și G. Călinescu undeva că adesea, citind, a *visat în marginea cărților*?

Prematur, în siajul lui Baudelaire, naratorul-personaj este fizic întristat și (pentru că) a citit „*tous les livres*”. La 19 ani, ne epatează el, „citisem totul”! Sau e doar ce-și închipuie ori visează. În tot cazul, pretinde că are memoria tatuată cu bucăți de text care nu pot fi păstrate și nici utilizate într-un fel obișnuit. Ele dau pe dinafară, își cer rostirea și nu rostul. Tânărul nu le poate închide. O închisoare a textului s-ar părea că nu îi este la îndemână, cu toate că trăiește altfel decât într-o temniță, ea însăși totală. Fragmente de text îl bântuie și-l vorbesc. „Când deschideam gura, vorbeam în citate din autorii mei preferați.” E și un risc aici. Unul de plagiat. De plagiat, să spun așa, oral. Dar nu numai oral, chiar și scriptic. Asumat și înțeles, de el, la modul postmodern, refuzat de alte căi ale creației literare. Dar să rețin faptul că megalomania cititoare merge mult mai departe decât ne-am aștepta. Citim că: „citisem fiecare literă scrisă vreodată”. Curios lucru: ca un personaj dintr-o proză borgesiană, scrisă, incredibil, de N. Manolescu, prezent ficțional în acest text.

Să-i urmărim scriitorului lecturile de aici, eventual să le urmăim noimele.

În clasa a șasea, el a plâns „patru ore-n șir”, citind o carte cu titlul *Tăunul*. (Sensul vital al lecturii substituie calitatea și adecvarea acesteia. Colegele de la școala din marginea Bucureștiului, ale căror existențe apar prinse într-un insectar, citesc și ele cu lacrimi în ochi romanul *Mătăniile* [Rosary, 1910, de Florence L. Barclay] despre „o fată bătrână care se îndrăgostește de-un orb, singurul care nu știa cât e de slută, așa că plângeai de nu mai puteai”.) Nici nu era o lectură integrală, romanului îi lipseau mai multe pagini de la început. Abia ajungând student, a aflat că era un roman din 1909, semnat de Ethel Lilian Voynich, una dintre fiicele matematicianului Boole. Tăunul, un muscoi, este, va să zică, o insectă, poate prima cunoscută, pe cale livrescă.

Copilul viețuiește, în vremea comunismului ceaușist incipient, într-o familie bucureșteană muncitorească. Găsește în locuință câteva cărți cu tematică „revoluționară”. În prima perioadă a „carierii” de cititor, el frecventează literatură științifico-fantastică și de aventuri, ignorând numele autorilor și alegându-se doar cu stările de uimire și angoasă.

Încă nu debordează de citate, iar memoria îi antologhează o proză scurtă, adânc impresionantă. În ea, un țăran (mujiș siberian), într-o noapte, nu-și regăsește nevasta-n pat, vrea să-i afle urmele, dar acestea s-au pierdut undeva în zăpada de afară. Nu poate pricepe altceva decât că femeia a dispărut definitiv, a fost „răpită”, în conformitate cu Evanghelia (citită greșit, în grabă totală, într-o inadecvată anticipare a faptelor), și se cuprinde de o „groază sacră”.

Locutorul (se poate în egală măsură spune și locuitorul) Manuscrisului revine la urmele pierdute în zăpada din curtea țărănească, la țăranca „răpită la cer”, și cu un citat dintr-o Evanghelie (neprecizată), centrat pe situația în care „două femei vor măcina împreună: una va fi luată și alta lăsată”. Aduagă acum detaliul că mujișul s-a spânzurat. Prin această lectură, s-a ajuns la obsesia unei voințe demonice. „Ce ne rămâne e încăpățânarea, care-i tot o formă de credință.” O formă ce-i apare suficientă sieși. Esența ori identitatea sunt neglijate. Condiție umană damnată, la modul romantic. Tardo-romantic, literar vorbind.

Scrie deja literatură, iar ca student, după eșecul cu un poem la cenaclul studentesc Cenaclul Lunii (nu Cenaclul de Luni, cel real, întrucât *romanțul* – pentru că este și romanț – acesta, *Solenoid*, se vrea o esențială abatere biografică), el citește nuvela lui F. M. Dostoievski, *Netocika Nezvanova*, „cel mai minunat text al lui”, unde Efimov „ajunsese să se considere cel mai mare violonist al lumii”, iar tânărul lector îl crede astfel, cum și notează: „știam că Efimov fusese cu adevărat un mare violonist, prea mare și prea nou și prea ieșit de

nicăieri ca să poată fi-nțeles cu adevărat”. Identificare compensativă? Dar și eșec de debutant care caută o explicație sau măcar o înțelegere a situației personale. Nu biblioteca de cărți, dar viața acestora și mai ales a autorilor lor, de dincolo de ele, iată ce crede că se cade cunoscut, pentru a nu cădea, dimpotrivă, a se înălța, prin citit, spre scris. Pentru că, spune deopotrivă, iată care este calea: de la lectură la scriitură. O cale naturală, pentru oricine, fie cititor, fie scriitor, diferența fiind că primul se oprește la textul străin, iar al doilea îl depășește și accede la propriul său text. Deocamdată, ce știe este că metoda de a citi se cuvine revizuită. Eșecul ajunge explicat: „Am citit toate cărțile și n-am ajuns să cunosc nici măcar un singur autor.”

Ceea ce-și cere este să treacă de cărți pentru a ajunge la creatorul lor, de la literatură la existență, la viață. Măsura sau balanța cântărește raportul viață-literatură (citită și scrisă). Scrisul, ca și cititul, devine secundar și, poate, pretextual, ceea ce primează rămâne viața. Banalitate veche: *primo vivere, deinde philosophari*.

Întrebat (de Irina, citind „o parabolă etică”), ori întrebându-se: ce salvezi, un copil sau un tablou (orice operă artistică), fie și o capodoperă?, el alege mereu copilul. Alege viața. Dar în felul său, nu în mod canonic, creștin, evanghelic. Parabola literară este o ispită refuzată: „nu e nimic mai periculos pe lume decât să lași parabola să devină realitate”. Intervine un nou recurs (literar!) la Dostoievski, prin Marele Inchizitor, „pentru care pâinile erau mai importante decât cuvintele ieșite din gura Domnului”. Dar nu orice tip de autor este îngăduit. Doar autorul liber. Liber în primul rând de literatură, de aceea acceptat, eliberat de succes, în care vede succesiv eșecul. Îmbrățișat este diletantul. Gest rar, nu singular, dacă îl reamintim aici și pe L. Ciocârlie (care limitează chestiunea la scrisul literar, mi se pare), dar lista se poate oricând extinde. Teză recurentă în *Solenoid*: „Diletantul va scoate copilul” din foc, nu „capodopera.” Se-ntoarce și emblematicul violonist ratat-realizat Efimov. „Numai eternul Efimov, eternul diletant, mai poate spune ceva în lumea tristă a imposturii noastre.” Salvator paradoxal și „pervers” al posturii autenticității. Viața triumfă, figurată în copil. Un alt recurs livresc, aici, este la Herodot, cel care a scris istoria cu niște soldați barbari, învinși de zâmbetul unui copil, uitând și neputând îndeplini ordinul de a-l ucide.

Ca adolescent, licean, confesorul Manuscrisului citea „două sute de cărți pe an” și recita poezii pe străzi – aducea, iată, poezia (altora) în stradă.

La vârsta de 16 ani, citește, împrumutat de la un inginer agronom, neconfigurat ca personaj, un tratat de parazitologie. Lectură crucială: „o descoperire uimitoare, care mi-a schimbat viața mai mult decât toate cărțile mele de literatură”. Descoperă prin această carte deopotrivă o lectură și un fel de a citi. E ceea ce E. Negrici, inventând totodată și o insolită punte între G. Călinescu și D. Caracostea, a numit (iar autorul *Solenoid*-ului trebuie să știe) literatura în expresivitatea sa involuntară. Este aici practic același mod de lectură. În tratatul de parazitologie, se află „o poezie uriașă și sumbră”; se crede că chiar peste nivelurile unor Dante, Bosch, Lautréamont. Și nu doar poezie, dar și epică: „saga unor ființe ce nu-s de pe lumea noastră, metamorfoze perverse, trasee improbabile între gazde heteroclite, strategii diabolice, impregnate de un geniu malign...”. Cititorul capătă astfel o deschidere spre un univers acaparator: „o infra-lume a devorării și-a autodevorării, departe de bine, adevăr și frumos, de lumină și Dumnezeu. O lume damnată pentru totdeauna.” Intră astfel în Infernul din viață, o viață paralelă, dar și tangentă la el. Ion Barbu redenumea suprealismul ca infra-realism. Aspect topologic. Mutație de sus în jos. Blaga (pre)viziona transcendentul care coboară. Adolescentul de 16 ani, aici, lărgește harta universului privit global și unitar, fără diferență de esență, doar ca spațiu îmbucătățit. Ce descoperă acolo ca cititor este „lumea noastră la o scară enorm exagerată”. Va căuta și găsi mai târziu și o bază de cunoaștere, științifică, acestei scări. Adoptă *scara lui Planck*. Până atunci, liceanul își poartă visarea în

interiorul, nu doar pe marginea, tratatului de parazitologie, carte comună chiar și pentru un agronom, fiind adânc obsedat că s-ar fi putut naște, de pildă, pur și simplu „un sarcopt al râiei”. În vis – o alternativă, aparent contrafactuală, a existenței omenești – chiar i se va întâmpla.

Că M. Cărtărescu (ficționalul, autobiograficul) ajunge la scris prin citit, o recunoaște singur, tot într-o relație cu memoria, mai mult ori mai puțin involuntară: „*Tăunul* avea să fie madlena mea...”. El nu crede în fidelitatea amintirii, să-i spun astfel, cititoare. Recunoaște, de altfel, că studentul își produce prin cartea cu pricina o relectură decepționantă. Va merge în căutarea lecturii pierdute, ca student care nu-l mai regăsește pe licean, dar și ca individ tot mai matur. Cartea *Tăunul*, scrisă de E. L. Voynich, fiica matematicianului Boole (existențele familiale devin și familiare acum, pe spațiu larg, în acest volum), este recunoscută ca declanșator scriptural. Este chiar „prima piesă din motorul metafizic al scrierii mele”. Și precizând: „un motor paranoic”. Iată cartea prin care cunoaște, nu la prima lectură, nici la cea de-a doua, dar prin ea, îndeosebi prin titlul ei extras din zoologie (tăun, muscoi, insectă), un autor, de fapt o autoare. Și *Solenoid*-ul, pe câteva pagini, îi redă (romanțat) biografia. Iar din propria existență de copil, protagonistul acestui enorm op, puternic metisat discursiv, regăsește un efect organic al lecturii, o proustiană autolectură, prin intermediul unei cărți doar metodologic privilegiată, dar de o valoare propriu-zisă cu totul oarecare. Are acum un răspuns la o întrebare: de ce citim? „Poate că nu citim decât ca să ne-ntoarcem la vârsta când puteam plânge cu o carte în brațe, atunci, între copilărie și adolescență, în spotul dulce al vieții noastre.” Citim, iată, ca să simțim, să ne resimțim cu tot timpul, nu doar trecut și prezent, dar și viitor. (Constat că era să nu iau seama la autocorectorul computerului, dacă el îmi înlocuise *spotul* cu *sportul*. Termenul *spot*, din fizică, definește, citesc într-un DEX, o „Urmă luminoasă lăsată pe o scară gradată sau pe un ecran de o rază de lumină reflectată pe oglinda unui instrument de măsură, care servește ca indicator.” O acțiune care indexează nivelul luminii. *Solenoid* este un *romanț* al luminii agresată de întuneric, unul diaristic, epico-poematic.)

Manuscrisul Voynich este o operă din Renaștere, veche de 500 de ani. El se află doar în copie la un bătrân din Pantelimon, care este fostul – vom vedea că și părelnicul – bibliotecar Palamar (ce nume abscons!). Era cunoscut de când protagonistul-autor al scrierii pe care o avem în față avea 12 ani, dar devine greu recunoscut în prezent, sub chipul malefic metamorfozat: „Omul cenușiu, tăcut ca moartea...”. Originalul manuscrisului se găsește în SUA.

Din biblioteca de cartier, unde nu-l vedea decât pe bibliotecarul Palamar, copilul alegea cărțile într-un mod tactil, după cum simțea frigul sau căldura pe copertele lor. Modul nostru de lectură, hipotextual, este și el precizat în corul hipertextului: „succesiunea *Tăunul* – Boole – Hinton e un semn, un traiect exemplar”.

Viața este aici opusă cărții, într-o antiteză romantică și retorică maniheistă și formală. Scriitorul se travestește în anti-cărturar. Rămâne scriitor în chip de enunțator, ca să folosească un termen din lingvistică ori din poetica lingvistică. „Nu cred în cărți, cred în pagini, în fraze, în rânduri.” Dar nu rămâne pe această (im)proprie poziție teoretică. (Diaristul M. Cărtărescu, de altfel, am constatat într-un alt comentariu, refuză vehement teoria). Singur își oferă micul canon, își înșiră cărțile apropiate/apropiate („plagiate” în spirit?): „*Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, *Singur*, de Strindberg, *Impudica moarte*, de Dagmar Rotluft, *Rătăcirile elevului Törless*. Și, firește, cartea cea mai dragă mie, *Jurnalul lui Franz Kafka*.” În alt loc: „cărțile mele esențiale de mai târziu”: *Castelul*, *Impudica moarte*, *Hinterland*, *Malpertuis*. Excluse scandalos (aidoma unui notoriu gazetar, săgetat de el într-un jurnal) *Război și pace*, *Muntele vrăjit*, *Finnegan's Wake*, *Un veac de singurătate*. Autorii acceptați și aliniați de-a

valma sunt F. Kafka, Președintele Schreber (Daniel Paul Schreber), Isidore Ducasse, Swift, Sábato, Darger, Rizzori.

Lectura însăși, el ar vrea să o aducă la viață ca atare. „Ar trebui textul citit în trei dimensiuni care e existența.”

Citări din autori pot fi desprinse și din *Solenoid*. Iată, pentru citit și scris: Novalis, ca și alții, până la autorul nostru, știu cu toții „că adevărata cale duce către interior”. Lectura interiorizată este o transpunere, mentală și totodată organică, în treacăt fie spus, confirmând teoria (termen odios, spuneam, deși pare de necrezut, diaristului M. C.) lui Proust, reductibilă în esență la principiul potrivit căruia, când citim, pe noi – prin noi – ne citim: „din logica altei minți în logica minții mele, să-mbrac scheletul cu articulații fine și simetrice, cu oase suple ale textului cu carnația propriei mele vieți, a propriilor mele amintiri”. Nu e un enunț de teoretician? Ba bine că nu!

Pentru viața în chip cauzal-finalist, aflăm un fragment din Herodot, cu Xerxes, care, după o victorie în război, plânge faptul că toți oamenii mor. Un poem de Dylan Thomas, îndemn către bătrâni să se opună morții, strigăt contra stingerii universului, este de două ori produs.

Cartea este admisă doar dacă este centrată pe un răspuns fundamental. Atunci când Virgil întreabă, M. C.-ficțional-autenticul se gândește la Evanghelii și mântuire, la Kafka, cel care credea în existența mântuirii, crezând că el era exclus de la aceasta.

Literatura, aceea admisă, ca fiind autentică și vizionară, este exclusiv interioară, deopotrivă ca producere și receptare. „Așa trebuie să fie literatura ca să-nsemne ceva: o levitație deasupra paginii, un text pneumatic, fără nici un punct de atingere cu lumea materială. (...) Știam că nu trebuie să scrii cu adevărat decât Bibliei, decât Evangheliei. Și că destinul cel mai mizerabil de pe pământ e al celui ce-și folosește propria minte și voce ca să rostească vorbe care nu i-au fost niciodată dictate și puse în gură: falșii profeți ai tuturor literaturilor.”

Capitolul 20, unul pe care-l putem numi poetologic, începe cu un scurt citat enigmatic din *Jurnalul* (nu literatura, ficțiunea) lui Kafka. În rezumat, Isachar, cel care stăpânește visele, hialine, transparente, o absoarbe în sine pe Hermana, cea care stăpânește amurgul, iar amândoi fiind atrași într-o oglindă.

Re-citând (o va face și a treia oară) fragmentul din jurnalul lui Kafka, naratorul-scriitor-personaj se vede în oglindă ca femeie. „În cameră eram Isachar, în oglindă eram Hermana, sora mea ascunsă de lumina prea puternică-a (să notez că M. C. scrie cum rostește, n. m.) realității.” Și încă o frază lămuritoare: „Hermana e mereu de partea cealaltă a oglinzii, ea este, de fapt, partea cealaltă, lumea paralelă în care Isachar e femeie.”

Autorul ține să se știe că o urăște pe Șeherezada, dar nu și povestirea ca mod de a scrie, cum deduc din alte locuri. El refuză literatura în ansamblu, dar contestă în special romanul (vedem bine că *Solenoid* nu-și precizează pe copertă specia epică), pentru că acesta nu ar face decât să instruiască sau să distreze. Scrisul pătimaș susținut este recunoscut ca fiind acela liber de norme și într-o manieră dedicat epicureică. El declară, ca pentru galerie, că scrie „de plăcere și pentru plăcere”. Din literatură evadează ușor, a fost chiar favorizat prin insucces în Cenaclul Lunii, împingere spre ratare, pe scurt prin excludere (metonimie pentru neînțelegere?). Greutatea rămasă este aceea de a evada din viață. Eșecul literar este luat drept succes contra-literar de acela care este „mulțumit c-am fost izgonit din literatură”, că a fost îndepărtat, e drept că și într-un fel dramatic (mai ales existențial, profesional, ca obscur profesor de literatură și gramatică românească), de „inutilul neant al literaturii”.

Capacitatea de lectură declarată este infinită, ca și aceea de scriitură. Falnic declară: „am citit inscripțiile scrise-n limbi necunoscute”. Structura narativă ajunge fixată prin cititul și scrisul palindromic, reversibil. În mod repetat, în ultima parte a scrierii, este reprodusă fraza (de credință) a Sfântului Martin din Tours: „SIGNA, SIGNA, TEMERE ME TANGIS ET ANGIS”, tradusă în mod frecvent prin „Ești cruce, fă-ți cruce, mă atingi și mă chinui în zadar”. La reluare, palindromul este rezumat astfel: „Semne, teamă și atingere”. Ca atare, semnul sau simbolul înlocuiește crucea materială.

Și tipul de personaj, livresc, dar și istoric, imaginar, dar și real, oricum unul ieșit dintr-un hipotext, este expus la vedere în *Solenoid*. E chiar cel care (se) vorbește. E un „nefericit și hirsut abate Faria”, „săpând decenii la rând la marele meu tunel de evadare”. E personajul nonconformist, demonic, din romanul lui Alexandre Dumas, *Contele de Monte-Cristo*, aflat în lungă reclusiune, având, cum s-a constatat, model real, ca atare fiind un personaj cu cheie, dar și un personaj-cheie. Iată că și M. C. fantazează folosind persoane reale. Un personaj, prin urmare, citit și rescris.

Un altfel de (în)scriere în realitate

Dacă ne-am întreba direct, citind *Solenoid*, așa, mai în consens cu juna generațiune, cum stă treaba cu scrisul, care-i faza cu el? Răspunsul ar fi probabil: simplu și totodată complicat. Un răspuns abstract parcă ar fi, însă, acesta. Concret, scrisul, definit prin comparație, ar fi ca nașterea femeii gravide. Există în carte. Autorul ei a spus-o și la lansarea de la Târgul de carte Gaudeamus din noiembrie 2015. Se poate verifica pe înregistrarea pe internet. Și, dacă nu greșesc, tot acolo a explicat că, după cum din nou citim aici, cartea „se scrie singură”, „nu seamănă cu nimic mai mult decât cu viața, care se trăiește singură”. Singură, dacă îi permiți, o accepți, ea se dictează, autorul este instrumentul care o „transcrie” doar fizic. Autonomă, cartea este similară vieții, și ea autarhică. Cartea ar fi inspirație, iar viața respirație, *in integrum*. Înțeleasă în propria suficiență, dar comparativ ca o formă de singurătate, cartea pare a fi mai mult (și mai puțin) decât ceea ce chiar este o carte. A fi și altceva. Dacă nu ar fi chiar altceva. Nimic nu ar mai fi, iată gândul de bază aici, suficient sieși: scrisul ar fi și citit, cititul ar fi și scris, viața ar fi și carte, cartea ar fi și viață. Reformulând: scrisul ar fi mai mult citit, cititul ar fi mai mult scris etc. Altfel ce sens ar avea definirea prin comparație, dacă individualitățile se susțin *sui generis*?

„Scrisul meu maniacal, fără nici o ștersătură...”, vom citi undeva spre sfârșitul cărții. Trascierea fidelă, totală, a vocii care-i dictează face totul simplu, deși neobișnuit. Scris, viață: un *continuum*. Natură, obișnuință. Naștere, creație. Din nou: scris, viață. Se impune îndemnul: Ascultă viața! Iată ideea și aplicația ei. Nu și explicația...

Dar de carte e vorba? Ceea ce se scrie de la sine, cum se trăiește viața, se vrea sau se recunoaște doar a fi cu totul altceva. E o scriere, dacă tot trebuie să aibă un nume, să exprime o acțiune sau o faptă. Și scrierea, nu transcrierea, există aidoma vieții. *Solenoid*, cum i s-a spus (după 200 de titluri probate, vezi spusele de la lansare): „această scriere care nu e, slavă Domnului, o carte, lizibilă sau nu”. O non-carte de peste 800 de pagini... Dar nici non-carte nu e: „Scriu aici (...) o anti-carte, opera pentru totdeauna obscură a unui anti-scriitor.” Anti-carte, pentru că nu poate fi descifrată? Pesemne. Anti-carte și pentru că se opune cărții, în mod generic. O „carte” care se opune cărții.

Cel care o „transcrie” maniacal și fără ștersătură nu este un scriitor. E geamănul invers al scriitorului, prezent în „anti-carte”, chiar așa numit, Scriitorul, Celălalt, dar în starea de

coșmar! Un coșmar din care trebuie trezit, eliberat, ajutat ca să evadeze: din carte în anti-carte, din viață în anti-viață...

Solenoid este o „scriere în afara muzeului literaturii, o ușă adevărată mângălită pe aer, și prin care sper că voi ieși cu adevărat din propriul meu craniu”. Aici vorbește, totuși, chiar scriitorul, încă aflat în sine, în craniu, cum, anatomic, precis, scrie, amestecându-și „vocea” proprie cu aceea *alterantă* și nu mai puțin posesivă. Statut narativ dublu și totodată dedublat. Recunoscut: „Ambiguitatea esențială a scrisului meu. Nebunia lui ireductibilă.” Literatura e muzeu, e trecut, închidere, vastă bibliotecă de opere, cu toatele închise, constrângătoare, moarte sau muribunde. Anti-carta devine mai mult decât cartea, cum antiliteratura este mai mult decât literatura. Postmodernitatea redescoperă avangarda, iar fuga din craniu e totodată fuga din literatură.

Autorul scrie și plânge, scrie cu lacrimi, la figurat și la propriu. Nu doar cu sau în lacrimi, dar și pentru ele. Noima scrisului, ca și a cititului, este chiar plânsul. A plâns în clasa a VI-a patru ore, citind romanul *Tăunul*. Plâng colegile de la școala de mahala bucureșteană, citind romanul *Mătăniile*. Plânge, la 33 de ani, el, în și prin propria scriere (relectura *Tăunului* n-a mai avut același efect). Și când este aproape să încheie: „Scriu acum câteva foi finale, pentru ca lumea mea să nu rămână neterminată.” Scrie „ieșind din carte și din poveste”, el împreună cu cele două Irine, soția și fiica: posedă, trăiește, scrisul ca lume și viață.

Iată o nouă analogie, mai restrânsă, nu cu totul exactă: scrisul *als ob* halucinant, oniric: „acum – când scriu asta – ca-n transă, ca-n vis”. Viață, lume, scris: în realitatea „ireală”, la un anumit nivel de realitate, ar spune cuantica ori transdisciplinaritatea (Basarab Nicolescu). Simulacru fără (di)simulare. Realitate, la altitudine și cu atitudine delirante, figurată aici, înainte de principalul locutor/locuitor al *Solenoid*-ului, de Nicolae Borina, diletantul care a realizat primul solenoid, nefuncțional, despre care citim: „Bătrânul delira, dar știam mai bine ca oricine că delirul nu e un deșeu al realității, ci parte din ea, și uneori partea ei cea mai prețioasă.” Delir selectiv, emanat dintr-o anumită sursă, vitală, creatoare, experimentală, poate, eșuată asemenea vieții. Ratare eșuată pentru a fi transgresată în izbândă.

Literatura este în esență viciată de condiția ficțională, aici programatic, nu și practic, exclusă. Nu trebuie imaginat, dar „realizat”. Irealitatea literaturii îi rămâne lui M. C. total îndepărtată. Un pact în întregul lui demascat. Declarativ, cel puțin. Pledoarie *pro domo sua*. Potrivire cu sine și propriile cuvinte. „N-am scris ficțiune, dar asta mi-a eliberat adevărata vocație: să caut, în realitate, în realitatea lucidității, a visului, a amintirii, a halucinației și-n oricare alta.” Scrisul ca o căutare de(spre) sine, în sine, pentru sine. Pe scurt: *circum-scriere* a eului, dar nu gramatical, ci material.

A scris poeme și povestiri în liceu, pe când „eram un puști halucinat și schizofren”, ridicat/coborât din psihologic, eventual psihiatru, în psihiatric.

Avea „poeme scrise cu acul pe albul ochilor și poeme scrise pe frunte”!, desigur la figurat, dar la o intensitate figurativă ca și cum ar fi concretă. Senzorialitatea, corporalitatea marchează scrisul. Scrisul ca scris, scrisul ca viață (re-naștere, natură): „mi-am gravat apoi pe sex și pe fese demoni, gryli și troli și orgii imunde...”. Ambiguitatea veghe-vis se subînțelege. Nu o dată se referă locutorul central la scrisul pe propria piele. El își tatuează „infinita și infinit stratificata și infinit glorioasă, și infinit dementa citadelă a minții mele”, cum se dezvăluie în ultimele cuvinte ale Părții întâi. Scoate în scris „piesele negre” din minte, din abisul întunecat, încifrat, sustras cu tărie cunoașterii: „mintea mea e plină de imagini și de figuri alegorice, toate enigmatice, căci enigma e semnul incompletitudinii”.

„Anti-carta” este o lungă scriere cu dus și întors, dar nu doar analeptică și proleptică, ci și imaginară, utopică, ucronică, contrafactuală. Amestec de (contra)factualitate. Pune-n

paranteză sau suspendă condiția de scriitor, păstrând-o pe cea de om. Acesta își rescrie voit rău biografia (la modul imaginar, literar, cale pe care o renegă) de scriitor ratat, nedreptățit și anihilat, între 30-33 de ani, vârsta manifestării activ evanghelice a lui Isus Hristos. Un „plagiat” biografic!?

Tot răul, însă, spre bine: ratatul și celebrul trăiesc la extreme, dar nu cu totul dezlegați. Dimpotrivă, în mod bizar, încă mai apropiați. Mai ales din perspectiva vârstei ulterioare, de peste 33 de ani. După aceasta l-a cuprins faima, o anume faimă, nu neînsoțită de defăimare, de o chinuitoare (ne)recunoaștere. Sunt două euri într-unul, două luni într-una care-și fac, vorba lui Eminescu, încercarea. „Poate-n lumea scriitorului îndepărtat și celebru ce poartă numele meu nu s-a auzit de școala 86, deși ea există și acolo...”, spune profesorașul eșuat-iluminat.

Realul (lume, personaj) este proiectat ficțional: „mă gândesc răutăcios la celălalt, la autorul de romane, volume de versuri, eseuri, Dumnezeu știe mai ce, desprins de mine în acea toamnă îndepărtată de la Cenaclul Lunii, separat de mine ca un siamez, printr-o operație intruzivă, traumatizantă și mutilatoare”. Contradicție opțională? Mai curând autonegare, dialectică, o cale de autodepășire.

Scrisul este evaziune sau nu este nimic... Iar celuilalt, prizonierului, îi transmite „un plan de evadare”. Refuzat, însă, căci acela „E mulțumit cu falsele evadări promise cititorilor lui, cu falsele lui uși pictate iluzionist pe pereții groși ai muzeului literaturii.” Ceea ce nu-l face să renunțe la „marele plan de evadare”.

Intră la Litere (la Filologie, cum era atunci) în 1975 și scrie despre psalmi o lucrare de seminar de o sută de pagini... Va fi înțeles din lipsa de ecou că nu *despre*, dar *prin* (sine) este potrivit ca să scrie.

Poemul *Căderea*, „produsul ultim a zece ani de citit literatură”, un *summum* de lectură, așadar. Scrisul apare extras din citit, ca sinteză a unor (anti)teze, ca expresie a unei remodelări. Scrie *Căderea* când „mintea mea era un puzzle de citate”, „amalgam de patristică și fizică cuantică, genetică și topologie”. Nu este aici o mostră de anti-poezie, anti-literatură, dar și de trans-literatură, de sinteză a cunoașterii orientată poetic? Aplicația metodică era asupra eului. Poemul era „un studiu complet al lumii mele interioare”. Subiectul este propus exclusiv ca obiect. Subiectul ca singurul viu și prezent, dar și ca viitor, locu(i)tor care dislocă obiectul încremenit, trecut. Crede, ca autor subiectiv-obiectiv, că este „singurul poem care făcea universul inutil, îl trimitea la muzeu”. O negare (spre depășire) a existentului, a ființei. Perspectivă nesesizată, viziune nevăzută. *Căderea* cade la Cenaclul Lunii, va face singur jocul cuvântului. Similitudine verbală, (con)sensuală, evidentă, mai întâi pentru autorul, care-și va aduce aminte și va nota mult mai târziu în această scriere, la modul imaginar, ficțional, literar, de „cenaclu-n care *Căderea* mea a căzut”.

Conducătorul cenaclului, „cu autoritate mai mare decât poate avea un om”, era un Dumnezeu al literaturii, într-o vreme a ateismului de stat, „spusele lui erau dăltuite-n granit nemuritor”, ca Tablele Legii! Și el n-a vorbit „complex și subtil”, cum, se notează, îi erau cărțile, 40. Doar l-a întrebat, între patru ochi: „De fapt, cum te cheamă cu adevărat?”, crezând că se ascunde sub un pseudonim. Iar în public a spus că poemul e un *interesant eșec* (se va spune la fel și despre *Solenoid?*), „căci poetul nu are simțul limbii și nici pe departe talentul necesar unei asemenea întreprinderi”. Așa încât, încânt, *cade-n ridicol*.

Avem și descrierea poemului de 30 de pagini. E cifra anilor la care începe *Solenoid*-ul, glisând însă pe toată existența trăită și închipuită a locutorului/locuitorului său. Din descriere rezultă o totală metamorfoză, transgresiune sau, mai curând, regresiune, cum o dezvăluie titlul însuși: „*Căderea*, spirala nebunească, largă ca un Maelström în primele cânturi, apoi tot mai

frenetică, mai isteroidă, pe măsură ce divinul se schimbă-n obscen, geometria-n anomie, îngerii în demoni de bestiar medieval”.

Cunoaștem și antiteza norocoasă la publicul eminent literar în cap cu conducătorul cenaclului. A citit, întâi, „un tip cu mustață”, ciclul *Tehnologia toamnei*, elogiat de colegi: versuri „mature și crud-grațioase, eliptice și enigmatice”. Perspectivă restrânsă, închisă parcă într-un punct, clară în enigmaticitatea sa. Enigma pare a fi punctul de intersecție a ciclului înălțat, lungului poem coborât (doborât) și totodată a scrierii acestuia care le cuprinde.

Poetul căzut este privit ca un bizar paștor patologic, iar poemul trece (se-nfundă, de fapt) drept „un amestec de detritusuri culturale nedigerate bine”. Cum s-a spus?! Și E. Lovinescu a notat despre Arghezi (iar Arghezi, aici, după moto, alte versuri citate, aluzii) și revoluționarul său volum de poezie *Flori de mucegai*, că este scris din „detritusuri verbale”!

Poetul *Căderii* nu observă coincidența deloc, doar o sugerează (involuntar?) și se retrage singur, distrus, dorind „să nu fi existat vreodată”. Ulterior, chiar în *Solenoid*, el alege, poate tocmai de aceea, să scrie despre inexistența... existentă! Are, prăbușit, vise treze și nocturne resentimentare, contra cenacliștilor *in corpore*. Face o criză (vai!) literară, plasându-se alternativ între genialitate și imbecilitate. Din resentiment cade (sau se înalță) în resemnare, sigur, pentru totdeauna, că trebuia să eșueze, să cadă cu *Căderea*, și să ajungă „omul cel mai obscur de pe pământ”. Evident, un truc pentru a se afirma, negându-se – în absolut!

Se recunoaște ca scriitor ratat, într-un sens anume, teoretic exact, adică fiind un scriitor incapabil de „ficțiune”. Doar în aceste limite se demască: „n-am ajuns scriitor”. Practic, rămâne ambiguu, cum tot el s-a declarat. „Celălalt”, ficționalul, a existat (și cred că există încă în *Solenoid*). A existat, la modul factual (recunoscut și în convenția contrafactuală): „dac-aș fi ajuns scriitor l-aș fi descris (Bucureștiul) la nesfârșit”. Nu doar că asta a făcut, dar asta face încă. Schizoidia este balizată în omogenitate a personalității.

De fapt, intră într-un joc de transfer al convenționalității motivat de adecvare și autenticitate, cu teleologie practică inclusă în discursul metanarativ. E jocul de-a anti-scriitorul prin care se scrie anti-carta. Iată un paradox, acela al anti-scriitorului. Anti-scriitorul este atât de impersonal, încât, în raport cu scriitorul, devine deplin personal. „Altfel decât toți scriitorii lumii, tocmai fiindcă nu sunt scriitor, eu simt că am ceva de spus.” Altfel: anticonvențional, sau cel puțin cât mai puțin convențional. Convenția anticonvenției nu este o invenție recentă. Nu e doar etică (onestitatea persoanei întâi predicată și de Camil Petrescu), dar strict comunicațională, verbală și implicit existențială (eu o numesc onto-retorică). Un refuz care să depășească scrisul devenit comun și incomunicant.

Poziționarea este principial etică. Excluz, retras, scriitorul de sine (nu de sertar) se descoperă totodată bucuros că nu e „prins în păienjenii orgoliilor și cabalelor lumii literare”. Doar își scrie manuscrisul.

Revine la situația (fictiv aleasă) de „ratat”, datorită eșecului din 1977, „sub ochii marelui critic”, 498. Este prins în ambiguitatea personalității sale, a celui care, totuși, scrie, dar alege să nu fie la fel cu ceilalți (reduși la un mod esențialist), dar altfel, liber, absolut liber, liber chiar față de el însuși. Obsesia ambiguității vieții și a scrisului îi întărește convingerea că „orice succes în viață ascunde un eșec și orice eșec camuflează un succes”. Scriitorul este prizonier al scrisului condamnat, pe deasupra, la a nu mai avea viață personală (ca poetul, în accepția lui Nichita Stănescu). Dar cineva care alege, prin vocație, invocată de altfel și ea acum, să nu năi fie scriitor, ajunge liber să scrie în „conformitate” cu principiul aplicat al libertății sale de voință. Să scrie ce, cum, când și chiar despre ce vrea.

În *Solenoid*, cele două convenții, factuală și contrafactuală, rămân în dispută. Locu(i)torul schizoid scoate alternativ când un cap, când altul. Există aproape de ruptul

capului. Clivajele nu sunt desăvârșite. Regula impusă nu este ori-ori, dar și-și, trăită patetic, paroxistic. Legătura cu literatura nu este abandonată. Demobilizarea literară devine onest dezvăluită: „iubesc literatura, o iubesc mai departe, e viciul de care nu pot scăpa și care-o să mă distrugă”. Are o groază cvasi-sacră și față de literatură, nu doar față de existență. Iubirea literaturii, din care tânjește să evadeze, să se dezvrăjească, aici capătă expresie critică. Impulsul primordial este acela de a evacua literatura ca fapt sau drum sfârșit, ca temniță definitivă, absolută. De aceea o și demască. Din literatura care s-a înfundat se iese, evadează sau măcar se încearcă aceasta, din partea cuiva care ar putea fi numit un *transfug* (termen aici adecvat, spre deosebire de ideologia totalitară): „Literatura e un muzeu închis ermetic, muzeu al ușilor iluzorii...”. Literatura atrage într-un fals loc, în utopic. Promite și compromite, grație amfibologiei ei fundamentale: „literatura e o mașină de produs mai întâi beatitudine, apoi dezamăgire”. Literatura este doar literatură, a ajuns autarhică, în analogie doar cu ea însăși. Autoproliferantă și încremenită. Literatura nu e, totuși, viață. E o capcană mortală, resimțită ca fiind esențial manipuloare: „mereu și mereu ai fost doar rotit între degetele literaturii”.

În pofida a ceea ce se desparte în scrisul despre viață (literatura ficțională) și scrisul despre scris (disciplinele și speciile criticii), și literatura este „despre”: despre ea însăși. Metaliteratura a închis cu totul literatura. Este invocat și evocat aici „blestemul” literar: se scrie despre literatură, nu despre viață. În scris, se trăiește pe pagina bidimensională, dar existența, realitatea, lumea, universul se circumscriu în a treia și chiar a patra dimensiune, aceasta din urmă, de peste un secol și mai bine, prin fizica cuantică și anticipările ei, impun o nouă teleologie poetologică. Scrisul literar elimină viața, care se dovedește tot mai largă. În forme canonice sau paradigmatic, „scrisul îți mănâncă viața și creierul ca heroina”. Literatura exclude ființa, persoana, eul, într-un mod, la propriu, chiar dacă nu neapărat patologic, de-mențial: „Literatura este de multe ori o elipsă a minții și-a trupului celui care scrie.”

Literatura, se pare că există aici sugestia că se citește, dar nu se scrie. Se „prescrie”. Perspectiva contrafactuală optează pentru scrisul factual, documental, nonficțional. Se pledează în favoarea jurnalului și se practică mai cu seamă „genul” înregistrat de teoreticienii literari la para-literatură. El poate fi încadrat și la peri-literatură, în proximitatea preparatoare a literaturii înnoitoare, dar și la post-literatură, prin substituirea convenției creatoare, comunicaționale (indirect, poate, și artistice, estetice, statut aici eludat sau suspendat).

(Anti)scriitorul produce (transmite, transcrie), doar un jurnal (arhi-gen demult și chiar de mulți recunoscut, M. C. nu este nici aici „cap de serie”, dacă folosim o expresie a lui M. Eliade), mutând, pentru sine, secundarul sau marginalul în principal și central, împotriva cursului larg al receptării publice. Și procedează deopotrivă lucid și imprudent: „dar cui îi pasă de jurnalul unui anonim?”.

Jurnal său, „acest altfel de jurnal”, (desigur, altfel, dar poate și apropiat de *Un altfel de jurnal* al lui Matei Călinescu), a fost început la 17 ani, la 17 septembrie 1973, iar pe lângă note de lectură și exerciții literare, el conține și „anomalii”. Nu toate anomaliile sale au fost înregistrate, memoria prezentă tinde să le completeze și să le lămurească. Explicarea este dificilă. Memorarea pare mult mai facilă. Depozitul și depozitia memoriei nu apar discreditate. În mod esențial și chiar cert, se notează, „Jurnalul meu este mărturia mea...”. Un jurnal de martor și mărturisitor nu este, formal, deloc ceva personal. Substanța se cere căutată în personalitatea ei.

Așadar, acum el scrie ceva într-un caiet, „exact genul de carte pe care n-ar scrie-o nimeni. E o scriere condamnată de la început...”, chiar ca manuscris!, 53. Anti-carte este o carte în manuscris. Carte, propriu-zis, devine doar editorial. La lansarea din noiembrie 2015,

patronul editurii Humanitas a încercat un exercițiu de mitologizare ori de idolatrizare. Legenda scontată ar fi aceea a unui autor care scrie, fără ștersături, un enorm manuscris, în caiete, presupuse a fi de acelea mari, studențești, și el tocmai a reușit să trimită editurii ultimul capitol (nu caiet?), iar noi, cititorii, avem acum copertat întregul. „Romanul”, a spus imprudent, „cartea”, a spus în același fel, mai mult: ar fi una din cele mai grozave cărți care s-au scris vreodată în lume...

Romanul este însă rejețat, pentru neajunsurile unei convenții falacioase pentru cititor și inautentice pentru autor: „nici un roman nu poate, prin definiție, să spună adevărul, singurul care contează, adevărul interior al vieții celui care scrie. Pentru că nu sunt romancier și nu desenez uși false pe ziduri, sunt fericit scriind, și fericirea asta-mi ține loc de glorie.” Scrie jurnal, (de)cade în sine, primește de acolo scrisul, își arogă bravura opozitivă, nepublică sau antipublică, radical căutătoare, experimentalistă și, chiar mai mult, experiențialistă, de a nu se teme de „hoardele venind din adânc”. Și ceea ce face nu este un jurnal înscris exact în timp, însă mai curând accidental. Rareori citim notații ca aceasta: „Sunt peste trei luni de când scriu aici...”. Are 30 de ani, va ajunge la 33, cu timpul prezent, dar memoria și imaginația aduc în text deopotrivă trecutul și prezentul.

Notează în jurnal că vrea să scrie „o dare de seamă” sau un „raport” „despre anomaliiile mele”. Reamintește apoi că scrie „istoria anomaliiilor mele”. Noutatea nu e a temei ori a subiectului, desigur, oricât de puțin frecventate. Dar să reținem că de la ea pleacă totul. „Despre” are funcție poetologică și teleologică. Se apleacă spre, se aplică la, o componentă biografică. Iar dacă termenul *biografică* pare nepotrivit, să luăm seama că nu doar viața, dar și părți din jurnal, de regulă onirice, sunt transcrise aici, așa încât ponderea primă ar avea-o un fel de jurnal în jurnal, sau de jurnale în jurnalul care este acest „raport”, „manuscris”, scris totuși în manieră memorialistică! Teleologia e mai curând proprie lecturii, decât scriiturii: ținta rămâne comprehensiunea, e drept că preponderent a vieții sinelui, dar adesea și a fragmentelor antologate în scop comun intelectual. Ceea ce se caută aici ar fi o astrologie sau semiologie a scriiturii și lecturii, cunoscătoare și revelatoare. „Scriind despre trecutul meu și despre anomaliiile mele și despre viața mea translucidă, prin care se vede o arhitectură încremenită, încerc să deslușesc regulile jocului în care m-am pomenit, să disting semnele, să le pun cap la cap și să-mi dau seama spre ce arată, și să mă-ndrept într-acolo. Nici o carte nu are un sens dacă nu e o Evanghelie.” *Solenoid* este o Bunavestire a optzecistului M. Cărtărescu, cu alte surse, implicații, sensuri decât aceea a lui Breban, dincolo de poezia generic comună. Ambiguitatea, vizionarismul, structura și natura frastică etc. îi individualizează, aș spune că îi și ierarhizează, pe cei doi scriitori. Nu doar în sensul că unul este romancier iar celălalt, prin voință și puțință, nu.

Selecția fragmentelor din jurnal strânse aici începe la 16 iunie 1974, dată la care locuiește în strada Ștefan cel Mare. Operația este elementară, condusă de o cale, în sensul propriu, așadar, de o metodă: „adun fapte și mărturii care să ducă undeva”, în căutarea unui sens ascuns. Memoria trăită sau scrisă deja este doar un instrument, nu și un obiect. Scrierea cumulează istorisiri: „încerc să păstrez o anumită ordine în istorisiri”. Ordinea spațio-temporală nu este ignorată, dar ea rămâne secundară în raport cu semnele sau eventual cu sensurile.

Anti-cartea sa iese din pagini sau tinde să o facă. Dacă rămâne o carte, se vrea una cu trei sau chiar patru dimensiuni, ca realitatea „ireală”, metafizică și cuantică. Detestă să fie doar o repetată pagină bidimensională. Aspiră să transgreseze într-o pagină sculptată sau arhitecturată, evident în analogie cu viața ori realitatea.

De ce alege antiliteratura acest manuscris epic, refuzând romanul sau poemul, în mod direct sau în amestecul lor? Explicația vine de acolo că o materie-spirit nedefinită nu poate afla stricta formalizare. Iar gradul minimal de ficțiune menține faptele de viață în directă factualitate. „Nu roman și nici poem, căci ele nu sunt ficțiune (sau nu pe de-a întregul), nici studiu obiectiv, fiindcă multe dintre faptele mele sunt singularități ce nu se lasă reproduse nici măcar în laboratoarele minții mele. Nici măcar nu pot face, în cazul anomaliilor mele, distincția dintre vis, amintiri străvechi și realitate, între fantastic și magic, între științific și paranoic.” Dar, atunci, de unde vine opțiunea pentru contrafactualitate? S-ar putea ca și contrafactualitatea să fie minimală. Interioritatea e factuală și nu contrafactuală. Contrafactuală devine alegerea numai în raport cu identitatea publică. Dar în *Solenoid* și aceasta este absorbită în interioritate.

Sunt fapte, cele ordonate acum, ieșite dintr-o minte care nu face acele distincții, „fantomatice și străvezii, dar așa sunt lumile în care trăim simultan”. Nu un limbaj, dar o lume (abisală, scufundată, căzută...) încearcă a revela la modul simili-evangelic. De aceea scriitorul plonjează în lumea largă, în vasta realitate, și ele concrete. „Faptele mele vor fi, deci, fantomatice și străvezii și indecidabile, dar în nici un caz ireale.” Sunt chiar chinuitor de reale. Suferința le marchează realitatea. Laboratorul mintal, dar – iată plusul – și sub- sau infra-mintal este explorat, exploatat, revelat. De acolo provine scrierea, deja elaborată. Visul de marcă expresionistă nu-i e îndepărtat. Și iată ce aduce la suprafața minții: „Monștri, monștri pe care mintea nu-i poate concepe, nici adăposti, nici încăpea, atârnați, ca păianjenii pe firele lor scânteietoare, de reflexele noastre ancestrale, de paloarea pielii, de clănțănitul dinților, de ieșirea ochilor din orbite.” Sau, mai scurt: „monștri în absolut, monștri psihici”. Stări ale subiectului: „Frica, groaza, împietrirea, teroarea, fascinația, oroarea, urlatul și nebunia.” Scoase din temnița minții, din ceea numește o „barbară ublietă” (de la fr. *oubliette*, loc uitat, temniță). Într-un astfel de loc terifiant găsește 30 de planșe cu „ființe coșmarești”, între care una are „viziunea crepusculară a Irinei și-a mea de-acum un an”.

Și, în definitiv ce (se) scrie aici? Iată nu o constatare, dar o prevenire, într-o poetică deliberată. Autorul va scrie „o poveste a vieții mele (...) potrivită cu figura mea ștearsă, cu firea mea retrasă, cu lipsa mea de sens și viitor.” O istorie a lipsei de însemnătate a omului, dacă înlătură întâmplarea succesului public, literar. Dar nu avem aici perspectiva exterioară, secundară, dacă nu eludată? Am putea să înțelegem astfel. Ceea ce ni se transmite, însă, este că aceasta nu este singura sa versiune de viață, este doar alta. Și e de așteptat că noi scrieri vor revela noi versiuni. Dar o viață nu total de vis, nu imaginară, fantastică. E de așteptat un foraj scriptural în această direcție de căutare spre recunoaștere. Deocamdată, el scrie, cum promite, „povestea vieții” sale de anonim, de „ființă obscură”. Cu scop bine exprimat prin comprehensiune, concept din teoria lecturii: „ca s-o citesc simultan cu scrierea ei și să-cerc să-nțeleg. Voi fi unicul scriitor-cititor al acestei povești al cărei sens, o scriu a zecea oară, e neestetic și neliterar.” E fericit că n-a scris cărți „autonome estetic”. Va fi încântat să convingă de faptul că visul este el însuși estetic, realist-estetic.

Miza repetată, copleșitoare, este a comprehensiunii scris-cititului. Dar pactul nonpublicabilității, non (de data asta nu anti) estetic și non-literar, nu mai este respectat. Ajunge o glumă. Semn de cădere repetată în literatură și în estetic, ambele supuse „judecății” critice.

Scrie în *Solenoid* o poveste a feminității. În mod declarat, „pentru sora mea captivă (sau pentru fiica mea, poate)”. Dar și pentru feminitatea sa, declarată, dar nu pe deplin cunoscută. Povestea lui, iat-o: „într-o lume incomprehensibilă și sufocantă o femeia rămăsese gravidă”, dar nu prin sexul cu un bărbat, și „un fel de presentiment o umbrise”. Dacă până aici

povestea sună cunoscut, evanghelic, mai departe povestea surprinde. Femeia naște un copil fără inimă în locul firesc, dar cu trei inimi închise alături, de cristal, fier și plumb, ca atare cu „piese de schimb”. Și nu e totul. Nou-născutul se metamorfozează, capătă câte șapte degete la fiecare mână, ochi în frunte, urechi la glezne. Pe scurt, este o făptură marcată anatomic de anomalii. Gândul stăruitor, normal, este acela că „nimic nu era adevărat, lumea era absurdă”. Cu o excepție: „Numai inima de cristal era adevărată.” Însă, numai pentru a se lungi povestea. Inima de cristal se sfărâmă și ea. Făptura antropoidă crește, se-ndrăgostește, se căsătorește, divorțează, se recăsătorește, naște doi copii, duce „o viață confuză”. Îi rămâne numai inima de plumb, dar așteaptă „o a patra inimă pământească”. Mai naște o dată, la bătrânețe, apoi moare. Nu e deloc românul lui Alecsandri, cel cu „șapte veți în pieptu-i de aramă”, are doar trei, dar în zadar. Citim o parabolă străvezie despre viață, în marile ei dimensiuni de vârste și fapte...

Autorul manuscrisului lipsit de ștersături admite doar scrierile unui „eu”, marcat de sentimente și emoții. Propria persoană este monstruos multiplicată (iar prin aceasta, posibil, nemuritoare). Știe că există „sute de miliarde de ființe cu numele meu”. Ființe dintr-o altă, enormă, subterană dostoevskiană. Află dincoace de diurn, în „noaptea ființei”. Sunt cerute acele scrieri „aspre și imposibil de înțeles”. Cărțile viabile sunt evangheliile oraculare. „O carte trebuie să ceară un răspuns”.

Scrie acum „cartea ororii de a trăi”, a fugii de aici, a evadării din realitatea obișnuită. De la un nivel de realitate, ar spune Basarab Nicolescu. „Pleacă! Fugi! Amintește-ți că nu ești de aici!” Doar Evangheliile într-adevăr o mai spun. Iată răspunsul aflat prin scrierea cărții: „sensul oricărui efort omenesc: ieșirea din lumea asta”.

Limbajul figurativ este rar, domină oralitatea, norma respectată curent este aceea a rostirii. *Solenoid*, scriere lungă, este o carte spusă. Relația cu limba este asemenea celei cu existența. Și cuvintele sunt monstruoase, în chiar natura lor. Uneori se-ntâmplă ca limbajul să treacă înaintea trăitului. De exemplu, „Cuvântul <dispensar> mă înspăimântă și azi...”. Limbajul tinde chiar să ajungă atotstăpânitor. Fie în expresie, fie în suspensia sau obscurizarea acesteia. Comunicarea decade în grupuri de litere ilizibile, cinci rânduri cu termeni indescifrabili. Apar limbi stranii: „limba sqwiwhlt”, „limba haaslaaslaah”, iar dacă există „limbajul înalt al flatulațiilor și eructațiilor”, limba e în modul cel mai propriu organică. Am notat deja scrierea de poeme pe piele sau pe retine. Scrierea în chip de tatuare.

Limbajul simbolic, matematic, este prezent în coduri ale unor spații, fie nepătrunse (7172 este un număr despre care se spune că este interzis), fie pătrunse: „am schimbat la-ntâmplare ordinea numerelor din cifru”, „Numărul fusese 96105.” Hermeneutica enigmistică, dacă nu și numerologia, își vor face poate de lucru cu ele.

Manuscrisul acesta este trans-literar, și pentru că se unește cu ceea ce este dincolo de literar, și pentru că se separă de identitatea literaturii. Despărțirea se motivează prin adevărul conținut și reflectat, de la un capăt la altul, de la sursă la materializare. „Da, manuscrisul meu depășește literatura, pentru că este adevărat.” E revendicat nu de la ficțiune, dar de la document. Se aliniază esteticii autenticiste. Spune adevărul și când precizează că, în pofida aspirației, dar posedat de incertitudine, nu-l dezvăluie integral (e comică, în context, sintagma adevărului integral – însă doar ideologic – cerută de un Radu Cosașu în epoca stalinistă din România!): „Dar mă îngrozește ceea ce e *posibil* să fi fost, nu pot imagina și nu pot descrie încă. (...) Nu am făcut pactul sincerității totale. Nimeni nu a făcut vreodată pactu-ăsta.”

Manuscrisul-jurnal, anti-carte, întins pe durata a trei ani, își delimitează (o face atât de rar) durata: „De-atunci au trecut trei ierni, și tot atâta timp de când scriu aici, în caietele manuscrisului meu.”

E scris fără ștersătură? Ca atare, dintr-un jet neîntrerupt. Între perioadele de scris, probabil, intens meditat. Ceea ce ar fi tot o formă, imaterială, de scris, aceea poate cu enorme ștersături invizibile. Se adaugă (re)citirea. „L-am recitit de-atâtea ori, că-l știu aproape pe dinafară. Păduchi, frică, matricole, vise.” Și poate nu rescris, la propriu, direct pe text, cum declară că nu o face, dar rescris prin supra-scriere, în „replică” la textele anterioare. Dar iată că găsesc locul în care scrisul multinivelat (ca realitatea cuantică însăși) este asumat: „Am știut mereu că scrisul e palimpsest, e răzuirea unei foi ce deja cuprinde totul, e dezvelire a semnelor și buclelor, scoase prima oară la lumină...”. A știut, dar nu înseamnă că a inventat, doar a „descoperit”. Munca esențială este de a ordona manuscrisul. De a se confrunta cu „ciudatul Baalbek al caietelor mele”. Iar la punctul de jos, de a informa strict documentar: „Al treilea caiet, încă doar pe jumătate scanat, decopertat, expus: Voila.”

Miza sau pariul pus pe comprehensiunea scris-cititoare rămâne marea dificultate. Prin povestire, spre sens. În povestire, altfel spus în(tre) semne, este locul de provizorat, în așteptarea evaziunii. Scrisul este posibil și în starea de teamă a înțelegerii. Miza ori pariul par amânate. „Nu-ncerc să-nțeleg, doar merg mai departe cu povestea anomaliilor mele.”

Tragedia imposibilității evadării este substituită de comedia scriiturii. Ea numai parodiază ideea (lui Marx) despre filosofii care au făcut teoria, însă ceea ce urmează rămâne practica. Pentru protagonistul *Solenoid*-ului, un caz anume din practică, „important e însă a evada”.

El capătă o „viziune (...) dacă nu metodă”. Dar mai e doar transcriptor și nu scriitor? Visătorul acceptă dictarea (să nu o confundăm cu dicteul). Visele sale, ne asigură, sunt „cu cât mai limpezi, cu atât mai indescifrabile”. Clar este un vis, dar și acesta prin oblicvitate: este cel cu „mica parabolă”, care comunică obstinat sensul că nu opera de artă, dar copilul trebuie salvat, în situația, pare-se mereu prezentă, de a alege. (Nu la fel ca în *Sofia a ales*, de W. Styron, caz ignorat aici: dar între proprii copii, fetiță și băiețel; tot un caz limită...)

Capitolul 41 începe cu un poem, din care aleg un vers: „Am văzut frica devorându-ne craniul”. Dar mă opresc și la: „Am văzut cele 10 (la puterea 500) de universuri paralele deodată.”, „Am văzut iadul...”, „Am văzut morala înnebunind”, „Viața ca spectacol al morții/ Moartea ca spectacol al morții!”. Avem în acestea toate un fel de rezumat esențial al *Solenoid*-ului.

Mai există aici ceea ce aș numi o vedenie-poem, care dezvăluie țința protagonistului-transcriptor de acum, din faza sa literară, estetică: „Trebuie să evaderez/din acel puț jegos și sinistru.”, „pătrund în lumea de deasupra”. Pledoaria artistică este elementar explicită. „Arta n-are sens dacă nu-i evadare.” (Să fi apucat prozatorul M. C. vremea oniricilor, atacați în *Contemporanul* sau *Lupta de clasă*, dar și de M. Preda în *Făcătorii de cuvinte*!)

O banalitate asumată este altceva decât una însușită cu limbuție retorică. Da, arta se extrage din cunoaștere, atâta câtă este, și una, și alta. „Am simțit apoi limita artei mele, care e și limita cunoașterii mele.” Foarte bine că a înțeles, foarte bine că s-a avântat într-o cunoaștere largă, generală.

De nimic nu se atârână (nici chiar de poezie, cum o face Al. A. Philippide) ca de *rezonanță*. Caută un *acord* major, definitiv. „Vreau să-mi înțeleg cu luciditate și cinism situația. Suntem prizonieri în închisori concentrice și multiple.” Un neoexistențialism? Poate, unul orientat evazionist, neoromantic, cum înțelege M. Cărtărescu postmodernul. Dar înțelegerea îi poate fi suficientă. Se părea că da, dar singur arată că, de fapt, nu. „De ce pot înțelege totul dacă nu pot face nimic?” Se vrea făptuitor. Va fi fiind înțelegerea ca și explicația, teoria, contemplația, în opoziție cu practica, făptuirea... Și totuși, o anumită

înțelegere, cea, se pare, căutată, se explică ea însăși altfel. O deducem din „procesul chinuitor de inginerie inversată care este adevărata înțelegere”.

Încrederea în scris-cititul propriu are și momente de iluminare. Atunci el crede că „manuscrisul” dezvăluie, descifrează.

Caută o înțelegere tocmai a înțelegerii. „A-nțelege înseamnă-ntotdeauna a pătrunde în altă minte”. Printr-un mod de dedublare ori de substituie. Localizat în subiect (locutor), află cum, „contemplând un obiect, ești absorbit de el și aruncat într-o minte inumană”. E calea vrăjită. Iată viziunea sau metoda. Semnul abate sensul. „Religiile sunt, și trebuie să fie, contemplarea năucă a degetului lui Dumnezeu, în neputința de a înțelege că nu degetul e mesajul, că el doar *arată* (s. în text, n. m.) către ceva.” Pentru revelație este de ajuns.

Poetica este, în sfârșit, dezvăluită: proustiană, a eului și prin eu, pe o cale diletant-sacralizată, excesivă și abătută, absolut personalizată. „Scrișul meu e un reflex al demnității mele, e nevoia mea de căutare-a lumii făgăduite de propria minte, cum parfumul e făgăduința introlocatului trandafir. Vreau să scriu nu ca un scriitor, fie el și de geniu, ci cum cânta Efimov, cu un orgoliu nemăsurat și-o imperfecțiune sublimă. El gășise calea, care nu se gășește prin tradiție, ci prin har, căci arta este credință și dacă nu e credință nu e nimic.” Credință și nu dragoste, dar aici, la un amator (iubitor, încrezător) al sinelui, e vorba de o viață sublinară și nu de întoarcerea în rai, ca în *Epistola lui Pavel către Corinteni*.

Manuscrisul, despre care a spus că nu va fi o carte, e doar „un plan de evadare”, va fi dat focului. El nu poate fi același cu „manuscrisul Voynich”, primit și înapoiat bibliotecarului Palamar. Manuscrisul dictat locutorului din cartea pe care o citim este întocmai lumea lui. Iar lumea se termină odată cu manuscrisul. „Niciodată realitatea n-a fost mai încastrată în ficțiune, mai una cu ea...”. Scrișul își afirmă cu tărie sporită ambiguitatea. Personajul luptă pe două fronturi în același timp, fără a le mai distinge. Iată-l la capătul puterilor. Tot provocator: „Mi-am pregătit deja armele pentru înfruntarea finală.”

El nu se supune judecății critice, dar uneia mult mai largi și adânci, etic-existențiale. Prin care s-a (în)scriș. „Cu flecușetele astea heterotopice și absurde, cu piesele astea de puzzle, cele mai inutile obiecte de pe pământ, voi veni în fața judecății.” Nu capodopera care, chipurile, trebuie să dureze, dar sinele binevestitor, „evanghelia minții mele”, cartea care senalță și se topește.

Plânge (în sfârșit, ca în clasa a VI-a, citind *Tăunul* unei autoare neștiute decât odată ajuns student la Litere, dar și ca învățătoarele dintr-o școală de mahala, citind *Mătaniile*) pe manuscrisul „În care scrisesem ani în șir încercând să-mi înțeleg anomaliile, mintea și viața.” Doar mai constată: „manuscrisul meu se destrămasese în flăcări”.

În demersul acesta vital (în)scriș, nu este cu totul singur. E însoțit mai ales de bibliotecarul Palamar, care-i spune că, dac-ar fi poet, ar scrie – despre lumea acarienilor – „epopeea acestor nestemate vii, iubirile și războaiele lor, turpitudinea și gloria lor...”. E lumea enigmatică sau lumea enigmei. Sunt specii multe „fără nume”, „cunoscute printr-un cod de cifre și litere, asemenea supernovelor și quasarilor”, din realitatea cuantică. O lume sau realitate paralelă, în oglindă cu acelea tridimensionale, în relief evident, închis: „acarienii sunt ființe după chipul și asemănarea noastră”. Nivelurile acestea de realitate (folosesc conceptul transdisciplinarului Basarab Nicolescu), deși diferite, se identifică funcțional, au rol similar: „suntem și noi acarienii unei lumi superioare”. Palamar (straniul nume ar corespunde sensului de acostator sau legător, în dicționar înseamnă cablu, funie) este nu doar cunoscător, dar și creator, experimentator organic, fizic, concret, al acestei infra-lumi. Întâlnindu-l pe locu(i)torul din *Solenoid*, Palamar îi arată, aș spune la modul lui C. Brâncuși, că „Am creat o lume în însuși trupul meu, o rețea de canale în derma mea, locuită, explorată și extinsă mereu

de un popor ce se crede, ca și noi, unicul din univers.” Palamar nu doar crede, dar el și iubește, cum declară, poporul de acarieni. „E nebun?” întreabă, lucid, sceptic, prudent, scriitorul *Solenoid*-ului.

Dar Palamar, în rolul inițiatorului (malefic) din acest excurs paideic, îi arată acestuia ceea ce el numește „noul tău trup”. Atunci, cel inițiat își amintește de tratatul de parazitologie citit în adolescență, împrumutat de la un agronom. Profetul *ad hoc* Palamar îl înscrie, practic, nu teoretic, în realitatea vajhingeriană a lui *als ob*. „Vei fi ca ei, dar vei ști că nu ești dintre ei.” Protagonistul confesor face pactul de cunoaștere, din convingere mediată de concretul direct, testând finalitatea mântuirii prin evadare nu dintr-un trup de păcat, cum spune Apostolul Pavel, dar de suferință activată de angoasă. Nu-și uită și nu-și schimbă așteptarea esențială. Află prin bibliotecar drumul presupus a fi căutat și se lasă sedus. Oricum, altă cale nu i se deschide. Se explică și se justifică totodată: „Căci miza mea era să aflu, chiar dacă aveam o infimă șansă, dacă mântuirea este posibilă.” Dar nu depășește un stadiu al realului condițional: „Dacă vom putea ieși de-aici, izbăviți de frica noastră cea de toate zilele.” După acceptarea teribilă, disperată, când capătă un „trup de sarcopt” (contrafactualitate temută, anterior, prin gândirea lucidă, devenită factualitate deplină, prin vis și halucinație) și se dedă unui eros „acarian” desfrânat: „am copulat cu femelele lor monstruoase”. *Solenoid*, ca scriere deopotrivă a feminității, ajunge și la acest eros parazitat.

THE PROTAGONISTS AND FUNCTIONS OF THE FAIRY TALE. THE COMPARATIVE-ANALYTICAL PERSPECTIVE

Delia-Anamaria Răchişan

**Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North
University Center**

Abstract: The paper aims to emphasize the fact that the protagonists and the functions of the fairy tale, irrespective of the cultural space, are universals (general notions). Any fairy tale inserts indispensable constants: narrative scheme, type sequences, formulas, a specific way of reflecting life, characters. It starts from the premise that the actions of the fairy tale protagonists, grouped into two polarising series (beneficial series / malefic series); being under the fosterage of good / evil, are closely linked with the functions of the fairy tale. The role played by characters (the aggressor, the donor, the main hero, the false hero etc.) will be associated with the functions. The „function” phenomenon was analysed from several critical angles: anthropologically – Bronislaw Malinowski, Radcliffe-Brown; linguistically – Ferdinand de Saussure, Karl Bühler, Roman Jakobson; sociologically – Émile Durkheim. Vladimir I. Propp, analysing the type sequences from the fairy tale through the filter of grammar, associating the functions with the term from the syntax, identifies a limited number of constancies – 31 functions. Having the model of the propiine functions we observe a few aspects: the action itself begins with the eighth function – the impairment; the presence of one function anticipates the other; the absence of a function does not modify the allocation of the others; the functions can appear separately or in pairs: prohibition- infringement; impairment-remedial; certain functions are indispensable, others can multiply themselves – the impairment; others may be missing – metamorphosis, marriage. Starting from the symbiosis function-character, is underlined the importance that must be granted to the actions perpetrated by the characters, and not to the characters themselves. The comparative-analytical perspective aims the fairy tales inserted into the Romanian and foreign collections: Petre Ispirescu – Greuceanu; Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte [Youngness without oldness and life without death]; Prâslea cel voinic și merele de aur [Prâslea the Brave and the Golden Apples]; I. Pop-Reteganul – Povestea lui Pahon [Pahon's story]; Charles Perrault – Frumoasa din Pădurea Adormită [Sleeping Beauty]; Frații Grimm – Albă ca Zăpada [Snow White], but also slides the fairy tale towards other categories: song-acting Ileana și Făt-Frumos, a variant from Maramureș, also known by other regional denominations: Ileana Cosânzeana, Ileana șade pe o piatră [Ileana sitting on a rock]; Ileana și Baba-Cloanță (song-acting seems to be a schematic, minimized, slighting reply of the foreign fairy tales previously mentioned).

Keywords: comparative analysis, fairy tale, functions, protagonists, universals (general notions).

Orice basm, indiferent de apartenența spațiului cultural, inserează constante-cheie indispensabile: schemă narativă, secvențe tip, formule, un mod specific de oglindire a vieții, personaje. Pornind de la binaritatea funcție-personaj se subliniază importanța care

trebuie acordată acţiunilor comise de personaje şi nu personajelor în sine, indiferent că se află sub tutela binelui sau sub incidenţa răului (seria benefică / seria malefică). Termenul „funcţie” devine punct de conjuncţie între personajele basmelor şi acţiunile comise de către acestea. Fenomenul „funcţie” determină o perspectivă interdisciplinară: antropologie – Bronislaw Malinowski, Radcliffe-Brown; lingvistică – Ferdinand de Saussure, Karl Bühler, Roman Jakobson; sociologie – Émile Durkheim. În acest context, perspectiva proppiană se impune şi atrage atenţia prin numărul limitat de constante – 31 de funcţii¹: *situaţia iniţială, absenţa, interdicţia, încălcarea, divulgarea, vicleşugul, complicitatea involuntară, prejudicierea, mijlocirea, contra acţiunea incipientă, plecarea, prima funcţie a donatorului, reacţia eroului, înzestrarea eroului, călăuzirea, lupta, marcarea, victoria, remedierea, întoarcerea eroului, urmărirea eroului, salvarea, urmărirea incognito, impostura, încercarea grea, îndeplinire, recunoaşterea, demascarea, transfigurarea, pedepsirea, căsătoria*. Funcţiile sunt esenţiale din mai multe motive. Aducem câteva argumente în acest sens: prezenţa unei funcţii o anticipează pe cealaltă; absenţa unei funcţii nu modifică repartizarea celorlalte; primele şapte funcţii constituie un fel de preambul, iar acţiunea propriu-zisă începe cu funcţia a opta – *prejudicierea*; funcţiile pot să apară separat sau în pereche: *interdicţie–încălcare*; *prejudiciere–remediere*; anumite funcţii sunt indispensabile, altele se pot multiplica – *prejudicierea*; altele pot lipsi – *metamorfozarea, căsătoria*. Există şi funcţii care par a fi identice – *prima funcţie a donatorului; încercarea grea* –, însă nu trebuie confundate, ele au menirea de a mijloci „definirea basmului ca gen”².

Vladimir I. Propp, asociind funcţiile cu termenul din sintaxă, trecându-le prin filtrul gramaticii, constată că numele şi atributele personajelor se pot modifica de la un basm la altul, însă acţiunile, funcţiile lor rămân aceleaşi. Rolul jucat de personaje (agresorul, donatorul, eroul principal, falsul erou etc.) se va corela cu funcţiile. Perechea antinomică, la prima vedere, personaje–funcţii trebuie analizată în tandem: „funcţia este o faptă săvârşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii [...]. Funcţiile personajelor constituie elemente fixe, stabile ale basmului [...]. Succesiunea funcţiilor este întotdeauna aceeaşi”³. Perspectiva comparativ–analitică poate fi potenţată, apelând la basme inserate în colecţii româneşti şi străine: Petre Ispirescu – *Greuceanu, Prâslea cel voinic şi merele de aur; Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*; I. Pop-Reteganul – *Povestea lui Pahon*; Charles Perrault – *Frumoasa din Pădurea Adormită*; Fraţii Grimm – *Albă ca Zăpada*.

Acţiunea propriu-zisă a basmelor incluse în colecţia lui Petre Ispirescu – *Greuceanu, Prâslea cel voinic şi merele de aur, Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* – capătă contur, începând cu funcţia a opta – *prejudicierea*. În momentul constatării situaţiei perturbatoare se încropeşte intriga. Această funcţie – *prejudicierea* – poate fi explicată printr-o serie sinonimică de termeni – daună, deficienţă, dorinţă neîmplinită, furt, lipsă, pagubă etc. Uneori, prin prisma acestei funcţii, sesizăm relaţia ce se instituie între general şi particular la nivel macrocosmic şi microcosmic: de exemplu, în basmul *Greuceanu*, umanitatea este

¹ vezi V. I. Propp, *Funcţiile personajelor*, în *Morfologia basmului*, trad. Radu Nicolau, Bucureşti, Editura Univers, 1970, pp. 30-65.

² Nicolae Constantinescu, art. „Fişe pentru un dicţionar de folclor (IV) Anecdota, Descântecul, Funcţia”, în *Revista de etnografie şi folclor*, tom 30, nr. 2, 1985, p. 149; Nicolae Constantinescu, *Folclorul, cum poate fi înţeles. Studii şi articole de etnologie românească*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2011; vezi V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, pp. 380-454.

³ V. I. Propp, *Morfologia basmului*, ed. cit., pp. 26-27.

prejudiciată de podoabele astrale (soare, lună); în basmul *Prâslea cel voinic și merele de aur*, împăratul este prejudiciat de merele de aur. În basmul *Greuceanu*, se reînstaurează echilibrul, normalitatea după intervenția eroului; în basmul *Prâslea cel voinic și merele de aur*, după remedierea prejudicierii din pricina furtului, frații invidioși încearcă să se debaraseze de Prâslea – duplicarea prejudicierii. În basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*⁴, remarcăm multiplicarea prejudicierii – împărăția este lezată, lipsesc moștenitorii, venirea pe lume a fiului dorit este posibilă doar prin asumarea altei lipse – dobândirea tinereții fără bătrânețe și vieții fără de moarte. Dacă pornim de la premisa că venirea pe lume a oricărui nou-născut este un dar divin, părinții, apelând la vraci, la filosofi, la acel „unchiaș dibaci”⁵ comit *hybris* [depășesc măsura, limita morală]. „Devenirea într-o devenire” va fi substituită de „devenirea într-o ființă” (concepte dezvoltate de Constantin Noica): „în clipa când devenirea într-o devenire nu-și desfășoară de la sine lanțul ei, adică din clipa în care pruncul este adus pe lume dincolo de fire, acesta va aparține altei rânduiei decât cea care nu l-a putut zămisli și va aduce excepția în legea, respectiv în curgerea oarbă a vieții”⁶.

Aplicând funcțiile proppiene, pe texte concrete, observăm că acestea se sudează cu acțiunile protagoniștilor, permițând o perspectivă comparativ–analitică. Pentru a evidenția impactul pe care îl au acțiunile protagoniștilor asupra funcțiilor enumerăm câteva funcții proppiene alese într-o ordine aleatorie:

Funcții proppiene identificate în basme din colecția lui Petre Ispirescu (selectiv)	a_i Greuceanu	a_{ii} Prâslea cel voinic și merele de aur	a_{iii} Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte
➤ <i>situația inițială</i>	• mâniarea Împăratului Roșu;	❖ viața tihnită a unei familii de împărat;	○ dorință neîmplinită a unei familii de împărat;
➤ <i>prejudicierea</i>	• lipsa soarelui și astrului selenar din pricina furtului;	❖ furtul merelor de aur în perioada propice recoltării;	○ lipsa unui moștenitor;
➤ <i>lupta</i>	• eroul îi învinge pe cei trei zmei;	❖ învingerea răufăcătorilor, înfrângerea celor trei zmei; salvând puii de „zgripsor”, omorând balaurul, „zgripsoroaica” ⁷	○ adevărata probă nu constă în lupta dintre erou și făpturile cu forță supraumană ⁸ , ci în capacitatea eroului de a fi milos – îi redă

⁴ Răchișan, Delia-Anamaria, *Status-ul eroului în căutarea veșniciei și reîntoarcerea în lumea cu dor*, Simpozionul Național Constantin Noica, ediția a V-a: „Cum e cu puțință ceva nou”, coordonator: Alexandru Surdu, Ediție îngrijită de Ovidiu G. Gramași, Mona Mamulea, București, Editura Academiei Române, 2013, pp. 238-246.

⁵ *** *Tinerete fără bătrânețe. Basme populare românești*, Antologie, postfață și bibliografie de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva, 1985, p. 84.

⁶ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 114.

⁷ vezi detalii despre Zgripsoroaica la G. Călinescu, *Estetica basmului*, Bistrița, Editura Pergamon, 2006, pp. 102-104.

		îi cruță viața la rugămintea puilor și îl va scoate pe Prâslea din tărâmul celălalt pentru a putea ajunge în împărăția tatălui său;	Gheonoaiei piciorul retezat, iar Scorpiei capul tăiat cu paloșul;
➤ căsătoria	• veselie ținuturi săptămâni.	❖ Prâslea se căsătorește cu fata cea mică; făcurea nuntă mare.	○ eroul se însoțește cu fata cea mai mică; din lumea veșniciei; lipsesc detaliile, manifestările ritual-religioase specifice ceremonialului nupțial.

Eroii principali, din cele trei basme menționate, aderă la valori umane fundamentale – Adevăr, Bine, Frumos. Eroii depășesc probele la care sunt supuși datorită altor personaje. Greuceanu este ajutat de Farul-Pământului, de fratele său de cruce; Prâslea este sprijinit de Zgripsoroaică, un protagonist malefic, înduișat de faptele eroului – salvarea puilor de zripsor; Făt-Frumos este ocrotit și povățuit de cal, un adjuvant de nădejde. În timp ce Greuceanu și Prâslea, căsătorindu-se cu aleasa inimii lor, vor avea parte de fericire, Făt-Frumos renunță la fericirea eternă, implicit la zâna ce i-a devenit soție pe tărâmul veșniciei. Făt-Frumos, fiind acaparat de dor se (re)întoarce acasă, adică în lumea cu dor⁹. Parcurgând drumul în sens invers constată că totul este supus vremelniceii, că nu mai există tărâmul Scorpiei, Gheonoaiei. Făt-Frumos însuși devine un bătrân cu barba albă. Moartea lui, uscată de atâta păsuire, îl așteaptă pe cel care, renunțând la „devenirea într-o ființă”, revine în lumea devenirii oarbe, adică în lumea „devenirii într-o devenire”, în termenii lui Constantin Noica.

În basmul *Povestea lui Pahon*, inserat în colecția lui I. Pop-Reteganul, protagonistul răscumpără cu ultimii bănuți niște necuvântătoare – un câțel, un pisoi și un pui de șarpe. Pahon locuia într-un bordei cu tatăl său. Erau săraci, dar sufletești. De exemplu, vietățile răscumpărate cu cei trei bănuți au fost crescute în bordeiul săracăcios: „cățelul se făcu câine, pisicul se făcu mârțan, iar puiul de șarpe era cât o talpă de casă de mare și de gros”¹⁰. Într-o zi, șarpele îl roagă să îl ducă în Țara Șerpilor, în împărăția tatălui său, sugerându-i să îi solicite împăratului, drept recompensă, mărgeaua de sub limbă. Piatra (re)amintește de mitul

⁸ vezi despre Gheonoie, Scorpie și alți monștri, G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 47-55.

⁹ vezi Răchișan, Delia-Anamaria, *Status-ul eroului în căutarea veșniciei și reîntoarcerea în lumea cu dor*, Simpozionul Național Constantin Noica, ediția a V-a: „Cum e cu puțină ceva nou”, coordonator: Alexandru Surdu, Ediție îngrijită de Ovidiu G. Gramași, Mona Mamulea, București, Editura Academiei Române, 2013, pp. 238-246.

¹⁰ Ion Pop-Reteganul, *Povestea lui Pahon*, în *Povești ardelenesti*, București, Editura Minerva, 1986, p. 191.

draconitului sau de obiectul magic utilizat în descântece. Se crede că mărgeaua șarpelui este rotundă, ca o verighetă, găurită la mijloc, de culoare albă sau galbenă și vârgată¹¹. Există convingerea că mai mulți șerpi adunați laolaltă au capacitatea de a secreta o piatră miraculoasă – măgeaua șarpelui; șarpele care înghite piatra respectivă devine balaur; eroul din basme care intră în posesia măgelei devine năzdrăvan și tot ceea ce își dorește se împlințește. În mod paradoxal, eroul cunoaște limba necuvântătoarelor înainte de a intra în posesia pietrei miraculoase. Având status-ul de inițiat, eroul poate dialoga cu necuvântătoarele. Măgeaua șarpelui îl va ajuta să obțină ceea ce gândește, ceea ce își dorește: se va căsători cu fata împăratului (*căsătoria* – funcție proppiană), va avea parte de avuție, însă nu și de fericire: „fata împăratului, până era acasă, avea un drăguț de arap, care era slugă în curtea împărătească. După ce se mărită, fata împăratului, după Pahon, ea își duse și sluga cea de arap cu sine și când nu-i vedea Pahon, se sfătuiau în diferite chipuri împreună”¹². În *Povestea lui Pahon* (re)găsim aproape toate funcțiile proppiene. Acțiunile eroului potențează latura afectivă, altruismul, bunătatea și mai puțin lupta propriu-zisă. *Lupta* este o funcție proppiană indispensabilă oricărui basm. În acest basm, motanul este pregătit de luptă în Țara Șoarecilor, iar câinele ia atitudine ofensivă în Țara Sobolilor. Lupta nu se dă cu paloșul. Pahon duce o luptă lăuntrică și în cele din urmă se (re)găsește pe sine. Când este cazul, *impostura* (funcție proppiană) este sancționată. Eroul aplică *pedeapsa* (funcție proppiană) convenită nevestei și arapului: „Apoi zise măgelei: — Du-i de unde i-ai adus, dar fără curți, numai pe amândoi cum sunt acum”¹³. Finalul basmului este atipic. Eroul, având ca reper experiența sa personală, nu mai este adeptul căsătoriei. Formula finală apare ca o povață cu rol moralizator, coercitiv: „Fata, care se ține mai sus decât tine, nu o lua și de ți-ar da tată-său cât bine în lume, mai bine rămâi ca mine”¹⁴.

Uneori remarcăm tendința de glisare a basmului înspre alte categorii, de exemplu înspre jocul-cântec *Ileana și Făt-Frumos*: „Ileana șade pe o piatră, pe o piatră, pe o piatră. / Și își pieptănă părul bălai, părul bălai, părul bălai. / Și iată vine Vrăjitoarea. / Ileana mea poftim un măr. / Și iată vine Făt-Frumos. / Și nuntă mare au făcut”¹⁵. O variantă asemănătoare este întâlnită și pe meleagurile maramureșene, indiferent de zona etnografică – Țara Chioarului, Țara Codrului, Țara Lăpușului, Țara Maramureșului. Jocul-cântec este o manifestare ludică frecvent întâlnită atât în mediul rural, cât și urban. Acest joc-cântec este îndrăgit de copiii de pretutindeni și apare sub diverse denumiri regionale – *Ileana Cosânzeana*, *Ileana șade pe o piatră*, *Ileana și Baba-Cloanță*: „Ileana șade pe o piatră, / Pe o piatră, pe o piatră. / Și iaca vine Zâna Rea / Ileana mea, primește-un măr / Și iaca vine Zâna Bună / Ileana mea, de ce-ai primit? / Că mărul a fost otrăvit. / Și iaca pleacă Zâna Bună, / Și iaca vine Vrăjitoarea. / Ileana

¹¹ În Țara Maramureșului se pornește de la premisa că „mărgaua d'e zierme” este un obiect real „e faină, găurită la mijloc”, Culegător Delia-Anamaria Răchișan, Informatoare: Maria lui Vodă, 79 ani, Breb, Țara Maramureșului, 2015; readuce mana laptelui: „se bat ziermii câte douăzeci-treizeci la un loc și suflă acolo și scot spumă și fac mărgica ziermilor [...]. Ziceau babele că dacă cineva îți ia laptele, atunci să mulgi vaca prin mărgica aceea și se tomnește vaca”. vezi Pamfil & Maria Bîlțiu, *Izvorul fermecat*, Baia Mare, Editura Gutinul SRL, 1999, Informatoare: Vlad Maria, Săliștea de sus, Țara Maramureșului, 76 de ani în anul 1997, p. 131; vezi osmoza erou-șarpe-obiect magic în legenda *Mihai Viteazul*, antologată de V. Adăscăliței, în *De la Dragoș-Vodă la Cuza-Vodă. Legende populare istorice românești*, București, Editura Minerva, 1988, p. 119; vezi detalii despre măgeaua șarpelui la Silviu Angelescu, *Legenda*, București, Editura Valahia, Colecția „Rânduiala”, 2002; vezi relația șarpe-balaur-măgeaua șarpelui la Delia-Anamaria Răchișan, *Mitologia românească și estetica artei tradiționale din Maramureș*, București, Editura Academiei Române, 2015, pp. 247-286.

¹² Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 195.

¹³ *Ibidem*, p. 197.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Chițimia, I. C., *Problematica jocurilor și cântecelor de copii*, în *Folclor românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, București 1971, p. 248.

mea, s-adormi pe veci. / Și iaca pleacă Vrăjitoarea, / Ileana mea s-adormi pe veci. / Și iaca vine Făt-Frumos. / Ileana mea trezește-te! / Și ea pleacă cu Făt-Frumos”¹⁶. Jocul-cântec pare a fi o replică schematizată, minimalizată a basmelor străine menționate anterior. Analizându-le, prin prisma funcțiilor proppiene, remarcăm asemănări, deosebiri, suprapuneri¹⁷:

1. Jocul-cântec – <i>Ileana și Făt-Frumos</i> (varianta din Maramureș)	2. Basmul – <i>Frumoasa din Pădurea Adormită</i> (Charles Perrault)	3. Basmul – <i>Albă ca Zăpada</i> (Frații Grimm)
Funcții	Funcții	Funcții
✓ Înșelăciunea	✓ Prejudicierea	✓ Iscodirea
✓ Prejudicierea	✓ Remedierea	✓ Divulgarea
✓ Remedierea	✓ Interdicția	✓ Prejudicierea
✓ Căsătoria	✓ Încălcarea interdicției	✓ Vicleșugul
	✓ Duplicarea prejudicierii	✓ Metamorfozarea
	✓ Remedierea	✓ Multiplicarea prejudicierii
	✓ Căsătoria	✓ Reacția eroului
	✓ Triplicarea prejudicierii	✓ Salvarea victimei
	✓ Reacția eroului	✓ Căsătoria
	✓ Salvarea	✓ Pedepsirea
	✓ Pedepsirea	

Jocul-cântec menționat este o replică bagatelizată a celor două basme. Manifestarea ludică se apropie de cele două basme prin: numărul restrâns de funcții; personaje benefice (Ileana Cosânzeana, Făt-Frumos, Zâna Bună); protagoniști malefici (sesizăm dublarea ipostazei maligne: Zâna Rea / Vrăjitoarea); acțiune redusă; obiecte restrânse (mărul otrăvit ca „antidar”; în basm, Albă ca Zăpada primește, rând pe rând, trei obiecte otrăvite: cingătoare, pieptene, măr). Jocul de copii se distanțează de basmele menționate prin anumite carențe: formule inițiale, mediane, finale; povestitor; schemă narativă etc. La nivelul jocului-cântec interceptăm un joc de-a limbajul axat pe: eunitmie; eufonie; sincretism de limbaje – îngemănarea limbajului muzical cu limbajul nonverbal (gestul), paralimbajul (accent, intonație, timbru); prezența figurii retorice – anafora¹⁸ care imprimă tonalitate puternică și marchează trecerea de la o secvență la alta; enumerarea regresivă și progresivă cu efect cumulativ; existența repetiției pentru a avea garanția că se va obține efectul scontat. În manifestarea ludică, acțiunea gravitează în jurul protagoniștilor principali – Ileana Cosânzeana și Făt-Frumos. Ileana Cosânzeana, în funcție de categoria folclorică – basme, balade, legende, colinde¹⁹ – apare în ipostaze diferite:

¹⁶ Culegător: Delia-Anamaria Răchișan, Informatoare: Măria Coaciului, 76 ani în anul 2009, Fântânele, Țara Lăpușului.

¹⁷ vezi Răchișan, Delia, *O etnologie a jocului în cultura tradițională românească. Jocul ca joc. Jocurile de copii*, București, Editura Moroșan, Editura Detectiv, 2010, pp. 121-142.

¹⁸ vezi detalii despre anaforă la Ovidiu Bârlea, *Poetică folclorică*, Editura Univers, București, 1979, pp. 196-198; Adrian Fochi, *Estetica oralității*, Editura Minerva, București, 1980, pp. 154-229.

¹⁹ Ileana Cosânzeana are un status aparte în colinde. Uneori herbul cerbului substituie leagănul: „În unele colinde, cerbul poartă între coarne un leagăn de mătase în care o plimbă pe Ileana Cosânzeana peste ape, peste lunci, prin păduri adânci, prin nori până-n cer. Iar în alte colinde, cerbul legăna în herbul lui chiar pe «Ișus mititel, / Mic înfățășel»”, vezi Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Române, 1985, p. 510.

- ❖ izotopie astrală – astrul selenar;
- ❖ izotopie antropomorfă – ființă umană de o frumusețe aparte;
- ❖ izotopie supraumană – zână.

Romulus Vulcănescu și Aron Densușianu pornesc de la premisa că Ileana și Cosânzeana întăresc aceeași idee mitică: „Numele Ileana derivă din numele grec *Ilia* – sora soarelui Ilios, care, primind sufixul *-ana* a devenit *Ilia-ana*, iar prin contragere, Ileana, cât și de la numele latin *Iana* sau *Diana Iana*, sora soarelui la latini și zeiță a lunii. Iar partea a doua a numelui, adică Cosânzeana derivă din termenul latin *consens* (= sfătuitor, consilier divin), titlu particular ce se dădea zeilor de sfat ai Olimpului (în număr de 12), dintre care făcea parte și Diana. Din epitetul *Iana Consulens* sau *Iana Consens* derivă numele care primește sufixul *-ana*, *Consentiana*, iar prin aspirarea lui *-t*, în *Consenzeana*, Cosânzeana”²⁰.

Extrapolând, „flăcăul frumos” din lumea satului devine, în jocul-cântec și în basm, antroponim. Făt-Frumos, eroul principal aflat în slujba umanității se remarcă datorită faptelor; virtuților fizice și morale.

Pornim de la premisa că manifestarea ludică a părut abia după ce copiii au intrat în contact cu basmele străine – Charles Perrault, *Frumoasa din Pădurea Adormită*; Frații Grimm, *Albă ca Zăpada*. Jocul-cântec este practicat de copii în casă, afară, inclusiv pe perioada nunții, ceea ce relevă funcția de inițiere premaritală. În basmele menționate apar personaje benefice (*Albă ca Zăpada*, vânătorul, piticii; prințul; *Frumoasa din Pădurea Adormită*, ursitoarea cea bună) și malefice (mama vitregă / ursitoarea cea rea). Mama vitregă din basmul *Albă ca Zăpada* (Frații Grimm), ursitoarea cea rea din basmul *Frumoasa din Pădurea Adormită* (Charles Perrault), neinvitată la ospățul dat în cinstea venirii pe lume a prințesei, sunt personaje negative care se comportă aidoma unor vrăjitoare, aflate sub tutela malignului. Acest gen de „mamă”²¹, interceptat în universul miraculos al basmului, are tendința de a-i leza afectiv pe cei dragi, de a-i prejudicia de căldura maternă. De exemplu, mama vitregă, considerându-se cea mai frumoasă, nu acceptă răspunsul oglinzii fermecate. *Alba ca Zăpada*, în ochii mamei vitrege, reprezintă o amenințare. Aceasta recurge la fapte abominabile – îi cere vânătorului să o răpună pe fata nevinovată; se deghizează când în bătrână, când în țarancă și are asupra ei elemente nefaste, obiecte otrăvite. Nu întâmplător, în lumea satului românesc, un astfel de comportament este sancționat. Seria terminologică conferită mamei vitrege subliniază acest aspect: „mamă de a doua, mamă de blană, mamă de lemn, mamă fiasă, mamă la salcă, mamă de scoarță, mamă de plop [...]”. În termenii autorului Armand Guță, mama vitregă este asociată cu salcia pentru că „lemnul de salcie nu încălzește”; mama de scoarță este „aspră, cum este scoarța copacului”; mama de plop sugerează noncalitățile: „rece, lipsită de afecțiune”²². Între funcțiile și acțiunile personajelor din basme există o graniță laxă de demarcație. Constatăm că funcțiile și acțiunile protagoniștilor interrelaționează și atunci când se glisează dinspre basme înspre manifestările ludice.

Articolul, apelând la perspectiva comparativ–analitică, subliniază interacțiunea ce se instituie între protagoniști, acțiuni și funcțiile basmului și relevă, totodată, importanța acestor universalii, indiferent de apartenența spațiului cultural.

²⁰ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 396.

²¹ vezi Lazăr Șăineanu, *Ciclul mamei vitrege*, în *Basmele române*, București, Editura Minerva, 1978, pp. 463-496.

²² Armand Guță, *Mamă naturală vs. mamă vitregă*, în ****Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie*, vol. III, *Nașterea și copilăria. Partea a 2-a: Ritualitate postnatală; Copilăria între ludic și folcloric; Pedagogie infantilă*, coordonatori: Sabina Ispas, Nicoleta Coatu, Partea a II-a, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 29.

BIBLIOGRAPHY

*** *Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie, vol. III, Nașterea și copilăria. Partea a 2-a: Ritualitate postnatală; Copilăria între ludic și folcloric; Pedagogie infantilă*, coordonatori: Sabina Ispas, Nicoleta Coatu, Partea a II-a, București, Editura Academiei Române, 2012.

*** *Tinerețe fără bătrânețe. Basme populare românești*, Antologie, postfață și bibliografie de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva, 1985.

Călinescu, G., *Estetica basmului*, Bistrița, Editura Pergamon, 2006.

Constantinescu, Nicolae, *Folclorul, cum poate fi înțeles. Studii și articole de etnologie românească*, București, Editura Universității din București, 2011.

Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978.

Propp, Vladimir I., *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1970.

Propp, Vladimir I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Editura Univers, 1973.

Răchișan, Delia-Anamaria, *Status-ul eroului în căutarea veșniciei și reîntoarcerea în lumea cu dor*, Simpozionul Național Constantin Noica, ediția a V-a: „Cum e cu puțință ceva nou”, coordonator: Alexandru Surdu, Ediție îngrijită de Ovidiu G. Gramași, Mona Mamulea, București, Editura Academiei Române, 2013.

Răchișan, Delia, *O etnologie a jocului în cultura tradițională românească. Jocul ca joc. Jocurile de copii*, București, Editura Moroșan, Editura Detectiv, 2010.

Reteganul, Ion-Pop, *Povești ardelenesti*, București, Editura Minerva, 1986.

Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, București, Editura Univers, 1973.

Șăineanu, Lazăr, *Basmele române*, București, Editura Minerva, 1978.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Române, 1985.

BONDED SHAKESPEARE

Dragoş Avădanei

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

Abstract: To study Shakespeare's following as a literary influence in the world is next to impossible, due to the immense number of writings, in countless languages, published in the past four-hundred years. As the title suggests, this paper refers to an intriguing twentieth-century British playwright, Edward Bond, who proposes two Shakespeare-related plays, Lear (1971) and Bingo (1973), where the great Renaissance bard is not only radically transformed, but also drastically diminished: King Lear is re-written in Lear as a systematic and hostile critique of Shakespeare's masterpiece, full of violence, cruelty, aggressiveness..., and "extravagance that is both boring and repellent"; Bingo, in its turn, proposes a revisionist portrait of Shakespeare as a man (in his final days) and an author, a denunciation of the great dramatist by an ideologically motivated Marxist-socialist-Brechtian writer.

Keywords: Shakespeare, Bond, Lear, re-write, Marxism, Brecht

In the past four hundred years "William Shakespeare" has become the greatest literary-cultural phenomenon of all times: his work has been translated into practically all the languages of the globe /sic!/: his plays have not only been staged in numberless theaters, but were also re-written, adapted, imitated, parodied, turned into operas or ballets, films, cartoons and TV series, or accompanied by illustrations and interpreted in paintings and drawings of all kinds; millions of essays, research papers, PhD dissertations, book-length critical studies and conference proceedings volumes have been published in hundreds of languages; hundreds of thousands of actors have become—or have dreamt of becoming—Hamlet or Lady Macbeth, Falstaff or Juliet, Lear or Rosalind...; and, closer to our purposes here, countless scholarly and fictional biographies have been written, side by side with new ways of "transforming" his great plays.

No wonder then that in 1998 noted Yale critic and professor Harold Bloom published a 750-page book titled Shakespeare. The Invention of the Human in which he "reminds" his readers that the Complete Works represents a secular scripture from which we derive much of our language, our psychology, and our mythology; particularly through his characters (Hamlet, Falstaff, Rosalind, Iago, Edmund, Cleopatra, Lear, Juliet...) Shakespeare invented something that hadn't existed before (so one could think of a world before and after Shakespeare)—he "invented the human as we continue to know it"; in other words, he invented our understanding of ourselves; his plays "are the wheel of our lives, and teach us whether we are fools of time, or of our parents, or of ourselves"; some of these claims (may) have intrigued some Bloom critics, but one can also notice, in the age of the Internet, that a Yahoo "William Shakespeare" search (in September 2015) gives you about twenty-two-million results, i.e. one would need about forty-two years of his/her life if he/she decided to spend one minute on each site (so forget about anything like two, three..., or ten-twenty... minutes); this is more than overwhelming.

Our choice here is to focus just on one contemporary author who thought of writing two Shakespeare-related plays, in a twentieth-century when the great Elizabethan, after having defied generations of critics' and writers' expectations, provided the subject of dozens and dozens of fictionalizations; we might attempt here a sketchy thematic categorization (with the almost useless note that many of them fall into more than one categories): dealing with Shakespeare's youth (Bruce Cook's Young Will..., Stephanie Cowell's The Players: A Novel of the Young Shakespeare or Bailey MacDonald's Wicked Will: A Mystery of Young Shakespeare) and with his love life (the rather recent Shakespeare in Love by Marc Norman and Tom Stoppard, along with Faye Kellerman's The Quality of Mercy, Lisa M. Klein's Love Disguised, Carolyn Meyer's Loving Will Shakespeare, Pamela Mingle's Kissing Shakespeare, or Anthony Burgess's quattro-centenary celebration in his 1964 Nothing Like the Sun.../beginning of Sonnet 130/); or the poet's "secret life" (Jude Morgan's The Secret Life of William Shakespeare, J. L. Carrell's The Shakespeare Secret and the very recent Interred with Their Bones by the same); his family (Robert Nye's Mrs. Shakespeare..., Grace Tiffany's My Father Had a Daughter: Judith Shakespeare's Tale or Arliss Ryan's novel The Secret Confession of Anne Shakespeare...); thriller-type writings (Leonard Tournay's Time's Fool: A Mystery of Shakespeare, Lou Handelhand's Shakespeare Undead or Robert J. Harris' Will Shakespeare and the Pirate's Fire...); fantasy tales (Elizabeth Bear's Hell and Earth... and Ink and Steel..., or Ian Doescher's William Shakespeare's The Jedi Doth Return and William Shakespeare's The Empire Striketh Back); Shakespeare for children (Gary L. Balckwood's three novels in The Shakespeare Stealer Series or Susan Cooper's King of Shadows); fiction based on Shakespeare's plays (Simon Hawke's A Mystery of Errors, The Slaying of the Shrew, Much Ado About Murder, and The Merchant of Vengeance, Lisa Klein's Ophelia, Lisa Fiedler's Romeo's Ex: Rosaline's Story, Caroline B. Cooney's Enter Three Witches, Grace Tiffany's Ariel or Alan Gratz's Something Rotten); in relation to his contemporaries (M. G. Scarbrook's The Marlowe Conspiracy, Caryl Brahms and S. J. Simon's No Bed for Bacon or, once again, Anthony Burgess' A Dead Man in Deptford); then many other "remakes" by Sarah H. Hoyt, Lore Segal, Jess Winfield, Stanley Wells (one of the world's leading Shakespeare scholars), Pauline Montagna, Melinda Taub, Charlie Lovett, Elizabeth Hand, Rory Clements, Henrietta Buchmaster...

And Edward Bond (b. 1934), the Marxist-socialist "despairing nihilist," (Billington), author of over fifty plays, who, in Lear (1971) and Bingo (1973) sets for himself a double target: first, to prove that George Bernard Shaw was wrong in believing that "no man will ever write a better tragedy than Lear" (and Shaw was not alone in this belief); and, second, that Shakespeare, first praised by his friend (and rival) Ben Jonson ("Shakespeare was not of an age, but for all time"), was far from being the Renaissance Jesus Christ figure of literary creativity that Harold Bloom made him to be; we can also remember that in a previous book (The Anxiety of Influence, 1973) Bloom had shown that Shakespeare was able to eclipse all writers who preceded him and to dominate all writers who have followed him (including Bond?—one wonders); but, rather, that Shakespeare was a bourgeois ruthless, cruel, inhuman egoist and also an irresponsible drunk.

So, since Bond seems ambitiously and challengingly derivative, we can ourselves be a little more systematic and look at things in a certain order of coherence; the twentieth (and twenty-first)-century playwright needed previous "facts" to build on, and these are King Lear and Shakespeare's biography—more particularly, his last months and days.

The "facts" of and about King Lear are pretty well-known, so we need only summarize them with a view to what follows. Completed, in several variants, with significant differences

among them, between 1603 and 1606, the play was published in the 1608 and 1619 quartos and in the First Folio of 1623; among its sources (see, for instance, Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, edited in 1923 in eight volumes by Geoffrey Bullough, with volume 4 about Lear) are, first, Raphael Holinshed's 1587 The Chronicles of England, Scotlande, and Irelande, itself based upon the twelfth-century Historia Regum Britaniae by Geoffrey of Monmouth (about a legendary queen Cordelia of the Britons); then Edmund Spenser's 1590 The Fairie Queene and Sir Philip Sidney's 1590 Arcadia, an anonymous King Leir of 1594 (in which Shakespeare seems to have performed as an actor), an older fairy tale titled Love Like Salt and a Ballad of King Leir and His Three Daughters and others.

The story Shakespeare borrowed from these many sources is that of an aging kind of Britain who decides, before it is too late, to divide his kingdom evenly among his three daughters; for which he has the idea of a test, as to how and how much each of them loved him: Goneril and Regan provide flattering answers, while the youngest daughter, Cordelia, prefers to keep silent; and so, an enraged Lear disowns her, only to gradually discover how bad his decision was, as he is betrayed by the two elder daughters; and he slowly grows insane so that in the end Shakespeare shows him on the heath in a thunderstorm, accompanied by his Fool (who mocks Lear's misfortune) and his son-in-law Kent.

There is also a secondary subplot, revolving around the elderly nobleman Gloucester, father of Edgar (legitimate son) and Edmund (illegitimate), with the latter tricking him into believing Edgar is trying to kill him. Gloucester helps Lear, so Regan and her husband Cornwall gouge out his eyes. This is only the first of a series of cruelties, including Cornwall being mortally wounded by a servant, Edmund killed by Edgar, the execution of Cordelia (by Edmund, Regan and Goneril), Regan poisoned by Goneril—who then kills herself—, Gloucester dying off-stage, Lear bearing Cordelia's corpse in his arms and his own death.

So, basically, a tragedy about the operations of evil and viciousness (in Goneril, Regan, Cornwall, and Edmund), about the ugly and awkward aspects of the human condition, with a pathetic old father and king trapped in a violent human environment; so he finally seems to have usurped life itself, making a twentieth-century critic (Ian Kott) see him/Shakespeare here as a precursor of absurdist theatre (Beckett in particular).

A very powerful tragedy that, in its turn, has become the "source" of alternative versions, adaptations, continuations, retellings and/or re-writes. First among these is Nahum Tate's 1681 The History of King Lear, where the important Fool is omitted entirely, Lear and Cordelia survive, while Edgar marries the latter. Then, partially based on Shakespeare's play is William Blake's 1789 poem "Tiriel"; next chronologically is Emile Zola's 1887 graphically violent (and obscene) novel La Terre, on the horror of aging and the tragedy of mental reduction; there is also an "Yiddish Queen Lear," Mirele Efros in 1892 by Jacob Gordin, a 1991 novel of the American Jane Smiley, A Thousand Acres (a modernized retelling set on a farm in Iowa, managed by Larry Cook and his three daughters, in the neighborhood of Harold Clark who, like Gloucester, has two sons, Loren and Jess), an absurdist comic novel Fool (2009) by Christopher Moore (with a 2014 sequel, The Serpent of Venice) and...

And Edward Bond's play Lear, first performed at the Royal Court Theatre in London in 1971; it comes after his 1965 Saved, where the audience witnesses the stoning of a baby onstage, and the 1968 Early Morning, about cannibalism (and not only). In his preface to Lear Bond admits: "I write about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners"; so Lear has been called the most violent drama ever staged; it begins (with two workers carrying a dead laborer on stage and with Lear shooting the worker who had caused the man's death) and ends (Lear himself shot dead in the woods by the Farmer's Son and his body left

alone on stage) in violence, as in the author's Marxist-socialist-Brechtian view the world is a violent place, with all governments and all revolutions as violent and alike in their ruthless cruelty and disregard of human life; hence the author's graphic depictions, unflinching brutality, savagery, horrors, mutilations and murders onstage and/or offstage; one can only wonder if this is catharsis taken to its extreme form; and also remember that there is violence in Shakespeare's plays as well (*Titus Andronicus*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Julius Caesar*..., *King Lear*—see *supra*), primarily required and encouraged by Elizabethan and Jacobean audiences that reveled in shocking drama (treachery, debauchery, murder, suicide, gore, brutality...); but, there is *modus in rebus*.

Structured in three acts (seven-plus-seven-plus-four scenes), the play lists fifty-three named roles, including generals and other officers, court officials, soldiers, workers, strangers, prisoners...; the plot revolves around ancient Britain's (with modern devices) old King's growth as an individual; at the beginning, the cruel king builds a wall around his kingdom, to protect himself and his people and he gradually changes through suffering—betrayed, judged, imprisoned, and put in a straight-jacket, his eyes removed “technologically” with a machine that sucks out his eyeballs—toward the possibility of compassion and kindness, so in the end he is willing to give his own life because of the good it might do to others (he is seen digging up his own wall).

The play's controlling metaphor is thus this unseen wall, and the audiences (and readers) of the early 1970s were most likely invited to remember the cruelties of the second world war, the 1956 invasion of Hungary, that of Czechoslovakia in 1968, the same year's assassinations of Martin Luther King and Robert Kennedy, the Cold War years, Socialism and its dictatorships in eastern Europe and Asia, the Berlin Wall probably (built in 1961) and, why not, Robert Frost's “Mending Wall” (“Something there is that doesn't love a wall,” and “Good fences make good neighbors,” or “Before I built a wall I's as to know/ What I was walling in or walling out...”). Lear's meaning is made clear when his two wicked daughters reveal their plan to take over the kingdom: “I built my wall against you as well as my other enemies”; it stands, otherwise, for political power, isolation, destruction, suffering, prison life and death.

The other important characters are the two evil daughters, Bodice (plotting against her father, later sentenced to death by Cordelia and stabbed by soldiers with a bayonet three times) and Fontanelle (pokes Bodice's knitting needles into Warrington's ears, signs Lear's death warrant, is shot by a soldier and autopsied onstage—authentic Bond signature--, with Lear awed by the beauty of the inside of her body as opposed to the hatred and cruelty of her character while alive), Lord Warrington/Gloucester (tongue cut out, needles into his ears, drowned in the well of the Gravedigger's Boy and his wife), Cordelia (no longer Lear's daughter, first the pregnant wife of the Gravedigger's Boy, then that of the Carpenter, raped by soldiers, ordering—while in power—the executions of Bodice and Fontanelle and the blinding of Lear), the Gravedigger's Boy's Ghost (teaches Lear compassion, mauled to death /*sic*/ by maddened pigs), the Duke of North and the Duke of Cornwall (both imprisoned by Cordelia), a Bishop, a Judge, a Councilor...

So Bond's modern gloss on *King Lear* finally turns out to be a systematic and hostile critique of Shakespeare's play, or a Brechtian critique of mid-twentieth-century culture; Castillo becomes helpful here: “In *Lear*, the building tension and the creation of the double takes place within the play as part of its action. Before his defeat by his daughters, Lear believed himself and his country secure... With his defeat..., the dream /of a polished and perfect state/ begins to disintegrate and the king's character splits into its human and its

dehumanized halves. The king withdraws from polite society into a nostalgic green world of peace and tranquility as a pig-keeper with the Gravedigger's Boy and his wife. The assassination of the Boy and his transformation into the Ghost that accompanies Lear in his later peregrination signals the creation of a dehumanized double, a double that is, moreover, neither ontologically stable nor complete..."(pp.79-80)

This Marxist absolutist's basic idea is that of Lear (and his people) as a caged animal: "There's an animal in a cage. I must let it out or the earth will be destroyed. There'll be great fires and the water will dry up. All the people will be burned and the wind will blow their ashes into huge columns of dust and they'll go round and round the earth forever! We must let it out!" (p.37) Bond's Lear is a paranoid outcast followed in a journey of self-revelation that takes him away from his daughters' imprisonment, while self-destructive Cordelia becomes in the end a Stalinist-type dictator, who takes the old king's place as a wall-builder; for Bond, Lear (his desire to ultimately see is almost immediately followed by his blinding) epitomizes all that was best and worst in twentieth-century Western culture; violence, authoritarianism and tyranny, aggressiveness... We find it appropriate to end this section about Lear with what William Gaskill (also director of Bond's plays) notices: "Bond seems determined to follow in the footsteps of Brecht and impose a dialectical theory on his imagination..."(in Billington); and with Martin Dodsworth's response to Lear as "an extravagance that is finally both boring and repellent." (in Oxford Illustrated... (p.482)

Even worse is Bond's second Shakespeare play, Bingo: Scenes of Money and Death (1973), whose misleading title says little about the great Elizabethan's early and unhappy ending; bingo is a game of chance invented in 1929 and played with numbers and cards (more recently, even online); the object is that of achieving a specified pattern from the drawn number, with the winner calling out "Bingo!" Is this what Mr. Combe tries to do in the play? Or Shakespeare himself? (the fortunate player wins if he draws the appropriate numbers before the others, not because he was more logical or intelligent). In an interview with the Sunday Times, quoted in Hay and Roberts, Bond himself attempts an explanation: "Art has very practical consequences. Most 'cultural appreciation' ignores this and is no more relevant than a game of 'bingo' and less honest."

Next, in his introduction, Bond cautiously admits that he was "not interested in Shakespeare's true biography"(p.4); so he was interested in Shakespeare's false biography? Anyway, the documented facts that he may have had in view (if not in mind) are there (in timelines, diaries, confessions, and biographies, including E. K. Chambers', that Bond quotes in his "Introduction").

Here are some of these facts: first, Shakespeare and his family; John Shakespeare was an important member of the Stratford community, occupying such positions as chamberlain of the borough, alderman and high bailiff, with a mottoed coat of arms granted him and his children in 1596; he died at seventy, in 1601, after having been married for forty four years to Mary Arden (died in 1608, at sixty-eight). When he returned to Stratford in 1613, Will re-joined his wife, Anne Hathaway (1555/56-1623)—Stephen Dedalus imagines an adulterous Anne in Joyce's Ulysses—and his two daughters (son Hamnet, Judith's twin brother, had died at eleven, in 1596), Susanna (1583-1649), married to noted physician John Hall, and Judith (1585-1662), his wayward daughter, married to vintner Thomas Quiney (whom Shakespeare disliked for having brought shame and embarrassment for his family).

Second, a Shakespeare timeline record how he became a very rich man (and one does not expect a Marxist writer to like rich people): in 1597 he bought the second largest home in Stratford for sixty pounds (ten fireplaces and two barns); with a few partners, as shareholders,

Shakespeare contributed to the building of the Globe Theatre on the south bank of Thames in 1599; in May 1602, for 320 pounds (a considerable sum at the time) Shakespeare acquired 107 acres of land from Old Stratford residents William and John Combe, and another cottage; Alchin: “The standing of Anne Shakespeare in the town and surrounding districts of Stratford continued to increase. The properties owned by her husband would have required servants including a gardener /see Bingo/. Her responsibilities as the wife of Shakespeare would have substantially increased...”; then, in 1605, Will purchased leases of real estate in the same area for 440 pounds, which doubled in value and earned him sixty pounds a year; in 1613 (not in 1616 as Bond would have it), the Glove was destroyed by fire (to be rebuilt in 1614 and finally closed in 1642), and Shakespeare decided to return to Stratford; not long before his death, the dramatist participated in the infamous (for Bond, especially) enclosure project, i.e. the enclosure of common land by owners of large tracts, which seems to have been disastrous for small tenants and the parish’s poor (Bond sees this incident “laced with echoes of King Lear’s injustices); this results in local riots and fire raising, with at least one young woman hanged (shown onstage by Bond on the gibbet and smelling rancid); peasants wrote to Shakespeare asking him for some help, but he did nothing; and Bond again: “His behavior as property owner made him closer to Generil than Lear. He supported and benefited from the Goneril-society—with its prisons, workhouses, whipping, starvation, mutilation, pulpit-hysteria and all the rest of it...”(p.6); the twentieth-century playwright will thus give us a conspirator (with other landowners), irresponsible to his society and also dominated by hatred and antipathy to his family—a horrible personality.

Shakespeare’s last act begins in March 1616, when he modifies his will giving most of his possessions to Susanna and her husband (also appointed as executors), little going to his wife and to Judith (see also Vern Thiessen’s 2005 play Shakespeare’s Will); though he began his will with “being in perfect health” (at the age of fifty-two!), one remembers him writing, some twenty years before, in his Sonnet 66: “Tir’d with all these, for restful death I cry...” Less than a month later, “Shakespeare, Drayton and Ben Jonson /just Shakespeare and Jonson in Bingo/ had a merry meeting and, it seems, drank too hard, for Shakespeare died of a fever there contracted.” (John Ward, the vicar of Stratford, in his notebook of 1665; the same who wrote that “in his older days /Shakespeare/ lived at Stratford, and supplied the stage with two plays every year, and for it had an allowance so large that he spent at the rate of 1,000 pounds a year, as I have heard...”—see A. L. Rouse and the Diary of the Rev. John Ward, Vicar of Stratford-upon-Avon, Extending from 1648 to 1679, edited by Charles Severn in 1839).

In his Bingo, unfair to Shakespeare, Bond chose the worst moments (“scenes”) in Shakespeare’s life and highlighted them as the most decisive in order to subvert both the artist and the man; to reach his aim, Bond manipulated Shakespeare’s life events, changed names, dates and facts (forgetting Marx’s insistence on art as a truthful mirror or reflection of life and society), so he could show us a mean landlord, a corrupted person only interested in building his fortune and fame, motivated by money and greed, a bourgeois entrepreneur and apolitical capitalist, whose reputation is based on a flagrant discrepancy between word and action; also a guilt-ridden figure haunted by memories of the cruelty and injustice of his society.

Among the twelve characters of the play, the depressed, introspective and notably silent Shakespeare (“says nothing...,” “kept silent...,” “doesn’t react...”) is accompanied by a scolding Judith (who also resents Shakespeare’s treatment of her mother), a brain-damaged gardener, a pyromaniacal prostitute, a kind and caring Old Woman/Housekeeper, William Combe as a ruthless schemer, a religious zealot (son of the Old Man and Woman), peasant workers Jerome,. Wally and Joan, Anne Hathaway/Shakespeare who is never seen onstage—

only heard, and Ben Jonson, Shakespeare's biliously envious drinking buddy at the "Golden Cross" road house.

The play is structured in two parts, of three scenes each, beginning sometime in November 1615, with Shakespeare in his garden and Combe's land scheme announced, and rapidly moving six months later, with the Young Woman executed (hanging onstage), another violent scene of bearbaiting (cruelty to animals) next to the theatre, then Shakespeare and Jonson getting drunk in a local hostelry, Shakespeare going out and re-enacting the blasted heath scene from *King Lear* as he sees a girl's mutilated corpse, then the brooding drunkard getting home and completing his will that Judith will be looking for in the last scene, after Shakespeare's suicide (poison pills he took from Jonson).

Obviously, Bond's is a revisionist portrait of Shakespeare, made up of a tragic figure haunted by images from his London past, showing indifference to his family and generosity towards his gardener and a beggar; in fact, a denunciation of the great dramatist, who is unable to hold up principles of justice, who "must learn that people have feelings," (this is almost too much to ask of the Renaissance author who "invented the human"), "who ignores the people he shares a house with..." (Judith), who is thus selfish and uncaring. And so, our "Bonded Shakespeare" is a much lesser Shakespeare than the one almost everyone has known for four hundred years, drastically diminished in his life and work by an apparently frustrated playwright, whose questionable talent seems damagingly controlled by his rigid Marxist ideology.

BIBLIOGRAPHY

Alchin, L., *William Shakespeare info. The Complete Works Online*, <http://williamshakespeare.info/william-shakespeare-anne-hathaway.htm>;

Bloom, Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998);

Bond, Edward, *Bingo* (London: Eyre Methuen Publishing Ltd., 1974);

Bond, Edward, "Preface" to *Lear* (London: Methuen, 1983);

Bond, Edward, *Lear* (New York: Hill and Wang, 1972);

Castillo, Debra A., "Dehumanized or Inhuman: Doubles in Edward Bond," *South Central Review*, Vol.3, No.2 (Summer, 1986), pp.78-89, <http://www.jstor.org/stable/3189368>;

Chambers, E. K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols. (Oxford: OUP, 1930);

Complete Works of Shakespeare, The (Middlesex: The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1968/1958, "King Lear," pp.860-892);

Coult, Tony, *The Plays of Edward Bond* (London: Methuen, 1979);

Edward Bond and Discourse of Violence: A Study of Use of Images in the Play Lear (10 Dr. Seema Shauna-SRJIS), http://www.srjis_new/images/articles/10Dr%seema%...;

Edward Bond's Bingo: A Re-Reading of Shakespeare's Biography, www.meu.edu/...Edward_Bonds_Bingo_A_Re-Reading_of_Shakespeares_Biography (Latifa A. Ali-Radaydeh...);

Foakes, R. A., ed., *King Lear*, The Arden Shakespeare (Third Series) (London: Methuen Drama, 1997);

Greer, Germaine, *Shakespeare's Wife* (New York: Harper, 2007);

Hay, Malcolm and Philip Roberts, *Bond: A Study of His Plays* (London: Eyre Methuen, 1980/1988);

Holinshed's Chronicles..., http://www.king_lear.org/holinsheds_chronicles;
Intertextuality in Edward Bond's Lear,
http://www.academia.edu/12939099/intertextuality_in_Edward_Bond;
King Lear, <http://www.online-literature.com/shakespeare/kinglear/31/>;
Lappin, Lou, The Art and Politics of Edward Bond (New York, Bern, Frankfurt/M: American University Study Series IV, Peter Lang Publishing, 1987);
Literature Worms: Lear by Edward Bond, <http://literatureworms.blogspot.ro/2012/08/lear-by-edward-bond.html>;
Michael Billington talks to playwright Edward Bond for The Guardian,
<http://www.theguardian.com/stage/2008/jan/03/theatre>;
Oppel, Horst and Sandra Christenson, Edward Bond's "Lear" and Shakespeare's "Lear" (Meinz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1974);
Oxford Illustrated History of English Literature, The, ed. Pat Rogers (Oxford, New York..., OUP, 1993/1987);
Rowse, A. L., William Shakespeare: A Biography (New York: Harper & Row, 1963, pp.453...);
Scharine, Richard G., The Plays of Edward Bond (Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 1976);
Shaughnessy, Robert (ed.), The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture (Cambridge: CUP, 2007);
Shaw on Shakespeare, ed. Edwin Wilson (London: Applause Theatre & Cinema Book Publishers, 2002, p.111);
Shoenbaum, Samuel, William Shakespeare: A Compact Documentary Life (Oxford: OUP, 1977);
Spencer, Jenny S., Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond (Cambridge: CUP, 2006);
Wells, Stanley, The Cambridge Companion to Shakespeare Studies (Cambridge: CUP, 1986);
Wells, Stanley, Oxford Companion to Shakespeare (Oxford: OUP, 2005).

ROLE MODELS OF ENTREPRENEURSHIP AND LEADERSHIP IN ROMANIAN LITERATURE

Suzana Carmen Cismaş

Assoc. Prof., PhD, USAMV Bucharest

Abstract: The comparative literature approaches on rural themes assist better understanding of village culture and patterns of leadership and entrepreneurship emerging in such societies. Professors should be intensely motivated to widen students' horizons with folk heritage and prose masterpieces related to reading and discussions of Nobel Prize winners' masterpieces. The aims include: cultivating students' predilection and interest towards folk art, towards understanding, valorising, preserving and promoting it; cultivating curiosity and interest in the development of intercultural values; fostering intercultural communication skills in interpersonal relations; ensuring optimal socio-affective educational environment, in what concerns the succession of generations in all relevant activities; developing feelings of respect and appreciation towards the traditional values; cultivating behaviours and moral conducts that epitomise respect for traditions of others' local heritage; building will and character consistent with traditional values. In USAMV MIEADR we are aware that education can ensure the continuity of traditions for future generations. In this respect, my activity complements the existing courses of ethnology and folklore, but also the ones on philosophy and intercultural education.

Keywords: rurality, leadership, entrepreneurship, realistic novels, world literature

Aplecarea spre universul rural e o permanență a oricărei literaturi naționale, ilustrată de multe exemple: Hardy, Balzac, Zola, Blasco Ibañez, Verga, însă are o pondere mai mare în țările cu economie predominant agrară, unde se cristalizează în curent literar independent. Coloratura specifică derivă atât din particularitățile naționale cât și din temperamentul și crezul individual al scriitorilor. O constatare se impune: scriitorii strict poporaniști nu au dat opere de valoare, în timp ce marii autori se eliberează de constrângerile curentului și de limitele lui conceptuale, arătând că, în spațiul rural atâta vreme neglijat, valorile esențiale, tipologiile diverse și complexe, tragediile zguduitoare, însușirile morale și artistice superioare și tradițiile nu sunt cu nimic inferioare celor din spațiul citadin, sursa de inspirație predilectă a moderniștilor. Se demolează astfel prejudecata că satul ar fi neinteresant și încremenit în tiparele patriarhale, inadecvat pentru drame contemporane.

Personajele apar de la început în plin zbucium sufletesc, iar autorii au intuiția estetică de a nu face lungi pregătiri ale intrigii și de a nu explica redundant ceea ce conflictul în sine nu poate reprezenta. Dacă la Rebreanu finalul e momentul maxim al intensității dramatice și se lipsește de clarificări ulterioare, la polonezul Reymont situația e diferită, înclinînd spre o cântare a naturii care a invadat pământurile, ocolind cu grijă ce-a mai rămas din civilizația urbană apusă. Ambii autori își pun protagoniștii, lideri ai comunității lor, în situații limită care

răstoarnă existența obișnuită, observând oameni blajini în momente de mânie sau brutalitate necaracteristice și construind riguros tensiunea dramatică. Din familiaritatea prozatorilor cu universul rural (mentalitate, limbaj, gesturi caracteristice, situații reprezentative, detalii sugestive) izvorăște unitatea de atmosferă și manieră a prezentării țăranilor, impresia că avem de-a face cu detalii dintr-o frescă omogenă, în timp ce nuvelele din lumea orașului rămân, iremediabil, schițe citadine independente, nu un tablou unitar.

O trăsătură care-i unește romancierii rurali e perspectiva socială similară din care abordează realul. Arta lor e în primul rând un document sociologic, nu din vreo intenție programatică, ci din alegerea instinctivă a unghiului din care contemplă lumea în narațiuni de cuprindere largă a mai multor medii prin rezumarea unor destine nefericite dar nu excepționale. Dincolo de aparențe, la scrierile cu subiect țăranesc, există o întrepătrundere între parfumul trecutului, atemporalitatea rurală și modernitatea în construcție și în abordarea problemelor contemporane acute, adresându-se în aceeași măsură lectorului rafinat și publicului obișnuit. Orizontul rural nu exclude anumite categorii de cititori, preferându-i pe alții.

Prin Rebreanu și Reymont, variantele română și poloneză ale acestei tipologii de lider rural prezintă surprinzătoare asemănări, cu atât mai mult cu cât fundalul rustic pe care sunt proiectate siluetele personajelor are multe elemente comune, care parcă se evocă unele pe altele, asemănându-se sau completându-se; deși e vorba de altă țară și sensibil alte obiceiuri, încercăm, ca cititori, un sentiment de *acasă*, în nici un caz nu ne simțim străini, ci mai degrabă ne integrăm cu ușurință unei ambianțe familiare și unei lumi caracterizate prin hărnicie, spirit gospodăresc, dragoste de pământ, sete de lumină și dreptate, având o stratificare socială similară celei românești, în simbioză atemporală cu natura prin ritmicitatea muncilor și stereotipia lor în conformitate cu anotimpurile. Autorii sunt legați emoțional și biografic de țăran, iar ca artiști au considerat că-și îndeplinesc o datorie de onoare zugrăvind-i viața pe care i-au cunoscut-o atât de bine și spre care s-au aplecat cu deosebire, pentru că în ea au văzut izvorul energiilor naționale și sursa unor creații artistice perene prin realismul curgerii tumultuoase a existenței. Reymont comunică implicit ceea ce Rebreanu afirmă explicit: sentimentul de continuitate cu „strămoșul meu și-al unora dintre dumneavoastră, într-un sens mai larg strămoșul tuturor: țăranul“. Protestul social e evident, prin conturarea minuțioasă a paradoxul condiției țăranului: cel mai umil individ, dar reprezentantul unei clase puternice, îndelung oprimate, sărac și slab, însă dârz și hotărât, hrănind și îmbogățind din munca și suferințele lui pe asupritori, în timp ce el pare destinat a rămâne veșnic un dezmoștenit. Romanele rurale sunt un imn închinat țăranului, forței, muncii și răbdării lui, o cântare sobră și aspră ca și viața pe care o duce, izvorând din preaplin sufletesc și conștiință artistică înaltă, un protest cu tonuri de tristețe și accente critice dure, protest simplu și direct, ca o lacrimă amară ce curge pe un obraz de piatră, fierbinte și sticloasă, păstrând încă în ea lucirea ambiguă – durere sau îndârjire? – din privirea pe care o umbrise până de curând. În jurul contrastului fundamental rural-citadin gravitează aproape toate operele, iar convingerea comună e că țăranul reprezintă esența neamului și e păstrătorul spiritului național. Rebreanu spune că, de fapt, țăranul n-are un nume generic, pentru că nu e o grupare aparte, ci e poporul însuși, românul tipic. La sat omul a rămas el însuși, consecvent cu valorile lui, sub povara valurilor succesive de asupritori, în timp ce orășeanul s-a plecat în fața tuturor. Bucuriile, tristețile, pasiunile, muncile, totul e atemporal și etern în universul rural, pe când aceleași sentimente și realizări umane stau la oraș sub semnul efemerului. E demn de subliniat cum creatorii intuiesc și redau un adevăr fundamental: patima țăranului are în ea demnitate, forță, sete de viață, declanșează o schimbare, pe când patima orășeanului îl coboară pe scara morală

și are un caracter static; simpla schimbare de fundal și context social rează aceleași motive într-o altă perspectivă, consecința fiind că cititorul le va evalua etic diferit. Crezul comun al romancierilor rurali e însă că emanciparea săteanului a fost făcută de orășeni.

Din punct de vedere istoric, săteanul este piatra de temelie a țării, în viziunea prozatorilor rurali realiști. Supraviețuirea națiunii în furtunile evenimentelor, puterea de regenerare și unificare a patriei lui i se datorează, el reprezintă, paradoxal, și bătrânețea și tinerețea. Și românii și polonezii, în epoca respectivă, sunt un neam de țărani, forța națiunii depinzând precumpănitor de resursele lor morale, spirituale și combative. Dacă în evoluția altor popoare țărănimea a avut un rol secundar, pentru noi și vecinii noștri ea e esența națională pură și eternă. Cele două țări au răbdător jug asupra străin, fiind obiectul poftelor neamurilor creatoare de mare cultură sau distrugătoare de mare cultură, care au modificat granițe, dar n-au putut altera fundamental sufletul poporului păstrat la sate, în umbra istoriei. Rebreanu și Reymont îi conturează pe țărani, cu defectele și calitățile lor, ca argument viu suprem al autohtoniei. Ion și Antek nu pot concepe să părăsească satul ori să plece pe pământ străin. Țăranul e tezaurul național: cel mai mare potențial creator, cea mai mare capacitate de conservare a limbii, a credinței și a vetrei strămoșești. El e întruchiparea tuturor virtualităților și energiilor. Din rândurile lui s-au ridicat boierii patrioți și figurile eroice care au luptat pentru apărarea țării, tot el a fost oșteanul, el a fost constanta în raport cu care cei rădăciți ori înfrânți s-au regăsit (ca fratele moșierului din *Țăranii*), tot el va deveni muncitorul de la oraș, baza civilizației moderne, așa cum a fost, veacuri de-a rândul, fundamentul civilizației rurale arhaice. Nici săteanul polonez nici cel român nu se întovărășesc cu străinii. Sunt toleranți și se ajută, dacă sunt oameni de omenie, însă în rest rămân ca uleiul și apa. N-au dorit niciodată să stăpânească ceva ce nu le aparținea, dar nici n-au cedat ce era al lor, alungându-i în forme violente pe venetici. Relațiile interumane decurg în limitele normalului și evoluțiile lor nu sunt determinate de apartenența etnică, ci de calitățile și defectele umane inerente fiecăruia.

Ambii autori arată că, în majoritatea timpului, atitudinea caracteristică a țăranilor e resemnarea, dublată de credința în Dumnezeu, mai accentuată la eroii reymontieni. La începutul romanelor, sătenii sunt arătați ca purtând povara greutăților, asumându-și destinul care i-a hărăzit să muncească sisific pământul fără a se bucura deplin de rodul lui. E drept că par a se fi împăcat cu această soartă grea și injustă, străduindu-se să supraviețuiască și să-și păstreze demnitatea, însă Reymont și Rebreanu arată, în momentele cheie ale operelor lor, energiile și revolta care clocotesc sub lespede a acestei resemnări. O răbdare nemăsurată îi caracterizează. Autorii pun în lumină cu sarcasm un paradox al situației țăranului: e portretizat ca leneș și lipsit de simțire tocmai de către exploatarele lui dintotdeauna, care percep în acest mod deformat capacitatea sa de a îndura, și care, deliberat, trec cu vederea faptul că țăranul nu poate avea tragere de inimă dacă lucrează doar pentru alții și e ținut mereu în întuneric. Refuzul de a-i îmbogăți pe stăpâni din truda proprie se oglindește în ritmul muncii și devine o modalitate de autoapărare pentru țăran, nu e lene degradantă. Dacă la Reymont există o vagă idee conform căreia cei săraci sunt așa și datorită lenei, Rebreanu demolează această prejudecată, arătând că țăranul muncește pentru alții fără răsplată, fără speranță, fără bucurii; e sărac pentru că lumea e întocmită strâmb, iar încetineala muncii, când și dacă există, e o reacție normală, care vine din descurajare.

Țăranii polonezi și români se închid în sărăcie ca într-o carapace și devin încrâncenați, violenți, greu de abordat și aproape de neînțeles. Pe de altă parte, însă, lipsurile îi fac solidari. Luptă împreună ca un organism uriaș împotriva moșierului, fură împreună de la cei bogați, au aceeași bucurie în priviri și aceleași gânduri când reîmpart averile acumulate de alții din munca lor. Rebreanu și Reymont creează personaje care se ridică și coboară prin propriile

calități ori defecte; totuși ambii romancieri exprimă implicit ideea că, dacă au limite, țăranii le au din cauza obscurității culturale și a sărăciei.

Momentele de agresivitate apar când e amenințat pământul, fie din perspectiva averii personale, fie din cea a interesului național, dar și Rebreanu și Reymont arată că, pe lângă aceste izbucniri îndreptățite, există în universul rural un fond de violență primară latentă, care se manifestă chiar și în familie (cruzimea lui Vasile Baciuc când o bate pe Ana, înfruntarea dintre tată și fiu pentru avere, în care Maciej și Antek Boryna nu mai simt decât ură unul față de altul și sunt gata să se omoare). Individual (prin prim-planuri: Ion, Antek, Vasile Baciuc, Maciej Boryna) sau colectiv (răscoala ori lupta pentru pădure), oricum ar fi prezentați, țăranii sunt un amestec straniu de candoare, curățenie sufletească, violență, șiretenie și patimă.

Prozatorii realiști folosesc o tehnică similară în prezentarea sufletului contradictoriu, plin de întortocheri ciudate, al țăranului. Se consemnează în principal acțiunile personajului, nu și detaliile mecanismului afectiv ori procesul profund al gândirii. Vocea auctorială se abține de la comentarea caracterelor, conturându-le doar prin lumini și umbre, înregistrând cinematic acțiunea. Toate personajele rurale au o reciprocă dependență care îi leagă până aproape să-i încătușeze. Nici unul din oamenii înfățișați în roman nu trăiește o viață distinctă, individuală. Toți sunt strâns uniți și se completează ca părțile unui același uriaș organism. Eroul principal al epopeei este în realitate satul. Ceilalți, indivizii, sunt doar părți constitutive ale unui tot și dobândesc, prin chiar această calitate, caracterul de tipuri care rezumă viața generațiilor precedente. Frânturile de gânduri și decizii ale fiecărui individ se ciocnesc și se contopesc într-o hotărâre colectivă. Singurătate și izolare nu există, așa cum nu există fuga din fața unor probleme nerezolvate încă; țăranul face față deschis greutăților și nu-și permite răgazuri de rătăcire, fiindcă nimeni nu muncește în locul lui pentru supraviețuirea sa. Viața satului e croită în așa fel încât omul nu se poate ascunde de ceilalți și nici nu poate opri pătrunderea, uneori violentă, a altora în viața proprie. Dependența reciprocă a țăranilor vine din modalitatea colectivă de a gândi, din interesele comune (lucrări agricole, posibilitatea de a mai obține pământ), din caracterul complementar al muncii fiecăruia (țaran, morar, fierar, învățător, preot), și e în strânsă legătură cu solidaritatea lor în fața pericolelor și sărăciei. În plus, profilurile individuale de care pomenea Rebreanu nu rezumă doar permanențele trecutului, ci și mentalități tipice din satul contemporan autorilor: Ion e patima pentru pământ, Hanka e femeia care continuă demn, ca o luptătoare care învinge în cele din urmă, renăscând din cenușa dragostei umilite; Maciej Boryna și Vasile Baciuc sunt părinții, generația în vârstă, care nu renunță la ogor, pentru că asta ar însemna sărăcie, umilință, sfârșitul independenței, practic moartea socială, dacă nu chiar fizică.

Viața rurală se organizează conform succesiunii anotimpurilor. Fiecare an seamănă cu ceilalți, înscriindu-se într-un tipar temporal etern, care îi dă țăranului o aureolă mitică, o valoare simbolică, emblematică și îl prezintă ca pe un factor de permanență. Ion – nume atât de răspândit, încât a ajuns aproape substantiv comun, denumind o clasă socială – e un personaj generic și e pus într-o situație clasică, tipică: sărac, n-are altă șansă decât să asculte glasul pământului, apoi nu poate înăbuși glasul iubirii. Răscoala e și ea o atitudine specifică a țăranului împilat. Cartea lui Reymont se structurează în patru volume, fiecare arătând un anotimp, cu muncile și atitudinile umane inerente lui. Alături de curgerea timpului istoric, romancierii consemnează integrarea personajelor în cercul temporal etern al interacțiunii mitice cu pământul. Traiul pe două coordonate ale timpului explică o parte din particularitățile eroilor: răbdarea, rezistența, resemnarea, caracterul peren al creației lor estetice, nesecata putere de muncă, sentimentul datoriei față de glie și neam. Măiestria romancierilor constă în aceea că au creat caractere deopotrivă tipice și particular-individuale, independente, dar și

părți conectate ale unui întreg, rezumând reacțiile unui grup social, concret istorice, dar și generice și eterne în același timp. E un alt paradox al țăranului, pe care scriitorii îl ilustrează magistral: pendularea între *acum* și *dintotdeauna*.

Rebreanu vorbește astfel despre personajele reymontiene: „Țăranii lui sunt construiți din materiale foarte dure, conturați parcă cu toporul. Când ni-i arată în colibe lor, fac impresia că de-abia se pot mișca sau că mereu se izbesc cu capul de tavanele prea joase. Afară însă, în aer liber, țăranii lui au mișcări gigantice, umblă ca niște coloși, se exprimă veșnic în limba veritabilă și frumoasă a țăranului polonez care se pare că a păstrat într-însa gustul pământului ca și limba țăranilor noștri“. Tot statură uriașă au și eroii rebrenieni și nici ei nu pot fi îngrădiți de limitele comune. Sunt înalți, bine legați, ca Petre Petre, Ion și Mateusz, Antek ori Maciej Boryna; degajă o impresie de forță și agilitate, de autoritate și energie. Munca și lupta pentru dreptul lor i-a asprit. Sunt în mod natural liderii grupului în care se află: de Ion ascultă ceilalți flăcăi din sat, iar pentru asta George îl pizmuiește, Petre dă tonul acțiunilor mulțimii, Antek rămâne punctul de reper pe care îl caută toți când Boryna zace după bătaia pentru pădure. Încleștarea între două forțe sensibil egale produce descărcarea urii și conduce la un final amiabil (lupta lui Mateusz cu Antek, din care primul e bătut rău, cu coastele rupte, luat pe sus și aruncat în iazul morii, culmea ofensei pentru un flăcău așa de zdravăn; motivul era Jagna; dar ura nu va persista și ei vor redeveni prieteni).

Cât privește contopirea cu pământul etern, dincolo de viață și de neant, nici unul din scriitori nu-și arată eroii dornici să se întoarcă prin moarte în pământ, ci le reliefează extraordinara forță vitală, de regenerare și progres, conform căreia ei vor să-l cultive, să-l supună voinței lor. De fapt țăranii se tem de fenomenul enigmatic al morții (Ana, Kuba, Agata), iar când pășesc dincolo de existență parcă s-ar semăna pe ei înșiși în țărână, așa cum moare Boryna, cu fața la pământ și cu brațele deschise, parcă îmbrățișându-l.

Importanța socială (privilegii și datorii) pe care o are personajul în sat e în funcție de avere. În raport direct cu aceasta, el participă și la acțiunea romanului, mult mai mult spațiu narativ acordându-se gospodarilor decât clăcașilor. Gospodarul e cel care posedă multe loturi, e privit cu respect și interes de ceilalți, e ascultat, i se prețuiesc inteligența, munca, spiritul practic, oamenii îi caută prietenia și sfatul. În biserică stă la loc de cinste, în față, lângă altar, pe când săracii stau aproape de ieșire. Maciej Boryna, spre exemplu, gospodarul de frunte, are cuvântul hotărâtor în disputa dintre țărani și boier. Sfatul satului îi încredințează conducerea mulțimii în împrejurări critice: moșierul vânduse pădurea la care aveau drept și țăranii. Cei bogați sunt socotiți și cei mai înțelepți, iar cei fără pământ, slugile și cerșetorii nu au dreptul să-și spună părerea în sfatul obștesc ori să ocupe locuri de frunte la cârciumă sau la slujbă. Bogații nu mănâncă odată cu argații, pe care îi privesc cu un dispreț îngăduitor (ca în romanele *Avanpostul* de Prus sau *Setea* de Titus Popovici). Comportarea bogaților e unitate de măsură în plan etic pentru cei nevoiași: argații Kuba și Pietrek se străduiesc adesea să imite fermitatea și vorba ponderată din conduita lui Maciej Boryna. Și cei bogați și cei săraci iubesc cu patimă pământul. El e sursa bunăstării materiale și a prestigiului în stratificarea rurală. Posesia lui regizează desfășurarea întregii vieți sociale, duce la drame și tragedii, la conflicte violente, care consumă uriașe energii afective și materiale. Cei bogați sunt mândri că sunt fruntea satului și-și păzesc moșia cu strășnicie, neamestecându-se cu cei mai săraci. Au un ascendent față de cei fără avere, a căror comportare e sfioasă și umilă, ca a Agatei ori a Glanetașului. Pentru că le dă întâietate în ierarhia satului, averea determină în mintea posesorilor ei o supraestimare a însușirilor personale, ce evoluează de la siguranța de sine la trufie. Scriitorul român e mai aproape de adevăr, arătând că dacă e bogat, personajul nu e neapărat și inteligent, demn de stimă ori liderul comunității, ca în cazul lui Vasile Baci,

despre care toți cred că patima pentru pahar nu-i face cinste. Fără pământ nimeni nu e luat în seamă, oricâte calități ar avea: Ion e muncitor, gospodar, mândru, voinic, isteț, dar, pentru că e sărac, e jignit de viitorul socru, care îi spune că îi trebuie ca ginere un om cumsecade, nu o fleandură, nu un tâlhar ca el, pe care-l va sili să nu se mai apropie de fata lui.

Pământul e catalizator. Scoate la iveală tot ce-i bun și tot ce-i rău în țăran: hărnicie, putere de muncă, devotament, perseverență, dragoste de viață, integrare armonioasă în natură, voința de a învinge, puritate și frumusețe spirituală vizibilă în obiceiuri legate de cultivarea lui sau de strânsul roadelor, dar și dârzenie, ranchiună, șiretenie, agresivitate, dorință pătimașă de răzbunare, uitarea omeniei elementare față de familie și aproape. Există o forță mai presus de ei care îi face capabili să-i oblige pe ceilalți (boier sau consătean înstărit) să li-l vândă ori să li-l dea pur și simplu (țăranii reymontieni îl conving pe moșier să le vândă lor pământul, iar Ion îl forțează pe Vasile Baci prin înșelarea Anei). Oricât de răi ar fi însă, nu ajung la cruzimea lui Buteau din romanul zolist. Țăranul e o împletire de alb și negru din punct de vedere moral, iar factorul economic dezvoltă niște însușiri deja existente în caracterul lui. Chestiune de supremă importanță în viață, ogorul îi face pe țărani suspicioși. N-au încredere în moșier, în notar, în ministru ori judecător, nici măcar în consăteni. Patima pentru pământ nu e o banală sete de bogăție, ci se împletește cu dorința ancestrală a țăranului de a fi tratat demn de către ceilalți și de a trăi normal, nu într-o sărăcie subumană. De aceea își spune Ion „trebuie s-o iau pe Ana... trebuie“, și tot de aceea țăranul reymontian cugetă că moșierii sunt ca lupii care stăpânesc tot împrejurul gospodăriei lui tot mai mici și mai greu de dus pe zi ce trece; cercul se strânge mereu, iar omul fără pământ simte că parcă n-ar avea picioare și nu ar putea ajunge nicăieri. Firește, cu unele rețușuri, ideea de bază e că valoarea socio-umană a personajului e dată de avere: ești cât ai. De aceea calculele sentimentale și matrimoniale pornesc de la ideea extinderii loturilor și rotunjirii averii. Bătrân și atât de bogat, urmând să se însoare cu Jagna, de departe cea mai frumoasă fată din sat, cu avere considerabilă, Maciej Boryna se gândește totuși cu precădere la terenurile bune din zestrea viitoarei soții, care, situate chiar lângă ale sale, i-ar mări avutul. Și dragostea și căsătoria urmează mecanismul asocierii și redistribuirii pământului. De aceea și în satul rebrenian și în cel reymontian există regula nescrisă conform căreia personajul e bine să stea cu cei de o seamă cu el, pentru că legăturile dintre polii opuși ai acestei ierarhii generează tragedii (Ion, Ana, Florica, George, Szymek și Dominikowa – mama sa); e bine să stăvilești sentimentele care se opun calculelor funciare. Lupta pentru pământ e lupta pentru existență. Cei înstăriți vor tot mai mult, cei sărmani ceva, oricât, puținul care să le asigure traiul și respectul. Încleștarea pentru a-l obține e generatoarea majorității evenimentelor din lumea rurală, pe care autorii le urmăresc atât în plan general, social, cât și în oglindă, în universul limitat al familiei. Această alternare de unghiuri în observarea aceleiași probleme ni-i arată pe cei doi creatori ca maeștri ai contrapunctului, care se debarasează în mod realist de orice comentariu. În cadrul restrâns al familiei, patima pământului îmbracă de cele mai multe ori forma unui conflict între generații. Autoritatea lui pater familiae e contestată de fiii însurați care vor să preia conducerea și privilegiile ce decurg din aceasta. Tinerii se plâng de inferioritatea în care sunt ținuti în virtutea tradiției. Impulsivitatea vârstei lor condamnă încetineala bătrânilor în a lua hotărâri. Cred că sunt persecutați de cei vârstnici și se revoltă împotriva lor. La rândul lor, ceilalți nu renunță de bună voie la autoritatea pe care o au, câtă vreme mai pot munci. Sunt și ei îndărătnici, pentru că alții care au cedat au sfârșit trist, copiii nu i-au îngrijit, iar ei s-au stins în mizerie și uitare. Oamenii se abrutizează, luptându-se pe viață și pe moarte cu părinții, frații ori socrii, pentru pământ: Ion cu tatăl Anei, Antek cu tatăl său, Szymek cu propria mamă ori ginerele cu socrul său, Bartek, pe care-l bate cu ură și disperare după o jumătate de an de

ceartă fără rezultatul sperat – obținerea loturilor; tot satul se miră de ticăloșia la care s-a ajuns când preotul se duce la omul în agonie, însă astfel de lupte vor continua. Pasiunea pentru pământ influențează evoluția psihologică, adesea exacerbând patologic unele laturi caracteriale specifice: lăcomia, agresivitatea, ori tendința pătimașă de a-și păstra și spori averea prin orice mijloace. Conflictul între țăranii cu pământ și cei fără pământ e consemnat indirect la Reymont și direct la Rebreanu. În interiorul familiei ori în afara ei, toate stările tensionate se rezolvă în favoarea celor avuți, chiar în dauna propriilor copii, mai curând alungați și dezmoșteniți decât puși în drepturile lor înainte de moartea părinților.

Tot pământul, însă, e cel care-l umanizează pe țăran, îl ridică la o demnitate demiurgică în procesul muncii. Dragostea pe care i-o poartă omul din popor e covârșitoare și naturală, căci nu-l privește ca pe un obiect de exploatare, ci ca pe o ființă vie, față de care nutrește un sentiment straniu de adorație și teamă. În acest context, nici Rebreanu, nici Reymont nu se pot abține să nu prezinte, fără însă a insista, poza hieratică a țăranului în fața ogorului pe care-l stăpânește și căruia i se dedică, dându-i și ultimul strop de vlagă, și pe care îl sărută sau îl îmbrățișează pătimaș cu privirea. La personajul reymontian sentimentul identificării cu natura e un resort suplimentar al acestei atitudini. Pământul e rostul de a fi al săteanului și are un glas auzit și înțeles numai de cel care-l muncește. Oamenii îl lucrează cu frenezie, cu disperare. Țăranul se înfinge în pământul lui precum copacul. Pământul e tragedia sau fericirea pentru individ, dar și pentru colectivitate. El seamănă discordii și dezbinări, dar tot el îi coalescează pe săteni, îi solidarizează în lupta pentru un scop comun. Buni sau răi din cauza dramelor anonime dar intense pe care le trăiesc, oamenii sunt solidari și milostivi.

Reymont analizează problema doar din perspectiva țăranului, în timp ce Rebreanu o reflectă în oglinzi multiple: părerea avocatului, moșierului, arendașului, ziaristului, orășeanului etc. În satul polonez oamenii discută despre ce scrie la gazetă, anume că nimeni nu trăiește așa greu ca ei: moșierul ți-e stăpân, popa ți-e stăpân, slujbașul ți-e stăpân și nu-ți rămâne decât să le muncești tuturor, să le faci temenele și să mori de foame. Sătenilor nu le mai ajunge cât au. Peste puțin timp o să rămână doar câte o brazdă de om, în timp ce boierul are mai mult decât ar avea două sate împreună. Țăranul a fost condamnat la o existență aproape vegetală veacuri de-a rândul, o viață de chinuri și umilințe, pe care numai el o putea îndura, îndărătnicindu-se în răbdare, fiind începutul și sfârșitul pentru neamul său, constanta care a păstrat ființa națională și glia, în timp ce bogații și orășenii plecau primii, luând cu ei aurul care le asigura, oriunde, aceeași viață de bleșug. Arendașul pleacă la începutul tulburărilor, de nevoie. Țăranul nu pleacă nici de voie, nici de nevoie; smuls de pe ogorul lui, ar fi ca un arbore dezrădăcinat.

Patima ancestrală pentru pământ e înfățișată de cei doi romancieri folosind aceeași tehnică: ilustrarea la nivel individual, prin personaje memorabile, de o deosebită forță vitală și expresivitate (Ion, Antek, Maciej Boryna, Vasile Baciuc), la care se adaugă analiza mentalității generațiilor în conflict, pentru ca apoi, la un ultim nivel, să se renunțe la investigarea acestei probleme în atmosferă pașnică, ea fiind reliefată în context violent și colectiv (lupta pentru pădure a țăranilor reymontieni, răscoala țăranilor rebrenieni). Se remarcă indiscutabil o gradare a lărgirii orizontului, o viziune care, pe măsură ce se deschide, se și generalizează. Nici unul dintre scriitori nu precizează concret momentul istoric exact al acțiunii, concentrându-se asupra trăsăturilor de bază ale țăranilor și asupra caracteristicilor luptei lor. De aici se degajă o puternică impresie de permanență, atemporalitate și generalitate a semnificației. Țăranii își poartă dușmănia sub haina umilinței ancestrale, a glasului supus și a atitudinii docile.

Romancierii recurg la modalitatea artistică de a caracteriza eroul colectiv prin intermediul gândurilor unui personaj individual situat în afara scenei concrete a revoltei (arendașul Ilie Rogojinaru, moșierul, notarul reymontian ori pretorul). Deci revolta și consecințele ei prilejuiesc o rotire de medii. Rebreanu și Reymont folosesc procedee comune de caracterizare. Modalitatea obișnuită e conversația, fără ca vreun personaj să iasă clar și irevocabil definit din discuția purtată de mai mulți inși. Impresiile se suprapun, conturând în perspectivă eroul. Autorii explorează prezența eroului colectiv la diferite niveluri, pornind de la cel de bază, unde masele sunt văzute ca un personaj cu suflet obscur, cu procese de inteligență și voință încete, în care deșteptăciunea e înlocuită cu viclenia și umorul sinistru, până la treapta superioară unde gloata nu mai are, în dezlănțuirea ei, ceva peiorativ, ci e un simbol al energiei și setei de dreptate a poporului. La fel de impulsivi ca țăranii polonezi, cei români par, totuși, mai încordați și mai concentrați în goana lor după pământ, cu mișcări sufletești mai puțin lejere, ce se desfășoară pe suprafețe mai reduse.

Eroul colectiv raționează într-un fel aparte, prezentat similar cu o extraordinară intuiție de cei doi scriitori. Gândurile circulă de la individ la individ. Fiecare reia și cântărește ce s-a spus anterior, iar succesiunea replicilor redă procesul cețos și gradat în urma căruia se iau deciziile. Mintea e o scenă pe care se luptă diverse idei și intenții. Rebreanu și Reymont extind această scenă când redau elaborarea ideilor eroului colectiv, punând câte un personaj să exprime succesiv câte una din atitudinile acestei lupte. În consecință, dramatismul crește și din punct de vedere al construcției, scena se articulează mai bine, e mai clară și mai ușor de urmărit, ca să nu mai vorbim de faptul că ambii prozatori arată realist că gloata – orice fel de gloată – nici n-ar putea gândi mai nuanțat sau în altă succesiune de etape. Până să fie definite și exprimate, părerile pendulează între polii opuși, ceea ce se oglindește în folosirea modalelor comparative care schimbă conturul ideatic în mod neașteptat, până aproape de contrariul opiniei de bază anterior exprimate.

Aspectul fizic al eroului colectiv denotă forță, tenacitate, neînduplecare, dar, paradoxal, și slăbiciune. Gloata e formată din oameni cu obraji galbeni și supti, care zvâcnesc când își aud mațele ghiorăind de foame, dar și din Petre Petre ori Antek, simboluri ale puterii, înconjurate parcă de o aură specială. Înalți, bine clădiți, hotărâți, cei doi seamănă și în nerăbdarea de a folosi mijloace violente împotriva boierilor. Totuși, acestea sunt niște similitudini exterioare, pentru că evoluția ulterioară a personajelor și concepția de bază asupra lor sunt fundamental deosebite. Eroul colectiv și tot ce se află în jurul lui se dimensionează enorm. Suma acțiunilor sale, foarte greu coordonate, dă impresia de forță care oscilează între dezorientare și dezlănțuire violentă, iar dacă la început există o gradare a gesturilor, ea se pierde treptat într-o aglomerare de scene intense, aparent dispartate, pe care le unește disperarea luptătorilor.

În romanele rurale se face monografia individuală și colectivă a setei de pământ ancestrale a țăranului. Scriitorii recurg la un paralelism între generații: Ion și Vasile Baci sunt doi egali la vârste diferite, la fel ca Antek și tatăl său, Maciej Boryna. Trăsături comune le sunt setea de pământ, automistificarea (se autoînșală spunându-și că nici o scadență nu îi amenință, că își pot păstra la nesfârșit averea și statutul social privilegiat, că nu au în nimeni vreun rival serios), tehnicile asemănătoare de luptă împotriva adversarului (învață unul de la altul să folosească aceleași arme; paradoxal, dușmănia îi aproprie), simetria în luptă și reciprocitatea soluțiilor (rolurile se inversează, dar bătălia continuă). Toți duc un război în cerc închis și nici unul nu va ieși învingător. Ion și Vasile Baci sunt la fel de încăpățânați, urmărind tenace același scop pe care și l-au stabilit gândind unilateral. Vasile Baci simte în Ion un vrăjmaș: cum a fost el în tinerețe, așa e feciorul Glanetașului acum. Cineva care-i

judecă din afară înțelege mai greu conflictul: amândoi par niște țărani de treabă, fără deosebiri de netrecut: dacă unul e bogat, în schimb celălalt e dezghețat și mai harnic, ceea ce face uneori cât o moșie. Sunt semeți și lipsiți de omenie în aceeași măsură: socrul nu i-a dat fata când a vrut ginerele, acum ginerele nu o mai vrea, deși socrul i-ar da-o. Tatăl Anei se îmbogățise ca și Ion, dar își cinstise și își iubise soția bogată; din toți copiii supraviețuise doar Ana, față de care bătrânul avea, într-un cotlon depărtat al minții, sentimente de ură, fiindcă pentru a aduce pe lume un copil oarecare îi murise nevasta, sprijinul său, lăsându-l singur și fără rost pe lume; când a înmormântat-o, a îngropat și o parte din sufletul lui. Ion și Antek, aceeași generație, reprezintă portretul tipic individual al țăranului. Parafrazându-l pe Călinescu, toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion și Antek. Amândoi au o demnitate structurală și un simț al onoarei emblematic. Ion spune: „Mai bine să mă spânzure decât să mă calce în picioare“, aceeași mentalitate pe care o are și Antek în conflictul cu autoritățile pentru școală și pădure. Sunt plini de încredere în propria persoană, mergând până la sfidare față de cei din jur. Harnici, lucrează cu spor, simt plăcerea de a munci, bucuria de a realiza ceva. Oboseala îl întârâta ca o patimă. Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare. Uneori lucra ca și cum și-ar fi pus în gând să se îmbogățească într-o clipă, ca să scape de orice grijă. Caracteristic le e faptul că sunt energici. Pentru a-și atinge scopul mută munții din loc, nimic nu li se pare imposibil și sunt în stare să învingă în orice confruntare, oricât de nefavorabilă le-ar fi postura inițială. Voința e o definitorie pentru ei. Își disciplinează forțele și își focalizează interesul asupra unui singur țel. Și feciorul Glanetașului și cel al primului gospodar din Lipce sunt ambițioși; dacă nu sunt fruntea satului, li se pare că nu sunt nimic. Sunt lacomi, nimic nu le ajunge. Lăcomia lor se îmbină cu frustrarea, complex sub presiunea căruia reacționează violent, ignorând orice barieră, ca Ion, când trage o brazdă și în delnița lui Simion Lungu, teren care-i aparținuse mai demult. Cele două personaje sunt stăpânite de un egoism fundamental, din care nu pot ieși. Fiul Glanetașului ascultă nerăbdător păsurile învățătorului, la care venise după sfat. Ce-l interesau pe el grijile altora? Numai necazul lui îl rodea. Cere sprijin de parcă ar fi uitat deja cât rău îi pricinuisese lui Herdelea înainte, când acesta îl ajutase.

Neputința se manifestă în forme violente. Ion o bate pe Ana cu ura celui incapabil de a face altceva în fața calculului victorios, pentru moment, al lui Vasile Baci. Tot astfel, în fața imposibilității de a o avea pe Jagna, Antek se răzbună pe soție, singura care-l iubește și care-l sprijină. Pentru pământ se bate cu tatăl său, încleștați într-o ură sălbatică, strivindu-se și sugrumându-se. În urma luptei, fiul, unul dintre cei mai puternici oameni din sat, e dus în partea cealaltă a casei și stropit cu apă, pentru că e mai mult mort decât viu. Bătrânul n-avea nimic, doar scurta puțin ruptă și fața vânătă de mânie. Argatul judecă tăios că se bat de prea mult bine. Spre deosebire de brutele lui Zola însă, țăranii reymontieni și cei rebrenieni au o inocență naturală, care îi salvează de la degradarea iremediabilă. Antek și Ion au același orgoliu păgubos și inutil, aceeași trufie fără finalitate care îi macină și îi alienează.

Ambele personaje sunt exponenți viguroși ai clasei din care fac parte, eroi de epopee care trăiesc o criză a vieții de familie, fie cea a întemeierii propriului cămin, fie cea a pasiunii mature, adulterine, care îi zguduie temeliile. Amândoi încearcă să-și forțeze destinul, fiecare dorind ce nu are și nu va putea păstra vreodată: Ion pământul, împreună cu apartenența la un alt mod de viață, Antek pe Jagna, frumusețea ideală râvnită de toți. În urmărirea scopului, ei sunt hărțuiți permanent de două fatalități, una tipică iar alta individuală, care îi fac să penduleze între stări emoționale extreme, fericire sau ură, fără cale de mijloc, fără reconcilieri. Fatalitatea tipică e lipsa pământului și lipsa de farmec a soției, după ce munca și greutățile au asprit-o iremediabil, iar cea individuală constă în firea violentă și pătimașă a eroilor, care îi

face să reacționeze dezastruos și previzibil în oricare circumstanțe. În ce privește pământul, cele două personaje sunt stăpânite de logica dură a realităților. Își doresc cu orice preț averea care le-ar asigura independența. Atitudinea lor față de ogor e însă dublă: îl muncesc cu dăruire și se comportă ca stăpânii lui, dar îi subjugă patima pentru el. Din punct de vedere social, le-ar asigura statutul de lider spre care tind și respectul unanim al comunității. Cele două personaje au o mare tensiune interioară, mereu sfâșiați între porniri contrare, nutrind constant dorința de a unifica polii dilemei în care se află. Acumularea de patimă îi duce la alienare, la suspendarea parțială a adevărilor imediate, la o înstrăinare de real trăită în miezul realului însuși. Fără pasiunile impetuoase, aspre și violente, de o forță elementară, pe care le simt, viața le-ar fi rămas dreaptă ca o brazdă de plug. Patimile lor se colorează în lumina păcatului, iar ambii autori, realist, îi lasă pradă unui foc interior cu atât mai devastator. Apoi amândoi recunosc în sinea lor că au greșit, realizând, speriați, drumul degradării pe care au pornit. Cei doi eroi reprezintă aceeași forță vitală clocotitoare și nestăvilită care poate amenința echilibrul comunității. Satul e martor colectiv, o voce care le comentează drama. Năuciți, cu mândria rănită, vor reacționa haotic, crezându-se singurele victime, pentru că, orbiți de focul interior, nu se mai văd cum sunt cu adevărat și nu mai judecă în mod clar consecințele purtării lor.

Cum spuneam, prin calitățile și defectele lor, acești eroi sunt destine emblematice pentru lumea rurală, reprezentanți ai unor generații succesive, cu aceleași preocupări. Portretizarea lor evită extremele și îndreptățește constatarea făcută polemic de Ibrăileanu în studiul despre Reymont, conform căreia țaranul e primitiv, dar complet, căci altfel n-ar da lumii, la a doua sau a treia generație, un Maiorescu ori un Anatole France.

BIBLIOGRAPHY

- [1]. Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974
- [2]. Beals, Ralph, *Introduzione all' antropologia culturale*, Bologna, Il Mulino, 1987
- [3]. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
- [4]. Greenslade, William, *Degeneration, Culture and the Novel*, Cambridge University Press, 1994
- [5]. Mănuță, Dan, *Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului*, Editura Moldova, Iași, 1995
- [6]. Zăciu, Mircea, *Clasici și contemporani*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1994

WISDOM LITERATURE OF DELIGHT IN (THE MONK) HRISOSTOM (CHRYSOSTOM) FILIPESCU'S LITERATURE

Larisa Ileana Casangiu

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Unlike the literature of other prelates and other motivational authors, the works of monk Hrisostom (Chrysostom) Filipescu are primarily meant to delight, in spite of their paremiologic features and obvious intertextuality. Thus, although they contain both religious and psychological elements (because the author is also a clinical psychologist), integrating also reflections of the folk wisdom and Sapiential Romanian tradition, but also the philosophy of the other peoples, the works we refer are often similar to solar / optimistic works of the metaphysicians or of the modern motivational authors, convinced that God is more love than a punitive instance.

Elevated style, unusual and inspired metaphors, fragmentation, the smile that seems to come/appear together with writing, are only some of the elements designed to confer attractiveness to the work and to invite to read it.

Keywords: wisdom, motivational and for delight literature.

Introducere

Literatura bestsellerurilor este, pe zi ce trece, tot mai bogată, numeroși autori motivaționali, guru, psihologi, oameni de succes, preoți, prelați sau simpli locutori propunând soluții, rețete, recomandări, sfaturi sau panacee, pentru probleme dintre cele mai diverse, de la rânduirea vieții cotidiene, înlăturarea/evitarea stresului până la obținerea succesului material și chiar a celui spiritual.

Majoritatea acestor autori, în special a celor din spațiul anglofon, urmează rețetare stricte, impuse de edituri sau de metaconsiliatori, verificate prin rata mare a vandabilității, prin feedbackurile cititorilor sau de satisfacția diverșilor beneficiari. Se pledează, de regulă, în cca. două sute de pagini sau mai mult pentru o metodă, o practică sau pentru un instrument de natură să conducă la un rezultat precizat, fie extrem de limitat (precum tratarea unei afecțiuni), fie de natură să îmbunătățească viața sub toate aspectele ei, culminând uneori cu realizarea fericirii. Urmează apoi, cam în 10 – 20 de pagini, descrierea metodei, practicii sau a instrumentului și a modalității concrete de aplicare/utilizare, uneori cu minuțiozitate și uimitor de algoritmatizat, alteori cu destule ambiguități sau spații dilematice, fie în expunere, fie în etapizare.

În prima parte nu este doar elogiată practica/innoirea propusă, ci se încearcă și inocularea încrederii în forța extraordinară a acesteia, numeroase exemple de reușită venind să gireze valabilitatea și „fezabilitatea” ei. Nu se realizează astfel o simplă pregătire a psihicului neofitului, în direcția persuadării privind virtuțile practicii propuse, sau o manipulare, ci și o

seducere a cititorului, menită să-i ofere acestuia, până la soluția ipotetică, reale satisfacții emoționale, estetice, prin crearea unor expectații privind atingerea/concretizarea unui anumit ideal. Așadar, are loc o animare a cititorului, o motivare în vederea continuării lecturii, dusă spre exuberanță, înflăcărare sau visare.

Și, cu cât țelul este mai punctual/restrâns, constând în realizarea unui singur ideal/vis/deziderat, a unei trebuințe sau în remedierea unui neajuns oarecare, cu atât speranțele și iluziile sunt mai consistente, transformându-se într-un soi de *placebo* indus de reprezentări.

Dacă, în general, literatura motivațională și sapiențială consistă în sfaturi și generalități, uneori susținute de exemple de natură să persuadeze, rarissime sunt cazurile în care se înfățișează sub vesmânt stilistic atractiv, care să aducă bucurie și sensibilității lectorului (nu doar minții sale).

Literatura ieromonahului Hrisostom Filipescu constituie unul dintre cazurile fericite în care viziunea religioasă a autorului este dublată de o solidă cultură generală, dar și de har literar, astfel că cele trei volume¹, publicate între anii 2013 și 2015, pe care le supunem atenției în cele ce urmează, conțin datele prin care să se valideze prezenta afirmație și să motiveze titlul articolului nostru, dar, prin faptul că operele la care facem referire induc desfătare, despre acest lucru nu se poate vorbi/scrie, pentru că, așa cum bine observa Roland Barthes², textele de desfătare sunt rezistente lecturii explicative (întrucât desfătarea este ceva inefabil/indicibil).

Interdisciplinaritatea și intertextualitatea operei. Literaritatea operei

Religia, psihologia, filosofia, pedagogia, metacomunicarea și, uneori, datele statistice, se împletesc neașteptat și armonios între ele, fiind, totodată, într-un mod aparte, coezive sub aspect literar. Și, deși literatura ieromonahului Hrisostom Filipescu nu este una beletristică, este, paradoxal, caracterizată de literaritate.

Aspectele religioase țin atât de viziune/perspectivă, de îndemnul la credință, la iubire creștină față de aproapele, la a face binele, cât și de sprijinirea pe diverse citate din *Biblie*, din *Pateric*, din diverși prelați creștini (Sf. Ioan Gură de Aur/Hrisostom, Fericitul Augustin, Sf. Isaac Sirul, Sf. Ambrozie, Sf. Serafim de Sarov, cuviosul Paisie Arghioritul, pr. Rafail Noica etc.), optând pentru reflecțiile mai cu seamă solare ale exegeților ortodoxiei, convins fiind de prevalența iubirii lui Dumnezeu și nu de latura sa punitivă, așa cum reiese din următoarele ample interogații retorice: „De ce ni s-a vorbit atât de mult despre pedeapsa divină și atât de puțin despre capacitatea lui Dumnezeu de a înțelege totul și de a ierta totul, oricui, oricând, oriunde, orice? Credeți într-un Dumnezeu al iubirii sau într-unul al răzbunării?”³.

Este interesant însă că părintele Hrisostom Filipescu nu este unul dogmatic în sensul recomandării postului, a mersului la biserică și a urmăririi unei căi unice, dimpotrivă, are o viziune de-a dreptul ecumenică, a unui luminat: „Fiecare om are relația sa personală cu Dumnezeu și cu cei din jur. Nu există un șablon de iubire sau de sfințenie prin care toți oamenii să treacă și să bifeze altruismul, iertarea, mântuirea și altele asemenea.”⁴

În opinia prelatului, „rugăciunea este /.../ iubire”⁵, dar și tăcere și ascultare („A te ruga înseamnă a tăcea, a părăsi gândurile și a lăsa pe Dumnezeu să vorbească în adâncul inimii”⁶), iar Sfânta Scriptură este „Scrisoarea de Dragoste” a lui Dumnezeu⁷.

¹ *Puține cuvinte, multă iubire; Puține lacrimi, multă bucurie; Ascultă, privește, atinge*

² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973

³ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 44

⁴ ibidem, pp. 217-218

⁵ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 141

Regăsim adesea în cărțile analizate indicii că autorul îmbrățișează viziunea părintelui Nicolae Steinhardt. Un exemplu în acest sens îl constituie afirmația „Legea lui Dumnezeu nu este o lege a dreptății, ci o lege a iubirii”⁸. La rândul lui, mergând pe linia Sfântului Isaac Sirul, care avertiza „nu huliți spunând că Dumnezeu e drept”⁹, Nicolae Steinhardt afirma: „creștinismul reprezintă o trecere de la dreptate la dragoste”¹⁰ și că această credință fundamentată în jurul *Bibliei* și a învățăturilor lui Iisus Hristos, „față de legea veche se află într-o postură asemănătoare cu a fizicii infraatomice și cuantice față de mecanica newtoniană: într-atâta e dragostea diferită de simpla dreptate, într-atâta o depășește, deschizând ochilor noștri uimiți alt orizont, o altă lume cu alte legi”¹¹.

Formarea psihologică (a doua specializare a autorului) se resimte frecvent: „Depresia este o relație nepotrivită cu viața.”¹²; „Starea de depresie îl cuprinde pe cel ce nu are capacitatea de a vedea ceea ce are deja și se concentrează doar pe ceea ce nu are.”¹³; „Te vizitează trecutul. /.../ Poți lua o foaie de hârtie și scrie acolo tot. Eliberează-te. Apoi dă foc sau aruncă la coșul de gunoi. Ești o făptură atât de minunată!”¹⁴; „Exorcizăm tensiuni psihice. Râdem și plângem ca să nu ne stricăm mecanismele, tiparele.”¹⁵

Filosofia (și ea studiată de autor) este prezentă atât prin diverse trimiteri la Pascal, Seneca, Octavian Paler, Andrei Pleșu, dar și prin o mulțime de reflecții („Viața poate fi înțeleasă numai privind înapoi, dar se cuvine trăită privind înainte!”¹⁶; „Fericirea nu depinde de context, ci de caracter. Ea nu e a celor ce au, ci a celor ce iau ce e mai bun din viață, a celor ce dau ce e mai bun din ei, a celor ce refuză să vadă că paharul e pe jumătate gol, sau că poate trei sferturi din el s-a scurs sau, în cazuri cu adevărat nefericite mai are doar doi stropi amărâți de bine în el”¹⁷; „E mai salvat un om care crede în ceva greșit, decât să nu crezi în nimic. /.../ Cine spune că nu crede, crede în ideologia care nu crede”¹⁸; „Dacă oamenii și-ar umple sufletele cu iubire nu ar mai avea vreme să se plângă pentru nimicurile vieții.”¹⁹; „Omul rău e cu desăvârșire rău, atunci când se preface că e bun”²⁰; „Răzbunarea te face egalul adversarului, iar iertarea te face superior lui pentru că aduce îndreptarea celuilalt.”²¹).

Este interesant faptul că autorul pledează pentru o suferință necesară, de natură să salveze sentimentele, trăirea: „Dacă în viață ar fi totul cum ai vrea, ai uita să iubești, să ierți, să visezi.”²²

Caracterul sapiențial al scrierilor este evident: „Viața este frumoasă dacă privești din unghiul potrivit. Nu există o rețetă a fericirii. Fericirea ta e un zâmbet, a ei e o floare, a lui o strângere de mână, a mea un cuvânt și tot așa. Emoția e aceeași, veșmântul e diferit”²³.

⁶ ibidem, p. 241

⁷ ibidem, pp. 151-152

⁸ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 182

⁹ apud Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, Ed. Mănăstirii Rohia, 2006, p. 344

¹⁰ ibidem, pp. 347-348

¹¹ ibidem, pp. 349-350

¹² ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 66

¹³ ibidem, p. 67

¹⁴ ibidem, p. 76

¹⁵ ibidem, p. 96

¹⁶ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 77

¹⁷ ibidem, pp. 89-90

¹⁸ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, pp. 214-215

¹⁹ ibidem, p. 219

²⁰ ibidem, p. 149

²¹ ibidem, p. 150

²² ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 152

²³ ibidem, p. 157

Proverbele, zicătorile, vorbele de duh populare întregesc aspectul sapiențial al operelor: „Timpul este medicamentul cel mai bun pentru orice rană”²⁴; „Doar cine are limba friptă poate vorbi cu adevărat despre ciorba fierbinte”²⁵; „Fă Rai din ce ai!”²⁶; „În palma care oferă trandafiri rămâne întotdeauna un picur de parfum”.²⁷ Acest ultim proverb chinezesc se regăsește și în „fabula spirituală” *Călugărul care și-a vândut Ferrariu-ul*²⁸.

Scopul primează față de însemnătatea lucrului: „Mai bine lucruri mici făcute din dragoste, decât lucruri mari făcute din interes”²⁹.

Într-o lectură metafizică, „Binele, Adevărul, Iubirea sunt Treimea omenirii”³⁰.

Pedagogia, elogiata până să se constituie ca știință de sfântul Ioan Hrisostom³¹, este și ea prezentă în literatura polivalentă a ieromonahului în reflecții ce țin adesea de și de puericultură și de psihopedagogie: „Loviturile date copiilor sunt o barbarie și trebuie evitate în mod necondiționat. /.../ Unii dintre copii ajung nevrotici pentru că se comit greșeli în educație și adultul de mai târziu va deveni sclavul propriei copilării. Prea multă laudă este la fel de dăunătoare ca și excesul de mustrare.”³²; „Copiii se iubesc indiferent de nota din carnet. Copiii se iubesc după nota din inima noastră. Ce mamă nu își iubește copilul de 10?!”³³; „Arta pedagogică mai constă și în educarea copilului cu dragoste, fără ca dragostea însăși să devină o constrângere. Cel mai persuasiv mijloc educațional este exemplul practic, nu cel teoretic, al părinților. Copilul imită modelele, involuntar sau nu.”³⁴; „Copiii fac ceea ce văd, nu ceea ce aud.”³⁵

Din afirmația „Educația este cea care te face bogat și nu satisfacțiile lumești, efemere”³⁶, reiese clar atât vocația autentică de monah, cât și viziunea idealistă, a iubitorului de pedagogie.

O explicație psihopedagogică este dată cu privire la hiperactivitatea copilului: „Depresia sau anxietatea unuia dintre părinți, copilul încearcă să o «trezească» prin hiperactivitatea sa. Agitația sau angoasa sunt doar vibrații prin care se comunică ceva, cuiva.”³⁷

Și asupra comunicării se oprește cugetarea autorului, întrucât „comunicarea este o formă exterioară a unei realități interioare”³⁸, considerând că „Acolo unde nu este comunicare, e iad”³⁹ și că „Pe orice om ni-l facem aproapele nostru prin comunicare, prin ieșirea din egoism, prin iubire, prin bunăvoință reciprocă”.⁴⁰ Însă „Cel care nu va ști să tacă,

²⁴ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 98

²⁵ ibidem, p. 220

²⁶ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 159

²⁷ ibidem, p. 206

²⁸ Robin Sharma, *Călugărul care și-a vândut Ferrari-ul*, Ed. Vidia, București, 2010, p. 195

²⁹ ieromonah Filipescu, Hrisostom, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 165

³⁰ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 163

³¹ „nu există artă mai frumoasă decât arta educației. Pictorul și sculptorul fac doar figuri, fără viață, dar educatorul creează un chip viu; uitându-se la el, se bucură și oamenii și Dumnezeu” – apud Filipescu, Hrisostom (ieromonah), *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 93

³² ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 19

³³ ibidem, p. 32

³⁴ ibidem, p. 35

³⁵ ibidem, p. 176

³⁶ ibidem, p. 162

³⁷ ibidem, p. 33

³⁸ ibidem, p. 182

³⁹ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 169

⁴⁰ ibidem, pp. 169-170

nu va ști nici să vorbească”⁴¹, iar „Cine nu îți înțelege tăcerile nu îți va înțelege niciodată cuvintele.”⁴² Și, paradoxal, „tăcerea este a doua putere a lumii după cuvânt. Tăcerea este mai melodioasă decât orice cuvânt”⁴³, deși „Fiecare cuvânt poartă o dulceață, o energie”.⁴⁴

Din afirmația „A-l asculta pe celălalt este un act de iubire”⁴⁵, deducem că „ascultarea” nu echivalează cu tăcerea, ci cu tăcerea dublată de bunăvoință și urmată de atitudine (pro locutor), de acțiune, de empatie, de vibrație pozitivă.

Nici fizica cuantică nu-i este străină autorului. Citarea laureaților Premiului Nobel pentru fizică din 1932, Werner Heisenberg („Prima sorbitură din paharul științelor te face ateu. Dar la fundul paharului așteaptă Dumnezeu”⁴⁶) și lui Max Planck, din 1918, („În toate strădaniile și cercetările, caut cu sfințenie secretul radiațiilor de lumină, caut secretul Duhului Sfânt”⁴⁷), fondatori ai fizicii cuantice, ar fi suficientă pentru a putea susține această afirmație, însă există alte indicii privind afinitatea sa față de teoria cuantelor („Dormi cuantic”⁴⁸; „Gândurile sunt lucruri vii, fascicule mici de energie”⁴⁹; „Zilnic schimbăm noi celule și felul în care gândim activează gene noi în ADN. Un gând-scenariu oricând poate activa o genă care stârnește o boală în noi”⁵⁰; „Când vibrează un colțșor de lume, toată lumea vibrează”⁵¹). Iar exemplele pot continua!

De altfel, un loc geometric recunoscut în care știința se întâlnește cu religia, prezentat de autor, îl constituie „impactul instantaneu de purificare pe care îl are semnul crucii asupra bacteriilor patogene aflate în număr mare în alimente și asupra virusilor, sau asupra bacilului de colon și stafilococilor”⁵², evidențiat de fiziciană rusă Angelina Malakovskaia, dar și efectele rugăciunii, despre care vorbește Valeri Slezin sau de „efectul vindecător pe care îl are bătutul clopotelor” asupra îmbolnăvirii dată de „virusii de gripă, de hepatită și de tifos”⁵³.

Sub aspect formal, constatăm o adevărată magie a comunicării, dată mai cu seamă de limbajul metaforic plămădit de firea de poet a ieromonahului, care are știința de a se adresa sensibilului: „Am sărutat timpul și verbul «a spera». Visul vibrează cutremurând ochii uitați sub pleoape ce au botezat până târziu în noapte vioara obrazilor mei”⁵⁴; „Am învățat să-mi fac aripi din cuvinte, să zbor dincolo de dorințe. Acolo unde fericirea își face cuib.”⁵⁵; „Mi-s ochii primăvară și ating mugurii ca lemnul sfințit. /.../ În chilia unui visător obiectele devin mituri universale.”⁵⁶; „Viața înseamnă salturi cu parașuta încrederii /.../, înseamnă alpinism de dorințe”⁵⁷; „Fericitiți sunt cei ce au în inimă praf de stele și buzele mirosind a rugăciune”⁵⁸; „Pe vise nu se pune praful”⁵⁹; „În inima mea zumzăie furnalul fabricii de vise”⁶⁰.

⁴¹ ibidem, p. 84

⁴² ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 15

⁴³ ibidem, p. 185

⁴⁴ ibidem, p. 126

⁴⁵ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 168

⁴⁶ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 28

⁴⁷ idem

⁴⁸ ibidem, p. 206

⁴⁹ ibidem, p. 217

⁵⁰ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 37

⁵¹ ibidem, p. 159

⁵² ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 142

⁵³ ibidem, p. 143

⁵⁴ ibidem, p. 44

⁵⁵ ibidem, p. 45

⁵⁶ ibidem, p. 208

⁵⁷ ibidem, p. 209

⁵⁸ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 41

⁵⁹ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 197

Sinesteziile vin și ele să întrească aspectul artistic al scriiturii și se regăsesc mai cu seamă în volumul publicat în 2015: „muzică de catifea”⁶¹, „picătură de liniște”⁶².

Există, în cărțile discutate, și o pledoarie pentru umor, ca mod de viață și cale de salvare, pentru că „Lipsa umorului este nocivă pentru sănătate și fericire”⁶³ și pentru că „Simțul umorului te salvează din orice”⁶⁴, vocea narativă oferind propriul exemplu: „Când mă doare ceva mă tratez cu un pic de umor.”⁶⁵. De altfel, o reflecție în stil colocvial vine să schimbe registrul expunerii, să-l desolemnizeze, să imprime o notă de umor: „Mișto coliva, nasol momentul.”⁶⁶!

Interogațiile retorice nu sunt atât podoabe stilistice, cât îndemnuri implicite la reflecție: „Câtă bucurie ai avut astăzi de dimineață? Dar câtă durere? Cum arată iadul tău? Dar raiul tău?”⁶⁷, „Ai adus ceva frumos și bun pe lume? Ai făcut pe cineva fericit astăzi? Iubești sau urăști? Acționezi sau ești indiferent? Înțelegi fără explicații? Crezi fără să vezi? Auzi fără cuvinte? Vezi cu ochii închiși? Simți fără atingeri? Când te uiți în oglindă ce vezi?”⁶⁸: „Cu cine te împarți? Câte clipe ai cu tine?”⁶⁹; „Mă mut în întrebare sau în răspuns?”⁷⁰; „Ești prizonierul trecutului sau arhitectul viitorului?”⁷¹

Pe alocuri, reflecțiile despre scris și scriitor, conferă caracter de artă poetică anumitor fragmente ale operei. Astfel, „Scriitorul scrie, dar nu se bucură decât atunci când este citit”⁷², pentru că „Scrisul este condamnarea la nemurire, iar uneori poezia devine rugăciunea inimii”⁷³ și tot „scrisul rămâne peste veacuri ca o pictură a inimii...”⁷⁴

Trimiterile la literatura beletristică se fac atât explicit, cât și implicit. Sunt citați sau invocați numeroși scriitori: Dostoievski, Rudyard Kipling, Caragiale, Lev Tolstoi, Brownie Ware, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Antoine de Saint Exupery ș.a.

În plus, poeziile din volumul *Ascultă, privește, atinge* sunt, neîndoielnic, o dovadă în plus a harului literar al părintelui și psihologului Hrisostom Filipescu. De altfel, că proza poate îmbrăca oricând forma poeziei (și, implicit, este poezie), o demonstrează cu prisosință, mai ales prin texte precum *Aș vrea...* și *Aură*⁷⁵. În arta sa poetică intitulată „Ecou”, eul liric se „mărturisește”: „Într-o zi, / i-am șoptit / tatei, / zâmbind, / că voi ajunge / să scriu / cu raze de

⁶⁰ ibidem, 199

⁶¹ ibidem, p. 147

⁶² ibidem, p. 151

⁶³ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 217

⁶⁴ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 40

⁶⁵ ibidem, p. 24

⁶⁶ ibidem, p. 134

⁶⁷ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 118

⁶⁸ ibidem, p. 237

⁶⁹ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 175

⁷⁰ ibidem, p. 181

⁷¹ ibidem, p. 198

⁷² ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 169

⁷³ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 161

⁷⁴ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 185

⁷⁵ „Vis / între două ferestre, / razele îmi deschid / pleoapele așezate / până târziu / în rugă. // Și dorul / a stat sprijinit / pe ținuturi / ce mi-au scârțâit / orele de taină / aruncând în geam / așchia lunii. // Gândurile / mi le vărs . în cupe de lalele / și le usuc / pe vitraliile vieții / uitate azi / la bătrâna catedrală. // Acasă / m-așteaptă / oglinda atârnată / într-un cui strâmb / căutând / nemurirea...” (ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, pp. 93-94) transcrie „Iar vis între două ferestre. Razele îmi deschid genele așezate până târziu în rugă. Și dorul a stat sprijinit pe ținuturi ce mi-au scârțâit orele de taină, aruncând în geam așchia lunii. /.../ Gândurile mi le vărs în cupe de lalele și le usuc pe vitraliile vieții uitate astăzi la bătrâna catedrală. Acasă mă așteaptă oglinda atârnată într-un cui strâmb căutând nemurirea...” (ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 44)

soare / în sufletele / oamenilor.”⁷⁶ Această amprentare solară a sufletelor lectorilor săi este aproape o certitudine.

Că intertextualitatea în care sunt angajate cele trei volume analizate aici este uriașă, cuprinzând, pe lângă operele menționate, opere din literatura română, dar și din cea internațională, beletristică și motivațională, s-ar putea demonstra însă într-un studiu consistent.

Intertextul nu-i știrbește însă deloc autenticitatea operei ieromonahului Hrisostom Filipescu, dată fiind expresia singulară a predicilor având aspect de eseu artistic, formulate, în spirit postmodernist, ca niște colaje ce reunesc informații din diverse domenii și arii tematice.

Pledoaria pentru iubire

Că un prelat este și cântăreț al iubirii nu este ceva nou. În *Biblie*, există numeroase îndemnuri la iubirea aproapelui, dar există și un elogiu adus iubirii fizice, sexuale, interpretată în tradiția iudaică drept o alegorie a relației dintre Dumnezeu și Israel, iar în tradiția creștină, drept alegorie a relației dintre Hristos și Biserica creștină.⁷⁷

Și Sfântul Ioan Gură de Aur/Hrisostom/Zlataust cântă iubirea în secolele IV și V, iar părintele Hrisostom Filipescu i se alătură și prin citare și prin viziune: „Iubirea schimbă însăși substanța lucrurilor» zice Ioan Gură de aur /.../ Numai iubirea cunoaște iubirea”⁷⁸.

Iubirea are însă și rol reglator în relația cu semenii, dar și rol apotropaic: „Prin iubire ne poziționăm corect față de ceilalți. Iubirea este cea care protejează pe om de cursele vrăjmașului”⁷⁹.

Totodată, iubirea este cea care într-un fel motivează actul Creației, fiind sinonimă chiar cu Creatorul: „Iubirea este sensul tuturor lucrurilor, existând peste tot în Creație, fiind unul din numele lui Dumnezeu”⁸⁰.

Forța transcendentă și calitatea protectivă a iubirii sunt și ele recunoscute: „Cine iubește se transformă, se deșartă în persoana față de care își manifestă acest sentiment minunat. /.../ În iubire ești mereu acoperit de aripa unui înger ce îți picură în inimă, în minte și în viață harul Duhului Sfânt”⁸¹, pentru că „iubirea este momentul care repară trecutul și cucerește viitorul”⁸² și, totodată, „Iubirea este un laborator al Învierii, o icoană a împărăției lui Dumnezeu.”⁸³

Edulcorarea percepției se realizează tot pe calea iubirii: „În iubire, arta privirii le vede pe toate bune. Mărima unui suflet se măsoară prin ceea ce iubește, iar iubirea nu are margini!”⁸⁴

Totuși, autorul arată și faptul că iubirea nu este întotdeauna ușor de purtat, în ciuda valențelor de netăgăduit: „iubirea are întotdeauna forma crucii!”⁸⁵. Și, deși are puterea de a da consistență și atractivitate trăirii, este dificil de învățat (adecvat) în răstimpul vieții pământene: „Iubirea este cheia cu care întorcem ceasornicul vieții. Orice nu este iubire este

⁷⁶ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, pp. 78-79

⁷⁷ Apud https://ro.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ntarea_C%C3%A2nt%C4%83rilor

⁷⁸ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013, p. 182

⁷⁹ ibidem, p. 190

⁸⁰ ibidem, p. 191

⁸¹ ibidem, p. 192

⁸² ibidem, p. 193

⁸³ ibidem, p. 199

⁸⁴ ibidem, p. 200

⁸⁵ ibidem, p. 214

putere a întinericului. Suntem pe pământ ca să învățăm să iubim. Odată ce învățăm să iubim, murim. Dumnezeu ne ia la El ca să-L iubim pe Dânsul în chip desăvârșit.”⁸⁶

Totodată, „Iubirea adevărată nu poate fi controlată. Iubești și atât”⁸⁷, ceea ce postulează supremația inimii, sufletului, spiritului, conectate la ceea ce numim Sursa Universală de Iubire.

Și, deși „un om poate iubi cel puțin atâtea ori cât spune că nu mai poate iubi”⁸⁸, „cea mai mare minune este să iubești toți oamenii.”⁸⁹

Iubirea are putere de cuantificare a valorii umane: „Un om valorează atât cât iubește”⁹⁰, însă această afirmație poate fi interpretată însă și ca *omul este valoros doar cât timp iubește!*

Tot iubirea poate transforma imposibilul în posibil: „Dacă tu crezi în dragoste, atunci noaptea poate fi lumină”⁹¹; „Iubirea este singura Cale ca Dumnezeu să vină și să rămână printre noi”⁹².

Concluzii

Literatura ieromonahului Hrisostom Filipescu este, în ciuda intertextului conturat, prin expresia singulară generatoare de emoții estetice, o pitorească invitație la reflecție, la iubire, la insolitare (artistică), la speranță, la credință, la creație, la visare, la desfătare. Operele constituie totodată o chemare la optimism și o dovadă a mărturisirii eului narativ: „Am învățat de la sufletele mari să înmulțesc binele, bucuria, frumosul”.⁹³

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973
 Filipescu, Hrisostom (ieromonah), *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015
 Filipescu, Hrisostom (ieromonah), *Puține cuvinte, multă iubire*, Ed. Pim, Iași, 2013
 Filipescu, Hrisostom (ieromonah), *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014
 Sharma, Robin, *Călugărul care și-a vândut Ferrari-ul* (trad. Patricia Cihodaru), Ed. Vidia, București, 2010
 Steinhardt, Nicolae, *Dăruind vei dobândi*, Ed. Mănăstirii Rohia, 2006

Surse web

https://ro.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ntarea_C%C3%A2nt%C4%83rilor (accesat: 27.11.2016)

⁸⁶ ibidem, pp. 232-233

⁸⁷ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Ascultă, privește, atinge*, Ed. Pim, Iași, 2015, p. 156

⁸⁸ ibidem, p. 181

⁸⁹ ibidem, p. 159

⁹⁰ ibidem, p. 160

⁹¹ ibidem, p. 184

⁹² ibidem, p. 186

⁹³ ieromonah Hrisostom Filipescu, *Puține lacrimi, multă bucurie*, Ed. Pim, Iași, 2014, p. 105

RURAL WORLD LEADERS AS DEPICTED IN WORLD LITERATURE

Suzana Carmen Cismaş

Assoc. Prof., PhD, USAMV Bucharest

Abstract: The comparative literature approaches on rural themes assist better understanding of village culture and patterns of leadership and entrepreneurship emerging in such societies. Professors should be intensely motivated to widen students' horizons with folk heritage and prose masterpieces related to reading and discussions of Nobel Prize winners' masterpieces. The aims include: cultivating students' predilection and interest towards folk art, towards understanding, valorising, preserving and promoting it; cultivating curiosity and interest in the development of intercultural values; fostering intercultural communication skills in interpersonal relations; ensuring optimal socio-affective educational environment, in what concerns the succession of generations in all relevant activities; developing feelings of respect and appreciation towards the traditional values; cultivating behaviours and moral conducts that epitomise respect for traditions of others' local heritage; building will and character consistent with traditional values. In USAMV MIEADR we are aware that education can ensure the continuity of traditions for future generations. In this respect, my activity complements the existing courses of ethnology and folklore, but also the ones on philosophy and intercultural education.

Keywords: rurality, leadership, entrepreneurship, realistic novels, world literature

Aplecarea spre universul rural e o permanență a oricărei literaturi naționale, ilustrată de multe exemple: Hardy, Balzac, Zola, Blasco Ibañez, Verga, însă are o pondere mai mare în țările cu economie predominant agrară, unde se cristalizează în curent literar independent. Coloratura specifică derivă atât din particularitățile naționale cât și din temperamentul și crezul individual al scriitorilor. O constatare se impune: scriitorii strict poporaniști nu au dat opere de valoare, în timp ce marii autori se eliberează de constrângerile curentului și de limitele lui conceptuale, arătând că, în spațiul rural atâtă vreme neglijat, valorile esențiale, tipologiile diverse și complexe, tragediile zguduitoare, însușirile morale și artistice superioare și tradițiile nu sunt cu nimic inferioare celor din spațiul citadin, sursa de inspirație predilectă a moderniștilor. Se demolează astfel prejudecata că satul ar fi neinteresant și încremenit în tiparele patriarhale, inadecvat pentru drame contemporane.

Personajele apar de la început în plin zbucium sufletesc, iar autorii au intuiția estetică de a nu face lungi pregătiri ale intrigii și de a nu explica redundant ceea ce conflictul în sine nu poate reprezenta. Dacă la Rebreanu finalul e momentul maxim al intensității dramatice și se lipsește de clarificări ulterioare, la polonezul Reymont situația e diferită, înclinând spre o cântare a naturii care a invadat pământurile, ocolind cu grijă ce-a mai rămas din civilizația urbană apusă. Ambii autori își pun protagoniștii, lideri ai comunității lor, în situații limită care

răstoarnă existența obișnuită, observând oameni blajini în momente de mânie sau brutalitate necaracteristice și construind riguros tensiunea dramatică. Din familiaritatea prozatorilor cu universul rural (mentalitate, limbaj, gesturi caracteristice, situații reprezentative, detalii sugestive) izvorăște unitatea de atmosferă și manieră a prezentării țăranilor, impresia că avem de-a face cu detalii dintr-o frescă omogenă, în timp ce nuvelele din lumea orașului rămân, iremediabil, schițe citadine independente, nu un tablou unitar.

O trăsătură care-i unește romancierii rurali e perspectiva socială similară din care abordează realul. Arta lor e în primul rând un document sociologic, nu din vreo intenție programatică, ci din alegerea instinctivă a unghiului din care contemplă lumea în narațiuni de cuprindere largă a mai multor medii prin rezumarea unor destine nefericite dar nu excepționale. Dincolo de aparențe, la scrierile cu subiect țăranesc, există o întrepătrundere între parfumul trecutului, atemporalitatea rurală și modernitatea în construcție și în abordarea problemelor contemporane acute, adresându-se în aceeași măsură lectorului rafinat și publicului obișnuit. Orizontul rural nu exclude anumite categorii de cititori, preferându-i pe alții.

Prin Rebreanu și Reymont, variantele română și poloneză ale acestei tipologii de lider rural prezintă surprinzătoare asemănări, cu atât mai mult cu cât fundalul rustic pe care sunt proiectate siluetele personajelor are multe elemente comune, care parcă se evocă unele pe altele, asemănându-se sau completându-se; deși e vorba de altă țară și sensibil alte obiceiuri, încercăm, ca cititori, un sentiment de *acasă*, în nici un caz nu ne simțim străini, ci mai degrabă ne integrăm cu ușurință unei ambianțe familiare și unei lumi caracterizate prin hărnicie, spirit gospodăresc, dragoste de pământ, sete de lumină și dreptate, având o stratificare socială similară celei românești, în simbioză atemporală cu natura prin ritmicitatea muncilor și stereotipia lor în conformitate cu anotimpurile. Autorii sunt legați emoțional și biografic de țăran, iar ca artiști au considerat că-și îndeplinesc o datorie de onoare zugrăvind-i viața pe care i-au cunoscut-o atât de bine și spre care s-au aplecat cu deosebire, pentru că în ea au văzut izvorul energiilor naționale și sursa unor creații artistice perene prin realismul curgerii tumultuoase a existenței. Reymont comunică implicit ceea ce Rebreanu afirmă explicit: sentimentul de continuitate cu „strămoșul meu și-al unora dintre dumneavoastră, într-un sens mai larg strămoșul tuturor: țăranul“. Protestul social e evident, prin conturarea minuțioasă a paradoxul condiției țăranului: cel mai umil individ, dar reprezentant al unei clase puternice, îndelung oprimate, sărac și slab, însă dâr și hotărât, hrănind și îmbogățind din munca și suferințele lui pe asupritori, în timp ce el pare destinat a rămâne veșnic un dezmoștenit. Romanele rurale sunt un imn închinat țăranului, forței, muncii și răbdării lui, o cântare sobră și aspră ca și viața pe care o duce, izvorând din preaplin sufletesc și conștiință artistică înaltă, un protest cu tonuri de tristețe și accente critice dure, protest simplu și direct, ca o lacrimă amară ce curge pe un obraz de piatră, fierbinte și sticloasă, păstrând încă în ea lucirea ambiguă – durere sau îndârjire? – din privirea pe care o umbrise până de curând. În jurul contrastului fundamental rural-citadin gravitează aproape toate operele, iar convingerea comună e că țăranul reprezintă esența neamului și e păstrătorul spiritului național. Rebreanu spune că, de fapt, țăranul n-are un nume generic, pentru că nu e o grupare aparte, ci e poporul însuși, românul tipic. La sat omul a rămas el însuși, consecvent cu valorile lui, sub povara valurilor succesive de asupritori, în timp ce orășeanul s-a plecat în fața tuturor. Bucuriile, tristețile, pasiunile, muncile, totul e atemporal și etern în universul rural, pe când aceleași sentimente și realizări umane stau la oraș sub semnul efemerului. E demn de subliniat cum creatorii intuiesc și redau un adevăr fundamental: patima țăranului are în ea demnitate, forță, sete de viață, declanșează o schimbare, pe când patima orășeanului îl coboară pe scara morală și are un caracter static; simpla schimbare de fundal și context social reașază aceleași motive

într-o altă perspectivă, consecința fiind că cititorul le va evalua etic diferit. Crezul comun al romancierilor rurali e însă că emanciparea săteanului a fost făcută de orășeni.

Din punct de vedere istoric, săteanul este piatra de temelie a țării, în viziunea prozatorilor rurali realiști. Supraviețuirea națiunii în furtunile evenimentelor, puterea de regenerare și unificare a patriei lui i se datorează, el reprezintă, paradoxal, și bătrânețea și tinerețea. Și românii și polonezii, în epoca respectivă, sunt un neam de țărani, forța națiunii depinzând precumpănitor de resursele lor morale, spirituale și combative. Dacă în evoluția altor popoare țărănimea a avut un rol secundar, pentru noi și vecinii noștri ea e esența națională pură și eternă. Cele două țări au răbdător jug asupra străin, fiind obiectul poftelor neamurilor creatoare de mare cultură sau distrugătoare de mare cultură, care au modificat granițe, dar n-au putut altera fundamental sufletul poporului păstrat la sate, în umbra istoriei. Rebreanu și Reymont îi conturează pe țărani, cu defectele și calitățile lor, ca argument viu suprem al autohtoniei. Ion și Antek nu pot concepe să părăsească satul ori să plece pe pământ străin. Țăranul e tezaurul național: cel mai mare potențial creator, cea mai mare capacitate de conservare a limbii, a credinței și a vetrei strămoșești. El e întruchiparea tuturor virtualităților și energiilor. Din rândurile lui s-au ridicat boierii patrioți și figurile eroice care au luptat pentru apărarea țării, tot el a fost oșteanul, el a fost constanta în raport cu care cei răătăciți ori înfrânți s-au regăsit (ca fratele moșierului din *Țăranii*), tot el va deveni muncitorul de la oraș, baza civilizației moderne, așa cum a fost, veacuri de-a rândul, fundamentul civilizației rurale arhaice. Nici săteanul polonez nici cel român nu se întovărășesc cu străinii. Sunt toleranți și se ajută, dacă sunt oameni de omenie, însă în rest rămân ca uleiul și apa. N-au dorit niciodată să stăpânească ceva ce nu le aparținea, dar nici n-au cedat ce era al lor, alungându-i în forme violente pe venetici. Relațiile interumane decurg în limitele normalului și evoluțiile lor nu sunt determinate de apartenența etnică, ci de calitățile și defectele umane inerente fiecăruia.

Ambii autori arată că, în majoritatea timpului, atitudinea caracteristică a țăranilor e resemnarea, dublată de credința în Dumnezeu, mai accentuată la eroii reymontieni. La începutul romanelor, sătenii sunt arătați ca purtând povara greutăților, asumându-și destinul care i-a hărăzit să muncească sisific pământul fără a se bucura deplin de rodul lui. E drept că par a se fi împăcat cu această soartă grea și injustă, străduindu-se să supraviețuiască și să-și păstreze demnitatea, însă Reymont și Rebreanu arată, în momentele cheie ale operelor lor, energiile și revolta care clocotesc sub lespedea acestei resemnări. O răbdare nemăsurată îi caracterizează. Autorii pun în lumină cu sarcasm un paradox al situației țăranului: e portretizat ca leneș și lipsit de simțire tocmai de către exploatareii lui dintotdeauna, care percep în acest mod deformat capacitatea sa de a îndura, și care, deliberat, trec cu vederea faptul că țăranul nu poate avea tragere de inimă dacă lucrează doar pentru alții și e ținut mereu în întuneric. Refuzul de a-i îmbogăți pe stăpâni din truda proprie se oglindește în ritmul muncii și devine o modalitate de autoapărare pentru țăran, nu e lene degradantă. Dacă la Reymont există o vagă idee conform căreia cei săraci sunt așa și datorită lenei, Rebreanu demolează această prejudecată, arătând că țăranul muncește pentru alții fără răsplată, fără speranță, fără bucurii; e sărac pentru că lumea e întocmită strâmb, iar încetineala muncii, când și dacă există, e o reacție normală, care vine din descurajare.

Țăranii polonezi și români se închid în sărăcie ca într-o carapace și devin încrâncenați, violenți, greu de abordat și aproape de neînțeles. Pe de altă parte, însă, lipsurile îi fac solidari. Luptă împreună ca un organism uriaș împotriva moșierului, fură împreună de la cei bogați, au aceeași bucurie în priviri și aceleași gânduri când reîmpart averile acumulate de alții din munca lor. Rebreanu și Reymont creează personaje care se ridică și coboară prin propriile calități ori defecte; totuși ambii romancieri exprimă implicit ideea că, dacă au limite, țăranii le

au din cauza obscurității culturale și a sărăciei.

Momentele de agresivitate apar când e amenințat pământul, fie din perspectiva averii personale, fie din cea a interesului național, dar și Rebreanu și Reymont arată că, pe lângă aceste izbucniri îndreptățite, există în universul rural un fond de violență primară latentă, care se manifestă chiar și în familie (cruzimea lui Vasile Baciuc când o bate pe Ana, înfruntarea dintre tată și fiu pentru avere, în care Maciej și Antek Boryna nu mai simt decât ură unul față de altul și sunt gata să se omoare). Individual (prin prim-planuri: Ion, Antek, Vasile Baciuc, Maciej Boryna) sau colectiv (răscoala ori lupta pentru pădure), oricum ar fi prezentați, țăranii sunt un amestec straniu de candoare, curățenie sufletească, violență, șiretenie și patimă.

Prozatorii realiști folosesc o tehnică similară în prezentarea sufletului contradictoriu, plin de întortocheri ciudate, al țăranului. Se consemnează în principal acțiunile personajului, nu și detaliile mecanismului afectiv ori procesul profund al gândirii. Vocea auctorială se abține de la comentarea caracterelor, conturându-le doar prin lumini și umbre, înregistrând cinematografic acțiunea. Toate personajele rurale au o reciprocă dependență care îi leagă până aproape să-i încătușeze. Nici unul din oamenii înfățișați în roman nu trăiește o viață distinctă, individuală. Toți sunt strâns uniți și se completează ca părțile unui același uriaș organism. Eroul principal al epopeei este în realitate satul. Ceilalți, indivizii, sunt doar părți constitutive ale unui tot și dobândesc, prin chiar această calitate, caracterul de tipuri care rezumă viața generațiilor precedente. Frânturile de gânduri și decizii ale fiecărui individ se ciocnesc și se contopesc într-o hotărâre colectivă. Singurătate și izolare nu există, așa cum nu există fuga din fața unor probleme nerezolvate încă; țăranul face față deschis greutăților și nu-și permite răgazuri de rătăcire, fiindcă nimeni nu muncește în locul lui pentru supraviețuirea sa. Viața satului e croită în așa fel încât omul nu se poate ascunde de ceilalți și nici nu poate opri pătrunderea, uneori violentă, a altora în viața proprie. Dependența reciprocă a țăranilor vine din modalitatea colectivă de a gândi, din interesele comune (lucrări agricole, posibilitatea de a mai obține pământ), din caracterul complementar al muncii fiecăruia (țăran, morar, fierar, învățător, preot), și e în strânsă legătură cu solidaritatea lor în fața pericolelor și sărăciei. În plus, profilurile individuale de care pomenea Rebreanu nu rezumă doar permanențele trecutului, ci și mentalități tipice din satul contemporan autorilor: Ion e patima pentru pământ, Hanka e femeia care continuă demn, ca o luptătoare care învinge în cele din urmă, renăscând din cenușa dragostei umilite; Maciej Boryna și Vasile Baciuc sunt părinții, generația în vârstă, care nu renunță la ogor, pentru că asta ar însemna sărăcie, umilință, sfârșitul independenței, practic moartea socială, dacă nu chiar fizică.

Viața rurală se organizează conform succesiunii anotimpurilor. Fiecare an seamănă cu ceilalți, înscriindu-se într-un tipar temporal etern, care îi dă țăranului o aureolă mitică, o valoare simbolică, emblematică și îl prezintă ca pe un factor de permanență. Ion – nume atât de răspândit, încât a ajuns aproape substantiv comun, denumind o clasă socială – e un personaj generic și e pus într-o situație clasică, tipică: sărac, n-are altă șansă decât să asculte glasul pământului, apoi nu poate înăbuși glasul iubirii. Răscoala e și ea o atitudine specifică a țăranului împilată. Cartea lui Reymont se structurează în patru volume, fiecare arătând un anotimp, cu muncile și atitudinile umane inerente lui. Alături de curgerea timpului istoric, romancierii consemnează integrarea personajelor în cercul temporal etern al interacțiunii mitice cu pământul. Traiul pe două coordonate ale timpului explică o parte din particularitățile eroilor: răbdarea, rezistența, resemnarea, caracterul peren al creației lor estetice, nesecata putere de muncă, sentimentul datoriei față de glie și neam. Măiestria romancierilor constă în aceea că au creat caractere deopotrivă tipice și particular-individuale, independente, dar și părți conectate ale unui întreg, rezumând reacțiile unui grup social, concret istorice, dar și

generice și eterne în același timp. E un alt paradox al țăranului, pe care scriitorii îl ilustrează magistral: pendularea între *acum* și *dintotdeauna*.

Rebreanu vorbește astfel despre personajele reymontiene: „Țăranii lui sunt construiți din materiale foarte dure, conturați parcă cu toporul. Când ni-i arată în colibe lor, fac impresia că de-abia se pot mișca sau că mereu se izbesc cu capul de tavanele prea joase. Afară însă, în aer liber, țăranii lui au mișcări gigantice, umblă ca niște coloși, se exprimă veșnic în limba veritabilă și frumoasă a țăranului polonez care se pare că a păstrat într-însa gustul pământului ca și limba țăranilor noștri“. Tot statură uriașă au și eroii rebrenieni și nici ei nu pot fi îngrădiți de limitele comune. Sunt înalți, bine legați, ca Petre Petre, Ion și Mateusz, Antek ori Maciej Boryna; degajă o impresie de forță și agilitate, de autoritate și energie. Munca și lupta pentru dreptul lor i-a asprit. Sunt în mod natural liderii grupului în care se află: de Ion ascultă ceilalți flăcăi din sat, iar pentru asta George îl pizmuiește, Petre dă tonul acțiunilor mulțimii, Antek rămâne punctul de reper pe care îl caută toți când Boryna zace după bătaia pentru pădure. Încleștarea între două forțe sensibil egale produce descărcarea urii și conduce la un final amiabil (lupta lui Mateusz cu Antek, din care primul e bătut rău, cu coastele rupte, luat pe sus și aruncat în iazul morii, culmea ofensei pentru un flăcău așa de zdravăn; motivul era Jagna; dar ura nu va persista și ei vor redeveni prieteni).

Cât privește contopirea cu pământul etern, dincolo de viață și de neant, nici unul din scriitori nu-și arată eroii dornici să se întoarcă prin moarte în pământ, ci le reliefează extraordinara forță vitală, de regenerare și progres, conform căreia ei vor să-l cultive, să-l supună voinței lor. De fapt țăranii se tem de fenomenul enigmatic al morții (Ana, Kuba, Agata), iar când pășesc dincolo de existență parcă s-ar semăna pe ei înșiși în țărână, așa cum moare Boryna, cu fața la pământ și cu brațele deschise, parcă îmbrățișându-l.

Importanța socială (privilegiu și datorii) pe care o are personajul în sat e în funcție de avere. În raport direct cu aceasta, el participă și la acțiunea romanului, mult mai mult spațiu narativ acordându-se gospodarilor decât clăcașilor. Gospodarul e cel care posedă multe loturi, e privit cu respect și interes de ceilalți, e ascultat, i se prețuiesc inteligența, munca, spiritul practic, oamenii îi caută prietenia și sfatul. În biserică stă la loc de cinste, în față, lângă altar, pe când săracii stau aproape de ieșire. Maciej Boryna, spre exemplu, gospodarul de frunte, are cuvântul hotărâtor în disputa dintre țărani și boier. Sfatul satului îi încredințează conducerea mulțimii în împrejurări critice: moșierul vânduse pădurea la care aveau drept și țăranii. Cei bogați sunt socotiți și cei mai înțelepți, iar cei fără pământ, slugile și cerșetorii nu au dreptul să-și spună părerea în sfatul obștesc ori să ocupe locuri de frunte la cârciumă sau la slujbă. Bogații nu mănâncă odată cu argații, pe care îi privesc cu un dispreț îngăduitor (ca în romanele *Avanpostul* de Prus sau *Setea* de Titus Popovici). Comportarea bogaților e unitate de măsură în plan etic pentru cei nevoiași: argații Kuba și Pietrek se străduiesc adesea să imite fermitatea și vorba ponderată din conduita lui Maciej Boryna. Și cei bogați și cei săraci iubesc cu patimă pământul. El e sursa bunăstării materiale și a prestigiului în stratificarea rurală. Posesia lui regizează desfășurarea întregii vieți sociale, duce la drame și tragedii, la conflicte violente, care consumă uriașe energii afective și materiale. Cei bogați sunt mândri că sunt fruntea satului și-și păzesc moșia cu strășnicie, neamestecându-se cu cei mai săraci. Au un ascendent față de cei fără avere, a căror comportare e sfioasă și umilă, ca a Agatei ori a Glanetașului. Pentru că le dă întâietate în ierarhia satului, averea determină în mintea posesorilor ei o supraestimare a însușirilor personale, ce evoluează de la siguranța de sine la trufie. Scriitorul român e mai aproape de adevăr, arătând că dacă e bogat, personajul nu e neapărat și inteligent, demn de stimă ori liderul comunității, ca în cazul lui Vasile Baciuc, despre care toți cred că patima pentru pahar nu-i face cinste. Fără pământ nimeni nu e luat în

seamă, oricâte calități ar avea: Ion e muncitor, gospodar, mândru, voinic, isteț, dar, pentru că e sărac, e jignit de viitorul socru, care îi spune că îi trebuie ca ginere un om cumsecade, nu o fleandură, nu un tâlhar ca el, pe care-l va sili să nu se mai apropie de fata lui.

Pământul e catalizator. Scoate la iveală tot ce-i bun și tot ce-i rău în țăran: hărnicie, putere de muncă, devotament, perseverență, dragoste de viață, integrare armonioasă în natură, voința de a învinge, puritate și frumusețe spirituală vizibilă în obiceiuri legate de cultivarea lui sau de strânsul roadelor, dar și dârzenie, ranchiună, șiretenie, agresivitate, dorință pătimașă de răzbunare, uitarea omeniei elementare față de familie și aproape. Există o forță mai presus de ei care îi face capabili să-i oblige pe ceilalți (boier sau consătean înstărit) să li-l vândă ori să li-l dea pur și simplu (țăranii reymontieni îl conving pe moșier să le vândă lor pământul, iar Ion îl forțează pe Vasile Baci prin înșelarea Anei). Oricât de răi ar fi însă, nu ajung la cruzimea lui Buteau din romanul zolist. Țăranul e o împletire de alb și negru din punct de vedere moral, iar factorul economic dezvoltă niște însușiri deja existente în caracterul lui. Chestiune de supremă importanță în viață, ogorul îi face pe țărani suspicioși. N-au încredere în moșier, în notar, în ministru ori judecător, nici măcar în consăteni. Patima pentru pământ nu e o banală sete de bogăție, ci se împletește cu dorința ancestrală a țăranului de a fi tratat demn de către ceilalți și de a trăi normal, nu într-o sărăcie subumană. De aceea își spune Ion „trebuie s-o iau pe Ana... trebuie“, și tot de aceea țăranul reymontian cugetă că moșierii sunt ca lupii care stăpânesc tot împrejurul gospodăriei lui tot mai mici și mai greu de dus pe zi ce trece; cercul se strânge mereu, iar omul fără pământ simte că parcă n-ar avea picioare și nu ar putea ajunge nicăieri. Firește, cu unele retușuri, ideea de bază e că valoarea socio-umană a personajului e dată de avere: ești cât ai. De aceea calculele sentimentale și matrimoniale pornesc de la ideea extinderii loturilor și rotunjirii averii. Bătrân și atât de bogat, urmând să se însoare cu Jagna, de departe cea mai frumoasă fată din sat, cu avere considerabilă, Maciej Boryna se gândește totuși cu precădere la terenurile bune din zestrea viitoarei soții, care, situate chiar lângă ale sale, i-ar mări avutul. Și dragostea și căsătoria urmează mecanismul asocierii și redistribuirii pământului. De aceea și în satul rebrenian și în cel reymontian există regula nescrisă conform căreia personajul e bine să stea cu cei de o seamă cu el, pentru că legăturile dintre polii opuși ai acestei ierarhii generează tragedii (Ion, Ana, Florica, George, Szymek și Dominikowa – mama sa); e bine să stăvilești sentimentele care se opun calculelor funciare. Lupta pentru pământ e lupta pentru existență. Cei înstăriți vor tot mai mult, cei sărmani ceva, oricât, puținul care să le asigure traiul și respectul. Încleștarea pentru a-l obține e generatoarea majorității evenimentelor din lumea rurală, pe care autorii le urmăresc atât în plan general, social, cât și în oglindă, în universul limitat al familiei. Această alternare de unghiuri în observarea aceleiași probleme ni-i arată pe cei doi creatori ca maeștri ai contrapunctului, care se debarasează în mod realist de orice comentariu. În cadrul restrâns al familiei, patima pământului îmbracă de cele mai multe ori forma unui conflict între generații. Autoritatea lui pater familiae e contestată de fiii însurați care vor să preia conducerea și privilegiile ce decurg din aceasta. Tinerii se plâng de inferioritatea în care sunt ținuti în virtutea tradiției. Impulsivitatea vârstei lor condamnă încetineala bătrânilor în a lua hotărâri. Cred că sunt persecutați de cei vârstnici și se revoltă împotriva lor. La rândul lor, ceilalți nu renunță de bună voie la autoritatea pe care o au, câtă vreme mai pot munci. Sunt și ei îndărătnici, pentru că alții care au cedat au sfârșit trist, copiii nu i-au îngrijit, iar ei s-au stins în mizerie și uitare. Oamenii se abrutizează, luptându-se pe viață și pe moarte cu părinții, frații ori socrii, pentru pământ: Ion cu tatăl Anei, Antek cu tatăl său, Szymek cu propria mamă ori ginerele cu socrul său, Bartek, pe care-l bate cu ură și disperare după o jumătate de an de ceartă fără rezultatul sperat – obținerea loturilor; tot satul se miră de ticăloșia la care s-a ajuns

când preotul se duce la omul în agonie, însă astfel de lupte vor continua. Pasiunea pentru pământ influențează evoluția psihologică, adesea exacerband patologic unele laturi caracteriale specifice: lăcomia, agresivitatea, ori tendința pătimașă de a-și păstra și spori averea prin orice mijloace. Conflictul între țăranii cu pământ și cei fără pământ e consemnat indirect la Reymont și direct la Rebreanu. În interiorul familiei ori în afara ei, toate stările tensionate se rezolvă în favoarea celor avuți, chiar în dauna propriilor copii, mai curând alungați și dezmoșteniți decât puși în drepturile lor înainte de moartea părinților.

Tot pământul, însă, e cel care-l umanizează pe țăran, îl ridică la o demnitate demiurgică în procesul muncii. Dragostea pe care i-o poartă omul din popor e covârșitoare și naturală, căci nu-l privește ca pe un obiect de exploatare, ci ca pe o ființă vie, față de care nutrește un sentiment straniu de adorație și teamă. În acest context, nici Rebreanu, nici Reymont nu se pot abține să nu prezinte, fără însă a insista, poza hieratică a țăranului în fața ogorului pe care-l stăpânește și căruia i se dedică, dându-i și ultimul strop de vlagă, și pe care îl sărută sau îl îmbrățișează pătimaș cu privirea. La personajul reymontian sentimentul identificării cu natura e un resort suplimentar al acestei atitudini. Pământul e rostul de a fi al săteanului și are un glas auzit și înțeles numai de cel care-l muncește. Oamenii îl lucrează cu frenezie, cu disperare. Țăranul se înfinge în pământul lui precum copacul. Pământul e tragedia sau fericirea pentru individ, dar și pentru colectivitate. El seamănă discordii și dezbinări, dar tot el îi coalescează pe săteni, îi solidarizează în lupta pentru un scop comun. Buni sau răi din cauza dramelor anonime dar intense pe care le trăiesc, oamenii sunt solidari și milostivi.

Reymont analizează problema doar din perspectiva țăranului, în timp ce Rebreanu o reflectă în oglinzi multiple: părerea avocatului, moșierului, arendașului, ziaristului, orășeanului etc. În satul polonez oamenii discută despre ce scrie la gazetă, anume că nimeni nu trăiește așa greu ca ei: moșierul ți-e stăpân, popa ți-e stăpân, slujbașul ți-e stăpân și nu-ți rămâne decât să le muncești tuturor, să le faci temenele și să mori de foame. Sătenilor nu le mai ajunge cât au. Peste puțin timp o să rămână doar câte o brazdă de om, în timp ce boierul are mai mult decât ar avea două sate împreună. Țăranul a fost condamnat la o existență aproape vegetală veacuri de-a rândul, o viață de chinuri și umilințe, pe care numai el o putea îndura, îndărătnicindu-se în răbdare, fiind începutul și sfârșitul pentru neamul său, constanta care a păstrat ființa națională și glia, în timp ce bogații și orășenii plecau primii, luând cu ei aurul care le asigura, oriunde, aceeași viață de bleșug. Arendașul pleacă la începutul tulburărilor, de nevoie. Țăranul nu pleacă nici de voie, nici de nevoie; smuls de pe ogorul lui, ar fi ca un arbore dezrădăcinat.

Patima ancestrală pentru pământ e înfățișată de cei doi romancieri folosind aceeași tehnică: ilustrarea la nivel individual, prin personaje memorabile, de o deosebită forță vitală și expresivitate (Ion, Antek, Maciej Boryna, Vasile Baciuc), la care se adaugă analiza mentalității generațiilor în conflict, pentru ca apoi, la un ultim nivel, să se renunțe la investigarea acestei probleme în atmosferă pașnică, ea fiind reliefată în context violent și colectiv (lupta pentru pădure a țăranilor reymontieni, răscoala țăranilor rebrenieni). Se remarcă indiscutabil o gradare a largirii orizontului, o viziune care, pe măsură ce se deschide, se și generalizează. Nici unul dintre scriitori nu precizează concret momentul istoric exact al acțiunii, concentrându-se asupra trăsăturilor de bază ale țăranilor și asupra caracteristicilor luptei lor. De aici se degajă o puternică impresie de permanență, atemporalitate și generalitate a semnificației. Țăranii își poartă dușmănia sub haina umilinței ancestrale, a glasului supus și a atitudinii docile.

Romancierii recurg la modalitatea artistică de a caracteriza eroul colectiv prin intermediul gândurilor unui personaj individual situat în afara scenei concrete a revoltei

(arendașul Ilie Rogojinaru, moșierul, notarul reymontian ori pretorul). Deci revolta și consecințele ei prilejuiesc o rotire de medii. Rebreanu și Reymont folosesc procedee comune de caracterizare. Modalitatea obișnuită e conversația, fără ca vreun personaj să iasă clar și irevocabil definit din discuția purtată de mai mulți inși. Impresiile se suprapun, conturând în perspectivă eroul. Autorii explorează prezența eroului colectiv la diferite niveluri, pornind de la cel de bază, unde masele sunt văzute ca un personaj cu suflet obscur, cu procese de inteligență și voință încete, în care deșteptăciunea e înlocuită cu viclenia și umorul sinistru, până la treapta superioară unde gloata nu mai are, în dezlănțuirea ei, ceva peiorativ, ci e un simbol al energiei și setei de dreptate a poporului. La fel de impulsivi ca țărani polonezi, cei români par, totuși, mai încordați și mai concentrați în goana lor după pământ, cu mișcări sufletești mai puțin lejere, ce se desfășoară pe suprafețe mai reduse.

Eroul colectiv raționează într-un fel aparte, prezentat similar cu o extraordinară intuiție de cei doi scriitori. Gândurile circulă de la individ la individ. Fiecare reia și cântărește ce s-a spus anterior, iar succesiunea replicilor redă procesul cețos și gradat în urma căruia se iau deciziile. Minte e o scenă pe care se luptă diverse idei și intenții. Rebreanu și Reymont extind această scenă când redau elaborarea ideilor eroului colectiv, punând câte un personaj să exprime succesiv câte una din atitudinile acestei lupte. În consecință, dramatismul crește și din punct de vedere al construcției, scena se articulează mai bine, e mai clară și mai ușor de urmărit, ca să nu mai vorbim de faptul că ambii prozatori arată realist că gloata – orice fel de gloată – nici n-ar putea gândi mai nuanțat sau în altă succesiune de etape. Până să fie definite și exprimate, păreri pendulează între polii opuși, ceea ce se oglindește în folosirea modalelor comparative care schimbă conturul ideatic în mod neașteptat, până aproape de contrariul opiniei de bază anterior exprimate.

Aspectul fizic al eroului colectiv denotă forță, tenacitate, neînduplecare, dar, paradoxal, și slăbiciune. Gloata e formată din oameni cu obraji galbeni și supti, care zvâcnesc când își aud mațele ghiorăind de foame, dar și din Petre Petre ori Antek, simboluri ale puterii, înconjurate parcă de o aură specială. Înalți, bine clădiți, hotărâți, cei doi seamănă și în nerăbdarea de a folosi mijloace violente împotriva boierilor. Totuși, acestea sunt niște similitudini exterioare, pentru că evoluția ulterioară a personajelor și concepția de bază asupra lor sunt fundamental deosebite. Eroul colectiv și tot ce se află în jurul lui se dimensionează enorm. Suma acțiunilor sale, foarte greu coordonate, dă impresia de forță care oscilează între dezorientare și dezlănțuire violentă, iar dacă la început există o gradare a gesturilor, ea se pierde treptat într-o aglomerare de scene intense, aparent dispartate, pe care le unește disperarea luptătorilor.

În romanele rurale se face monografia individuală și colectivă a setei de pământ ancestrale a țăranului. Scriitorii recurg la un paralelism între generații: Ion și Vasile Baci sunt doi egali la vârste diferite, la fel ca Antek și tatăl său, Maciej Boryna. Trăsături comune le sunt setea de pământ, automistificarea (se autoînșeală spunându-și că nici o scadență nu îi amenință, că își pot păstra la nesfârșit averea și statutul social privilegiat, că nu au în nimeni vreun rival serios), tehnicile asemănătoare de luptă împotriva adversarului (învață unul de la altul să folosească aceleași arme; paradoxal, dușmănia îi e proprie), simetria în luptă și reciprocitatea soluțiilor (rolurile se inversează, dar bătălia continuă). Toți duc un război în cerc închis și nici unul nu va ieși învingător. Ion și Vasile Baci sunt la fel de încăpățânați, urmărind tenace același scop pe care și l-au stabilit gândind unilateral. Vasile Baci simte în Ion un vrăjmaș: cum a fost el în tinerețe, așa e feciorul Glanetașului acum. Ceva care-i judecă din afară înțelege mai greu conflictul: amândoi par niște țărani de treabă, fără deosebiri de netrecut: dacă unul e bogat, în schimb celălalt e dezghețat și mai harnic, ceea ce face uneori cât o moșie. Sunt

semeți și lipsiți de omenie în aceeași măsură: socrul nu i-a dat fata când a vrut ginerele, acum ginerele nu o mai vrea, deși socrul i-ar da-o. Tatăl Anei se îmbogățise ca și Ion, dar își cinstise și își iubise soția bogată; din toți copiii supraviețuise doar Ana, față de care bătrânul avea, într-un cotlon depărtat al minții, sentimente de ură, fiindcă pentru a aduce pe lume un copil oarecare îi murise nevasta, sprijinul său, lăsându-l singur și fără rost pe lume; când a înmormântat-o, a îngropat și o parte din sufletul lui. Ion și Antek, aceeași generație, reprezintă portretul tipic individual al țăranului. Parafrazându-l pe Călinescu, toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion și Antek. Amândoi au o demnitate structurală și un simț al onoarei emblematic. Ion spune: „Mai bine să mă spânzure decât să mă calce în picioare“, aceeași mentalitate pe care o are și Antek în conflictul cu autoritățile pentru școală și pădure. Sunt plini de încredere în propria persoană, mergând până la sfidare față de cei din jur. Harnici, lucrează cu spor, simt plăcerea de a munci, bucuria de a realiza ceva. Oboseala îl întărește ca o patimă. Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare. Uneori lucra ca și cum și-ar fi pus în gând să se îmbogățească într-o clipă, ca să scape de orice grijă. Caracteristic le e faptul că sunt energici. Pentru a-și atinge scopul mută munții din loc, nimic nu li se pare imposibil și sunt în stare să învingă în orice confruntare, oricât de nefavorabilă le-ar fi postura inițială. Voința e o definitorie pentru ei. Își disciplinează forțele și își focalizează interesul asupra unui singur țel. Și feciorul Glanetașului și cel al primului gospodar din Lipce sunt ambițioși; dacă nu sunt fruntea satului, li se pare că nu sunt nimic. Sunt lacomi, nimic nu le ajunge. Lăcomia lor se îmbină cu frustrarea, complex sub presiunea căruia reacționează violent, ignorând orice barieră, ca Ion, când trage o brazdă și în delnița lui Simion Lungu, teren care-i aparținuse mai demult. Cele două personaje sunt stăpânite de un egoism fundamental, din care nu pot ieși. Fiul Glanetașului ascultă nerăbdător păsările învățătorului, la care venise după sfat. Ce-l interesau pe el grijile altora? Numai necazul lui îl rodea. Cere sprijin de parcă ar fi uitat deja cât rău îi pricinuise lui Herdelea înainte, când acesta îl ajutase.

Neputința se manifestă în forme violente. Ion o bate pe Ana cu ura celui incapabil de a face altceva în fața calculului victorios, pentru moment, al lui Vasile Baci. Tot astfel, în fața imposibilității de a o avea pe Jagna, Antek se răzbună pe soție, singura care-l iubește și care-l sprijină. Pentru pământ se bate cu tatăl său, încleștați într-o ură sălbatică, strivindu-se și sugrumându-se. În urma luptei, fiul, unul dintre cei mai puternici oameni din sat, e dus în partea cealaltă a casei și stropit cu apă, pentru că e mai mult mort decât viu. Bătrânul n-avea nimic, doar scurta puțin ruptă și fața vânăta de mânie. Argatul judecă tăios că se bat de prea mult bine. Spre deosebire de brutele lui Zola însă, țăranii reymontieni și cei rebrenieni au o inocență naturală, care îi salvează de la degradarea iremediabilă. Antek și Ion au același orgoliu păgubos și inutil, aceeași trufie fără finalitate care îi macină și îi alienează.

Ambele personaje sunt exponenți viguroși ai clasei din care fac parte, eroi de epopee care trăiesc o criză a vieții de familie, fie cea a întemeierii propriului cămin, fie cea a pasiunii mature, adulterine, care îi zguduie temelii. Amândoi încearcă să-și forțeze destinul, fiecare dorind ce nu are și nu va putea păstra vreodată: Ion pământul, împreună cu apartenența la un alt mod de viață, Antek pe Jagna, frumusețea ideală râvnită de toți. În urmărirea scopului, ei sunt hărțuiți permanent de două fatalități, una tipică iar alta individuală, care îi fac să penduleze între stări emoționale extreme, fericire sau ură, fără cale de mijloc, fără reconcilieri. Fatalitatea tipică e lipsa pământului și lipsa de farmec a soției, după ce munca și greutățile au asprit-o iremediabil, iar cea individuală constă în firea violentă și pătimașă a eroilor, care îi face să reacționeze dezastruos și previzibil în oricare circumstanțe. În ce privește pământul, cele două personaje sunt stăpânite de logica dură a realităților. Își doresc cu orice preț averea care le-ar asigura independența. Atitudinea lor față de ogor e însă dublă: îl muncesc cu dăruire

și se comportă ca stăpânii lui, dar îi subjugă patima pentru el. Din punct de vedere social, le-ar asigura statutul de lider spre care tind și respectul unanim al comunității. Cele două personaje au o mare tensiune interioară, mereu sfâșiați între porniri contrare, nutrind constant dorința de a unifica polii dilemei în care se află. Acumularea de patimă îi duce la alienare, la suspendarea parțială a adevărilor imediate, la o înstrăinare de real trăită în miezul realului însuși. Fără pasiunile impetuoase, aspre și violente, de o forță elementară, pe care le simt, viața le-ar fi rămas dreaptă ca o brazdă de plug. Patimile lor se colorează în lumina păcatului, iar ambii autori, realist, îi lasă pradă unui foc interior cu atât mai devastator. Apoi amândoi recunosc în sinea lor că au greșit, realizând, speriați, drumul degradării pe care au pornit. Cei doi eroi reprezintă aceeași forță vitală clocotitoare și nestăvilită care poate amenința echilibrul comunității. Satul e martor colectiv, o voce care le comentează drama. Năuciți, cu mândria rănită, vor reacționa haotic, crezându-se singurele victime, pentru că, orbiți de focul interior, nu se mai văd cum sunt cu adevărat și nu mai judecă în mod clar consecințele purtării lor.

Cum spuneam, prin calitățile și defectele lor, acești eroi sunt destine emblematice pentru lumea rurală, reprezentanți ai unor generații succesive, cu aceleași preocupări. Portretizarea lor evită extremele și îndreptățește constatarea făcută polemic de Ibrăileanu în studiul despre Reymont, conform căreia țăranul e primitiv, dar complet, căci altfel n-ar da lumii, la a doua sau a treia generație, un Maiorescu ori un Anatole France.

BIBLIOGRAPHY

- [1]. Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974
- [2]. Beals, Ralph, *Introduzione all' antropologia culturale*, Bologna, Il Mulino, 1987
- [3]. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
- [4]. Greenslade, William, *Degeneration, Culture and the Novel*, Cambridge University Press, 1994
- [5]. Mănuță, Dan, *Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului*, Editura Moldova, Iași, 1995
- [6]. Zăciu, Mircea, *Clasici și contemporani*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1994

ERSKINE'S MOCKINGBIRD APPROACH VIA SEMINO'S MIND STYLE

Clementina Mihăilescu

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

Abstract: The paper focused on Kathryn Erskine's Mockingbird expands upon an interesting type of relationship between metaphor and mind style (an impression of a world view) identifiable in the novel's first person narrative. The first person narrator, Caitlin, a little girl suffering from Asperger's syndrom, a form of autism, experiences difficulties in establishing communication and social relationships. So that such an experience could be properly tackled, Semino's mind style and Grice's theory of the maxims of quantity and relation will be turned into account in order to reveal how through the processing of linguistic and psychological patterns possitive effects of communication and successful human relationship will be accomplished.

Keywords: Erskine, Mockingbird, Semino, mind style, communication, social relationships, Asperger's syndrom

Kathryn Erskine's "Mockingbird" expands upon an interesting type of relationship between metaphor and mind style (an impression of a world view) identifiable in the novel's first person narrative. The first person narrator, Caitlin, is a little girl who suffers from Asperger's syndrom – a form of autism which causes her problems with communication, social relationships and imagination, even though she has near-normal language development and average-to-high levels of intelligence.

The book has received the prestigious National Book Award for the manner in which Erskine has treated "Asperger thinking" with a view not to making Caitlin "medically correct", but rather a "believable" and "empathetic" character.

Closely following this interpretative line, mention is to be made of the fact that Caitlin consciously ponders on her own difficulties and peculiarities, including her perceiving other people's use of metaphor. This is actually one of the main reasons why Caitlin finds people and the children in the school she is learning rather confusing. On page 95, for instance, while talking to Michael, whose mother had been killed on the same day and by the same person as her brother Devon, she hears him mention all sorts of metaphorical constructions that his grandmother would employ.

For instance, the highly charged metaphorical construction "be an angel" addressed to Michael whenever his grandmother wanted him to bring her a glass with cold tea, makes Caitlin imagining an angel holding a glass with cold tea in its hand. The phrase "Hold your

pants tight” used by her grandmother instead of “be patient” makes her laughly ask him why he would put his trousers off.

Caitlin also tries to understand metaphorical expressions and to use them properly when addressing grown-ups. For instance, she tries to explain “it rains cats and dogs”, mentioning the fact that cats and dogs do not fall on you; instead she emphatically gives the dictionary meaning “to pour out”/“to rain heavily”. To our surprise, she makes an attempt to explain “it rains frogs”, with the final conclusion that frogs may fall on you if they had been raised up by the storm. Caitlin's analytical mind and her remarkable perception regarding some physical aspects that normally pass unnoticed, although not consistently exploited by novelist, appear on page 117. During a charity action, Caitlin was asked to say something nice. To her father's surprise, noticing that somebody had hair in the ear she finally said: “I don't think you are disgusting only because you've got hair in the ear” (118). Such statements prove that she is not reluctant to saying things that are obviously true. In other words, Erskine inspiringly exploits the “folk psychological notion” that autistic people have problems with metaphor and that they can hardly accept saying something that is obviously not true.

In order to achieve her goal of making Caitlin “believable” without imposing to herself to achieve accuracy in medical terms or perfect “consistency” (Grice, 12) in terms of the narrative or linguistic characteristics, Erskine intuitively gains the quality of identification with the character by building for her a “secret dwelling of understanding”, rather than “a common structure of social understanding” (Gilder, 109).

This “secret dwelling of understanding” is closely related to the movie entitled “To Kill a Mocking Bird” that Caitlin and Devon watched together. Since the father figure from the movie had already killed a mad dog that was likely to harm his children – Jem and Scout – who resemble Caitlin and her brother Devon a lot, Caitlin expected the father to kill a bird as well. In order to demolish Caitlin's pre-emptive subjectivity regarding the father's personal hostility to both animals and birds, Devon balances his logical cognitive demand, explaining to her the title of the movie.

To avoid to spoil the movie by rigidly imposing an inappropriate standard of meaning upon it, Devon states that it means the fact that “it is not correct to kill an innocent person, who, anyway, does not intend to harm anyone” (89). The emotional power of the statement is brilliantly rearticulated by Caitlin who claims that the bad people who fired their guns at school had not paid attention to the English class when the movie was discussed, because they “did not get” (89) at all the meaning of the book.

By stating this meaning so strongly, Erskine is elaborating Devon's perceptual field and his intention to enlarge Caitlin's perceptual field as well. Caitlin's personality is built upon a qualitative, emotional and intuitive configuration which amounts to the following abilities: drawing, minding things, remembering things that the other people forget, looking for information in books and in the computer, helping people, hearing things the other can not, being kind, sincere, reading, preparing cereals properly, noticing things the others fail to notice, placing things in the washing machine and being persistent.

In order to subsume or mediate these fragmented construct hierarchies into an integrated whole, in an attempt to “extend her mind beyond the skin” (Semino, 4), Caitlin first recalls the hospital scene when she learned that the doctors could not save Davon's heart. Then, inside the chest which Devon intended to be his project for the Scout Vultures, she fancies herself as being Devon's heart.

This form of thinking herself embodied in Devon's heart reveals Caitlin empathetic quality of identification with him in an attempt to bring him back to life. Her failed

imaginative resurrection of Devon ends up with the same words that the people from the hospital uttered “We could not do anything” (104).

The novelist exploits the role of limited versus elaborated choice in the reconstruction of Devon's death by simultaneously carrying out her interpretative responsibilities in the sense that Caitlin's father, profoundly affected by Caitlin's behaviour, turns on the TV for a change only to face another shocking image that of the killer of his son, brought about at Fox Fine News. Since the social cognitive understanding of what the killer had done amounts to an indecent gesture, the TV speaker concludes that in spite of his ironically pathological behaviour people could find now reconciliation.

The novelist's attempt to impose an appropriate standard of meaning upon it, makes Caitlin look for the word “reconciliation” in the dictionary. And this is what she reads: “the condition of reaching an emotional conclusion due to a difficult event such as the death of one's beloved relative” (105).

Given autism, and Asperger's syndrome in particular, Caitlin has difficulties in social relationships and communication. The unusual lexical and grammatical patterns reflect her condition. Such linguistic patterns are obvious in Caitlin's discussions with her father and, most specifically, in her discussions with Mrs Brook, the psychologist. Mrs Brook tries to make Caitlin improve her behavioural patterns such as those of looking at people while talking to them, of controlling emotions and of observing the other people's emotions, of refining her manners in terms of “tact” and “ability” when dealing with a difficult situation. “Empathy” (110) is presented to her as the amplifying of the value of attending properly to other people.

The first step taken by Caitlin meant to demonstrate her ability to relate to other people involves Michael, whose mother was killed during the same accident as Devon. Her discussions with him are either uninformative (e.g. Michael wears the same overalls as Scout in “To Kill a Mocking Bird”, or it refers to things she wears and things she would like her father to buy for her), or too informative (I will be eleven next month).

We join Caitlin and enjoy her “private” choice of interrelating with Michael (who is seven years old) and with his friends in terms of “belching” (120) the alphabet. The unconventional sounds and gestures are clear shreds of evidence of her need to empathetically interrelate with people. Her conclusion “They all consider me extraordinary” (120) suggests that Caitlin's communicative behaviour is involuntary rather than deliberate. Her involuntary behaviour is mainly related to Devon and his comments on the movie “To Kill a Mocking Bird”. Devon was claiming that the best part of the movie consists in the scene staged out by Scout when he addresses a mad crowd and makes them all leave simply saying “hello” and by mentioning the fact that he knows their kids from school.

Since Caitlin pretends that she can't get the meaning of the scene, Devon explains to her that she is very similar to Scout as she always speaks obvious things, making people exclaim “Oh” and become pensive. Being told that she can solve a lot of things if she behaved like Scout, she wonders whether she could wear overalls similar to that worn by the heroine and thus reach reconciliation. Such a detail can be interpreted as the result of a genuine inability to realize what information is relevant and how much detail is required.

If we interpret it following Grice's theory of the maxims of quantity and relation, according to which one's exchange of information should be as informative as required, and not more informative than it is required in order to be relevant, we could argue that Caitlin's behaviour can be regarded not as a “violation of the relevant maxims” (Semino, 12), but rather as an infringement of it. Thomas Jenny's concern with “infringement” (12) has brought

about the following explanation to infringement, namely that the non-observance of significant details arise due to the fact that his/her performance “is impaired in some way, by nervousness, excitement or because of some cognitive impairment” (Semino, 12).

In Caitlin's case, the “breaking” (12) of Grice's maxims of quantity and relation can be interpreted as an instance of “cognitive impairment” (12), due to her inability to realize the relevant details compared to the “irrelevant or distracting” (12) ones (a characteristic associated with autistic persons). Another cognitive limitation termed by Happe's “theory of mind” consists in the inability to realize “the mental states of other people” (Semino, 13).

It occurs several times with Caitlin when, for instance, she fails to realize that Josh, the one whose cousin actually shot Devon and two more people, instead of intending to harm Michael, another autistic child, he actually intended to protect and catch him in case he might fall while climbing the bars. Neither does she realize it when one of her colleagues tried to comfort another injured girl.

When Rachel, another colleague passing by the school where Devon was shot, heard the hooter and thought that another armed attack took place, fell down from her bike and got hurt, Caitlin considered that she might want to hide so that nobody could notice her embarrassment. So she started making preparations rearranging the objects from the classroom. Her rearrangement of various objects and her sincere remark that Rachel's face looked “swollen and bluish and repulsive” (111) made everybody consider her odd and unfriendly.

For further revealing the workings and limitations of Caitlin's mind, we posit that they mostly arise from her relationship with telling the truth. It goes without saying that when she noticed Rachel's injured face she could not have said anything else, because it would have meant to disregard the truth about it.

Contemplating a possible relation between mind style and pragmatics, we assume that the presentation of Caitlin's conversational behaviour is achieved mainly through the use of direct speech. For instance, before presenting Josh's determination to no longer abuse the autistic child William H, the novelist minutely describes how Josh violates William's “Private Space” (Semino, 13) casting him to the ground. After that Josh starts smiling maliciously which generates a double reaction on the part of Caitlin. Firstly she ponders that people should not smile when they harm somebody because smiling stands for kindness. Secondly, she decides to interfere and talk to Josh. The latter addresses her saying “You are like a dog! You are slaver on your sleeve” (119) - a reference to the fact that whenever she felt embarrassed, she used to suck the sleeve.

Consistent patterns of communicative behaviour are exploited by the novelist to emphasize Caitlin's attitude to details. So, she repeatedly utters that Josh should not violate the Private Space of another person. She even tramples on his own toe to show him what his “Private Space” is. Being linguistically aggressed by Josh, she replies saying “You should observe the Good Manners and say ‘Excuse’ me, please, but you are intruding upon my Private Space” (120). Since Josh keeps refusing to apologize, pretending that he did nothing wrong she looks at him and says “Oh yes. You did” (120) hoping that he will understand that she refers to his having aggressed Michael.

Josh misunderstands her and convinced that she blames him for his cousin's having killed Devon, he replies “I don't have to apologize for that. It was not me who did it! See? It was my cousin! I did nothing” and continues “I can do nothing regarding the fact that your brother was killed”. “It's not my fault”. “No!” (121) His yelling makes her suck the sleeve;

she tries to run away as far as possible from Josh's yelling, only to realize that it was her own yell that has terrified her.

A completely different behavioral-communicative background is revealed in chapter 22 where Caitlin is introduced to Mr. Walters, the drawing teacher. As Caitlin refuses to be drawn by him, Mr. Walters chooses her father with a view to teaching her how to grasp the people's emotions while drawing their portraits. She watches him and directly comments on his drawings; noticing her special concern for drawing, Mr. Walters asks her to draw his portrait, encouraging her to start with the exterior of his head and then to slowly move to his eyes.

As concerns the speech act verbs used to introduce direct speech, Caitlin's narrative does not contain common speech act verbs such as "admit, beg, demand, promise, warn", as s. o. Caitlin relies on basic verbs indicating the occurrence of speech, such as "say, tell", and sometimes or less frequently on simple utterance types such as "ask, answer, call, explain".

The fact that Caitlin often uses indirect speech in order to explain to herself the intentions and attitudes that lie behind what the other people usually say, reveals, in our opinion, her attempt to surpass the difficulties of understanding the illocutionary force of the other characters' utterances.

For instance "I suck my sleeve. I don't think there is something good in anything. And I wonder what could reconciliation do. And what it means. And when daddy gets back to the living room and turns off the television I ask him 'What does reconciliation mean?' He tells me that he has to call a neighbour, but when Mrs Robbins arrives, he forgets to ask what reconciliation means. He only says that she will look after me, because he has got a headache and that he has to take a shower. I wonder whether it is one of those showers when he cries. I close my eyes" (60).

Since "reconciliation" is the key word of the entire novel, it lends a strong psychological and emotional tonality to Caitlin's reporting conversations and her own thoughts. Caitlin reaches reconciliation by convincing her father to carry out Devon's plan of building a chest, in the Mission style for the Scout Vulture project. The accomplishment of Devon's project has given birth to a particular emotional change that has filled in the entire ceremony of recalling and praising the three victims of the shooting event when they all lost their lives.

The principal's reverential speech, which ends emphasizing the fact that the chest was finished and then donated to the school by Mr Harold Joseph Smith, Devon's father and by his sister whom he adored, Caitlin, is followed by her insight into what Devon's chest was like, with the name Scout carved and hidden under the lid and with the Mockingbird carved on the lid. The sequence of actions associated with the ceremony are well rendered by Caitlin and they include the fact that everybody applauds, that father blows his nose, wipes his nose, but smiles; it also involves Michael who smiles and points to her saying "she did everything" (131).

Moreover, Mr Walters, the drawing teacher, holds out a drawing tablet and a big box with coloured pencils, adding that "I know you don't like colours. But I have thought you are prepared to test them". Her additional remark "Mr. Walter has got it. Maybe I will be also able to use them. I slowly hold out my hand and grasp the box with coloured pencils" (131) is indicative of her determination to capture the complete picture of objects, people, of herself. Consequently, her mental functioning may be perceived to be more or less standard or normal by the readers" as a result of the processing of linguistic choices and patterns in the text"

(Semino, 16) which reveal the positive effects of communication and of successfully accomplished human interrelationship.

BIBLIOGRAPHY

Erskine, Kathryn Pasăre cântătoare, Youngart, 2016

Semino, Elena. "Mind style twenty-five years on.", Style, Summer 2007 Issue

AMBIGUITY AND AMBIVALENCE IN TRUMAN CAPOTE'S HOLLY GOLIGHTLY

Smaranda Ştefanovici

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

Abstract: Some critics consider Holly Golightly from Truman Capote's "Breakfast at Tiffany's" a plain, vulnerable, and frivolous character whose single aim in life is to find a 'home' by acting as a call girl for rich people; she feels the need to belong and, yet, not to be enchained at the same time. There are, still, other writers who believe that Holly is a woman ahead of her times, courageous and reluctant to conform to the gender roles of the post WWII era. The aim of this article is to highlight Holly's paradoxical and difficult to categorize character, her ambivalence and complexity. She is both male and female and represents the child-woman, both innocent and experienced, conventional and non-conventional, simple and sophisticated.

Keywords: ambiguity, ambivalence, belonging, independence, American Dream

Introduction

Contemporary identity relies on ambiguity and ambivalence. American literature, in particular, has always been, by nature, ambiguous and ambivalent. Writers always negotiate their identities in specific socio-cultural environments, times, and places. **Ambiguity** or duality is understood as a clash of opposing and irreconcilable forces and bipolar oppositions; it is about two opposite principles that cannot meet; ambiguity divides and, therefore, the character has to choose one between two. **Ambivalence**, on the other hand, uses the same two opposites, but, unlike the ambiguous pairs, they do not clash and divide, but complement and work together in order to create a balanced whole; it can be understood as the uncertainty and or inability of an individual to make a choice between two conflicting desires, or, in psychological terms, the coexistence of mixed and conflicting feelings and emotions.

The aim of this article is to prove the superiority of ambivalence that creates for Capote's characters an unclear and confusing space, which is also a lively space, where they can overcome their personal flaws and become better holistic and more complex human beings. Some critics consider that Holly Golightly from Truman Capote's "Breakfast at Tiffany's" is a plain, vulnerable, and frivolous character whose single aim in life is to find a 'home' by acting as a call girl for rich people; she feels the need to 'belong' and, yet, not to be enchained at the same time. There are, still, other writers who believe that Holly is a woman ahead of her times, courageous and reluctant to conform to the gender roles of the post WWII era. The aim of this article is to highlight Holly's paradoxical character, her ambivalence and complexity. She is difficult to categorize: she is both male and female; she also represents the child-woman, or the child-wife, both innocent and experienced, conventional and non-conventional, simple and sophisticated. Holly is "young and childlike, slight but attractive,

friendly and yet remote, her personality a touching mixture of innocence and sophistication.” (Garson 79). She is a ‘traveller’, who goes lightly through the world, and seeks love, identity, but also experience: “She has a great hunger to explore, to live each moment completely, to do and see everything” (79). Obviously, Holly is not anymore representative of the nineteenth century traditional American girl, passive, dependent and domestic.

The novella portrays the American fifties, which saw women’s vulnerability and loneliness - “I have no friends” (20) -, but also their free spirit and emotional strength – “He's [Fred, her brother] the only one would ever let me. Let me hug him on cold nights. I saw a place in Mexico. With horses. By the sea.” (18). Truman Capote’s heroine shows her vulnerability (naïve, lonely, depressed), but also her independence (party-goer, call girl, a wild creature). He introduces us to Holly Golightly, a wild creature, always traveling to escape belonging to her past, to her flat in NY, to her cat, or to any human being. The reader follows her travel through life, and highlights her commitment to independence and her refusal to conform to the gender roles of the post WWII era, although her circular ‘journey’ apparently highlights her conventional and dependent role in society; despite her stylish clothes, the critics highlight her insecurity, inadaptability, and self-destructiveness, making her an eternal lonely wanderer, despite her posh appearance.

Truman Capote’s novella (published in 1958) was adapted for the screen by Blake Edwards (1961), and the film version, starring Audrey Hepburn, has become even better known than Capote’s short novel. While Capote’s book focuses on independence and nonconformity, Edward’s film insists on the themes of romantic love and conventionality. This research refers only to the book, and not to the film.

The **story** is told by an unnamed narrator, a writer that once knew Holly when he lived in an old brownstone apartment building in New York, fifteen years ago, at the beginning of WWII. He receives a phone-call from Joe Bell, a bartender in New York, in whose bar he and Holly used to spend a lot of time; Joe shows the narrator a photo of an African carving that resembles Holly. The bartender also knew that the subject of the sculpture travelled with two men in Africa and stayed briefly with tribesmen before disappearing. The narrator’s return to New York makes him recall the times when he and Holly Golightly lived in that brownstone in Manhattan’s Upper East Side. He finds out that Holly (Lulamae Barnes, as a child) and her brother Fred were poor and orphans (their parents died of tuberculosis) and led a harsh existence in foster homes in Texas. When they ran away, they were taken in by Doc Golightly, a horse doctor; he was a kind man, whose wife had died and left him with children older than Holly. However, she was only fourteen when she accepted to marry Doc, who gave her and her brother a home, shelter and food. Although much older, Doc was a good man who loved Holly for what she was: a poor and orphan girl. Soon after marriage Holly flees alone from Texas to New York, missing the chance to be selected for a role in a film; she dreams of improving her social and material condition. She rents a flat in the brownstone where she meets the narrator (later nicknamed ‘Fred’ due to his resemblance to her brother), while she is using the fire escape to escape a drunk man she has brought home. This is the beginning of a solid friendship between Holly and “Fred”; he becomes her confessor as if she knew him long time ago. She tells him she acts as a call-girl who socializes with rich and old men to obtain material rewards and to upgrade her social status. She also tells him about her brother Fred who was in the army and died in the war, about her sleeping problems, about her weekly visits to a prisoner, Sally Tomato, etc. Due to her childhood problems, Holly is obsessed with the sense of caging, and not belonging to anybody (all are “rats”) and she runs away from love, from getting affectionate towards people and animals (she has a no-name cat), from places

(she has almost no furniture in her flat). However, when she meets José, the Brazilian diplomat, she feels another chance is given to her, and dreams of becoming a good wife and mother. While in hospital, due to a miscarriage, she is disillusioned again when “Fred” comes and reads José’s farewell letter to Holly. Her “first non-rat romance” ends; still, she decides to use her flight ticket to Brazil, although she is under criminal indictment, and she will never be able to return to USA: “Home is where you feel at home. I’m still looking.” (23)

Holly Golightly: Ambiguity and/or Ambivalence

From the very beginning of the story, the narrator introduces us to an ambiguous and chameleonic character: “ragbag colors of her *boy’s* hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow... she wore a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker. For all her chic thinness, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks. Her mouse was large, her nose upturned. A pair of dark *glasses* blotted out her eyes. It was a face beyond *childhood*, yet this side of belonging to a *woman*. I thought her anywhere between *sixteen and thirty*; as it turned out, she was shy two months of her 19 birthday.” (3, italics mine). The dark glasses enhance Molly’s mystery and rouses our curiosity. She represents both the elegance of the fifties as well as an escape from social conventions. It was an age in America of both innocence and optimism before John Kennedy’s assassination; an age when gender roles and norms started to be redefined: the homosexual culture and the sexual revolution, for instance, involved the rejection of typical gender roles. Holy is both male and female. Although she asks the narrator for a list of “the fifty richest men in Brazil” (24), she admits her own bisexuality: “Of course people couldn’t help but think I must be a bit of a dyke myself. And of course I am. Everyone is: a bit.” (5)

Holy wants to fit this changing role for women: her unconventional style and behavior defines her as a *flapper* who rebels against conventional ideas of ladylike behavior and dress. She wears her hair short, fringed black and sleeveless dresses, smokes, drinks, and is a party-goer. A paradoxical character, she represents an experiment in modernization of femininity in relation to the historical and cultural context of the American revolutionary fifties and sixties. Golightly, the protagonist from “Breakfast at Tiffany’s”, although she is an escort for rich people in New York, is a childlike person who desires love and a permanent home. This sentimental yearning for security is a reflection of [Capote’s] troubled childhood” (“Truman Capote” 274). The same source mentions the fact that Capote’s parents were divorced from an early age, and because his mother remarried in New York, he had to live with elderly relatives which made him feel lonely, unhappy and with an severe sense of displacement.

Truman Capote, although a Southern American writer, lived for longer periods of time in Northern States as well as in Europe. In “Breakfast at Tiffany’s”, “the protagonist, although living in New York City, cannot escape her Southern origins.” (*Lectures* 252). Mercer states that the American literature of the South, in particular, “focuses on the importance of *the sense of belonging* seen from a psychological perspective as a basic human need. It refers to being part and accepted by family, community and society.” (*Repression* 11). In *Studies in Classic American Literature* (1923), D. H. Lawrence insists that “the *American Dream* was never about freedom, but was actually about *escape*: the Pilgrim Fathers did not set out for America for freedom of worship but for that most simple of motives. To get away” (cited in Mercer 10, italics mine). Leslie Fiedler, identifies the typical male protagonist of American fiction as “a man on the run” whose rebellion against the restrictions of civilization see him become a “pariah in flight” haunted at every step by “phantoms” ... The quest for

freedom undertaken by the American here is also an impossible *escape* from a haunting past” (cited in Mercer 10, *italics mine*).

We will translate D. H. Lawrence’ and Leslie Fiedler’s notions about the typical male protagonist and his sense of freedom, understood as escape from a haunting past and rebellion against social restrictions, to our female character, Holly Golightly.

Apparently, Holly appears as a lighthearted person who listens only to the heart, breaks the rules and does not really care about her future. She seems untamable, and in a continuous search for a place she would call ‘home’. Billy Joel, the bartender, characterizes her in simple words in the film version: “She’s always a woman to me”. Mysterious, alcoholic, seductive, whimsical, and almost always in the company of elder, rich men,” she refuses to be “caged”, considering herself a “wild thing”:

"Never love *a wild thing*, Mr. Bell," Holly advised him. "That was Doc's mistake. He was always lugging home wild things. A hawk with a hurt wing. One time it was a full-grown bobcat with a broken leg. But you can't give your heart to a wild thing: the more you do, the stronger they get. Until they're strong enough to run into the woods. Or fly into a tree. Then a taller tree. Then the sky. That 's how you'll end up, Mr. Bell. If you let yourself love a wild thing. You'll end up looking at the sky." (17, *italics mine*)

Wild, untamed, unknowable, she belongs to ‘nature’, innocent, pure, and mostly free. She belongs to no one, perpetually travelling, like the name-slot card of the mailbox the narrator notices: “Miss Holiday Golightly, Traveling” (4). She never gets used to anything, she is afraid of being encaged and she could not bear to see anything in a cage. This fear of belonging and of being encaged is a consequence of her unhappy childhood and teenage and her much too early marriage to Doc Golightly. However, she likes a birdcage she sees in a shop window and buys it for the narrator, making him promise he will never encage a “living thing in it” (14).

She is seen as superficial, described by O. J. Berman, the agent who saw in her a possible movie star, as a “real phony” (22), a woman who is not what she appears to be, but is convinced she is. She is an extraordinary liar when she needs things to turn to her own interests and needs. He calls her a “real phony”, because, he claims, “she believes all this crap she believes.” (7) He says, “My guess, nobody’s ever know where she came from. She’s such a goddamn liar, maybe she don’t know herself any more.” (7) She lies herself by pretending she has “loved” or at least tried to believe she has loved all the men who paid for her favors: “I can't get excited by a man until he's forty-two... I simply *trained* myself to like older men.” (4) It is all about training and getting used to act as a prostitute, although she rejects the idea: “I'll never get used to anything. Anybody that does, they might as well be dead.” (4)

Lies, in Garson’s view (79-89), protect her from getting too close to people or from getting into “the mean blues” (i.e. sadness, depression) whenever she remembers her sad childhood or “**the mean reds**” (i.e. fear): “the blues are because you're getting fat or maybe it's been raining too long. You're sad, that's all. But the mean reds are horrible. You're afraid and you sweat like hell, but you don't know what you're afraid of. Except something bad is going to happen, only you don't know what it is” (9). And when she feels that, she takes a taxi and goes to Tiffany’s, a famous high-end jewelry store in New York, which represents an ideal place and world for her. Thus ‘the mean reds’ refer to that feeling of getting afraid, yet

not knowing what you are afraid of; it is a bout of anxiety when you cannot face the facts and hence, run from yourself. Holly feels like she has lost herself and she does not know where she is hiding. This feeling of insecurity makes her both accept and reject love by hiding herself in a metaphorical **cage**; the narrator tells Holly about her false fear that somebody is going to stick her in a cage. In fact she is already in that cage, which she has built herself. For her, loving somebody, people belonging to each other, all mean the same thing: putting her in a cage. She needs love, because loving is also about belonging to each other, which is the only chance anybody has to be really happy. She dreams of living the life of a “wild thing” in a consumer culture, but happiness cannot be defined thorough her unconventional exploration of independence and sense of belonging. In her assumption she is a no-name slob, good-for-nothing, like her cat. It is inconvenient, but, still, she has no right to give him a name, because that would imply owning, and she is not entitled to own anything until she considers that people and things do not belong to each other. At the end, after losing the cat, she realizes: “O, Jesus God. We did belong to each other. He was mine.” (25)

But lies and appearances are deceiving. In fact she uses her current life as a defense mechanism, a way from running from herself. Her sense of insecurity, inadaptability and self-destructiveness, makes her a lonely wanderer through life and reject all the things or people that would hamper her independence: “We don’t belong to each other: he’s [the cat] an *independent*, and so I am. I don’t want to own anything until I know I’ve found the place where me and things belong together. I’m not sure where that is yet. But I know what is it like.... It’s like Tiffany’s.” (9)

Holly’s ambiguity and ambivalence is also visible in her character traits. Holly is a party-goer and enjoys life: “I’d rob a grave. I’d steal two-bits off a dead man’s eyes if I thought it would contribute to a day’s enjoyment.” (19). This negative and frivolous character is immediately counterbalanced by Holly’s positive side of personality: “... good things only happen to you if you’re *good*... *Honest* is more what I mean... Be anything but a *coward*, a *pretender*, an *emotional crook*, a *whore*: I’d rather have cancer than a *dishonest heart*. Which isn’t being *pious*. Just *practical*.” (19, italics mine). The narrator himself, unlike Berman, sees in Holly a “lopsided romantic” (i.e. uneven), someone “gluttonous” (i.e. greedy) for life, rather than a pretender, that is, a ‘phony’. She simply needs to maintain her apparent independence in order to survive in this cruel world, which is indifferent to her needs.

She is afraid to love and to belong, although her husband tried to convince her that happiness means to fall in love, and to belong to each other. In fact, the narrator discovers that Holy is not afraid of being put in a cage. She has built herself a cage for running into herself, wherever she goes, afraid to open up, to fall in love or to belong to somebody or to some place. She gives no name to her cat, admitting it is not hers, although she finds it near the rives and takes it home; she hardly has any furniture in her room, ready to move any moment; she runs away from Doc, her husband, although she knows he is a good man who will take care of her, etc. The only reasons she thinks can melt these firm beliefs and make her feel secure, calm, and at ‘home’ relate to Tiffany and to José. Simply being close to them triggers a stronger sense of security and pleasure. They represent her **American Dreams** and would make her put an end to her quest for belonging. She has two favorite dreams: to have breakfast at Tiffany’s (a jewelry store) and to marry José, a Brazilian diplomat. Nothing bad would happen to her, were these two dreams to come to life; while she dreams of an ideal Tiffany-like life, where she feels secure and calm, happy, not sad, the only romance she lives with José makes her dream of getting married, and being a good wife and a mother.

Moreover, torn between her refusal to accept her low social and material condition, she hopes that marriage will provide some sense of belonging.

American Dreams: to belong, and yet not to be chained

Apparently, Holly's dreams, as seen through the eyes of the narrator, have all vanished or remained unfulfilled: having a better life, of 'belonging', of having a family, a house near the sea in Mexico where she and her brother Paul could raise horses, of buying furniture in her flat, of giving a name to a cat that would belong to her, of having a good husband, of being a good mother, etc. Tiffany and José have represented temporary solutions that seemed to make up for what she did not have. The novella's ambiguous ending seems to make us pity Holly for not finding her 'Tiffany' anywhere in the world, which makes her an eternal traveller, a wandering and lonely soul. On the other hand, we also feel contentment in the small steps Holly has made towards independence, and how human beings can overcome their personal flaws by connecting with one another.

We remember Holly's black sleeveless cocktail dress and pearls, with big dark sunglasses. We do not know if she is memorable, but she is certainly and easily remembered and enjoyed. She has a complex identity, always ready to reinvent herself; she is both wise and naïve, sophisticated and simple. Controversial by nature, she is both conventional and non-conventional; she wants and rejects femininity at the same time; she is a wild creature and a sensitive soul as well, uncertain and dependent sometimes, and certain and independent other times. Appearances are more important for her than essences and truth. She has used fashion and designer brands, shiny costumes and sophisticated overcoats to enter a world which was not hers, but she has never gone inside Tiffany's. It all remains a fantasy.

Holly's divided beliefs about the sense of belonging has identified her as an eternal traveler through life. Her divided beliefs can make us draw the conclusion that Holly is both ambiguous and ambivalent. Capote's travelling route starts from the conventional, proceeds towards the unconventional, and ends back to conformity. One reason might be that Holly's unconventional style is completely out of character with 1950s era and her middle-class standards for gender and race. In any case, she is both ambiguous and ambivalent. Something ambiguous is unclear and vague, but Holly is at the same time ambivalent about this issue of gender and can argue both sides (male/female, conventional/unconventional, independent/dependent, wise/naïve/, honest/dishonest, woman/child, etc.) very effectively.

BIBLIOGRAPHY

Als, Hilton. "Single White Female." *The New Yorker*, 1 Apr. 2013, p. 82. *General OneFile*, elibraryusa.state.gov/primo?url=http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=ITOF&sw=w&u=wash89460&v=2.1&id=GALE%7CA337613750&it=r&asid=62e5295ef16c44af49ba22d1f6fe47b9. Accessed 18 Nov. 2016.

Capote, Truman. "Breakfast at Tiffany's", 1958, pp 1-25.
https://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/aj/doc/sukdolova/Truman_Capote_-_Breakfast_At_Tiffanys.pdf. Accessed 22 Nov. 2016.

Dunford, Martin, et al. "New York in Film." *The Mini Rough Guide to New York City*, 4th ed., Rough Guides, 2011, pp. 340-342. *Gale Virtual Reference Library*, elibraryusa.state.gov/primo?url=http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GVR&sw=w&u=wash89460&v=2.1&id=GALE%7CCX2313700051&it=r&asid=58b8f50b953dd3f8db93cb23acee3765. Accessed 18 Nov. 2016.

- Garson, Helen S.** "Never Love a Wild Thing: *Breakfast at Tiffany's*." *Short Story Criticism*, edited by Jelena O. Krstovic, vol. 93, Gale, 2006. *Literature Resource Center*, elibraryusa.state.gov/primo?url=http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=wash89460&v=2.1&id=GALE%7CH1420073559&it=r&asid=af09edf9594bb0375919e4096d3c4ba2. Accessed 18 Nov. 2016. Originally published in *Truman Capote*, Frederick Ungar Publishing Co., 1980, pp. 79-89.
[https://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/aj/doc/sukdolova/Truman_Capote - Breakfast At Tiffanys.pdf](https://www.pf.jcu.cz/stru/katedry/aj/doc/sukdolova/Truman_Capote_-_Breakfast_At_Tiffanys.pdf). Accessed 21.11.2016.
- Lectures on American Literature.** Prague, CZ: Charles University in Prague, Karolinum Press, 2010. ProQuest ebrary. Web. 22 November 2016.
- "Truman Capote."** *Encyclopedia of World Biography*, 2nd ed., vol. 3, Gale, 2004, pp. 273-275. *Gale Virtual Reference Library*, elibraryusa.state.gov/primo?url=http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=G,VRL&sw=w&u=wash89460&v=2.1&id=GALE%7CCX3404701112&it=r&asid=b7e01b94414518c663ed45916eefa00e. Accessed 22 Nov. 2016.
- Wasson, Sam.** "How Holly Golightly Changed the World: Fifty Years after Breakfast at Tiffany's First Premiered, It's Still Movie Magic." *Harper's Bazaar*, Oct. 2011, p. 162. *General OneFile*, elibraryusa.state.gov/primo?url=http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=ITOF&sw=w&u=wash89460&v=2.1&id=GALE%7CA269529942&it=r&asid=d80cd6d4e963e60213c3e6e224dfc1d7. Accessed 18 Nov. 2016.

THE IRONY AND OBSESSIONS OF CIORAN'S PHILOSOPHY

Marius Nica

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

Abstract: The paper deals with some of the main characteristics of Cioran's philosophical work and suggests a clear point of view on the so-called pessimistic attitude on life the writer is believed to have constructed. Moreover, the problem of religion is brought forward and we analyse the degree to which Cioran may be called an atheist. His inner experience of unexpected amplitude has nourished texts which are no longer the image of the author, but become an objective expression of the mindset that generated them. Thus, the paper tries to identify and stress out the manner in which the philosopher from Răşinari understood and tackled life.

Keywords: philosophy, pessimistic, atheist, irony, scepticism

He ridiculed death and God by playing with the concepts, twisting them, separating them, compelling them to shocking linguistic and logical angles which have, however, represented the very zest and everlasting originality of his work. Taking his obsessions to new limits, he crossed over norms and useless fixations. Not only did he aspire towards it, but he also witnessed his "failure" throughout his entire life – a person's failure in the system, a failure that takes the person out of the system. His entire work appears as a duty, as an immense and heavy duty which he had, not only to the world, but also to himself – a duty to the man that Cioran was. In his first book, *Pe culmile disperării* [On the Heights of Despair], we can find the following quote: "if the difference between the man and the animal is the fact that the animal cannot be but an animal, whereas the man can be *unhuman*, which is something other than himself – in this case I am unhuman" (4, p. 107). This stands as a brief self-description, but not in the least irrelevant; because, what else did Cioran's writing manage to turn him into if not a non-human, a different kind of human, a different kind of existing in this world? An existence which is not an existence; a becoming which is not a becoming; a failure which is not a failure; and still, there is something meant to embody all this puzzlement and this is *Cioran*. He identified himself with philosophy as a fragment, with religiousness as denial of the divine, with love as despair and struggle and, last but not least, with existence as scarcity.

The writing – lyrically acknowledged – is not the result of an exaggerated sentimentalism or of an overly feminine nostalgia full of inversions and structures or words used with the sole purpose of shocking the audience; nor is it the result of a twisted desire for aesthetic refinement. Cioran's entire work is nothing but *feeling*; supreme and authentic feeling. The verb is exhilarating, instinctual, and masculine and it generates emotions free of any sentimental contextualizing. The reader feels hit as if by an obvious denial of everything that is bland, mushy and lacking in consistency. As an immediate result of a unique

experience, the phrase becomes an incantation as it is perceived as total objectification of a subjective process. “My experiences became books, as if they had written themselves” (2, p.25) – states the philosopher once. And this cannot be translated except through the necessary objectification of experience. The subjectivity of Cioran’s writing was called a subjectivity “almost impossible, one that consumes the personal self [...], a demonic one” (Gerd Bergfleth). Truly, this demonic nature determines without the shadow of a doubt not only the *self* or the *conscience*, but also “the positions of his own subjectivity”. This inner existence, of an unsuspected magnitude, is able to create such work that, in the moment of its birth, it ceases to belong to its author, its creator, and instead it becomes an objective expression of the states of mind that had generated it. “The writing”, noted down the philosopher from Răşinari, “is only valuable when it objectifies a feeling, because beyond the expression there is life, and beyond the form there is content. I would like to write something in blood and I would like to do that without the thought of any poetic effect, but in the practical and material sense of the word” (1, p. 19).

Emil Cioran is able to see beyond this world, beyond religion and beyond any philosophy. He suggests a new and challenging perspective on what is given, without limiting himself to immediate plans, but proceeding towards much more profound perceptions, doubled by interpretations which alter the phenomenon significantly. There is no doubt regarding Cioran’s religiousness. Unequivocally, Cioran was a religious man, but his religiousness manifested itself in a negatively-upward trend (if I may use such a concept). His entire mysticism is subordinated to a terrible fear of getting lost *in* the divine and of obliterating the human being with all their qualities. Cioran does not deny the existence of God, but the existence *within* God. He discredits any form of transcendental absolute in the desire of the “earth” of living to the fullest; of an immediate and sheer biological elation. “There are moments when the agony of a worm seems to me a more certain reassurance than all the skies. No matter how much the saints would want to, they cannot unearth me to such a length so that I lose the memory of the earth. And not only once, did this memory crush the heavenly melancholy” (3, p. 81).

Cioran cannot see an incompatibility between the human being and the divine one, but he does possess the intuition (to what extent is it a happy one, I do not know) of the annihilation and “wearing off” of vitality and biological opportunities which occur when man declares his full availability towards God. “Drifting” among the heavenly melancholy is in this situation a sort of dissipation, an oriental fusion with the divine; the former is no longer capable of a valid control of his being’s motivations, thus, annihilating even the last categories specific to human nature. It is true that Cioran might have wrongly interpreted the dogma of the Orthodox tradition; therefore, making inaccurate analogies and irrelevant judgements from this perspective. However, I will leave this aspect of the discussion for the theologians to decide and I will draw the attention on the fact that I do not attempt at determining the truth in the work of the Răşinari born philosopher, but at briefly interpreting some of his trains of thought.

Perhaps many people consider Emil Cioran to be a Godless writer, or a writer who lacks any divine support. But here I come to argue all that: he is more impregnated with the divine than many of us will ever be! On the reversed scale which I proposed in the analysis of Cioran’s work, which I continuously support, God plays an important and (without being afraid of false affirmations) decisive role in the philosopher’s life. I do not claim that Cioran was an unfathomable Christian, but the bond which he had with Christianity and the interest which he displayed towards it make me recognize in the writer a mystic in the true sense of

the word. If he had thought religion to be an irrelevant phenomenon lacking in consistency, then certainly Cioran would have behaved like any other Atheist and he wouldn't have given it any importance or consideration. But when the philosopher is crying out the name of divinity from the depth of his being with unbearable suffering and when holiness becomes an obsession for him, then you can't but accept the writer's *belief* in Orthodoxy, and in religion in general; for, only so profound belief would have been able to create a book as *Lacrimi și sfinți* [Tears and Saints] and only from the uncertainty such belief poses was it possible for someone so strong to be born; someone so powerful to be able to kill God but to also resurrect Him. Emil Cioran states at some point that "between the passion for ecstasy and the horror of the void the entire mysticism revolves" (3, p. 91); therefore, what else was Cioran's relationship with God but a "reversed" mysticism in which the author becomes in his turn a ...saint?! It may seem like a far-fetched statement, I admit, but I will try to explain. He experienced both extremes, but he shifted their order and determinations: at sense level, everything is related to experience, last and necessary; he also felt the horror of the void which divinity suggests in the absence of any natural and instinctive perceptions. And here's why, in his own way, Cioran is also a saint and, as much as he would have objected to this distinction, it must be acknowledged that he considered his whole life, the "failure" of his life, to be an ascendance, but one which was lived on a different level, one which had a completely different set of perception criteria and experiences. And, similar to the saints he laments, Cioran's sincerity is limitless and it ends up determining the entire repertoire of his mystical "delirium".

As a result of this limitless sincerity, the philosopher goes beyond a so-called false intellectual prudence, he "toys" with prejudice, subjecting them to direct confrontation, as far as ideas are concerned, with an acute and painful perception of reality. In a letter addressed to Bucur Tincu, Cioran was confessing: "I have undoubtedly given up any sentimental philosophy, any senseless and scattered preoccupations which only lead to complaining about life and to pathetic exclamations. "Empty" things start to possess a bright breath of life if you continuously preoccupy yourself with them" (1, p.24). Cioran's aphorisms have the role of deconstructing some mentalities and stale unproductive conceptions, which immediately result in a naked presentation; a surrender of everything is fake and stereotypical in the human nature. "It is great", the author was saying, "to witness the imbecile silence of the people who *are learning*, instead of living philosophy [...]" (1, p. 30). It can be felt in this attitude, more or less aware, an almost messianic embracing of the act of writing, of the condition of prophet of failure, as this might determine a great deal of effort, of breaking, of bursting, or of intellectual compromise.

Carmen Ligia Radulescu was stating in her book, *Emil Cioran – conștiința ca fatalitate* that the philosopher "created for our century an unparalleled *synthesis between scepticism and mysticism*" (p. 78). However, there is nothing more wrong than this opinion. First of all, Cioran was never a sceptic nor could he have been one, in the literal sense of the word. Secondly, the mysticism that he proposed to his conscience is completely real and it is not transformed into other ways of existence. The author of such books as *Pe culmile disperării*, *Lacrimi și sfinți* or *Tratat de descompunere*, cannot be defined as a sceptic because this would imply indifference and a certain distance towards a particular phenomenon. A sceptic is a distant person who analyses things in a strict and objective manner. Nonetheless, Cioran's doubt maintains the passion of a "reversed" pessimism and the subjective analysis lived as a necessary experience. The philosopher himself confessed during an interview in the latter part of his life: "If I consider my temperament, I am not [...] a true sceptic [...]. I, for

one thing, have doubted *passionately*, which is something no sceptic does. A sceptic is someone who distances themselves from their ideas and from what they really are. A sceptic doubts everything, but they are sure of themselves. They control themselves. This is not my case” (*Convorbiri...*, p.116).

To be able to assert about a man that he is marked by the genius of scepticism, you must have the indisputable argument of a profound separation of the doubt-generating reality. Thus, Cioran’s verb can be defined in any other way but this; it represents enthusiasm taken to the extreme and passion which identifies the man with the phenomenon. We could, however, conclude, if we had to, that Cioran is a pseudo-sceptic; as his existence (more or less mystical) is the one generating doubt, but the doubt is accepted and transformed into vitalizing irony.

The philosopher from Rasinari accepts, as I was saying earlier, that his writing possesses a messianic nature and he also debunks the statements which were defining him as “a sceptic on duty for a world in decline” (Petre Tutea). There is a philosophical messianic message in Cioran’s writing; a historical messianic message and, last but not least, a religious one with all the determination it implies. This is why Cioran’s life seems almost Christ-like as the philosopher participates with all his being to becoming onto pain, to crucifying his obsessions and his ecstasy on a Golgotha of despair. Thus, this also becomes the cause of his work being unique; the cause of the messianic message which he sent unaware.

It is often stated that Emil Cioran’s work is profoundly pessimistic; a pessimism that is consuming and dematerializing. My opinion, however, is that if the person who is reading a book written by Cioran submerges into a melancholic and devitalizing pessimism, then that person has not really read Cioran. Perhaps they have leafed through some pages, read some ideas which they mirrored their own experiences into, their own projections on an existence which is impossible to transcend. The verbs that Cioran uses cannot be anything other than invigorating and provocative, since they are received by the true reader not only as a “cultural discomfort, but also as an existential one” (*Convorbiri...*, p.110). The philosopher himself declared at some point: “Even though I have a very dark opinion about life, I have always been interested in living. This passion of mine has been so great, that it became a denial of life because I did not possess the necessary means of quenching my yearning for living.” (*Ibidem*, p. 34). Therefore, here is the significance of this so-called pessimism: an enhancement of experience in all the forms it existed throughout the philosopher’s life. Petre Tutea explains the presence of such pessimism in the philosopher’s writing as a wish to obtain aesthetical composure. However, if I may, I believe that such judgement is erroneous because the process of writing has, for Cioran, above all, a confessional feature; it is a confession to himself which does not intend to have an aesthetical value. The importance of the authenticity which can be drawn from these confessions justifies a real and instinctive discomfort of a man who embraced his marginal existence; a transformation at the periphery, I could say; at the periphery of philosophy, of the world, of himself.

When talking about his work, the author of *Tratatul de descompunere* was confessing that “everywhere [in books] there is the same emotion of the being [...]. It is the reaction of a leper, a spiritual leper, who can no longer belong to humanity, therefore a feeling of utter loneliness arises” (*Convorbiri...*, p. 107). It can be noticed here, beyond an image of intellectual vanity, self-assuredness as sole existence, meant to be a complete and productive “failure”.

Cioran’s themes do not bring anything new. He admits that his entire creation is based on two main ideas: death and the uselessness of life. However, what is indeed novel and provocative

is the intensity of the experience. He practices philosophy as a fragment precisely because it is written in moments of intense consumption, in the moments of painful immersion into consciousness, of self-abandonment in the vastness of anxiety. This is why the philosopher informs us that no matter how flawed his books might be, they have the great advantage of not being “forged”; as he never intended to produce philosophy that is quiet and which lacks the consistency of living. He admired those people who, even if they belonged to an inferior social class, knew how to *exist*, in the sense that Cioran assigned to the word, thus possessing the intuition of the ultimate truths.

It cannot be said that Cioran detested education or the idea of culture; he simply did not grant them an important role as far as the process of forming the personality was concerned. “To brag that you read more books than another person”, he said, “is nothing but arrogance, but to brag that you understand more than another person means to be in the right place. Any person who is ambitious and intelligent [...] is able to understand and to feel reality, with every bit of specific and irrational matter, far beyond the status of common intelligence” (*Cioran – 12 scrisori...*, p. 34). Thus, culture must be doubled and made whole by authentic feelings and by honest thinking, short of the rigours of calculated education. Moreover, any phenomenon must be experimented in such way that it allows life itself to blend with it and even to be identified with the existence of the person who is observing it.

For Cioran, writing was equal to life. He diminished his obsessions through the final act of writing, which manifested itself as resolution and redemption. His entire work was also the therapy which attempted to cure those obsessive bouts that haunted him his whole life. The philosopher himself admits: “I wrote in order to free myself of a burden on my soul or in order to make this burden a little more bearable” (6, p.111). Cioran tries to elude reality through thinking and he succeeds in doing so. To him, the books he had written were a remedy against a way of perceiving reality and his feelings of anger and hopelessness that was too lucid. The intensity with which he took them in and the experience pushed to the extreme determines us to understand Cioran’s work as an instinctual phenomenon which burst out from a spirit tortured by contradictory feelings. “The writing”, the philosopher from Răşinari admitted, “no matter how little it meant, helped me to survive from year to year, because the obsessions which I laid down on paper are thus left half weaker and out-dated. I am sure that, if I had blacked the paper, I would have long ago killed myself. Writing is a tremendous relief” (6, p. 16). The action of writing down all sorts of feelings becomes, therefore, a blessing, a redemption of the sin of feeling and of having a conscience. It is as if Cioran is tormented by a demon and so assumes the last act of creation, of transforming into writing all his melancholy, his restlessness and his anxiety. And this stands as irrefutable proof of writing as a way of life, as an act of identity, not a mere jotting down of a way in which the author perceives reality. At some point, writing a book will become a necessary expression, similar to a ritual of transformation which carries with it an almost ontological obligation of performance. In the centre of this ritual, the writer has a minimum responsibility, but only to himself, as he is the sole participant and beneficiary of the rite. This style is reduced as a last resort to an exorcism of the philosopher’s being of all his obsessions and his spiritual un-limitations: “I don’t believe in the reader, I write for myself; I write so I can free myself of the obsessions and all the tensions, nothing more” (2, p. 20). It is true that he does not believe in the reader, he doesn’t write for this imaginary being; but he does believe in the book and its educational vocation. As far as Cioran is concerned, a book “must truly be an affliction, it must unsettle the reader’s life one way or another” (2, p. 20). Thus, if the act of reading doesn’t bring with itself the slightest change in the reader’s being, then it has only been a

waste of time, without any existential benefit for the one using it. And the book which determines such an attitude is, therefore, a “failed book”. Oftentimes defined as a writer of contradictions, Emil Cioran remains totally constant, at least in his attitude towards creation, towards the supreme argument for a life as failure, for a failure as becoming.

The young man who came down from Coasta Boacii didn’t “programme” his existence, didn’t follow or desire a specific line of education, nor did he believe in the cold culture of libraries. Cioran is the *Romanian* philosopher by excellence. His philosophy drew its consistency from the irony specific to the rural man from Ardeal when faced with things he understands but is unable to control. “The honesty” with which he sends insults towards the divinity sounds more like a typical Romanian cursing; and the “failure” which the author accepts as being a part of himself is nothing other than the classic existence of the Romanian genius. With a language of infinite subtlety, with a delicacy of the verb which “earned all the contradictions of the contentious spirit”, Cioran approaches various categories only to doubt them, in the way only he knows how. “Cioran paints black on black”, the critic Eugen Simion was saying, “and he knows how to reveal, from these combinations, a bright landscape of desolation” (7, p. 125).

If we were to observe the personality of the Răşinari-born philosopher in the context of the inter-war period, we can easily notice not so much as a discrepancy, but a uniqueness of the existence, an inimitable singularity. Noica has his own style, Eliade possesses ambition and fierceness, Țuțea is renowned for innocent Orthodoxy of the placid Romanian; Cioran, however, has nothing from all of these, or maybe he has it all, or a little of each. One thing is certain, the way Constantin Tacou said: “one can become an *Eliade*, but one cannot become a *Cioran*” (1, p.121). You can imitate the historian of religions, or, at least, you can become his disciple, “if you possess intelligence and culture”; but the philosopher of despair and of melancholy “is inimitable, even though everybody who reads his work find themselves, without fail, in his books”. He doesn’t bring theories forth, although it seems like he does; he lives to the fullest and forces his readers to do the same. He says that something is “upside down” but still valid for the world to reason inside it. And still, he cannot be considered a master.

In *Tratatul de descompunere* [Treaty of Decomposition], Cioran himself can sense this; can feel that his existence is accepted onto forever solitude. By making the eulogy of the ancient Greeks’ “dog”, Diogenes, the writer was, in fact, writing his own eulogy, without realizing that the attitude of one is the same as the attitude of the other; that the existence of the great Greek philosopher was transferred at a modern scale on Coasta Boacii and the streets of Sibiu, and later on *rue de l’Odeon*. And if Eliade was Cioran’s counterpart, then Socrates, too, becomes the *master* offering moral support to Diogenes. Both one and the other, Emil Cioran and Diogenes of Sinope, made the man the centre of their reflection. And, the same as for the Greek philosopher, Cioran tried to present the human being naked of any moral or metaphysical falsity; to paint it in as deep and repulsive colours as possible. His work “proposes nothing; the source of his attitude and cynicism is determined by a testicular horror before the ridiculousness of being human” (5, p. 103) and by a limitless desire of living to the fullest the failure which identified with his very existence.

BIBLIOGRAPHY

1. * * * , *Cioran – 12 scrisori de pe culmile disperării însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte*, Biblioteca Apostrof Cluj; 1995.
2. * * * , *Convorbiri cu Cioran*, François Bondy, Fernando Savater, Helga Perz..., Humanitas, 1993.
3. Cioran, Emil, *Lacrimi și sfinți*, Humanitas, București, 1995.
4. Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Humanitas, București, 1990.
5. Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, Humanitas, București, 1992.
6. Rădulescu, Carmen-Ligia, *Emil Cioran – conștiința ca fatalitate*, Recif, București, 1994.
7. Simion, Eugen, *Eugen Simion comentează pe: Paul Zărfopol, George Călinescu, Mihai Ralea, Șerban Cioculescu, Emil Cioran, Constantin Noica*, Recif, București, 1994.

KASPAR HAUSER'S DESTINY REPRESENTATION IN GEORG TRAKL'S LYRICS

Olga Kaiter

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Within the domains philosophical anthropology and psychology the character Kaspar Hauser, which belongs to the lyrics of the expressionist author Georg Trakl, occupies an important place. Language acquisition, cognitive and social evolution, as well as the dark destiny of the character, constitute reference themes for the poem Kaspar Hauser Lied, themes which led to a reflection upon the human condition of the individual in the society of the nineteenth century. Kaspar Hauser represents the prototype of the individual exposed to the alienation process, who knows neither his origin nor the future prospects.

The hereby undertaken study aims to follow and play the sad destiny of the character Kaspar Hauser and also to analyze the factors behind its inability to keep his innocence and to adapt himself to the conditions imposed by society. The formation of individuality, as well as the community life, becomes impossible for Kaspar Hauser, who is filled with a strong sense of alienation and guilt.

Keywords: destiny, individual, society, solitude, alienation, death.

Georg Trakl gilt als der bedeutendste österreichische Lyriker des 20. Jahrhunderts. Obwohl er aus gutbürgerlichem Elternhaus stammt, scheitert er aber an bürgerlichen Realitäten. Seine früh ausgeprägte Neigung zu Rauschmitteln führte ihn zu einem Apothekerpraktikum und später zum Studium der Pharmazie in Wien, wo er anschließend auch seinen militärischen Dienst als Freiwilliger leistete. Die Kriegserfahrung, die Drogen- und Alkoholsucht stürzen ihn in den Wahnsinn und zu einigen Selbstmordversuchen. Zur Schwester Margarethe, die oft namenlos in seinen Gedichten auftaucht, hatte er ein inzestuöses Verhältnis. Die Schrecken des Krieges, an dem er als Soldat teilnahm und das sinnlose Massensterben verwirrten ihn so sehr, dass er in eine psychiatrische Abteilung eingewiesen wurde, wo er auch starb.

Während Trakls frühe Lyrik unter dem Einfluss des französischen Symbolismus (vor allem Baudelaires) stand, romantisch sentimental und mit strengen Formen (u.a. das Sonett) ist, gewinnt seine späte Lyrik typische Eigenheit. Aus wenigen Bildgefügen, die in immer neuen Variationen und Konfigurationen, mit überraschenden Farbmotiven erscheinen, entsteht das Bild einer zerbrochenen Welt und des leidenden Menschen, der sich entfremdet und allein fühlt und nicht mehr fähig ist, den Weg in diese Gesellschaft zu gehen. Dieser zerbrochenen Welt steht eine Suche nach Schönheit und sinnvoll erfülltem Leben gegenüber. Trauer und Schwermut, Abscheu vor Erscheinungen der imperialistischen Gesellschaft, Leiden, Resignation, Schuld und Untergangsstimmungen sind die Grundtöne seiner musikalisch klangschönen Verse.

Es ist eine von Trakls Eigentümlichkeiten, seine Empfindungen in Gestalten (der Knabe Elis, Helian, Sebastian) zu objektivieren, die allesamt zu den Einsamen und Todgeweihten gehören. In der Person Kaspar Hauser fand der Autor Trakl eine historisch beglaubigte Erfahrung, die seinem Selbstverständnis entgegenkam. Als Georg Trakl sein Kaspar Hauser dichtete, war ihm wahrscheinlich Verlaines Gaspard Hauser chante, das in liedhafter Ich-Form geschrieben war und das die Unbehaustheit des Waisenkindes thematisierte, bekannt. Die rätselhafte Figur des Findlings, dessen Herkunft unbekannt und dessen Tod unerklärlich war, fand leicht Eingang in die Literatur. Andere Einzelheiten über das Leben Kaspar Hausers entnahm der Lyriker dem Roman Jakob Wassermanns Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens (1908), er hat sie aber nur sparsam in sein Gedicht eingearbeitet. Ein einziger Satz (Ich will ein Reiter werden) spielt auf den Wunsch Kaspar Hausers an, der Soldat zu Pferd werden wollte.

Kaspar Hauser-Figur soll eine Projektion des eigenen Ich gewesen sein. Ein Jahr vor der Entstehung des Gedichts schrieb Georg Trakl an Eberhard Buschbeck: "Ich hätte nie gedacht, dass ich diese für sich schon schwere Zeit in der brutalsten und gemeinsten Stadt würde verleben müssen, die auf dieser beladenen und verfluchten Welt existiert. [...] / Wozu die Plage. Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben."¹

Kaspar Hauser ist ein poetisches Symbol, er verkörpert den Lyriker Georg Trakl, aber in der dritten Person. Er symbolisiert das Dasein des unschuldigen und entfremdeten Menschen, der als verlassenes Kind durch die feindliche Welt reist und den vielen Gefahren ausgeliefert ist. Er wuchs außerhalb der Gesellschaft auf und konnte niemals Zugang zu ihr finden. 1828 als 16-jähriger Findling tauchte er auf dem Marktplatz in Nürnberg auf. Er konnte kaum laufen oder reden. Er sagte nur einen Satz: Ich will ein solcher Reiter werden, wie mein Vater einer war. Er hatte einen anonymen Brief dabei, in dem stand, dass er in einem dunklen niedrigen Raum aufgewachsen sei und das man sich nicht länger um ihn kümmern könne. Dank der Hilfe eines Gymnasialprofessors lernte Kaspar laufen, sprechen, lesen und schreiben. 1829 wurde ein erster Mordanschlag an ihm versucht. Mit 21 Jahren wurde er von einem Unbekannten durch Messerstiche ermordet. Er soll ein außerehelicher Sohn des Großherzogs Karl von Baden gewesen sein, der wegen einer Erbfolge Affäre verstoßen, gefangengehalten und ermordet wurde.

Das Gedicht Kaspar Hauser Lied stellt zwei Bilder dar, die im Gegensatz stehen. Einerseits gibt es eine Welt der Dämmerung, des Niedergangs und des Todes und andererseits ist es eine Welt, wo Helligkeit, Paradies und Unschuld herrschen.

Die erste Strophe bietet ein Naturbild an. Die Natur ist ein Gebiet der Harmonie von farbenprächtiger sinnlicher Fülle. Die Beschreibung der Naturelemente findet in einer Reihenfolge statt, die stark dem Impressionismus typisch ist, doch wird die Naturwelt in eine verklarte paradiesische Welt überhöht. Es ist ein Bild der schuldlosen Natur, ein ganzes Reich von Ursprünglichkeit. Er, Kaspar Hauser, dessen Name nur im Titel genannt wird, liebt die Wege des Walds, die Sonne, die Vögel. Was sich an menschlichem Gefühl darin findet, ist Liebe und Freude, Gefühle, die Kaspar Hauser dieser Umwelt gegenüber hegt. Man vermutet, dass Kaspar Hauser der Sage nach im unberührten bayerischen Wald geboren sein soll. Sein reines und ernstes Dasein begann in dem stillen Schatten. Gott würdigte es des Ansehens als eine sanfte, nicht verzehrende Flamme. Indem er das "O Mensch!" zum Herzen ausspricht, findet eine Anerkennung statt, der höchste Gruß. Die biblische Macht stellt den unschuldigen Kaspar in einen religiösen Raum, der Kaspar von den anderen Menschen trennt. Die Flamme

¹ Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. 2 Bde. Hg. v. Walter Killy und H. Szklenar. Salzburg 1969, Bd. 1, S. 487.

ist sanft, nicht tötend, sie treibt jedoch Kaspar aus dem Naturreich, in dem Ich und Natur in Einklang standen.

Vom Paradies entfernt, kennt Kaspar das Leid und er reagiert darauf mit Worten. Für die Zeit der Nachkriegsjahre, in denen die Autoren sich entwurzelt und orientierungslos fühlten, war Kaspar Hauser eine Leitfigur, die die Situation, das Schicksal reflektiert. Dem Stadtbild verleiht der Lyriker eine dunkle Stimmung. Kaspar nähert sich der Stadt am Abend und damit tritt er in eine geschichtliche Wirklichkeit, die kalt und gefährlich zu sein scheint. Die Dinge, die nun erscheinen, vermitteln neue Bedeutungen. Busch und Tier folgen und dadurch zieht die unschuldige Herkunft mit. Kaspar bewahrt seine Unschuld, in ihm lebt die Erinnerung an die schöne Natur. Haus und Dämmergarten weißer Menschen“ folgen ihm auch, oder nehmen ihn auf? Die Unsicherheit nimmt große Dimensionen an. Das Wort Mensch wird durch die Farbe Weiß bezeichnet, ohne dass der Sinn dieser Bezeichnung verständlich wäre. Die Bedeutung der Farbe Weiß ist bekanntlich rein und unschuldig, in diesem Gedicht wird sie jedoch auf Untergang und Verfall hinweisen, ein Zeichen also für das Böse, das Bedrohliche, das Negative. Erstaunlich ist die große Farbigkeit dieser Verse: purpurn, Schwarzvogel, Grün, Schatten, Flamme, Abend, dunkle Klage, weiße Menschen, Nacht, Stern, Schnee, dämmernder Hausflur, silbern. Man kann bemerken, dass das Gedicht mit einer bunten Naturbeschreibung beginnt und in Dämmerung und neutraler Farblosigkeit, silbern und weiß endet. Das kahle Gezweig und der Schatten des Mörders drücken die expressionistische Stadtfeindschaft aus. Kaspars Schicksal ist schon bereitet, ohne dass er es weiß. In dieser feindlichen Welt steht Kaspar verlassen, dem Schicksal ausgeliefert. Kaspar ist ein Gerechter, der das Recht hat, am Fuße des Baumes der Gnaden zu ruhen: “Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baumes / Und rein sein Antlitz.”

Während er ahnungslos, ein Gerechter, Frühling, Sommer und Herbst durchläuft, sucht der Mörder schon nach seinem Opfer. Die reine Figur Kaspar bleibt in der Welt ein Fremdling, der untergehen muss: “Und sein Mörder suchte nach ihm.” Kaspar ist ein Verfolgter. Nicht nur der Mörder, sondern auch Haus und Dämmergarten, die scheinbar für eine friedliche Welt stehen, sind ihm feindlich gesinnt. Nicht lange nach Hausers Ankunft in der Stadt traf ihn, wie die Geschichte berichtet, der Dolch eines Unbekannten. Es war vielleicht ein “weißer Mensch”. In den Nächten ist er nur mit seinem Stern allein, obwohl in seiner Nähe noch Träumende sind, die aber auch vereinsamt in der Stadt wie er leben. Der Winter kommt und mit ihm der Mörder. Ein Leben endet, das nie wirklich in das Heute dieser Welt getreten ist. Silbern sinkt das Haupt dahin. Das Gedicht schließt mit einer geheimnisvollen Chiffre, die Hausers Tod ankündigt. Kaspar wird zum Opfer einer entfesselten Zivilisation der Großstadt. Er wird zum Symbol der Verstossenen und Verdamnten.

Kaspar ist der unschuldige Fremdling in der wirklichen Welt. Er deutet auf einen entscheidenden Zug der Anthropologie von Trakl, die nicht christlich ist, aber christlichen Grund hat. Sie geht aus von einem Menschen, der einmal Gott nahe war, rein und schön. Dieser ursprüngliche Mensch “wahrlich liebte die Sonne“, er war “gerecht“, sündelos, er hatte keine Schuld. Jetzt hat er das Paradies verloren und eine unüberbrückbare schreckliche Kluft trennt ihn von seinem eigentlichen Dasein. Das Reine ist fremd in der Welt und kann nicht in ihr bestehen. Sein Mörder ist schon unterwegs, es geht unter, ehe es lebt. Kaspars ursprünglicher natürlicher Zustand findet sich in der Nennung der von ihm geliebten Naturdinge: Wald, Weg, Vogel, Freude des Grüns. So unschuldig, wie Kaspars Dasein ist, so unschuldig sind diese Dinge genannt. Sie sind wirklich geliebt und wirklich gemeint, sie

haben keine andere Bedeutung als die ihres einfachen Daseins, eines paradiesischen Daseins vor dem Fall.

Mit der Wendung “Die Stadt am Abend” will der Lyriker einen Ort bezeichnen, wo es kalt, finster und gefährlich ist. Es ist eine finstere Stadt, ohne Sonne und Wege des Waldes, sie ist als Chiffre fixiert, welche Hoffnungslosigkeit, Einsamkeit und Verlorenheit des Individuums schafft. In eine solche Stadt muss Kaspar Hauser als vollkommener Fremdling eintreten. Der bedrückende Sinn der Chiffre Stadt ist durch den Dichter einigermaßen festgelegt, man darf auf keinen Fall ihn nur kulturkritisch nehmen. Er zielt auf einen anthropologischen Sachverhalt. Viel schwieriger zu interpretieren, wäre die Wendung “weiße Menschen”. Es ist bekannt, dass Trakls Dinge durch Farben bezeichnet werden. Aber es wäre ein großer Irrtum zu meinen, dass diese Bezeichnung festlegbar sei – sie wird in der Regel meist widersprüchliche Deutungen zulassen. Manchmal kann unsere sinnliche Vorstellung nur wenig helfen. Trakls Farben erscheinen beliebig gebraucht und sie verwandeln ihre Träger zu einer nicht mehr natürlichen Erscheinung. Dieser Beliebigkeit wird man staunend gewahr, wenn man versucht, die Gedichte von Trakl zu vergleichen. Trakls Farben besitzen eine starke Ausdruckskraft, die bei der Gestaltung der geistigen Wirklichkeit eine große Rolle spielen. Es sind spezifische, besondere Farben, die die eigene Seelenlandschaft wiedergeben und direkt auf die Seele des Lesers wirken. Man kann bemerken, dass G. Trakl die Farben abstrakt verwendet, das Adjektiv, das eine Farbe vermittelt, löst sich regelrecht vom Substanz und entwickelt seinen eigenen Wert. Es ist doch interessant zu verfolgen, für welche Gefühle und Bedeutungen die Farben im Gedicht stehen. Anhand von Farben schafft der expressionistische Lyriker Bilder, in denen sich oft die Unsicherheit, die Angst, der Zweifel und die Ausweglosigkeit der Umbruchphase nach der Jahrhundertwende widerspiegeln. Nur wenige Gedichte von Trakl enthalten keine farbigen Attribute, die meisten Gedichte beeindrucken und manchmal schockieren durch die Vielfalt der Farben. Das war vielleicht auch die Absicht des Lyrikers zu der Epoche. Er wollte Bilder schaffen, die Ausdruck einer Krisenzeit um die Jahrhundertwende sein sollten, in der das Schicksal des Menschen mit zahlreichen Problemen auseinandergesetzt war. Gleich dem Schicksal von Kaspar Hauser war auch das Schicksal der anderen Menschen zu der Zeit. Die Unsicherheit, die Gefahr, die Entfremdung und schließlich die Einsamkeit bestimmten das menschliche Dasein.

Wenn Trakls Frühgedichte suggestiv “farbig” sind und die Farbe mehr oder weniger nur die Akzentbedeutung sinnlicher Impressionen hat, so erscheinen die Farben in den späteren Gedichten stimmungsvoller und bedeutungsvoller.² In der Lyrik von Trakl gilt die Farbe als eines der wichtigsten Elemente. Oft ist es schwer zu interpretieren, welche Bedeutung sich hinter seinen Farben verstecken, denn die Farben besitzen oft keine eindeutige Bedeutung und das verursacht Schwierigkeiten bei der Interpretation. In der lyrischen Darstellung ist die Farbe nicht nur ein Informationsträger, sondern auch ein Sinnträger. Die Hauptfarben, die man in der Natur sehen kann, erscheinen auch in seinen Dichtungen. Es sind nicht nur kalte Farben wie Blau, Schwarz, Weiß, sondern auch warme und starke Farben wie Rot, Purpur, Gold, Gelb usw. Die Farben dienen nicht nur bei der Naturbeschreibung als traditionelles Attribut, sondern sie vermitteln auch sinnliche Stimmungen. Die am häufigsten von Trakl gebrauchte Farbe ist Schwarz. Diese Farbe hat auch bei dem Lyriker eine negative Konnotation wie Tod, Schatten und Nacht. Sie steht zum Beispiel für Angst und Todesvorahnung und dominiert in einer überirdischen Welt sowie in einer Todeswelt. Schwarz kündigt die Nähe des Todes an, sowie den Verfall des menschlichen Daseins.

² Otto Basil: *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 1965, S. 59.

Deshalb spricht man bei Schwarz eher von einem Zustand als von einer Farbe. Mit einer ähnlichen Bedeutung benutzt Trakl auch das Adjektiv "dunkel", das genau wie Schwarz auf Nacht, Dämmerung und schließlich auf Tod hinweist.

Im Gegensatz zu Schwarz und dunkel steht das ambivalente Purpur, das durch ihre Vieldeutigkeit die ganze menschliche Existenz versinnbildlichen will. Trakl benutzt diese Farbe als Stimmungssymbol. Ihre Bedeutung ist von dem Kontext abhängig. Folglich hat Purpur weder eine positive noch eine negative Bedeutung. In Purpur erscheinen oft die unvermeidbaren menschlichen Schmerzen. Trakl gebraucht die Farben, um die Stimmung zu intensivieren. Nicht die konkrete Bedeutung zwischen der Farbe und einem bestimmten Sinn ist das Ziel des expressionistischen Lyrikers, sondern eine abstrakte Versinnbildlichung von Emotionen und Gefühlen. So verbindet er den Untergang der Sonne mit der Farbe Purpur: "Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg." In diesem Fall spiegelt das Farbattribut eine Seelenlandschaft wider, eine tiefere Bedeutung wird vom Lyriker nicht angestrebt. Das Purpure entspringt direkt der Seele Trakls und steht für das Unaussprechliche im positiven wie auch im negativen Sinn.

Eine unerreichbare überirdische Welt wird durch Weiß ausgedrückt. Trakl schreibt dieser Farbe eine ganz andere Bedeutung zu, die dismal nicht mehr Reinheit und Unschuld bezeichnet, sondern Gefahr und Tod, etwas Blutleeres, Lebloses und Bedrohliches. Mit Weiß verwandt ist Silber, es ist aber mehr eine sinnliche Erscheinung. Beide sind jedoch kalt, bei Silber handelt es sich aber um eine metallische Farbe. Bei Trakl steht diese Farbe für das Sündhafte, es hat also eine negative Konnotation. In dem letzten Vers des Gedichts "Silber sank des Ungeborenen Haupt hin" ist Silber eine kalte und kostbare Farbe, ein sehr hartes Metall, eine Art Totenmaske. Kaspar muss sein trauriges Schicksal akzeptieren, er muss untergehen, weil er seine Schuld verloren hat.

Wenn in Purpur die unvermeidbaren menschlichen Schmerzen erscheinen, führt Grün zum Gedanken meistens einer blühenden Natur und des Lebens. Die Farbe hat in diesem Fall eine positive Konnotation. Die Natur ist schön, sanft und der Mensch fühlt sich gut inmitten der Natur, er ist mit der Natur verbunden. Bei dieser Farbe steht einerseits die Lebensfreude aber andererseits kann Grün Verwesung und Stagnation ausdrücken und da bekommt die Farbe eine negative Konnotation. In Trakls Gedicht Kaspar Hauser Lied bezeichnet die Farbe eine fröhliche Existenz, Zufriedenheit, Leben.

Zweifelsohne stellen die Farben eine Brücke zwischen der inneren und der äußeren Welt Trakls dar. Die farbigen Bilder verstärken das Verhältnis zwischen dem Objekt, beziehungsweise der Sprache und dem Subjekt, d.h. dem lyrischen Ich. Die zahlreichen Farbkontraste vervielfältigen die Bildschichten und dadurch verleihen sie neue Bedeutungen, die die Gefühle intensivieren. Es ist bemerkbar, dass unterschiedliche Farben ein und demselben Gegenstand oder Gefühl zugeordnet sind. Beispielweise stehen für den Tod mehrere Farben: Schwarz, Weiß, Grün. Das war möglich, weil Trakl den Farben keine eindeutige Bedeutung geschenkt hat, sondern er sie nach Gefühl und Stimmung eingesetzt hat. Die Bedeutungen der Farben stehen im Zusammenhang mit dem Kontext, mit der Situation, die der Lyriker veranschaulichen wollte.

Mit diesem Gedicht wollte Trakl das Schicksal von Kaspar Hauser darstellen und dadurch das Schicksal einer Generation, das in der expressionistischen Epoche problematisch geworden war. Das Schicksal von Kaspar Hauser ist Ausdruck inneren Erlebens und innerlich geschauter Wahrheit. Die Erfahrung des Krieges, das Erschrecken angesichts des sinnlosen Massensterbens prägen die menschliche Existenz. Die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft, die den Kapitalismus und Militarismus unterstützt, obwohl sie nur

scheinbar mit der neuen politischen Ordnung zufrieden war, sowie das Gefühl der Unsicherheit, die den Menschen nun beherrscht, führen allmählich zur Entfremdung des Menschen von der Gesellschaft und von sich selbst. Das Bild der Wirklichkeit entspricht nicht mehr seinen bisherigen Wertvorstellungen. In der verfallenen Welt sucht der Mensch, in unserem Fall Kaspar umsonst nach einem Weg, der seine Existenz schützt und ihr Sinn gibt. Muss Kaspar wirklich in dieser Situation die "Totenmaske" akzeptieren?

BIBLIOGRAPHY

BASIL, Otto: *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 1965.

BUCH, Karl Wilhelm: *Mythische Strukturen in den Dichtungen Georg Trakls*. Diss. Göttingen 1954.

GOLDMANN, Heinrich: *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Salzburg 1957. (Trakl-Studien, Bd.IV Hrsg. v. Ignaz Zangerle).

HESELHAUS, Clemens: "Das metaphorische Gedicht von Georg Trakl." In: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Iwan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*. Düsseldorf 1961.

LÜHL-WIESE, Brigitte: *Georg Trakl – Der Blaue Reiter. Form- und Farbstrukturen in Dichtung und Malerei des Expressionismus*. Diss. Münster 1963.

PFISTERER BURGER, Katrin: *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*. Salzburg, 1983.

TRAKL, Georg: *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklener. 2 Bände, Salzburg, 1969. Ergänzte Aufl. 1987. (Bd.1 abgekürzt als G.T., Bd. 2 als G.T. II).

WEICHSELBAUM, Hans: *Georg Trakl. Eine Bibliographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*. Salzburg 1994.

MIRCEA ELIADE AND THE DESTINY OF ROMANIAN CULTURE

Rodica Brad

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

Abstract: The paper expands upon Eliade's opinions on the destiny of the Romanian culture expressed both in his contribution entitled 'The Destiny of the Romanian Culture', published in 1953, a period dominated by the Russian communist ideology, and, in his articles published between 1934-1938. All his opinions reveal his strong concern for cultural issues expressed both privately and as a mentor of his own generation. They reflect his optimistic outlook regarding the mission of culture as concerns the advancement of the Romanian people. Eliade expresses, sometimes contentiously, both the part played by his generation, their successes, and the sacrifice of the Romanian people, insufficiently turned into account by the historiographical Western conscience, the goal of the young generation of writers was to considerably enlarge the universe of the Romanian culture, opening new gates to new spiritual horizons. His generation only enjoyed a short period of expressing their creative liberty that lasted for 10-12 years, being followed by royal dictatorship, by war and, then, by communism. Even if the Romanians didn't possess the Western type of culture because of their contradictory history, after the fall of Constantinople, they became the source of the entire Christian East. The Russian conquest of Romania brought about its most fearful cultural opponent, giving birth to an extraordinary spiritual reaction, meant to generate, in time, the real opening of Romania to the cultural history of Europe. Eliade's hope was that Romania's unfortunate history could represent a real chance for the survival of the Romanian people. Once belonging to the centre of European culture, our culture hasn't lost its creative potential preserving its spiritual resources. Eliade claimed that the sacrifice of the Romanian culture would have threatened not only the survival of the Romanians but of the entire Western culture.

Keywords: Eliade, European and Romanian culture, survival, Horizons

În afara eseisticii, a operei literare și a celei savante, Eliade a fost și un jurnalist genial care i-a continuat pe Hașdeu, Eminescu, Iorga, Nae Ionescu ș.a. Articolele de tinerețe publicate în ziarul vremii dezvăluie o combustie interioară rară, o intensă trăire, o forță de comunicare specială ca și un mesianism raportat la devenirea poporului și a culturii românești. În *Cuvântul înainte* la volumul al doilea al cărții *Profetism românesc* (care reunea articolele publicate de Mircea Eliade în presa românească pe această temă), volum intitulat *România în eternitate*, Nicolae Georgescu vorbește cu îndreptățire de faptul că aceste pagini trădează "nerăbdarea creației" savantului care dăltuia deja cu forță și determinare la creația icebergului.¹ Articolele de presă ne dezvăluie un Eliade descătușat de bibliografii și de febra

¹ Nicolae Georgescu „Mircea Eliade sau nerăbdarea creației”, p.7-23, în vol. Mircea Eliade *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.

cărților, coborât în arenă să combată în profitul culturii românești, același Eliade tânăr care scria în acea vreme *Oceanografie* (1935) sau *Fragmentarium* (1938).

Cultură, creativitate, stat cultural

Pentru Eliade cultura este subsumată creației cuprinzând manifestările umanului și fiind strâns legată de creativitate. Creația este pentru el, în primul rând, de natură spirituală, reprezentând dezvoltarea potențelor individului, fie că e vorba de construirea unui echilibru interior, fie de opere care-l definesc.

Creativitatea, crede Eliade, reprezintă tocmai elementul care-l deosebește pe om de regnul animal, fiind semnul distinctiv și definitoriu al umanității în ființarea ei în univers. Este binecunoscut faptul că în țara noastră teoria creativității, care a dominat epoca interbelică, a fost dezvoltată de Nae Ionescu, Constantin Rădulescu-Motru, Nicolae Iorga și de Lucian Blaga. Mircea Eliade se revendică din toți acești înaintași, propunând în același timp o viziune proprie. El crede cu convingere în teoria statului cultural a cărui menire este de a-l ajuta pe om să creeze, venind în întâmpinarea nevoii individuale de creație.² Dacă teoria a fost dezvoltată la noi înainte de primul război de Nicolae Iorga și de Mihail Dragomirescu, ea a devenit dominantă în perioada interbelică, prin Nae Ionescu și școala acestuia. Pentru a depăși orice stagnare culturală, Eliade visează la o creație total necenzurată, controlată doar de o cenzură interioară în impulsul ei către formă și către categoriile morale.

Rolul intelectualului în dezvoltarea culturii

Dintre toate clasele sociale, intelectualii sunt singurii mențiți să creeze. Eliade crede că creația este greu accesibilă omului de rând, fără cultură, purtat de val și manevrat de idei politice. Mai mult decât atât, intelectualii sunt mai prețioși chiar decât geniile pentru că un geniu absoarbe lumea lui și-i dă suflu vital, în vreme ce un intelectual este capabil să stabilească legăturile interioare dintre toate domeniile timpului său, surprinde sensul creației, îl explică și-l continuă.

Intelectualul, care formează elita societății, presimte schimbările fundamentale dintr-o societate, mai precis, are forța și intuiția de a prevedea revoluțiile: «schimbările fundamentale se presimt la început de către elitele intelectuale ale unei țări [...] iar o revoluție își are rădăcinile nu numai în revendicările unei clase sociale, ci și în critica valorilor sau experiențele sufletești ale elitelor.»³ Doar intelectualii, «ei, și numai ei, creează valorile specifice unui popor, ei îi verifică existența biologică și îi justifică misiunea istorică»⁴. Chiar sensul etimologic al cuvântului intelectual e apropiat cuvântului *înțelege*, precizează Eliade: «intelectual și înțelege, aceasta înseamnă *intus legere*, a citi înlăuntrul: a citi, adică a vedea clar și precis»⁵. Intelectualii sunt aleșii care sesizează procesul de creație, fiind acei creatori de valori, acei aleși prin care o istorie crește și «prin care o țară merge mai departe sau decade până la neființă»⁶.

Cât privește raportul dintre intelectuali și mase, Eliade afirmă că elitele creează cultură, iar masele sunt datoare să înfăptuiască: «Națiunea fiind un instrument cultural, rolul statului nu poate fi decât acela de a ajuta pe fiecare *cetățean* să creeze.[...]. Nu fiecare individ este dator să creeze *cultură*; toți sunt datori însă să-și creeze echilibrul lor interior prin

² Mircea Eliade „Cum se consolidează statul cultural”, 3 februarie 1935, în vol. *România în eternitate*, ed. cit., p. 56-59.

³ Mircea Eliade, „Cum încep revoluțiile”, 17 martie 1935, *Profetism românesc*, vol. 2, *România în eternitate*, ed. cit., p. 70.

⁴ Ibidem.

⁵ Mircea Eliade, „Simplu comentariu”, 19 mai 1934, în vol. *România în eternitate*, ed. cit., p. 89.

⁶ Ibidem.

faptă.»⁷. Intelectualii reprezintă o forță foarte prețioasă a națiunii constituind « lupta contra neantului, a morții, permanenta afirmare a geniului, virilității, puterii de creație a unei națiuni. »⁸. Privind în trecut, el observă imensa concentrare de energii creatoare în realizarea obiectivelor politice și sociale: « prima generație de *intelectuali*, adică pașoptiștii au făcut politică. A doua generație, a Unirii, a Războiului Independenței-a făcut tot politică și tot reforme sociale. A treia generație-de legătură -, ca și generațiile următoare (sămănătorismul, generație frontului, generația *Gândirii*) au făcut toate, mai devreme sau mai târziu, politică simplă sau politică socială.»⁹. Mai mult, toți savanții români în viață erau înregimentati politic: « Nu cred că există țară în lume în care să se fi consumat atâtea energii pe tărâmul politicii de partid. ».¹⁰

Omul nou

O temă importantă de dezbatere este aceea a omului nou, adevărată obsesie europeană a perioadei interbelice, care a căpătat repede conotații politice. Eliade a fost aproape de acest concept și de semnificațiile lui la nivel european. El distinge între diversele tipuri social-culturale ale omului nou (omul nou sovietic, omul nou hitlerist, etc.) afirmând că niciunul dintre aceștia nu este în stare să creeze cultural. Convingerea profundă a lui Eliade este că omul nou nu se va naște venind dintr-o tabără politică, ci, ca întotdeauna în istorie, « printr-o răsturnare de valori spirituale, printr-o nouă icoană a omului despre sine însuși. »¹¹. Creștinismul singur a creat omul nou, crede Eliade, aducând « mai mult în istoria lumii decât războaiele și revoluțiile la un loc. Și creștinismul a fost o experiență spirituală, înlocuirea vechii economii a legii cu noua economie a iubirii. »¹². De fiecare dată când apare, omul nou se naște « printr-o iluminare lăuntrică »¹³. Mai mult decât atât, omul nou s-a realizat în fiecare printr-o experiență decisivă, iar « în fiecare dintre aceste experiențe decisive, numai libertatea și creația au jucat un rol. Libertatea și creația sunt singurele fundamente care trebuie să rămână, orice sensuri și valori s-ar dărâma în jur. »¹⁴

În dezbaterile la nivel european despre omul nou, Eliade își pune întrebarea legitimă dacă românii se pot înfățișa Europei cu o experiență specifică, cu un tip românesc de om nou. Prezentă în dezbaterile despre cultura română încă din preajma revoluției de la 1848, teoria specificului național este asumată de Eliade care o racordează acum la teoria europeană tocmai din dorința de afirmare europeană, de intrare a României în cercurile europene. Complexele țărilor de margine s-au exprimat în perioada interbelică și prin paradoxul participării la viața politică europeană prin implicarea specificului național.

Cultura românească și împărțirea Europei

Deja la 1935 Eliade observa pericolul împărțirii Europei în două, mai precis între nemți și ruși, în termenii următori: «am făcut exact două mii de ani înapoi. Economia spirituală a Creștinătății nu mai poate funcționa; în locul ei se instaurează matriarhatul german și tribul sovietic, cu o economie specifică și o spiritualitate specifică[...]. Idei nu vor mai putea avea decât cei care cunosc pe de rost formulele magice ale economiilor respective.»¹⁵. Într-un asemenea context, statele mici sunt cu atât mai periclitate cu cât nu contează în această

⁷ Mircea Eliade „Cultură sau politică?”, 21 februarie 1935, în vol. *România în eternitate*, ed. cit., p. 64.

⁸ Mircea Eliade „De ce sunt intelectualii lași?” 1 noiembrie 1934, p.???

⁹ Mircea Eliade, „Turnul de fildeș”, 31 martie 1935, în vol. *România în eternitate*, ed. cit., p. 75.

¹⁰ Ibidem, p. 76

¹¹ Mircea Eliade, „Reabilitarea spiritualității”, ianuarie-februarie 1935, în vol. *România în eternitate*, ed. cit., p. 69.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Mircea Eliade, „Noul barbar”, 27 ianuarie 1935, în vol. *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, p. 55.

previziune. Misiunea lor este să opună rezistență în două moduri și anume recurgând la specificul național pe de o parte și la marile cuceriri ale spiritului istoriei, pe de altă parte. Eliade critică politicianismul interbelic având permanent în minte două axe: România și Europa și urmărind cu precădere păstrarea și promovarea identității naționale. Scuturarea de politicianismul corupt putea propulsa România spre a-și câștiga un loc definitiv în eternitate prin valorile ei spirituale, prin creativitate și geniu.

Problema naționalismului

Însăși accepțiunea pe care Eliade o dă naționalismului este una complexă, profundă, legată strâns de nevoia României de a se propulsa în eternitate: «naționalismul nu e numai iubirea față de morții și pământul nostru, ci este mai ales setea de eternitate a României. Nu iubești numai tot ce-a fost al strămoșilor tăi și ce este încă al tău-ci vrei ca acest tot să fie în eternitate, să rămână peste și dincolo de istorie. Îți iubești țara și neamul pentru că știi că numai așa vei putea rămâne și tu aici, în istorie, legat și păstrat de pământ. Eternitatea pe care insul și-o închipuie, o cucerește sau o cerșește singur - este cu totul altă problemă decât această eternitate colectivă, a neamului întreg [...] mi se pare că nu există decât un singur fel de a-ți iubi neamul și țara: să lupți, pe orice cale, pentru eternitatea lor. Luptă pe care fiecare o înțelege după firea și iubirea lui.»¹⁶

Pentru Eliade naționalismul este în primul rând un act de creație spirituală: «conștiința de sine a unei comunități omenești, conștiința participării la o lungă durată istorică, mai ales, valorificarea vieții prin această participare-sunt acte de trăire spirituală. Miturile, apocalipsurile, misiunile istorice pe care și le revendică orice națiune-nu au nimic de-a face cu viața biologică sau economică a unei așezări omenești. Ancorată prin însăși ființa ei în spiritualitate, o națiune nu poate avea decât un singur destin: să creeze valori spirituale ecumenice. Să impună, cu alte cuvinte, tuturor celorlalte popoare universalismul ei »¹⁷.

Spre deosebire de generația pașoptistă, generația interbelică a cărui reprezentant strălucit este Eliade a fost una profetică, cu totul întoarsă spre viitor, un viitor care ținea înscrierea spiritualității românești pe orbita universalității. Ca și alți reprezentanți ai acestui curent precum Mircea Vulcănescu, Noica sau Cioran, Eliade dorea un destin de ordin spiritual culturii românești.

O cultură trăiește și se consacră prin geniile ei, iar marii creatori ai Europei și-au ridicat neamul la eternitate, așa cum au făcut-o marile spirite ale Italiei: «Orice se poate întâmpla cu Italia acum, poate să fie înfrântă, robită, ștearsă de pe fața pământului. Dar nici o forță nu o poate scoate pe Italia din eternitate. Nici o revoluție, nici un măcel, nici un cataclism nu va putea ucide pe Dante Alighieri, pe Michelangelo, pe Leonardo.»¹⁸.

Pentru Eliade specificul național este o garanție a eternității unui popor și se manifestă în artă și creație spirituală. El consideră că cele trei elemente prin care România se poate integra Europei sunt: dorința de construcție, spaima de timp și spiritul critic. Cultura rămâne singurul mare mijloc de afirmare pentru România «care, oricum rămâne o țară fără posibilități de revendicări politice» în care cultura este «singurul mijloc de afirmare, și în fața lumii de azi și în fața istoriei de mâine.»¹⁹

¹⁶Mircea Eliade, „România în eternitate”, 13 octombrie 1935, în vol. *Profetism românesc*, 2, ed. cit., *România în eternitate*, p. 127.

¹⁷Mircea Eliade, „Naționalismul”, Paști, 1937, în vol. *România în eternitate*, ed. cit., p. 193.

¹⁸Mircea Eliade, „România în eternitate”, 13 octombrie 1935, în vol. *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, ed. cit., p. 128.

¹⁹Mircea Eliade, „Cultură sau politică?”, 21 februarie 1935, în vol. *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, ed. cit., p. 64.

Despre necesitatea despărțirii culturii de politică

Ideea asupra căreia Eliade insistă și care poate aduce asanarea societății românești este despărțirea degrabă și definitivă a culturii de politică. De asemenea, o despărțire a politicului de istorie se impune, ambele despărțiri fiind absolut necesare, crede Eliade, în vederea eliberării canalelor creativității și garantării libertății creatoare a neamului. Marile spirite românești au fost naționaliste și, cu toate acestea, observă Eliade, «nu-l văd deloc pe Eminescu hitlerist. Nu-l văd pe Pârvan fascist. Oamenii aceștia au fost oameni vii și, ca atare, au gândit și au creat românește. Poate fără știrea lor, dar au creat valorile noastre spirituale, au înălțat românismul la valoare universală. Orice român care vrea să participe conștient la viața spirituală sau socială a României trebuie să-și asimileze valorile acestea, trebuie să-și asimileze tradiția Eminescu – Iorga – Pârvan».²⁰

Secolul al XIX-lea în cultura românească

Eliade identifică cu atenție nu doar mijloacele de integrare culturală ci și momentele propice în care tânăra cultură română s-a bucurat de oportunitatea conectării la cultura și valorile europene. Secolul al XIX-lea a presupus, subliniază Eliade, o energie specială, «o voință de creație nebună, înspăimântătoare, singura jumătate de secol când au fost și românii megalomani, când se credeau centrul atenției universale și voiau să facă în 20 de ani ceea ce alte state norocoase și bogate făcuseră în trei sute de ani. Ceea ce caracterizează întreaga acea epocă este setea de monumental, de grandios, orientarea artiștilor și a scriitorilor către cei mai mari maeștri [...]. Apoi un sincer sentiment de colaborare, de solidarizare în creație; oricine era chemat și erau toți aleși (*scrieți, băieți!*)- pentru că întreg poporul românesc e un popor ales (românul e viteaz, e bun, e *poet!*).[...] Optimism civic, mesianism românesc. Fiecare român are o datorie să facă marele bine pe care participarea sa la un popor ales îi îngăduia să-l facă. Și ce nu putea face românul în prima jumătate a secolului al XIX-lea? Putea să facă un stat (și l-a făcut), putea să facă reforme sociale care să *înmărmurească Europa*, putea să facă o nouă limbă românească. *Maimuțăreală a Europei*, s-a spus mai târziu. Cred că e o judecată pripită; oamenii noștri voiau să întrecă Europa, ei se simțeau *zorile unei noi umanități*, începeau o nouă *istorie*»²¹. Acest secol a reprezentat adevărata noastră renaștere, afirmă Eliade, deplângând însă faptul că Renașterea noastră istorică a fost mult mai puțin norocoasă, umanismul nostru transformându-se prea repede în filologie și istorie, în scopul apărării latinității și a drepturilor. Nerăbdarea creației i-a caracterizat pe toți marii români ai secolului al XIX-lea: Bălcescu, Heliade - Rădulescu, Hașdeu, Eminescu. După cum se știe, modelele culturale declarate ale lui Eliade erau Cantemir, Hașdeu, Eminescu și Iorga, spirite care au încercat înaintea lui o sinteză spirituală românească.

“Ce-ți mai face generația ?”

Eliade a fost nu numai șeful generației sale, mentorul și literatorul, adevăratul *spiritus rector* al acesteia, ci și teoreticianul ei. Reflecția asupra generației sale și mai ales asupra semnificației acesteia în contextul istoric și cultural românesc este una memorabilă. Puține spirite românești s-au preocupat atât de profund de înțelegerea rolului istoric al generației lor, de provocările care-i stăteau în față sau de raportul, uneori dureros, al potențialităților și al imposibilității de realizare. Generația sa e nu numai proiectată în lungul șir istoric, ci și propulsată în viitor. Despre aplecarea specială pe care o manifesta Eliade asupra propriei

²⁰Mircea Eliade, „Criza românismului?...”, 10 februarie 1935, în vol *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, ed. cit., p. 60-61.

²¹Mircea Eliade, „Cele două Români”, 4 oct. 1936, în vol *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, ed. cit., p. 167-168.

generații, el notează cu umor întrebarea pe care i-o punea Emanoil Bucuța ori de câte ori îl întâlnea: «Îmi amintesc cu ce plăcere îl întâmpinam pe Em. Bucuța, știind că-mi va pune întotdeauna aceeași întrebare: *Ce-ți mai face generația, d-le Eliade?*.. Izbucneam întotdeauna în râs, pentru că, într-adevăr, întrebarea mi se părea irezistibilă. Dar, în fundul sufletului, știam că nu mă înșelam. Eram deosebiți de înaintașii noștri nu numai pentru că eram mai tineri, ci pentru că între ei și noi intervenise războiul. Tot așa, îmi spuneam, se va întâmpla și cu noi dacă, în 10-15 ani, va avea loc un nou război mondial. Vom fi socotiți de cei tineri nu numai mai vârstnici, ci diferiți de ei. »²².

Chiar dacă generația părea a fi prima necondiționată istoric, ea se caracteriza printr-o puternică constrângere temporală de care Eliade a devenit mai mult decât conștient, de-a dreptul obsedat, am spune. Despre proiectul propriu *Scrisori către un provincial*, Eliade notează, punctând tocmai această presiune temporală pe care o conștientiza și pe care încerca să o transmită membrilor generației sale: «de curând începusem o altă serie, *Scrisori către un provincial*, în care, într-un anumit fel, stăteam de vorbă cu tinerii din generația mea. [...] Eram obsedat de teama că generația noastră, singura generație liberă, *disponibilă* din istoria neamului românesc, nu va avea timp să-și împlinească *misiunea*, că ne vom trezi într-o zi *mobilizați*, așa cum au fost părinții, moșii și strămoșii noștri, și atunci va fi prea târziu ca să mai putem crea liber, atunci nu vom putea face decât ceea ce au fost urșiți să facă înaintașii noștri: să luptăm, să fim jertfiți, să amuțim.»²³. Într-un articol patetic intitulat „Anno domini” (1928) Eliade transmitea acestui provincial generic întreaga lui neliniște legată de presiunea timpului, cerându-i acestuia să-și imagineze că anul 1928 era ultimul an de viață.

În anul 1965, corespunzător publicării „Cuvântului în exil” (1965), Eliade notează modul dureros în care Istoria i-a confirmat ulterior temerile de tinerețe. Generația urma să aibă un timp scurt de creație în libertate: «cred că nu mă înșelam. În fond, generația mea a avut doar vreo 10, 12 ani de *libertate creatoare*. În 1936 s-a instaurat dictatura regală, apoi a venit războiul și în 1945 ocupația sovietică –și totul a amuțit.»²⁴

Asimilarea influențelor culturale

În repetate rânduri, Eliade își reafirmă încrederea în cultura română și distinge între viața politică și România adevărată: «Viața politică, ororile politicii noastre se țin pe deasupra rosturilor autentic românești. România politică e o țară slabă și slăbită. România adevărată, istorică, n-are nimic de-a face cu aceste slăbiciuni. Ea este. Înainte de toate, este. Niciun dușman, nici o înfrângere, nu va putea suprima certitudinea aceasta în propria noastră existență și misiune istorică. »²⁵.

Rolul influențelor culturale este esențial îndeobște, afirmă Eliade, iar poporul român a dat dovadă de o extrem de mare putere de asimilare a diverselor influențe care s-au exercitat asupra sa: «nici o țară din Europa nu a asimilat cu mai multă frenezie elemente etnice eterogene, cum am asimilat noi, de la 600 după Christos până la sfârșitul secolului al XIX. Într-altă țară, amestecul acesta de rase și neamuri ar fi creat un popor cenușiu. La noi, rezultatul a fost poporul românesc. Aceasta e o mândrie pe care nu știu dacă o pot avea multe

²² Ibidem, p. 13.

²³ Ibidem, p. 15.

²⁴ Ibidem, p. 16.

²⁵ Mircea Eliade, „Românismul și complexe de inferioritate”, 5 mai 1935, în vol. *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, p. 85.

țări. Energia latentă a românismului-de a asimila, de a configura, de a crea forme specifice - a fost pusă la încercare 13 veacuri.»²⁶

Literatura română și problemele ei

Deja la momentul 1936 Eliade saluta faptul că literatura română înregistrase avansuri considerabile, dar observă că scriitorul român scria întotdeauna cu gândul la un prieten sau la un maestru, fără a se gândi la posteritate, fără a avea în vedere faptul de a fi recitat: «Am impresia, după lectura atâtor cărți bune românești, că autorii noștri nu practică acest exercițiu spiritual. De aceea, toate aceste cărți sunt făcute pentru a fi citite-nu pentru a îndemna la recitare. Efortul maxim al autorului român este de a fi citit de cât mai mulți oameni, de a dărui o emoție plenară, robustă, dar o emoție care se consumă odată cu sfârșitul cărții. Rolul scriitorului e însă, nu numai de a cristaliza aceste posibilități emotive și intelectuale-ci de a face din fiecare carte a sa un *aliment*.»²⁷.

Despre cvasi inexistența unei critici românești pe măsura fenomenului literar contemporan Eliade se exprimă într-un articol din 1935, întrebându-se polemic: «nu e rușine să nu avem până astăzi o monografie asupra lui Pârvan? Nu e ciudat că avem două volumașe polemice împotriva d-lui Eugen Lovinescu-și nu avem încă, un studiu temeinic, actual, asupra d-lui Iorga, sau Liviu Rebreanu, Arghezi, Sadoveanu, Lucian Blaga sau Nae Ionescu? Critica noastră se mărginește la articol de foarte rare ori, la un studiu sau eseu.»²⁸. Și continuă : «cine ni-l interpretează pe un Liviu Rebreanu, pe un Camil Petrescu, pe o Papadat- Bengescu? Unde putem găsi o bibliografie completă a articolelor și poeziilor lui Tudor Arghezi? În ce carte vom găsi introducerea cea mai bună în opera lui Lucian Blaga?»²⁹.

În ceea ce privește situația traducerilor, Eliade constată sărăcia mare în materia traducerii marilor opere ale literaturii universale, ca și, uneori, calitatea slabă a acestora, aspect asupra căruia avertizează: «ar fi crimă ca traducerile din capodoperele literaturii universale să fie făcute prost. Clasicii nu se citesc: ei se asimilează, se iau ca modele, servesc drept manuale. Și pătrunderea lor într-o cultură este unul din cele mai sigure mijloace de control ale acestei culturi.»³⁰.

Destinul culturii românești

Între articolele anterior prezentate și cel prezent a intervenit nu doar o lungă perioadă temporală, ci mai ales instalarea regimului comunist în țara noastră, după o lungă perioadă agitată la sfârșitul căreia Eliade a decis să ia calea exilului. Exilul echivala cu Căderea în Istorie prin ruperea de Centru și rătăcirea prin Labirint. Eliade a înțeles repede faptul că adevărata rezistență în fața cataclismelor Istoriei era una culturală și a decis în consecință să continue liniile de forță ale spiritualității originare. Așa cum subliniază Grațiana Benga, comandamentele istorice nu puteau fi depășite decât de comandamente și poziții culturale explicit asumate: «Mircea Eliade a înțeles că misiunea exilului românesc era într-adevăr politică, dar un politic mascat și filtrat prin activitatea culturală. Manifestările culturale își păstrează identitatea și autonomia, vor ținti însă și un ideal cu finalitate politică. Prin însuși actul creator, autonom în esența sa irepetabilă, artistul se sustrage încercărilor ideologice și propovăduiește deplina libertate a spiritului uman. Identitatea și continuitatea spirituală a

²⁶ Ibidem.

²⁷ Mircea Eliade, „Scriitorul și publicul său”, 20 mai -5 iunie 1935, în vol. *Profetism românesc, 2, România în eternitate*, p. 91.

²⁸ Mircea Eliade, „De la recenzie la critică”, 22 septembrie 1935, în vol. *Profetism românesc, 2, România în eternitate*, p. 121.

²⁹ Ibidem, p.122.

³⁰ Mircea Eliade, „Traduceri”, 1-15 mai 1935, în vol. *Profetism românesc, 2, România în eternitate* p. 83.

românilor depindea de capacitatea de adaptare și creație a intelectualității românești-luptă împotriva momentului istoric-ca act de rezistență politică prin cultură și etica supraviețuirii în spirit».³¹

Astfel, articolul publicat în anul 1953 începe cu o caldă, vibrantă și poetică declarație de patriotism a lui Eliade care afirmă unicitatea spațiului geografic și cultural românesc și mai ales vitregia istoriei acestui neam: «puține neamuri se pot mândri că au avut atâta nenoroc în istorie, ca neamul românesc. Ca să putem înțelege destinul culturii românești, trebuie să ținem mereu seama de vitregia istoriei românilor. Am fost așezați de soartă la frontierele răsăritene ale Europei, pe ambele versante ale *ultimilor munți europeni*, Carpații, de-a lungul și la gurile celui mai mare fluviu european, Danubiul.»³². Așezați în calea invaziilor asiatice către Europa, «românii s-au alcătuit ca națiune, în decursul nenumăratelor invazii care au urmat abandonării Daciei de către Aurelian și s-au constituit ca organizații statale independente puțin timp după năvălirea tătarilor, la începutul secolului al XIII-lea. Popoarele năvălitoare nu au adus nici un beneficiu cultural românilor, cum s-a întâmplat în atâtea alte cazuri în istorie, fiind culturalicește, de o cumplită sterilitate.»³³. Despre dramatismul acestei rezistențe românești, dar mai ales despre semnificația ei pentru Europa și istoria Occidentului, Eliade afirmă: «lupta aceasta neconținută și fără glorie [...] a echivalat cu o înspăimântătoare hemoragie. Fără îndoială că rezistența românilor și a vecinilor lor dunăreni a făcut posibilă salvarea *Occidentului* care a avut răgaz să se întărească și să se pregătească de contraofensivă. Când, după înfrângerea rezistenței românești, otomanii au ajuns la Viena și au asediat-o, în 1683, era prea târziu. Ei înșiși erau istoviți de cele trei secole de luptă, și de atunci au fost siliți să se retragă treptat din Europa. În treacăt fie spus, sacrificiul de sânge și de spirit al popoarelor din răsăritul Europei, n-a fost încă valorificat de către conștiința istoriografică a Europei.»³⁴.

Istoria vitregă a românilor explică de ce aceștia nu au o cultură în sensul occidental al termenului, mai precis, «de ce, adică, n-au putut înălța catedrale masive și numeroase, de ce n-au zidit castele și burguri de piatră, de ce n-au adunat comori de artă, n-au scris prea multe cărți și n-au colaborat, alături de Occident, la progresul științelor și al filosofiei. În primul rând, pentru că n-au avut timp să facă toate acestea, pentru că *n-au fost lăsați să le facă*. Invaziile se succedau una după alta și oamenii nu numai că-și părăseau satele ca să se retragă în munți, ci le și ardeau în urma lor. Orașele au fost neconținut devastate și incendiate până la începutul secolului XIX. E de mirare, totuși, că s-au mai păstrat câteva biserici și mănăstiri. Și frumusețea desăvârșită a acestor lăcașuri sfinte e cea mai bună dovadă de gustul artiștilor și voievozilor români.»³⁵. După căderea Constantinopolului sub turci, «țările românești au fost, multă vreme, izvorul cultural al întregului Orient creștin.»³⁶. Prin acest eveniment nefericit pentru Europa, «se poate spune că Evul Mediu s-a prelungit în Răsăritul Europei cu cel puțin trei veacuri.»³⁷ Pe cale de consecință, toată activitatea culturală scrisă care s-a desfășurat în țările românești s-a făcut în sensul în care se scriau cărțile în Evul Mediu, adică «pentru

³¹GrațIELA Benga *Mircea Eliade. Căderea în Istorie*, Colecția Studii, Monografii seria Universitas, Editura Hestia, 2005, p. 164.

³²Mircea Eliade „Destinul culturii românești”, august 1953, în vol. *Profetism românesc*, 1, *Itinerariu spiritual, Scrisori către un provincial, Destinul culturii românești*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p.139.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, p. 141.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

întărirea sufletească a poporului și învățătura clericilor.»³⁸. Necunoscând Renașterea, românii au rămas indiferenți cultural Occidentului, iar interesul acestuia pentru România, ca și pentru celelalte popoare din Răsăritul Europei a venit mult mai târziu, în secolul al XIX-lea când «ciclul inaugurat de Renaștere a fost definitiv închis și a început *Eonul* naționalităților»³⁹.

O primejdie mult mai gravă venită din partea unui ocupant mult mai perfid este cea recentă, scrie Eliade la 1953, reprezentată de ocupația sovietică. Este o ocazie pentru patriotul Eliade de a se lansa într-o înfierare a comunismului stalinist prezentat ca regim al sterilității spirituale și reprezentând o primejdie de moarte la adresa culturii românești : « pentru întâia oară în istoria sa, neamul românesc are de-a face cu un adversar nu numai excepțional de puternic, dar și hotărât să întrebuițeze orice mijloc pentru a ne desființa spiritualicește și culturalicește, ca să ne poată, în cele din urmă, asimila.»⁴⁰. Primejdia era mortală, subliniază Eliade, nu doar prin dezrădăcinările și dislocările de populație, ci mai ales prin distrugerea elitelor intelectuale ca și prin ruperea legăturilor organice cu tradițiile populare.

Solidaritatea culturii scrise cu universul folcloric manifestată de romantici își va spune cuvântul în actualitate, crede el, într-o epocă, adică, în care se antama un dialog *de la egal la egal* între cultura europeană și celelalte culturi exotice și arhaice. Toate culturile extra-europene, insistă Eliade, sunt bazate pe mituri și pe logica simbolului. Rezultă că un dialog european cu celelalte culturi și spiritualități non-europene era așteptat. Aplecarea culturii românești asupra spiritualității folclorice și arhaice o face aptă, consideră el, « mai mult decât culturile occidentale, să înțeleagă situațiile spirituale ale lumii non-europene și să susțină dialogul cu această lume.»⁴¹.

Considerăm că ideea cea mai interesantă și îndrăzneată a studiului, în afara celei care afirmă posibilitatea unei renașteri a culturii românești din propria-i cenușă în plin comunism este aceea că această cultură de renaștere românească nu s-ar naște pe un loc gol, ci ar continua chiar centralitatea culturii europene reprezentată cândva: «în această parte a Europei, considerată aproape pierdută după instalarea dominației otomane, s-au păstrat comori de spiritualitate care au făcut cândva parte din însuși *centrul culturii europene* căci Thracia dionisiacă și Grecia orphică, Roma imperială și creștină, în această parte a Europei, s-au întâlnit și s-au plăsmuit cele mai de seamă valori.»⁴². Tocmai în această parte răsăriteană unde s-a întins Grecia, Roma și creștinismul arhaic s-a conturat adevărata Europă, nu cea geografică, ci Europa spirituală. Toate valorile create înăuntrul acestei zone privilegiate fac parte din *patrimoniul comun al culturii europene*. Europa este un întreg, Occident și Orient și o reîntregire nu poate fi evident înfăptuită în absența spațiului carpato-balcanic. Europa răsăriteană, uimitoare prin forța ei de creație este absolut necesară sintezei creatoare a unei Europe renăscute, deschise celorlalte culturi : «culturalicește, ca și spiritualicește, Europa se întregește cu tot ce a creat și păstrat spațiul carpato-balcanic. Ceva mai mult: avem motive să credem că spațiul în care s-a întruchipat Zalmoxis, Orpheu și misterele Mioriței și ale *Meșterului Manole*, nu și-a secătuit izvoarele de creație; acolo unde moartea e valorificată ca o nuntă, izvoarele spirituale sunt intacte. Europa este locul predestinat al creațiilor multiple, variate, complementare spiritualicește și culturalicește. Europa nu este - și nici nu poate fi - un

³⁸ Ibidem.³⁹ Ibidem.⁴⁰ Ibidem, p. 143.⁴¹ Ibidem, p. 146.⁴² Ibidem.

bloc monolitic. Ea are, deci, nevoie de dimensiunea orphică și zamolxiană pentru a se putea întregi și a putea plăsmui noi sinteze.»⁴³

Concluzia studiului este una la fel de vibrantă, depășind problemele culturii românești și atingând destinul istoric al românilor. Dacă, prin miracol, sămânța Romei nu s-a pierdut după părăsirea Daciei de către Aurelian, în prezent (e vorba de 1953!) întrebarea este dacă Europa «își mai poate îngădui această a doua părăsire a Daciei în zilele noastre? Făcând parte, trupește și spiritualicește, din Europa, mai putem fi sacrificați fără ca sacrificiul acesta să nu primejduiască însăși existența și integritatea spirituală a Europei?». Și Eliade afirmă profetic în final insistând asupra importanței cruciale al atitudinii Europei: «de răspunsul care va fi dat, de Istorie, acestei întrebări, nu depinde numai supraviețuirea noastră, ca neam, ci și supraviețuirea Occidentului.»⁴⁴. Mesajul studiului cuprindea strigătul de disperare al cărturarului dislocat el însuși din Centru, autoexilat, strigăt de ajutor în mijlocul marasmului comunist din țara ocupată în care elitele fuseseră lichidate sau îndepărtate. Strigăt lansat către confrăți în ale culturii și ale scrisului, dar și de decidenți care vai! îl vor ignora, sacrificând și cedând beznei această parte de Europă.

Înțelegem că, deja la data publicării acestui articol, Eliade era înscris ferm în lupta pentru recuperarea centralității ființei și a spațiului său originar. În subtext, în calitate de reprezentant al spațiului oriental și asumându-și complexul răsăritean, jurnalistul se ridică împotriva supremației occidentale asupra Istoriei și a Culturii, într-o încercare de echivalare a marginii cu Centrul prin investirea marginii cu atribute și valori specifice Centrului. Era evident că, deja la acel moment, el ajunsese să-și regăsească Centrul prin creație, contribuind prin însuși actul creator la definirea lui. Prin toate ideile și meditațiile asupra culturii românești, prin analizele subtile și pertinente pe care le face fenomenului cultural românesc, dar mai ales prin mesianismul și profetismul unei mari conștiințe care scrutează destinul poporului român și al culturii românești în condiții istorice grele anunțând cu disperare și speranță posibilitatea convertirii catastrofei istorice în Renaștere culturală, Eliade se dovedește a fi cărturarul de geniu chemat să identifice în contemporaneitate specificul cultural românesc și să-l proiecteze pe coordonatele unei Europe amenințate, în dureroasă prefacere, dar și pe cele ale universalității. Credem că profetismul eliadesc este unic în cultura românească pentru că nimeni nu a știut mai bine să întrevadă șansele pe care însăși catastrofa istorică în care se prăbușiseră țara și cultura română le oferea poporului român și spiritualității românești și să identifice în creație o cale de mântuire și înălțare a neamului său. Împărtășim concluzia lui Dan Zamfirescu care afirmă că «geniul profetic al lui Mircea Eliade nu numai că a prevăzut un viitor devenit prezent, dar a și contribuit esențial la împlinirea profeției [...].Nimeni nu a îndrăznit să creadă atât de cutezător în viitorul culturii române.»⁴⁵

BIBLIOGRAPHY

Mircea Eliade *Profetism românesc*, 1, *Itinerariu spiritual, Scrisori către un provincial, Destinul culturii românești*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.

Mircea Eliade *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.

⁴³ Ibidem, p. 151.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Dan Zamfirescu „Mircea Eliade-profet al neamului românesc”, Cuvânt înainte la vol. *Profetism românesc*, 1, *Itinerariu spiritual, Scrisori către un provincial, Destinul culturii românești* Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 8.

Grația Benga *Mircea Eliade. Căderea în Istorie*, Colecția Studii, Monografii seria Universitas, Editura Hestia, 2005

Nicolae Georgescu „Mircea Eliade sau *nerăbdarea creației*”, Cuvânt înainte la vol. Mircea Eliade *Profetism românesc*, 2, *România în eternitate*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p.7-23.

Dan Zamfirescu „Mircea Eliade-profet al neamului românesc”, Cuvânt înainte la vol. Mircea Eliade *Profetism românesc*, 1, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 5-8.

TEARS AND SAINTS VERSUS THE EVIL DEMIURGE

Mara Magda Maftai-Bourbonnais

Assoc. Prof., Phd, Academy of Economic Studies, Bucharest

Abstract: Even if it is difficult to judge whether Cioran was an atheist in everyday life or not (i.e. quite an uninteresting issue after all), researchers cannot ignore the relationship Cioran had with God in his written discourse. This controversial relationship appears mostly in two main books signed by the philosopher, namely in Tears and Saints and in The Evil Demiurge, the latter being written thirty years after the publication of the former. Though the terms of his relationship with God do not change in time, the style, the historical context, the state of mind in which the second book was written were completely different. The Evil Demiurge remains one of Cioran's cult book. If Tears and Saints represents the zenith of his negative state of mind, The Evil Demiurge is a well constructed, argumentative essay. We shall insist in this paper on differences and similarities between the two books, from points of view such as age, presence of family or not (as e.g. Tears and Saints is a kind of alarm clock for Cioran's parents), style, influences, historical context, etc. in which they were both produced.

Keywords: Cioran, "Tears and Saints", "The Evil Demiurge", God, atheism

Cioran est né dans une famille très religieuse, mais qui se complaît dans la souffrance. Souffrance légitime déterminée par le contexte historique, mais aussi souffrance intérieure, malade, organique, qui touche Aurel, le frère de Cioran et Virginia sa sœur. Il s'apaise en ayant recours à la lecture puis à l'écriture. Né dans une famille où l'on retrouve des troubles mentaux du côté maternel, il était difficile d'y échapper. Cioran n'aime pas parler de ce sujet. Où se trouve Dieu dans cette quête permanente de solutions ? Nulle part, car les prières de sa famille restent sans réponse. Cioran est indigné. Il finira totalement résigné avant de mourir. Atteint par la maladie d'Alzheimer, Cioran perçoit la punition de Dieu. Il se rend à l'évidence et se calme. Mais si Dieu est punitif, alors ce n'est pas un Dieu chrétien. Malade, Cioran qui refuse de parler en roumain depuis son arrivée en France, a du mal à parler français, la langue qui lui aura coûté de dures années de travail. Il se remet à parler sa langue maternelle qu'il prétend détester profondément autant qu'il détesterait le peuple roumain. Si Dieu n'est pas vindicatif, que faut-il penser ?

Deux livres témoignent pleinement de son état d'esprit négatif envers Dieu : *Des larmes et des saints* et *Le Mauvais demiurge* écrits à trente-deux ans d'intervalle.

Objectivement, Cioran eut moins de raisons d'attaquer Dieu par rapport à ses anciens collègues de génération restés en Roumanie et passés par les prisons communistes. Chacun d'entre eux (Steinhardt, Noica, Aterian, etc.) essayèrent en vain de le convaincre de son mauvais choix. En définitive, son attaque contre la Divinité représente peut-être le seul thème qui est constant dans ses livres et une fois qu'il choisit de s'en prendre à Dieu et il ne pourra plus se rétracter. Sa rage envers l'impuissance de l'homme face à l'autorité éternelle de Dieu le travaille. Il conclut que le but de la religion n'est pas de consoler l'homme souffrant et solitaire, mais de calmer son désir de pouvoir (sa volonté de puissance pour employer l'expression de Nietzsche utilisée à tort et à travers par les récepteurs de son œuvre). L'homme et Dieu n'ont pas les mêmes motivations, même si « [l]e destin historique de l'homme est de mener l'idée de Dieu jusqu'à la fin »¹. Épuisé par la lutte permanente entre la raison et le besoin de croire, l'homme se pose la question de savoir si Dieu n'est pas tout simplement un subterfuge inventé afin de contrôler la majorité. Je crois ou je ne crois pas, représente le dilemme du philosophe.

Dieu est en même temps le premier souvenir de chaque homme, Il s'impose et parfois suffoque par sa présence. Cioran trouve un seul remède contre cela : bloquer à travers le mental tous les chemins d'accès vers Dieu. Mais tout effort de pallier le manque de croyance, commence par l'essai de s'approprier Dieu. Cioran constata cependant rapidement que Dieu est froid et solitaire. En outre, la théologie ne fait qu'éloigner Dieu du cœur des hommes :

« La théologie est la négation de Dieu (...) Depuis que la théologie existe aucune conscience n'y a gagné une certitude de plus, car la théologie n'est que la version athée de la foi (...)

L'Eglise et la théologie ont assuré à Dieu une agonie durable. »²

L'Eglise ne rend aucun service à Dieu. Evidemment, Cioran fait référence à l'Eglise orthodoxe.

Fils de prêtre, le philosophe partage le terrain de la croyance entre le démon et Dieu suivant peut-être les préceptes de l'Apôtre Jacob selon lequel même les démons croient et tremblent.

« (...) L'histoire humaine est un drame divin »³, déterminé par l'oscillation entre se rapporter ou non à Dieu, croire ou non dans Son histoire, imaginée et écrite en définitive par l'homme pour ses semblables (Cioran reprit le point de vue de Spinoza). Le doute peut faire plus de mal que de bien. « Il se pourrait que l'homme n'ait d'autre raison d'être que de *penser* à Dieu. S'il pouvait l'ignorer ou l'aimer, il serait sauvé »⁴. Malgré cela il est important de se rapporter à Dieu, c'est une forme d'auto-connaissance, un trajet obligatoire vers la découverte de soi-même. Tout être chrétien doit se définir par comparaison avec Dieu. Réfléchir à Dieu signifie apprendre, la tourmente est nécessaire, la souffrance, les dilemmes, font partie intégrante de l'être :

« Celui qui ne pense pas à Dieu demeure étranger à lui-même. Car l'unique voie de la connaissance de soi passe par Dieu (...) »⁵

Point de référence dans l'histoire de l'homme et dans l'Histoire qu'il créa au cours des siècles, Dieu est une volupté qui demeure craintive. Entre la haine et l'amour de Dieu, il n'existe pas beaucoup de distance.

¹ Emil Cioran, *Des Larmes et des saints*, Œuvres, p. 309

² Ibidem, p. 311

³ Ibidem, p. 313

⁴ Ibidem, p. 312

⁵ Ibidem, p. 313

Dans *Des Larmes et des saints*, Cioran ne peut pas s'empêcher de revenir sur le thème de l'histoire des civilisations tant débattue dans *Transfiguration de la Roumanie*, thème auquel il associe cette fois la condition religieuse des nations qui ont fait l'histoire. Il s'agit des nations russe et espagnole, aidées dans leur élan par le fanatisme religieux, comme le constate Cioran également dans *Transfiguration de la Roumanie* et dans *Histoire et Utopie*. Contradictoire jusqu'à l'épuisement, dans *Des Larmes et des saints* Cioran soutient la thèse opposée, c'est-à-dire que le progrès des deux nations est dû à leur athéisme, idée complètement fausse car tout lecteur sait très bien que l'Espagne catholique comme la Russie orthodoxe sont des nations d'une religiosité presque fanatique. Il finit par admettre dans *Des Larmes et des saints* qu'il existe chez les deux peuples au moins « la passion » pour Dieu :

« Le Russe ou l'Espagnol le plus sceptique est plus passionné de Dieu que n'importe quel métaphysicien allemand. »⁶

A la religion de ces peuples, lucides, capables de marquer l'histoire, Cioran oppose, comme dans *Transfiguration de la Roumanie*, l'image pesante des monastères infirmes, insignifiants, et il introduit dans *Des Larmes et des saints* le terme d'*acédie* sur lequel il reviendra dans *Précis de décomposition*. Il l'associe à l'ennui des moines, pas si heureux que cela de servir Dieu tous les jours. Seul celui qui a visité les monastères roumains et surtout les chambres des moines (en roum. *chilie*), sinistres, froides, symbole de la pauvreté dont le moine a besoin (sic !) pour retrouver Dieu, peut comprendre le dégoût de Cioran envers ces serviteurs de Dieu. Pire que la pauvreté et le calme assourdissant est l'ennui de cette vie répétitive, prisonnière d'elle-même. L'*acédie* est donc « non un dégoût de Dieu mais un ennui en Dieu. L'*acédie*, ce sont tous les dimanches après-midi vécus dans le silence pesant des monastères »⁷. A celle-ci, Cioran oppose l'*acédie* moderne, qui « n'est plus la solitude claustrale – bien que chacun de nous porte un cloître dans son âme – mais le vide et l'effroi face à un Dieu débile et déserté »⁸.

Toutes les divagations sur l'existence ou la non-existence de Dieu sont déterminées par la personnalité du Créateur. Il n'est pas un créateur optimiste, gai, alors que « Bouddha était un optimiste »⁹. Il passe de la vengeance à la punition, Il regarde, Il menace, ce nouveau dieu, comme l'appelle Cioran dans *Le Mauvais démiurge* : « L'agressivité est un trait commun aux hommes et aux dieux nouveaux. »¹⁰ Selon la religion orthodoxe, Dieu est amour, Il pardonne et Il comprend. Alors, se demande Cioran, pourquoi nous menace-t-il avec le Jugement : « Vous pensiez arpenter l'Absolu, craintif et méprisant, lorsque soudain surgit un nouvel obstacle ! Le Jugement ! Et alors ? Dieu voudrait-il nous faire mourir une deuxième fois ? »¹¹ Et l'ironie fine de Cioran surgit de nouveau : « Allons au Jugement une fleur à la boutonnière ! »¹², tant que dans *Le Mauvais démiurge*, le philosophe insiste sur le caractère dérisoire du Jugement dernier en recourant aux mots de Tertullien qui compare le Jugement au « plus grand des spectacles »¹³.

Plus les hommes sont éduqués, plus ils doutent. Le début du doute est la fin de la croyance absolue. Le doute fait en même temps exister l'espèce. Un homme modèle, qui

⁶Ibidem, p. 315

⁷Ibidem, p. 317

⁸Ibidem

⁹Ibidem, p. 324

¹⁰Emil Cioran, *Le Mauvais démiurge*, Œuvres, p. 1179

¹¹Emil Cioran, *Des Larmes et des saints*, Œuvres, p. 319

¹²Ibidem

¹³Emil Cioran, *Le Mauvais démiurge*, Œuvres, p. 1179

prend *ad litteram* la parole de Dieu, serait trop lassant. C'est donc dans la nature humaine de montrer son caractère dual, nécessaire à l'évolution de l'espèce. Douter signifie disposer d'un certain niveau d'intelligence. En même temps, il est malaisé de se débarrasser définitivement de Dieu (cela serait un fardeau trop difficile à porter) et il est impossible de le suivre aveuglément sans rentrer dans les ordres.

« L'homme est ainsi fait : il se perd dans la Divinité ou bien il la provoque. Personne jusqu'à ce jour n'a été "raisonnable" en Sa présence. »¹⁴

Dans un passage superbe, Cioran, grand styliste, insiste sur l'idée que Dieu « ne supporte pas l'orgueil de la créature »¹⁵. Alors, « l'homme ne porte aucune responsabilité, son créateur étant à la source de l'erreur et du péché »¹⁶. Le problème de Dieu est qu'il n'aime pas sa créature. La dernière fois qu'ils se sont vus, c'était pour la chasser du Paradis. C'est alors qu'il a envoyé Son fils, « par remords, non par pitié »¹⁷.

En attaquant Dieu, Cioran se fait remarquer. La plupart des chrétiens considèrent qu'il est incontournable de croire en Dieu. Il faut croire car cela fait partie des coutumes de la société moderne. Il est immoral de ne pas croire. Pilier dans la vie de tout chrétien, Dieu est considéré comme une présence plutôt qu'une absence. Cioran, lui, le juge insuffisant. Mais il oublie de nous fournir la solution alternative : que nous reste-t-il après la négation de Dieu ? Le bouddhisme ?

Le Mauvais démiurge représente une version plus docte encore de la querelle religieuse de Cioran. Abondant en explications dignes d'un discours scientifique, le ton change : de moralisateur, culpabilisant, Cioran passe directement à l'accusation, à la démonstration de la méchanceté de Dieu. Ce volume peut être considéré comme une déclaration de non-amour chrétien. Cioran est obnubilé par un des sujets qui ont toujours hanté l'herméneutique de la religion chrétienne : si Dieu est bon et juste, pourquoi permet-il qu'autant de souffrance, de méchanceté et de douleur règne dans le monde ?

Selon ses collègues qui suivent le parcours de Cioran, le philosophe accuse surtout afin d'attirer l'attention de son nouveau public, il le fait dans le but de choquer. La douleur provoquée par l'insomnie et qui génère le conflit avec Dieu disparaît à la maturité, laissant la place à une interrogation plus mûre sur le caractère ambivalent de Dieu. *Le Mauvais démiurge* débute d'emblée avec la question de la bonté de l'homme :

« A l'exception de quelques cas aberrants, l'homme n'incline pas au bien (...) Et s'il lui arrive d'être bon non plus par effort ou calcul mais par nature, c'est à une inadvertance d'en haut qu'il le doit : il se situe en dehors de l'ordre universel, il n'était prévu dans aucun plan divin. »¹⁸

Si l'homme est méchant, il ne fait que suivre l'exemple de son créateur, « maudit », « un dieu malheureux et méchant »¹⁹. En dépit de l'effort du christianisme d'imposer un Dieu « miséricordieux », l'homme, « faute » de son créateur, se révolte. L'univers créé par Dieu peut sembler parfait à l'extérieur, dans la géométrie variable de la nature, mais il s'avère pourri quand nous réfléchissons au drame intérieur de l'homme tous les jours déchiré entre souffrance, inquiétude, et surtout conscience de la durée déterminée de son épreuve. Le pire

¹⁴Emil Cioran, *Des Larmes et des saints*, Œuvres, p. 326

¹⁵Ibidem

¹⁶Ibidem, p. 327

¹⁷Ibidem

¹⁸Emil Cioran, *Le Mauvais démiurge*, Œuvres, p. 1169

¹⁹Ibidem, p. 1170

rôle est celui de l'Eglise, légataire d'autant de fautes de création, acharnée à sauver « l'honneur de Dieu ».

Dans *Le Mauvais démiurge*, Cioran endosse un rôle de juge du monde et des déités. Le philosophe fait référence à des déités, car il gravite dans la sphère du gnosticisme, selon lequel les hommes sont des âmes divines fermées dans un monde matériel, créé par un Dieu imparfait – un Démiurge méchant. Cioran doute que Dieu le père se soit mêlé à la création (nous pourrions peut-être ainsi lui pardonner tout l'arsenal des accusations à l'adresse de Dieu). L'auteur de la création est un dieu sans scrupule, malheureux, maudit. La preuve que l'homme est sorti des mains d'un dieu méchant est l'incapacité de l'être humain à faire preuve de bonne foi. L'homme est programmé à faire le mal et si par erreur il fait le bien, son geste ne fait pas partie du plan divin. Dans ce contexte, Cioran se demande si la place de l'homme est vraiment parmi les êtres ?

Le philosophe insiste sur les origines de l'homme et il ne les trouve pas changées à l'exemple de Nietzsche. L'impulsion de la Genèse « croissez et multipliez » ne peut sortir que de la bouche d'un Dieu méchant. S'Il avait été bon, Il aurait plutôt encouragé l'homme dans ce sens : « soyez rares ». En tout cas, Il n'aurait jamais pu ajouter les mots « remplissez la terre ». Dégoûté par « la chair » qui peuple la terre malgré son échec, Cioran soutient que la procréation doit être contrecarrée :

« Barrons la route à la chair, essayons d'en paralyser l'effrayante poussée. Nous assistons à une véritable épidémie de vie, à un foisonnement de visages. Où et comment rester encore face à face avec Dieu ? »²⁰

Cioran, enfin, explique ainsi les erreurs de la création :

« Ce monde ne fut pas créé dans la joie. »²¹

Se penchant sur la veille du christianisme, le philosophe conteste la légitimité de « nos dieux », coupables d'avoir imprimé aux hommes un de leurs traits : l'agressivité. Il condamne ensuite le Jugement dont l'homme a besoin afin de croire que l'histoire a un sens et que la vie individuelle n'est pas inutile. L'homme a besoin de croire dans un avenir, qui le réconcilie avec l'esprit divin, sinon il ne peut aller de l'avant. Cioran propose à l'homme d'abandonner ses dieux. Seuls les insignifiants ont besoin du sentiment rassurant de la religion. Cela ne devrait pas être le cas de l'homme moderne, libéré des préjugés, conscient de l'approche de la mort, mais serein :

« Nous ne fûmes heureux qu'aux époques où, avides d'effacement, nous acceptions notre néant avec enthousiasme. Le sentiment religieux n'émane pas de la constatation mais du désir de notre insignifiance, du besoin de nous y vautrer. »²²

De plus, l'homme a pour lui le démiurge, ce Dieu malin dont il ne sert à rien de renier l'existence, qui accompagne l'homme depuis des millénaires. L'ennemi éternel de l'homme, le démiurge, est aussi une nécessité.

Par rapport au livre *Des Larmes et des saints*, dans *Le Mauvais démiurge* Cioran est plus discursif ; le lecteur suit ses arguments, ordonnés scientifiquement, afin de découvrir à la fin une sorte de « vérité », conclusion dont l'homme a besoin pour confirmer ses théories. Cioran s'adresse d'abord à un public chrétien, à un public éduqué par la force du temps et de l'âge. Si son livre écrit en roumain est plutôt le témoin d'une crise religieuse, *Le Mauvais démiurge* est le produit d'un acte réflexif. Cioran a déjà un public assez bien constitué en 1969 quand il publie *Le Mauvais démiurge*, il sait à qui il s'adresse. Quant à *Des Larmes et*

²⁰Ibidem, p. 1176

²¹Ibidem, p. 1175

²² Ibidem, p. 1177

des saints, livre délicat quelle que soit l'époque, il connaît une histoire agitée. A cause des invectives contre Dieu, l'éditeur roumain à qui Cioran confie le livre le lui rend en lui expliquant qu'il a fait fortune grâce à Dieu et qu'il ne peut pas publier un tel livre. L'ouvrage paraît finalement grâce à une imprimerie quelconque avec la mention « à compte d'auteur »... A la date de sa parution, Cioran n'est pas en Roumanie, mais à Paris avec une bourse de l'Institut Culturel Français de Bucarest. Ses collègues (parmi lesquels Eliade donne le ton) reçoivent très mal le livre de Cioran, les lecteurs et les commentateurs lui « crachent dessus », comme le note dans son *Journal* Jeny Acterien, la seule d'ailleurs qui enverra une appréciation positive à Cioran.

Le Mauvais démiurge en revanche est un livre culte de Cioran. Si *Des Larmes et des saints* représente la consignation de ses états d'âme négatifs, *Le Mauvais démiurge* est discursif, c'est un texte bien construit, argumentatif. Le chapitre *Les nouveaux dieux* est exceptionnel de ce point de vue, Cioran enchaînant d'une manière logique des arguments empruntés à l'histoire de la religion pour soutenir le paganisme versus le christianisme, le polythéisme versus le monothéisme. Il est cependant fidèle à lui-même par des affirmations révoltantes. S'il faut croire, se demande Cioran, pourquoi alors ne pas recourir au polythéisme ? Au moins, l'homme peut faire son choix. Le monothéisme oblige l'homme à vivre sous pression, sous le joug d'un dieu unique en lequel *il faut*²³ croire.

« La foi d'ailleurs est une invention chrétienne ; elle suppose un même déséquilibre chez l'homme et chez Dieu, emportés par un dialogue aussi dramatique que délirant. »²⁴

Il est sûrement plus difficile pour l'homme de rendre hommage à un seul Dieu qu'il doit ménager, tandis que le polythéisme offre un choix multiple :

« Le monothéisme comprime notre sensibilité : il nous approfondit en nous resserrant ; système de contraintes qui nous confère une dimension intérieure au détriment de l'épanouissement de nos forces, il constitue une barrière, il arrête notre expansion, il nous détraque. Nous étions assurément plus *normaux* avec plusieurs dieux que nous ne le sommes avec un seul. Si la *santé* est un critère, quel recul que le monothéisme ! »²⁵

Les mots de Cioran restent superbes, autant que les arguments déployés et les figures de style qui pigmentent le discours. Pourtant, nous imaginons la difficulté pour un croyant fervent de lire ces pages qui condamnent, qui critiquent sans gêne. L'athéisme rend beaucoup de liberté à l'individu, qui peut juger Dieu comme il jugerait un sujet quelconque.

A la source de tous les déchirements que l'homme endure, se trouve le christianisme qui impose à l'individu un seul mode de pensée. Le manque de liberté ne rendra jamais personne heureux. En outre, la religion chrétienne se sépare de l'Etat, s'individualise, contrairement au paganisme qui soumet les dieux à l'approbation de l'Etat. Les gouvernements abusifs prendront ensuite leur revanche en s'appropriant la religion pour servir les intérêts expansionnistes de l'Etat (voir l'exemple de la Russie critiquée même par Cioran dans *Histoire et Utopie*).

Philosophe visionnaire, véritable prophète politique, Cioran associe l'époque du polythéisme aux conflits idéologiques et celle du monothéisme aux conflits religieux. Le XX^e siècle et les suivants sont des siècles dominés par la haine religieuse entre des peuples qui ne partagent pas les mêmes dieux. De plus, Cioran s'étonne qu'un Etat qui affiche la démocratie libérale comme doctrine puisse s'accorder avec le monothéisme. Si nous partons du principe

²³C'est nous qui soulignons

²⁴Emil Cioran, *Le Mauvais démiurge*, Œuvres, p. 1183

²⁵Ibidem, p. 1183

que « la liberté, c'est le droit à la différence »²⁶, nous ne pouvons associer qu'un régime autoritaire au monothéisme :

« Il y a dans la démocratie libérale un polythéisme sous-jacent (ou inconscient, si l'on préfère) ; inversement, tout régime autoritaire participe d'un monothéisme déguisé. »²⁷

Ceux qui lisent Cioran doivent aimer les contradictions et doivent apprécier son inconstance. Après avoir critiqué à maintes reprises le Dieu chrétien et lui avoir reproché son agressivité, voilà que plus loin, dans un éclat de style remarquable, Cioran conclut que le bavardage autour de « la mort de Dieu » est en fait « le constat de décès du christianisme »²⁸. Cela paraît simple pour le philosophe Cioran, moins pour Nietzsche. La mort de Dieu est aussi pour Cioran la mort d'un Dieu « inactuel, timide, modéré »²⁹. Il poursuit :

« Un dieu qui a dilapidé son capital de cruauté, plus personne ne le craint ni ne le respecte (...) démuné d'agressivité, il ne constitue plus un obstacle à l'irruption d'autres dieux. »³⁰

Depuis le XVIII^e siècle la religion de ce Dieu chrétien a commencé son déclin. Le monde attend un nouveau dieu, ou fait avéré, l'expansion de religions anciennes et susceptibles de prendre des formes plus agressives, comme l'Islam.

Dans le chapitre intitulé *Paléontologie*, Cioran revient sur sa triste condition : solitaire, voué à porter sa carcasse, à chercher refuge dans une doctrine de la délivrance, et poussé à se détacher de tout. Cioran prend le contrepied évident de la pensée d'Ignace de Loyola :

« attribuer à Dieu nos réussites de toute espèce, croire que rien n'émane de nous, que tout est donné, c'est là, suivant Ignace de Loyola³¹, le seul moyen efficace de lutter contre la superbe. »³²

L'homme est trop vaniteux pour reconnaître la suprématie d'un seul Dieu. Dominé par le désir, il ne peut pas non plus se battre avec Dieu. Il apprend en revanche du bouddhisme comment maîtriser ses excès. Toutefois, il n'est pas certain qu'un homme délivré d'excès puisse assurer le progrès de son espèce, il pourra du moins atténuer sa propre tourmente et empêcher par exemple l'apparition des pensées liées au suicide. L'homme arrogant, détaché du Dieu chrétien, peut réfléchir au suicide, possibilité ténébreuse. Le suicide, rejeté par le bon Dieu, est accepté par Cioran comme partie intégrante de la vie de l'homme, tel qu'il fut fabriqué par son dieu :

« On ne se tue que si, par quelques côtés, on a toujours été en dehors de tout. »³³

L'homme se tue quand, ne supportant plus d'osciller entre la vie et la mort, il prend lui-même la décision d'avancer sa mort, décision qui appartient normalement au Créateur.

L'homme est donc le seul être qui peut prendre la décision de mettre fin à ses jours. Oscillant entre la vie et la « non vie », l'être ne peut pas étouffer les « défauts, vices, obsessions »³⁴ de la chair.

« Par malheur, nous ne pouvons exterminer nos désirs ; nous pouvons seulement les affaiblir, les compromettre. Nous sommes acculés au moi, au venin du "je". »³⁵

²⁶Ibidem, p. 1186

²⁷Ibidem

²⁸ Ibidem, p. 1189

²⁹ Ibidem

³⁰ Ibidem

³¹C'est le professeur Nae Ionescu qui lui fit découvrir le moine espagnol Ignace de Loyola comme le scolastique médiéval Toma d'Aquino

³²Ibidem, p. 1200

³³ Ibidem, p. 1203

³⁴Ibidem, p. 1126

³⁵Ibidem

Assujetti à la figure centrale de la religion chrétienne qui est Dieu, l'homme égoïste par nature n'a que deux options : expier ses péchés devant Dieu ou l'ignorer. La préoccupation pour l'*être*, Cioran la découvre pendant les cours de Nae Ionescu, lequel confronte le problème de l'*être* au drame de la rédemption (renié d'ailleurs par le philosophe athée). Nae Ionescu pousse à l'évaluation du problème ontologique afin d'insister sur les particularités authentiques de l'*être*, évaluation que Nae Ionescu mène jusqu'à la découverte de « soi-même » avec la reconnaissance des erreurs et des limites. Par « être toi-même », le fameux précepte du professeur, celui-ci indique l'importance d'une véritable existence spirituelle et le passage inévitable de l'homme ancien à l'homme nouveau (homme nouveau dans le sens religieux, l'homme après l'arrivée du Christ ; le professeur ne fait pas référence à la doctrine légionnaire de l'homme nouveau). Si l'homme souffre, il faut interpréter sa souffrance en adoptant une position nouvelle, transmet le professeur à ses élèves, l'attitude chrétienne qui donne un sens nouveau à l'inquiétude, à l'aventure et au désespoir. Cioran, méfiant à l'adresse de l'existence de Dieu et rejetant la déité du Christ, ne peut pas expérimenter l'inquiétude et le désespoir au sens biblique, mais à la manière vaniteuse de l'homme seul, sans repères.

Livre merveilleux, sorte de Bible à l'envers, dédié à la dénégation de Dieu, *Le Mauvais démiurge* représente le manifeste anti-chrétien de Cioran. Pourtant, le jour de son enterrement, il y eut une messe orthodoxe à l'Eglise roumaine (pas plus grande qu'une petite église de campagne) de la rue Jean-de-Beauvais, messe qui n'aurait pas eu lieu s'il s'était suicidé. Malgré la messe orthodoxe, le cercueil de Cioran sera fermé comme chez les catholiques. Le prêtre orthodoxe invoqua dans des termes très élogieux la disparition de Cioran, malgré les attaques continues du vivant du philosophe à l'adresse de Dieu. Avec Simone Boué et la fille d'Eugène Ionesco, Marie-France, à ses côtés, ainsi qu'une centaine d'autres personnes, des Roumains pour la plupart³⁶, Cioran part entouré des siens, des représentants de son peuple qu'il a tant maudit. Le philosophe fait ses adieux en tant que citoyen roumain. Celui qui mangea quarante ans durant dans des cantines et se logea dans de minuscules mansardes, trouva la mort comme n'importe quel homme, après une longue bataille avec la maladie d'Alzheimer. D'après ses proches, Cioran meurt tourmenté par le remord. Il se reproche deux choses : d'avoir tant dénigré son peuple et de s'être disputé avec Dieu. En réalité, nous ne pourrions jamais savoir ce que Cioran, atteint par la maladie d'Alzheimer, a pu regretter ou non. Lui, qui a adressé tant d'odes à la souffrance, dépérit dans une souffrance mentale. En définitive, les maladies psychiques de sa mère l'ont, d'une manière ou l'autre, touché lui aussi. Son frère, le seul survivant de la famille, mourra deux ans plus tard. Sa veuve, Eleonora Cioran, la seule descendante par alliance, est décédée elle aussi en 2015 après avoir témoigné sur son beau-frère chaque fois qu'elle en a eu l'occasion.

BIBLIOGRAPHY

Cioran, Emil, *Œuvres*, Editions Gallimard, Paris, 1995

Cioran, Emil, *Cahiers, 1957-1972*, cu o prefață de Simone Boué, Editions Gallimard, Paris, 1997

Cioran, Emil, *Sur Dieu*, anthologie d'Aurel Cioran, Humanitas, Bucarest, 1997

³⁶Des détails sur son enterrement se trouvent dans l'article *Moartea lui Cioran (La mort de Cioran)* signé par Eugen Simion et inclus dans l'anthologie *Întâlniri cu Cioran*, tome 3, 2010, coordonnée par l'académicien Eugen Simion, qui participa lui aussi à l'enterrement de Cioran.

Maftai, Mara Magda *Un Cioran inédit. Pourquoi intrigue-t-il ?*, Yves Michalon Éditeur, collection Fauves (groupe de presse l'Harmattan), Paris, 2016

****Caietele de la Rohia. Nicolae Steinhardt în interviuri și corespondență*, Helvetica, Baia Mare, tome II et III, 2000 & 2011

****Întâlniri cu Cioran* (ed. Marian Diaconu), tome 3, coordonnée par l'académicien Eugen Simion, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Bucarest, 2013

PARALLEL UNIVERSES AND TROUBLING ENTITIES IN LA FIANCÉE NOIRE BY RAYMOND CLARINARD

Anca Murar

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

Abstract: In a changing Ukraine, captain Kalenko has the task to solve the mystery of a horrible crime. But it takes only a slightly imperceptible phase shift to make our hero cross an invisible frontier and to suddenly find himself in a parallel universe with indefinite traits, yet able to reveal the flaws of a society on the edge of losing its values and expose the profound social inadequacies. Kalenko wanders through these parallel worlds built on coordinates taken both from his oniric experiences and prosaic routine, in search of a fragile balance able to make some sense of a deceiving reality. Thus, the police investigation is constantly doubled by the initiatic journey of the hero and the reader, once entered into these universes inhabited by troubling entities, is looking for a lost essential enveloped in a perfume of eternity that urges him to complete his recreation.

Keywords: mutation, mystery, parallel universes, onirism, initiation.

On n'a vraiment peur que de ce
qu'on ne comprend pas.

Guy de Maupassant

Parue en 2012, *La Fiancée noire*¹ de Raymond Clarinard a toutes les coordonnées d'un « roman à suspense »² réussi, pour reprendre la formule de Tzvetan Todorov : dans une Ukraine en pleine mutation, le capitaine Danilo Kalenko a la mission de résoudre le mystère d'un triple meurtre. En poursuivant l'histoire de l'enquête, le lecteur se laisse entraîner par la multiplicité des récits enchâssés et des digressions, formule des hypothèses, poursuit, avec les agents FBI, les suspects et revient incessamment, avec Kalenko, sur les événements passés pour vérifier les moindres détails, afin de découvrir la vérité sur l'histoire initiale.

Cependant, place est faite au mystère, car d'épouvantables meurtres sont accomplis presque sous nos yeux terrifiés, mais on n'en connaît pas les véritables agents, ni les vrais mobiles. Et lorsqu'on apprend que l'enquête n'est que le cadre d'événements encore plus inquiétants : « L'arrêter, réussir enfin à la faire parler, et mettre un terme à ce massacre, tout cela, il le comprenait soudain, n'était qu'un prétexte, vague vernis masquant des pulsions presque animales qu'il ne cherchait même plus à s'expliquer. » (FN, 276), on décide de prendre « l'entrée du souterrain », on concède à s'égarer dans les labyrinthes oniriques du

¹Clarinard, Raymond, *La Fiancée noire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Présence ukrainienne », 2012. Toutes nos références renverront dorénavant au sigle FN, suivi du numéro de la page.

²Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, p. 16.

héros, à vivre ses délires, à sonder l'inconnu, dans le but d'y trouver un supplément de sens, sans savoir que l'on finira par tomber de Charybde en Scylla.

Il suffit alors d'un déphasage presque imperceptible (« Comme à chaque fois qu'il était chargé d'une affaire criminelle, il se sentait décalé. [...] Et, comme à chaque fois, il sentait qu'il n'était plus en phase avec ce qui faisait la réalité du commun des Kiéviens. » (FN, 60-61) pour que nous passions avec Kalenko une frontière invisible et nous nous retrouvions dans des univers étranges aux repères flous mais révélateurs des fissures d'une société en perte des valeurs et d'inadéquations sociales profondes :

Un quadruple carnage comme celui dont il avait écopé, on n'en aurait pas vu sous le règne du Parti, voilà ce que disaient les plus nostalgiques, ceux qui avaient l'impression que leur monde avait perdu tout sens et tous ses repères.

Sauf qu'ils se trompaient, ou qu'ils se mentaient, vieille habitude qui permettait de rendre le quotidien plus supportable. (FN, 63)

Kalenko erre dans ces mondes parallèles puisant leurs coordonnées à la fois de ses univers oniriques et du banal quotidien, en quête d'un équilibre fragile qui puisse resignifier une réalité décevante :

[I]l estimait avoir de nouveau sa place, son rôle à jouer. Oui, un flic pouvait être un rouage parfaitement sain de la société, même une société aussi fissurée et bizarrement fichue que l'Ukraine indépendante. [...] Il n'était pas très sûr d'y croire lui-même, mais le simple fait de le prétendre suffisait à lui donner l'illusion qu'une certaine forme de bonheur ne lui était pas interdite. Un bonheur modeste, où les grands projets et les grandes joies n'avaient pas leur place, mais un bonheur malgré tout, fait d'un gentil petit équilibre, d'une quiétude tranquille liée à la simple satisfaction de se tirer correctement de sa mission. (FN, 73)

L'enquête policière se double donc constamment du cheminement initiatique du héros et le lecteur, une fois plongé dans ces univers peuplés d'inquiétantes entités, va lui aussi à la recherche d'un essentiel perdu, remet en question les rouages sociaux, réfléchit avec Kalenko à la mission de l'être dans la société, dans l'univers et aboutit à l'atroce vérité finale.

C'est notamment cette épouvantable quête émotionnelle du héros qui nous conduira à l'« auberge » (lieu de passage par excellence) et nous amènera à la rencontre avec des entités surnaturelles : deux thèmes fantastiques classiques. La poursuite des délires de Kalenko, le passage dans les univers intercalaires équivalent à la mise en relief d'autant de thèmes de prédilection de la littérature de l'étrange qui nous permettront de rendre compte de la spécificité de l'effet du fantastique dans le roman de Raymond Clarinard.

Du rêve éveillé à l'« horreur cosmique »

C'est lors des rêves éveillés ou des délires oniriques que le quotidien rassurant et raisonnable se déconstruit, se dissout, les repères spatio-temporels s'effacent pour qu'une autre réalité surgisse dont le but est la cristallisation des peurs ancestrales :

Toute capacité de réflexion totalement déconnectée par la terreur primale qui l'engloutissait, il ferma les yeux, en quête de quelque prière à même de le protéger de ce qu'il sentait se glisser et enfler autour de lui, alors que les battements de son cœur ressemblaient de plus en plus aux roulements de tambours sacrificiels ricochant sur les gradins de pyramides perdues dans les ténèbres. (FN, 204)

Une des sources essentielles du fantastique de Raymond Clarinard est justement cette « horreur cosmique » formulée par Lovecraft qui dérive d'abord de la perception d'un ailleurs

ténébreux et indicible constituant à la fois le cadre de manifestation des entités surnaturelles et l'espace des tribulations d'êtres en proie à la folie, car les inconcevables univers parallèles sont appréhendés comme des éléments hétérogènes à la normalité et constituent donc la source d'une expérience dysphorique :

Quand il comprit ce qui était en train de se passer, un frisson d'horreur lui remonta le long de l'échine et sa nuque se hérissa : ça recommençait, comme sur la place quelques nuits plus tôt ! [...]

Son thorax lui donna l'impression de se comprimer, la douleur devint insupportable.

Je vais crever ici ! hurla-t-il intérieurement. *Je suis en train de crever d'un infarctus, face à ces deux fumiers qui me regardent claquer* [...] (FN, 154)

Incapable d'agir ou de se soustraire à cette frayeur déchirante, Danilo Kalenko ne fait que subir ce supplice inexplicable dont le crescendo ténébreux sème au cœur du capitaine l'angoisse de la finitude :

Il tenta d'ouvrir la bouche pour mieux respirer, mais ses mâchoires, vibrant de la même douleur lancinante que sa poitrine, ne se desserrèrent pas.

Non ! Pas comme ça ! Je ne veux pas finir comme ça ! [...]

La souffrance se fit plus diffuse, plus générale, et il lui sembla qu'il s'enfonçait lentement dans une brume ouateuse et collante. (FN, 154-155)

Cet ailleurs inhospitalier se manifeste parfois comme une masse informe qui enveloppe le héros afin de le perdre dans les ténèbres de l'enfer : « Il était en train de se noyer, de perdre pied ; il le savait, tout comme il savait qu'il n'y pouvait rien. Et c'était peut-être cette lucidité qui rendait la situation encore plus pénible. » (FN, 151) D'ailleurs, dans le *Prologue* du roman, le Dniepr qui n'est autre que l'incarnation de *Thanatos* coule impassible et indifférent à la volonté des humains, tout en scandant leur dépérissement et en jetant un mauvais augure sur la destinée du héros :

Aujourd'hui comme autrefois, et comme dans les siècles à venir, le fleuve scintillait sous la lune, elle aussi là depuis toujours. Sur ses rives s'ourdissaient de sinistres complots, et comme si souvent au fil des générations précédentes, le sang ne manquerait pas de couler, sacrifices qu'ils lui consentaient dans le vain espoir de se concilier ses bonnes grâces.

Mais il s'en moquait. (FN, 4)

Enfermé dans ces étranges réalités hostiles, Kalenko contemple impuissant le sabbat vertigineux des horreurs et est souvent sur le point de succomber à la folie : « Il lui suffisait de repenser à son errance affolée sur la place Sainte-Sophie pour ne plus avoir envie de déambuler dans l'atmosphère enivrante et parfumée de la capitale une fois le soleil couché. » (FN, 191) Pour lui, la seule issue possible réside en l'acceptation de la tragique destinée de Sisyphe.

Lieux de passage et univers parallèles

Si les univers parallèles dans lesquels Kalenko pénètre le plus souvent à son insu, sont plutôt sombres, c'est qu'ils sont aussi à l'image de ce monde intérieur « peuplé de tensions et d'images, de puissances et de matière qui grandissent et s'émeuvent autour de la mort. »³ Et,

³Jad Hatem, *La genèse du monde fantastique en littérature*, Bucharest, Zeta Books, 2008, p. 8.

comme le souligne Jad Hatem, c'est essentiellement de ce monde intérieur éminemment duel que « se nourrissent la rêverie, le rêve et la fantaisie »⁴ :

Où son imaginaire était-il allé chercher tout ça ? Dans un livre ? Un film qu'il aurait vu, et dont il n'aurait aucun souvenir précis, mais que son subconscient lui resservirait maintenant en guise d'arrière-plan pour ses petits cauchemars personnels ? Si c'était le cas, se dit-il avec un humour qu'il fut le premier à juger déplacé, il ne s'était offert que l'image, sans le son. (FN, 154-155)

Vacuité, silence et obscurité telles sont les composantes essentielles de ces réalités faites d'éléments hétéroclites, en perpétuelle métamorphose :

Appuyé à la barrière de fonte qui encerclait le socle de granit de la statue, entouré de la foule silencieuse qui savourait toujours ce concert sans musique, il sortit son portable de sa poche et en consulta l'écran bleuté.

- C A C O M M E N C E

ZHOVTTYRAB. [...]

Quand les feuillages des arbres se mirent à chanter à l'unisson au rythme de la lourde cloche, l'assistance immobile acheva de se dissiper dans les ténèbres.

Et le bourdon, sombre, solennel, implacable, sonnait toujours au-dessus de la place déserte, où ne se trouvait plus qu'un seul être vivant, une seule âme humaine, il le savait, car il était cette âme. Perdue, délaissée, à jamais condamnée, comme toute cette pauvre humanité dont le destin, lui promettait le lourd tympan de bronze de la cloche, appartenait désormais à d'autres, qui en jouaient comme ils l'entendaient. (FN, 130-131)

Qu'il s'agisse d'un simple message angoissant ou d'une voix retentissant de l'au-delà, le passage au monde intercalaire est annoncé par un élément déclencheur qui bouleverse l'être en quête désespérée d'une échappatoire : « Il ne pensait plus qu'à une chose : fuir, fuir le beffroi de la place Sainte-Sophie, le plus loin possible. » (FN, 132)

Parfois, c'est une entité surnaturelle en expansion qui se fait espace et donne ainsi naissance à une autre réalité, fondée sur l'incorporation des débris de la ville, apparemment rassurante, de Kiev :

Tout autour de lui, il sentait enfler une présence d'une insurmontable volonté ; elle s'insinuait entre les pavés réguliers de la place, coulait lentement des fenêtres du beffroi, se répandait par vagues sans cesse plus épaisses vers les rues. Elle allait engloutir la ville, sa ville, et avec elle tous ceux qui lui étaient chers, et il n'y pouvait rien. C'en serait fini de son monde avant même qu'il ait atteint sa voiture. (FN, 132)

Et, tandis que l'hyperbole finit par attester la naissance du nouveau monde, les lumières s'obscurcissent et la vie bat au rythme sinistre du spectre souterrain : « Au-dessus des bulbes dont l'or lui parut soudain terne, des nuages s'amoncelaient, mouvants, animés d'une vie propre qui semblait gonfler et respirer au rythme de la sinistre cloche géante dont il pouvait entendre grincer le joug. » (FN, 132)

En poursuivant la mystérieuse suspecte des meurtres à travers des « lieux auréolés de mystères où les légendes disaient toujours que le démon guettait le voyageur égaré » (FN, 255), le capitaine Danilo Kalenko a la sensation de remonter le temps pour se retrouver « au beau milieu de ce succédané d'Ukraine rurale des siècles passés » (FN, 255) où il va découvrir un lieu aussi mystérieux qu'inquiétant :

⁴Ibid.

Sa main gauche effleura le bois mal raboté de la porte. Son regard ausculta le chambranle peint en bleu vif, jusqu'à ce que, au-dessus du linteau, il découvre un écriteau sur lequel avait été gravé un seul mot : AUBERGE. (FN, 257)

Lieu de passage par excellence, situé au carrefour de deux « réalités », l'endroit révèle au pauvre égaré son côté luciférien :

À peine eut-il franchi le seuil qu'il sut qu'il était perdu.

Tout commença par la sensation, étrange et fugace, de rater une marche, une impression trompeuse de faux-pas, comme de chuter dans un trou d'air le temps d'une longue seconde.

Dans cet instant contracté, ramassé sur lui-même, il fut assailli par ses sens en ébullition, qui lui transmirent des informations qui, sur le moment, lui parurent normales, et pourtant inexplicablement inquiétantes. Une forte odeur de poussière lui monta au nez, une poussière ancienne, ancestrale même, qui recouvrait des lieux qui n'avaient plus connu la caresse du balai depuis des millénaires. (FN, 258)

Et, c'est dans cette auberge dont l'intérieur est plus vaste que l'extérieur et dont la clientèle est habillée comme pour le carnaval que la comédie dont le héros a vécu quelques actes au cours de ses délires passés va tourner à la tragédie. Danilo Kalenko sera désormais à la merci des créatures cruelles de cette réalité épouvantable.

Inquiétantes entités ou l'épreuve de l'altérité

Dans *La Fiancée Noire*, la proximité des entités inquiétantes produit chez le héros le dérèglement de tous les sens. Source de fascination et de terreur à la fois, ces créatures surgies à l'improviste d'un *Ailleurs* invraisemblable, s'offre au regard ébloui des personnages comme un mystère à déchiffrer :

Il la suivait parce que c'était ce qu'il avait eu une furieuse envie de faire. Parce qu'il avait surtout envie de la revoir, de croiser de nouveau son regard de jais indéchiffrable, envie de s'imaginer qu'il était le seul à pouvoir percer cette énigme vivante. (FN, 254-255)

Cette étrange inconnue « au mutisme inébranlable », au regard blanc qui terrorise tout le commissariat et réussit à échapper au FBI, deviendra la source de l'équilibre improbable du capitaine :

Bohdan était partagé. D'un côté, il se disait que l'arrestation éventuelle de cette fille était le seul moyen d'aider son chef à retrouver son équilibre. Surtout si, ensuite, ils s'en débarrassaient en l'abandonnant à Nesterenko et au FBI. Mais de l'autre, il n'était pas persuadé que le fait de recroiser sa route leur soit particulièrement salutaire. Ni pour Danilo, ni même pour lui. (FN, 160)

C'est la seule quête de cette femme aux yeux et cheveux noirs qui donnera dorénavant un sens à l'existence de Kalenko. Et, au moment où notre héros retrouvera cette inconnue dans l'auberge, il découvrira l'identité de cette créature à la « grâce meurtrière » (« elle s'appelle Telei » (FN, 277) à laquelle il vouera sa vie : « Elle referait surface quand elle le jugerait bon, pour accomplir son devoir, quel qu'il ait pu être, et lui, Kalenko, n'avait rien à espérer, à part se trouver là quand elle frapperait, pour la revoir, car c'était tout ce qui comptait pour lui en cet instant. » (FN, 280-281)

Si le plus souvent les créatures des univers parallèles prennent une apparence humaine, il arrive que l'épouvante se matérialise, à l'aide des métonymies, sous la forme d'une ombre, ou mieux encore, sous l'aspect d'une voix dont le murmure déconcerte l'esprit :

Perplexe, il commençait à s'inquiéter de cette nouvelle énigme quand il avait perçu comme un murmure lointain, chuchotis confus mais qui semblait le viser, lui. La voix étouffée, d'une douceur inquiétante, résonna à son oreille gauche, puis passa à la droite, et s'il n'en saisit pas un mot, il devina néanmoins qu'elle lui parlait, qu'elle lui proposait de continuer, de descendre encore sur l'avenue, jusqu'à la place qui s'étendait au sud. (FN, 155)

Ce « chuchotis envahissant et hypnotique » qui n'est pas sans rappeler *Celui qui chuchotait dans les ténèbres* (Lovecraft) tout comme les « ombres jaunes » qui finissent par transformer tout en chimère, ou bien cette vendeuse « à l'étroit dans sa tunique d'un jaune si agressif » ressemblant fatalement au *Roi en jaune* de Chambers ne sont que les manifestations d'une entité obscure et maléfique se nourrissant des frayeurs humaines.

On a finalement un autre type d'entités surnaturelles qui se montrent dans le roman et se présentent comme un personnage collectif : cette « foule muette applaudissant en silence un concert aphone » (FN, 128), ou ces « mannequins aux contorsions absurdes » (FN, 48) que Kalenko retrouvera dans l'auberge intemporel :

Comme si la fille allait effectivement se pointer dans cette foule de rupins endimanchés qui avaient d'ailleurs tous l'air fascinés par une chose qu'il ne pouvait pas voir. Il peinait toujours autant à les discerner dans le halo d'or rouge de l'éclairage, mais il lui sembla que toute cette assistance sagement assise, du premier au dernier rang, avait le visage tourné vers un point qui lui échappait, peut-être la porte d'entrée du beffroi. (FN, 127)

Bien sûr, pensa-t-il, tout cela est si logique, chère Madame. Elle se « change » en pleine nuit dans une auberge factice dans un musée à ciel ouvert, auberge qui déborde d'une bruyante clientèle habillée comme pour le carnaval, et dont l'intérieur est plus vaste que l'intérieur. Bien sûr. (FN, 263)

Loin d'offrir un support au héros perdu dans les obscurs labyrinthes des réalités parallèles, ces entités aussi cruelles qu'indifférentes ne font que jalonner les étapes de sa descente aux enfers et constituent une réminiscence obsessionnelle du *memento mori* antique.

Savoir interdit et fin inébranlable

Dans la *Fiancée Noire*, l'enquête de Danilo Kalenko se double toujours des monologues intérieurs du héros dans lesquels il réfléchit, en bon logicien, à sa mission de policier :

Il lui restait un semblant de dignité policière, assez pour continuer à se raconter qu'en réalité, il était sur les traces d'une meurtrière présumée, et que s'il la pistait ainsi, seul dans le noir, c'était pour être sûr de repérer le lieu où elle ne manquerait pas d'entrer en contact avec ses complices. (FN, 254)

Pourtant les vestiges de cette conscience professionnelle vont se dissoudre et le capitaine se rendra à l'évidence : « Il n'y croyait pas lui-même. [...] Il la suivait, oui, parce qu'il voulait savoir où elle allait, parce qu'il voulait entrevoir ce qui la poussait à agir comme elle le faisait depuis qu'elle avait violemment croisé sa route il y avait plus de trois semaines. » (FN, 254-255) Tombé sous l'ascension de la mystérieuse meurtrière, Kalenko fera de sa poursuite un but en soi : « dans sa tête, ses questions et ses angoisses se confondaient en un magma informe auquel il s'efforçait de ne plus prêter attention. » (FN, 259) et sera amené à découvrir le lugubre lieu de passage qu'il n'aurait peut-être pas dû repérer.

Si les pensées de Danilo sont, le plus souvent hantées par la créature mystérieuse rencontrée à l'endroit du meurtre, le lecteur découvre également qu'il est un être de conscience : il formule des hypothèses, il se pose des questions afin de mieux connaître la société dans laquelle il vit et les mobiles des agissements humains dans le but de bien se tirer de sa mission de policier. Mais il avoue ne rien comprendre de la vie familiale et sociale et reconnaît n'être qu'un inadapté en quête d'un fragile équilibre : « Ce n'est pas ma faute, je ne comprends pas, je n'ai rien fait pour mériter ça. Oui, parfois, l'homme, ou la femme, se réfugiait dans une fausse incompréhension, on feignait l'innocence, pour mieux justifier sa position, ses choix de vie. » (FN, 280)

Et, au moment où il décide de fonder son bonheur à venir sur les constantes de ce nouveau monde découvert, il se rendra compte de son incapacité à saisir cette réalité toujours fuyante et donc de l'inutilité de ce dernier exploit :

Il se devait d'admettre qu'il n'était plus rien qu'un fêtu de paille ballotté par le vent, un brin de cette « herbe arrachée par le galop » de chevaux sur la steppe.

Pour la première fois de sa vie, toute sa vie, aussi loin qu'il ait pu s'en souvenir, il savait qu'il ne savait absolument rien, et que cette ignorance était et serait à jamais sans rémission. Était-ce cela, la folie ? L'esprit humain céda-t-il quand il comprenait qu'il ne valait guère plus qu'une touffe de gazon sur un terrain de football ? (FN, 279-280)

Une fois pénétré dans l'auberge intemporelle, il subira la révélation finale de l'insignifiance de la vie humaine :

Mon petit capitaine, fit-elle, et sa voix prit alors des accents sombres, presque rauques, qui le glacèrent. Peu m'importe ta vie d'avant, si nous nous rencontrons maintenant, c'est que ce que tu as vécu jusque-là est pour nous sans importance. Mais cela fait quelques jours, quelques semaines même que ton existence, qui te semblait manquer singulièrement de logique, t'échappe tout à fait. Tu t'y noies, n'est-ce pas ? Tu ne comprends plus rien, si tant est que tu aies jamais compris quoi que ce soit à cette vie, comme vous tous...

Son aspiration initiale à « ce bonheur modeste » à même de signifier sa vie se ruinera et le capitaine Kalenko devra se ressourcer aux souvenirs d'une quiétude passée n'offrant au héros qu'un asile temporaire :

La dernière fois qu'il y avait mis les pieds, il était encore marié. Une sortie en famille, avec son épouse, et sa fille chérie. La gamine avait couru à perdre haleine dans les prairies, joué à la maîtresse dans les reconstitutions d'écoles villageoises du XIX^e siècle, s'était cachée parmi les curieuses ruches en bois taillées dans des troncs et surmontées de petits toits. Une belle journée d'été, chaude et radieuse, comme le serait sans doute celle qui suivrait cette triste nuit passée à courir derrière son inconnue. (FN, 253)

Fasciné par Telei, il ne vivra désormais que pour la revoir, même si pour elle, comme pour les puissances des univers parallèles, « cette misérable réalité n'était qu'une étape, comme s'en apercevraient bientôt ceux qui avaient commis l'erreur de faire appel à lui dans le vain espoir de quémander un pouvoir éphémère dans un univers qui ne l'était pas moins. » (FN, 283)

Dans les romans de Raymond Clarinard, la réalité humaine et les mondes parallèles sont intimement liés, les destins des terriens croisent le devenir tumultueux des entités surnaturelles, comme si le réel et l'ailleurs étaient les composantes complémentaires d'un

même univers. Aussi, son fantastique procède-t-il moins d'une hésitation, mais plutôt d'une adhésion à l'esprit ensorcelant de la lettre.

Si les distorsions spatio-temporelles sont inscrites depuis toujours dans les gènes narratives de l'auteur, celles-ci entraînent des distensions d'un esprit humain incapable de comprendre ou d'expliquer cet inquiétant inconnu recelant du familier et le héros se dévoile comme le jouet des puissances aussi ténébreuses qu'impassibles. Mais si tout savoir est nié à l'humain, si son espoir de bonheur n'est qu'une illusion, le lecteur est convié à imaginer Sisyphe heureux.

BIBLIOGRAPHY

Clarinard, Raymond, *La Fiancée noire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Présence ukrainienne », 2012.

Bouvet, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures, Essai sur l'effet fantastique*, Presses de l'Université du Québec, 1998.

Hatem, Jad, *La genèse du monde fantastique en littérature*, Bucharest, Zeta Books, 2008.

Maupassant, Guy de, *Contes fantastiques complets*, édition établie, présentée et annotée par Anne Richter, Marabout, 1993.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980.

JULIE OTSUKA'S WHEN THE EMPEROR WAS DIVINE, A HEART-WRENCHING EVACUEE'S DIARY

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: Julie Otsuka chronicles historical events, her narrative being defined by both a tone of emotional restraint and by a lack of fleshed-out protagonists. A host of succinctly described characters inhabit the novel, coming across as generic figures that embody the suffering of Japanese Americans' communities.

Claiming a place, being in constant pursuit of others' acceptance as someone caught between cultures-neither here nor there-, driven by the urge to become vocal, facing, therefore, strenuous emotional dilemmas time and again, all the aforementioned reasons lead Julie Otsuka to undoubtedly jump at the opportunity of balancing views and triggering debates through her art.

Keywords: literature as a catalyst, ethnicity, mainstream American society, assimilation demands.

1. Introduction

Writing empowers Julie Otsuka to reconcile past and present, thus forging a more inspiring future, and it also helps her to articulate an unmistakable identity over time. At the core of her writing lies the determination to come to grips with both the mainstream American society and the ethnic background.

Furthermore, throughout the literary work under discussion, *writing* acquires various meanings, to the point where the novel engages readers in a different analysis relative to the manner in which ideas might transgress time and space frames. In the light of this, I argue that *first, second and third*, writing is assigned the primary role in the novel.

Additionally, not solely for enumeration's sake, I should underscore more *writing* values like: a) writing as asserting one's identity in the world; b) writing in order to recover one's past and strive to keep it alive, in other words to succeed in committing one's past to a higher memory; c) writing to make a powerful statement; d) writing to come to terms with oneself; e) writing to gain a voice, to make oneself heard and seen; f) writing to grapple with history; g) writing to cope with one's anguished experiences; h) writing to reconcile past events with present feelings; i) writing, therefore, to reaffirm one's bicultural identity through the lens of both *positive* and negative stereotypes; j) writing in order to negotiate past mistakes and also shift perspectives.

Julie Otsuka's novel chronicles historical events, being defined by the writer's tone of emotional restraint as well as by a lack of fleshed-out protagonists. Therefore, a host of succinctly described characters inhabit her narratives, coming across as generic figures that embody the suffering and existential dilemmas of Japanese Americans' communities.

There are no names for the main characters except the generic appellations of *the girl, the boy, the children, the mother, and the father*. There are no particular names assigned to any of the family members, yet each of them displays a wealth of feelings, carefully nurtured and guarded, therefore preventing the plot from turning into an emotionally aseptic and obscured one.

With this in mind, I argue that their anonymity might be thought of to enhance the human side since, by not being named, the protagonists may as well account for a prototype-like-figure, embodying the idea of arbitrariness, sublimating suffering while exposed by the case of so many American citizens of Japanese descent, entangled in nations' disputes.

The five parts of the novel, *Evacuation Order No. 19, Train, When the Emperor Was Divine, In a Stranger's Backyard, Confession* substantiate the fact that readers' perspective on this particular aspect of American history is infused with subsequent inquisitive questions and instances of startled bias.

2. Bewilderment and Betrayal among the Issei and Nisei: Japanese Internment, World War II

When the Emperor Was Divine charts the experience of one family during the World War II evacuation and internment of Japanese Americans. As one of the only recent works of fiction written by an American of Japanese descent, it marks an important milestone in the literary representation of the Japanese American internment experience. In its unusual narrative style and innovative approach to character development, it breaks new aesthetic ground, returning public attention to a shameful moment in U.S. history.

Structured as a novel in five parts, each section of Otsuka's narrative centers on a different member of an anonymous Japanese American family. In one sense, in referring to these characters simply as 'the woman' or 'the boy,' Otsuka invites her readers to see them as prototypical victims of wartime racism and government injustice. At the same time, Otsuka's keen eye to the details that constitute each character's experience reminds her readers of the variety of ways in which specific individuals encountered and reacted to Japanese American internment. (Oh, 2007: 232-3)

Following the bombing of Pearl Harbor, Hawaii, on December 7, 1941, Japanese Americans were widely suspected as supporters of the aggressive militarism of the Japanese Empire. Despite the absence of any evidence of sabotage or espionage, on February 19, 1942, President Franklin D. Roosevelt signed Executive Order 9066, which led to the forcible internment of 120,000 Japanese Americans, two-thirds of whom had been born in the United States.

Japanese Americans were forced to dispose quickly of their property, usually at considerable loss. They were often allowed to take only two suitcases with them. Internment camp life was physically rugged and emotionally challenging. (Powell, 2005: 162)

The binary demand of the experience of internment was that the Japanese American subject must choose between Japanese and American affiliations. This identification choice was coercively enforced through incarceration on the grounds of 'enemy alien' identity, in so far as Japanese Americans were assumed to have a primary loyalty to Japan which overrode any subsequent loyalty to the United States.

Enemy aliens, those who declined to swear allegiance to the United States, were branded as 'disloyal', and were transferred to disloyal camps. 'Loyal' *nisei* possessing citizenship were eventually allowed to leave the camps and to return to civilian life, and in the short term, were given the opportunity to further 'prove' their loyalty by fighting for the

United States. The crisis of identity that the initial shock of internment brought is followed by the inner turmoil and agony engendered by the loyalty questionnaire later. (Grice, 2002: 163)

3. When the Emperor Was Divine, a Timely Reminder of the Nature of Prejudice and Alienation

It is four months after Pearl Harbor and signs appear overnight all over the United States instructing Japanese Americans to report to internment camps for the duration of the war. For one family it proves to be a nightmare of oppression and alienation. Explored from varying points of view – the mother receiving the order to evacuate; the daughter on the long train journey; the son in the desert encampment; the family's return home; and the bitter release of their father after four years in captivity – it tells of an incarceration that will alter their lives for ever. Based on a true story, Julie Otsuka's powerful, deeply humane novel tells of an unjustly forgotten episode in America's wartime history.¹ A woman reading a sign in the street, a sign that has surfaced overnight, triggers the unravelling of the narrative thread in Julie Otsuka's *When the Emperor Was Divine*. Her restraint behaviour does not betray in any way the grave matters she has just learn about: 'The sign had appeared overnight. On billboards and trees and the backs of the bus-stop benches. It hung in the window of Woolworth's. It hung by the entrance to the YMCA. It was stapled to the door of the municipal court and nailed, at eye level, to every telephone pole along University Avenue. [...] She wrote down a few words on the back of a bank receipt, then turned around and went home and began to pack.' (Otsuka, 2013: 3)

The author manages to create an intriguing story by skilfully interweaving fictional and historical events. Julie Otsuka sketches her characters with brush strokes of detachment belying the horrendous shifts in their lives. Mother, daughter, son, left at the mercy of hazard, take turns in astonishing readers with how much forbearance they are capable of. The Evacuation Order No. 19, since this is what the sign in the street read, will disrupt the woman's life for ever. Whatever the task at hand –packing, parting with her family's dearest memories and the like–, is tackled far from haphazardly, but in the most methodical way. It does not take a toll on her in a demonstrative manner: 'In the living room she emptied all the books from the shelves except Audubon's *Birds of America*. In the kitchen she emptied the cupboards. [...] Tomorrow she and the children would be leaving. She did not know where they were going or how long they would be gone or who would be living in their house while they were away. She knew only that tomorrow they had to go.' (Otsuka, 2013: 8-9)

The evening prior to their departure, mother and daughter are chit-chatting, seemingly heedless of how their existence will be configured starting the following day. Yet, underlying this instance of mother-daughter bonding, there is a heavy load of racism as well as the mother's desperate attempt at sheltering her daughter from the hurdles ahead of them.

'Is there anything wrong with my face?' she asked.

'Why?' said the woman.

'People were staring.'

'Come over here,' said the woman.

The girl stood up and walked over to her mother.

'Let me look at you.' (Otsuka, 2013: 15)

¹ Kelley Kawano, "A Conversation with Julie Otsuka". Retrieved October 10, 2016. <http://www.randomhouse.com/boldtype/0902/otsuka/interview.html>.

The second part of Julie Otsuka's novel, *Train*, maintains the same third person singular narrative voice, this time bringing in the foreground the eleven-year old girl: 'It was September 1942 and her face was pressed against the dusty window of the train. She was eleven and her hair was black and straight and tied back in a ponytail with an old pink ribbon. Her dress was pale yellow with wide puffy sleeves and a hem that was beginning to unravel. Pinned to her collar was an identification number and around her throat she wore a faded silk scarf. Her shoes were Mary Janes.' (Otsuka, 2013: 24)

Evacuated from Berkeley, California and lumped together, first to the assembly centre at the Tanforan racetrack, south of San Francisco, and afterwards to Topaz, Utah, the family has to go with the flow through the sorrows of life²: 'The girl had always lived in California – first in Berkeley, in a white stucco house on a wide street not far from the sea, and then, for the last four and a half months, in the assembly center at the Tanforan racetrack south of San Francisco – but now she was going to Utah to live in the desert. The train was old and slow and had not been used in years.' (Otsuka, 2013: 25)

Going on such a long and unsettling journey, the girl unveils, through her eleven-year old lens, an attempt at adjusting to their new existential dynamics, beyond any crumb of hope or comfort. Eluding a syncopated present, she indulges in a wave of nostalgia, drawing heavily on stacks of postcards sent by her father some time ago: 'Soon the boy fell asleep and she took out her father's postcards from her suitcase. [...] On the back of the card her father had written her a short note: *Finally, summer has arrived. I am in good health and hope you all are well. I know your birthday is coming up soon. Please let me know what you would like and I will order it from the City of Paris department store in San Francisco and have them send it to you. Be good to your mother while I am away. Love, Papa.*' (Otsuka, 2013: 42)

Julie Otsuka's narrative intersperses large passages of dispassionate rendition of a series of events, engulfing her anonymous characters, with outbursts of anger and despair. Dreams become increasingly interwoven with reality to the point where the protagonists are troubled by distinguishing one realm from the other: 'At Tanforan the partitions between the stalls did not reach all the way up to the ceiling and it was impossible to sleep. The girls had slept. Just now she had slept. She had slept and dreamed about her father again so she knew she was not at Tanforan, either.' (Otsuka, 2013: 44)

Topaz, the empty bed of a former salty lake, greets the evacuees in the dustiest manner possible, lifting layers and layers of sand, genuinely animated whirlwinds that bounce carelessly among the indefinite *guests*.

The third part, entitled the same as the novel, gives the floor to the boy by scrutinizing his feelings, impressions, needs, and manner of coping with the upside down reality that surrounds him, or just the way of merely internalizing it. In the absence of his role model, his long ago vanished father, the boy is longing for a father figure, seemingly

²Guiyou Huang (Ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature*, (Vols.1-3).Westport: Greenwood Press, 2009; pp. 455: "In the official euphemisms employed during the war, they were first 'evacuated' to one of 16 temporary 'assembly centers' (all but three located in California) and later transferred to one of 10 long-term 'relocation centers,' built in isolated desert and swampland locations: Gila River and Poston in Arizona; Jerome and Rohwer in Arkansas; Manzanar and Tule Lake in California; Granada (Amache) in Colorado; Minidoka in Idaho; Topaz in Utah; and Heart Mountain in Wyoming. Poston opened first on May 8, 1942, and Tule Lake was the last to close on March 20, 1946. Since the end of the war, most published writing and public discussions about these places use the terms *concentration camp* and *internment camp*."

replicated all over the place by the other Japanese American males' silhouettes of quite similar features. Another racist stereotype, in reference to the Asian appearance, surfaces throughout this chapter. Lamenting his father's absence, the boy fantasizes about a ubiquitous image of his missing parent: 'In the beginning the boy thought he saw his father everywhere. [...] they all looked alike. Black hair. Slanted eyes. High cheekbones. Thick glasses. Thin lips. Bad teeth. Unknowable. Inscrutable. That was him, over there. The little yellow man.' (Otsuka, 2013: 49) Lost among familiar faces, still none of these does really qualify for what the boy is yearning as none of the men incarcerated at Topaz is his father.

Being alive and still together become the only assets the boy, the girl and their mother are left with. By no stretch of the imagination could their existence behind the barbed-wire fence acquire other meaning than striving to remain alive despite their whimsical fate³.

They had been assigned to a room in a barrack in a block not far from the fence. The boy. The girl. Their mother. Inside there were three iron cots and a potbellied stove and a single bare bulb that hung down from the ceiling. A table made out of cratewood. On top of a rough wooden shelf, an old Zenith radio they had brought with them on the train from California. A tin clock. A jar of paper flowers. A box of salt. [...] There was no running water and the toilets were a half block away." (Otsuka, 2013: 50-51)

Always on their guard, the family charts the first rules that need to be followed with the utmost care. The boy, as everyone else, for that matter, seems daunted by the incessantly emerging question: 'Why?' What has he done, though he hardly remembers anything deserving such a punishment like being exiled from his universe, being isolated under those conditions, left with no other option than waiting, enduring, and ruminating for endless days and nights about the reason that has brought him here in the first place?

When the uncertainty rules, worse things might happen all the time, therefore, the Japanese Americans had better do nothing else but grin and bear it. After all, there are rumours sustaining the undeniable benefits represented by the very incarceration, as this is just a form to ensure their safety: 'Every week they heard new rumors. The men and women would be put into separate camps. They would be sterilized. They would be stripped of their citizenship. They would be taken out onto the high seas and then shot. They would be sent to a desert island and left there to die. They would all be deported to Japan. They would never be allowed to leave America.' (Otsuka, 2013: 70)

Scars never to be healed. The image of a father entirely vulnerable, asked to leave his home only in a bathrobe and worn out slippers. Defenseless, at the mercy of unleashed forces, and in such an incomprehensible hurry for a boy of eight: "They had come for him just

³ *Ibid.*: "At their peak occupancy in November 1942, the 10 camps held 106,000 internees, but the total number in WRA custody during the war was 120,313, a figure that includes children born in camp, seasonal workers released from assembly centers, transfers from the Department of Justice internment camps and from Hawaii, institutionalized persons, and 'volunteer' evacuees. Living conditions at both the assembly and relocation centers were substandard; the most serious problems concerned sewage and sanitation, overcrowding, food shortages, inadequate medical and educational facilities, and a chronic, debilitation lack of privacy. Communal toilets and showers did not have partitions, and whole families, regardless of size, were housed in single rooms, at most 20x25 feet, with no running water or floor-to-ceiling partitions. Housing did not adequately protect against severe weather conditions. Internment was a complex event that cannot be fully understood except through multiple political, social, and psychological issues. However, at the center and circumference of all specific issues or episodes of the internment are two fundamental ironies. One is the difference between the treatment of Japanese Americans in Hawaii and on the West Coast; the other is the government's method of hastening to certify the loyalty of interned Japanese Americans soon after their imprisonment by making them eligible for combat duty and for release from the relocation centers."

after midnight. Three men in suits and ties and black fedoras with FBI badges under their coats.⁴ ‘Grab your toothbrush,’ they’d said. This was back in December, right after Pearl Harbor [...] The Christmas tree was up, and the whole house smelled of pine, and from his window the boy had watched as they led his father out across the lawn in his bathrobe and slippers to the black car that was parked at the curb.” (Otsuka, 2013: 73-74)

Being finally released from the concentration camp in the desert of Utah doesn’t even remotely amount for the family in the novel to go back to their previous life. The mother, accompanied by her two children, has still a house to return to, but no acknowledged identity within the local community. The deplorable state of the house speaks volumes about how the family’s rights of ownership have been infringed upon in more than one way.

In spite of not being informed about their crimes, the Japanese Americans are both punished and rewarded in accordance with the legal framework applied to criminals. Upon their release from Topaz camp, each of them is offered a symbolic amount of money without any further explanation. The suffering inflicted on them is far from being over: “The war relocation authority had sent each person home with train fare and twenty-five dollars in cash. ‘It doesn’t add up,’ our mother had said. Three years. Five months. Twenty-five dollars. Why not thirty-five, or forty? Why not one hundred? Why even bother at all? Twenty- five dollars, we later learned, was the same amount given to criminals on the day they were released from prison.”⁵ (Otsuka, 2013: 117-118)

Their identity, unbearably shaken by the concentration camp, comes under new scrutiny once they are back in California. The war is over but the hatred, distrust, and prejudice amassed by the locals, while the family has been away, have not vanished into thin air. More waves of race-based discrimination take their toll on the recently returned Japanese American citizens: ‘We looked at ourselves in the mirror and did not like what we saw: black hair, yellow skin, slanted eyes. The cruel face of the enemy. We were guilty. Just put it behind you. No good. Let it go. A dangerous people. You’re free now. Who could never be trusted again. All you have to do is behave.’⁶ (Otsuka, 2013: 119-120)

Separated from his family for more than four years, the father reunites with his children and wife during a Sunday late afternoon. Bearing the indelible signs of war, visibly aged and with a rather degraded health, their father’s sight challenges children’s memory and

⁴*Ibid.*: ‘On December 7, within hours of the attack on Pearl Harbor, FBI agents swept through Japanese American communities and arrested individuals previously identified as potential security risks. All together, about 8,000 were placed in five internment camps run by the Department of Justice, one in Hawaii and four on the continent. After this point, however, the experience of Japanese Americans in Hawaii and on the continent diverged.’

⁵ *Ibid.*: ‘The idea of redress was proposed at the JACL 1970 national convention and eventually led to the formation of three national committees and many local groups around the country. The redress movement gained momentum in the late seventies and reached a turning point during public hearings conducted in 1981 by CWRIC. Their official report, *Personal Justice Denied* (1982-1983), is based on a study of government archives, internment scholarship, and public testimony from people involved in implementing internment and from hundreds of former internees and their descendants. The report led to the passage of the Civil Liberties Act of 1988, which wrote into law all five of the commission’s recommendations for redress, including an official apology and symbolic payment of \$ 20,000 to each of the more than 80,000 survivors.’

⁶ Guiyou Huang (Ed.). *The Columbia Guide to Asian American Literature Since 1945*, New York: Columbia University Press, 2006; p. 6: ‘Japanese Americans, faring only slightly better than their Chinese counterparts during the first four decades of the twentieth century, experienced one of the most humiliating injustices in American history: evacuation and internment by the government after Japan’s bombing of Pearl Harbor on December 7, 1941. The Chinese became the heroes and the Japanese the villains, in public perceptions of the two Asian subgroups. However, the internment of the Japanese in essence differs little from the exclusion of the Chinese six decades earlier: both resulted from legalized racism initiated by the national government and enacted at the local level.’

deeply shatters their conviction that they will meet again the same person ordered to leave the house in just a bathrobe and a pair of battered slippers several years ago. The reunion falls short of what the children would have expected, as they are in deep shock, overwhelmed with confusion, desperate to grasp an image of their good-looking father. The boy and the girl instantly freeze when attempting to reconcile memories with beyond belief present facts.

The last part, suggestively entitled *Confession*, makes a statement about how excruciating the pain can become when nations and ideologies clash. Caught in between, the sacrificed people's suffering beggars description. Mainly guilty of being Japanese, the evacuees are held responsible for a number of undocumented offences, and consequently rendered silent. The confession, made in first person singular, represents Julie Otsuka's literary decision of empowering the father to speak up again. By turning his confession into a vocal protest against the experiences he has been put through, Julie Otsuka chooses a denouement that dramatically unbalances the narrative detachment and restraint, running through almost the entire novel: 'Who am I? You know who I am. Or you think you do. I'm your florist. I'm your grocer. I'm your porter. I'm your waiter. I'm the owner of the dry-goods store on the corner of Elm. I'm the shoeshine boy. I'm the judo teacher, I'm the Buddhist priest. I'm the Shinto priest. [...] I'm the slant-eyed sniper in the trees. I'm the saboteur in the shrubs. I'm the stranger at the gate.' (Otsuka, 2013: 142-143)

4. Conclusion

We have seen how *When the Emperor Was Divine*, a Japanese internment narrative, echoes the hardship, misjudgment and harrowing race-based discrimination endured by a Japanese American family during the World War II. Julie Otsuka's narrative bridges the gap between reality and fiction by envisaging her anonymous protagonists to act as genuine spokespersons for the Japanese American community during the internment. Reading the novel prompts us to feel at times puzzled by the author's detached manner of evoking the intricacies that abound in her characters' destinies. Notwithstanding the fact that we tap into a cataclysmic world, the protagonists' tone is mostly a restrained one as they are grappling with the abyss ahead. Hardly any outbursts of anger are prompted thanks to their immensely balanced way of tackling the issues at hand. Moreover, their forbearance when confronting myriad incongruities undoubtedly catches readers' attention. Initially inoffensive citizens, assimilated into the mainstream American society, the Japanese Americans, irrespective of their status of *issei* or *nissei*, shift from a worse to the worst scenario, as they are attached incomprehensible labels like *evacuees* and *number-internees* on the grounds of a collective high treason suspicion.

BIBLIOGRAPHY

- Grice, Helena *et al.* *Beginning Ethnic American Literatures*. Manchester: Manchester University Press, 2001
- Huang, Guiyou (ed.) *The Columbia Guide to Asian American Literature Since 1945*. New York: Columbia University Press, 2006
- ____ (ed.) *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature* (Vols. 1-3). Westport, CT: Greenwood Press, 2009
- Oh, Seiwoong. *Encyclopedia of Asian-American Literature*. New York, NY: Facts on File, Inc., 2007
- Otsuka, Julie. *When the Emperor Was Divine*. London: Penguin Books, 2013

Powell, John. *Encyclopedia of North American Immigration*, New York: Fact On File, 2005

Internet. Webpage

<http://www.randomhouse.com/boldtype/0902/otsuka/interview.html>, Kelley Kawano, 'A Conversation with Julie Otsuka'. Retrieved October 10, 2016.

“SOMETHING OF A GRAIL QUEST”: DEFINING AND TRACING SCIENCE FICTION

Adela Livia Catană

Assist., PhD, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: This essay represents a theoretical attempt to clarify the definition and evolution of science fiction, given that this genre continues to puzzle theoreticians, practitioners and simple consumers, being complex but also crude, hybridizing, changing forms and concepts, crossing boundaries and selling extremely well.

Keywords: ‘novum’, cognition, estrangement, evolution, science fiction.

When talking about science fiction, most people think of paperback volumes with black or brightly coloured covers, surrealistic images or movies full of special effects. Though different in form, all of them are meant to fit a specific pattern which involves imaginative plots, futuristic societies, bizarre landscapes, time and space travel, highly sophisticated technologies, extra-terrestrial creatures, superheroes, mad scientists and even apocalypses. All these clichés, however, seem not enough to deepen our understanding regarding science fiction, its significance and value. In fact, the attempt to define science fiction proves to be a real challenge, which triggers fiery debates among theoreticians and practitioners, and continues to be, just like Gary K Wolfe claims, “something of a Grail quest” (40). The lack of consensus in defining science fiction is not generated by its key points but rather by the fact that “SF itself is a wide-ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom” and therefore, very difficult to encapsulate (Roberts 2006: 2). Conceptually, it undergoes continuous changes, being deeply influenced by the socio-political, technological and ideological transformations of the time. It constantly reinvents its forms by hybridisation and adaptation becoming a sort of a chameleonic genre, which never ceases to surprise its public. Likewise, it evolves with such speed, that there is no wonder when Tom Shippey ironically states: “SF changes while you are trying to define it” (qtd in Latham 141). The worst of all is that many followers of the genre are content with statements which are either too wide: “Science fiction...is the fiction of ideas” (James Gunn, qtd in Hamilton 4); too simplistic: “Science fiction is what you find on the shelves in the library marked science fiction” (George Hay, qtd in Lundwall 1); tautological: “Science fiction is what we point to when we say it.” (Damon Knight, qtd in Rogers 5), infamous: “Science fiction is what I say it is” (John W.

Campbell, qtd in Gunn 52) or extremely surprising: “Science fiction doesn't exist” (Brian W. Aldiss qtd in Lundwall 1).

The term ‘science fiction’ is nonetheless, problematic and hardly helpful. It was first employed by William Willson in his 1851 study, *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject*, to define a kind of literature “in which the revealed truths of science may be given, interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and true – thus circulating a knowledge of the Poetry of Science clothed in a grab of Poetry of Life” (qtd in James 4). Yet, the term remained in the shadows up until late 1920s when the pulp-magazine editors, Hugo Gernsback and Jahn Campbell, popularized and used it in relation to works previously labelled as “scientific romance” (H. G. Wells, qtd in Bergonzi 5), “merveilleux scientifique” (J.H. Rosny Ainé, qtd in Mullen 107), “voyages extraordinaires” (J. Verne, qtd in Smyth 30), “ratiocination” (E.A. Poe, qtd in Schubert 4) or “scientification” (Hugo Gernsback, qtd in Westfahl 208). Over time, the term has been abbreviated as “SF” and sometimes “SF”, and lead to certain confusions, as its initials can also stand for “space fiction”, “science fantasy”, “speculative fiction”, ‘structural fabulation’, ‘surfiction’, ‘specular feminism’ and why not ‘speculative fascism’ (Broderick, 3). To complicate things even more, in 1954, under Forrest J Ackerman’s influence, the term acquired a new abbreviation – “sci-fi” or “hi-fi”, which was enthusiastically embraced by mass media but deeply criticised by theoreticians who saw it as an “odious” name denoting “junk sf” (Broderick 3).

However, “what is in a name?” we may ask ourselves in a Shakespearean manner (28). Those who did ventured to explore the meaning of science fiction, focused mainly on literature and took into consideration its stylistic elements (genre), plot elements (imagination), mode and mythic elements as well as its cultural and commercial implications. Thus, important writers such as Isaac Asimov defined science fiction as “a branch of literature which deals with the reaction of human beings to changes in science and technology” (35). Others, like Ray Bradbury, underlined its broad meaning saying that: “science fiction is the one field that reached out and embraced every sector of the human imagination, every endeavour, every idea, every technological development, and every dream” (3). There are also theoreticians who saw science fiction not as a “genre” or “field” but rather as a “mode”. In this sense, Northrop Frye said that [science fiction] was “a mode of romance with a strong inherent tendency towards myth” (49). Finally, many others regarded it as a form of popular entertainment, a vast culture (completed with its Klingon language), a “self-perpetuating commercial power-structure”, or simply, “a shelving aid” (qtd Atwood 2). This multitude of perspectives proves that science fiction is indeed a broad concept with wide applications but it also hinders the process of providing a satisfactory definition.

In his 1988 study, *Positions and Suppositions in Science Fiction*, Professor Darko Suvin proposed one of the most representative definitions of science fiction, describing it as “the verbal construct whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (37). Such a ‘verbal construction’ is ‘imaginative’ and takes the reader beyond the ‘empirical environment’ he knows. Accuracy and verisimilitude, attributes of reality or realism are here corrupted or simply reinvented. The reader is, as Suvin suggests while borrowing Brecht’s term, gradually ‘estranged’ or ‘alienated’ from his own reality and persuaded to trust the author’s depictions and arguments. This process must be based on ‘cognition’, a term referring to reasoning, “logic implications” and the “constraints of science” (Roberts, 2000: 8). Precise descriptions, plausible scientific events and well established cause-effect relations have to be perfectly orchestrated and function in a

convincing way though they might have nothing in common with reality itself. For example, the existence of a colony on planet Mars can be described in great detail starting from the technologies used to maintain life there, to the ways in which the inhabitants spend their time. Everything may seem plausible and realistic and the reader can be persuaded to believe (at least for some moments) that such a world truly exists. The reality of the text is, nonetheless, quite far from that of the reader's – one may even say a few years light away. The intervention of "cognition" limits the "estrangement". Thus, far from reality, science fiction texts do not go beyond the logical understanding. Supernatural interventions or magical elements have no place here. Superheroes astonish readers due to their unbelievable powers but there is always a pertinent explanation for their existence. They are either the result of man-created experiments, of an encounter with superior civilisations or they are actually aliens living on Earth. Spiderman, the Marvel Comics character, can climb skyscrapers and produce webs from his wrists, only because his alter ego, Peter Parker, was bitten by a tiny genetically engineered spider. The Fantastic Four, Reed Richards, Ben Grimm, Sue Storm, and her brother Johnny, acquire their superpowers after their rocket is bombarded by mysterious cosmic rays. Superman, the hero created by writer Jerry Siegel and artist Joe Shuster, is actually an alien coming from planet Krypton, who flies around, fights criminals and saves the world. On the other hand, vampires like Bram Stoker's Dracula or Stephenie Meyer's Edward Cullen, werewolves like J. R. R. Tolkien's Draugluin or J. K. Rowling's Remus Lupin, and many other monster-like creatures and ghosts are nothing else but products of mythology and folklore, and work better under the umbrella term of fantasy rather than that of science fiction. Furthermore, characters such as the protagonists of Patrick Süskind's *Perfume: The Story of a Murderer* (1985) or Franz Kafka's *Metamorphoses* (1915), who have inexplicable powers or mysteriously change their body form, are not part of science fiction either. They function as symbols which convey the authors' views regarding human contingency, rationality, individuality, purpose, fragility or alienation. Of course, there can be characters and plots which combine science, mythology and symbolism. Such hybrids can, for instance, be called science fantasy, and show that simultaneously "the improbable [can be] made possible [and] the impossible [can be] made probable" (Rod Serling, qtd in Haslam 13). Yet, this analysis focuses on the general patterns rather than on the exceptions of the genre.

Science fiction works need, just like Adam Roberts underlines, "material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one"; in short, they need "cognitive estrangement" (2006: 5-8). The difference between the reality of the texts and that of the author's is triggered by a series of crucial elements such as: scientific discoveries and experiments, highly sophisticated technologies, space or time travel, genetically engineered or extra-terrestrial creatures and extreme environmental changes. These elements are part of the fictional mechanism proposed by the author and willingly accepted by the reader. Suvin calls them 'novum' (a Latin word meaning "new" or "new thing") and claims that "SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional 'novum' ... validated by cognitive logic" (1979: 63). The term 'hegemony' is taken from Karl Marx and stresses that power should be maintained through means of persuasion rather than direct force. In other words, the author has to convince the reader of the existence and veracity of the 'novum' in a subtle rather than an ostentatious manner. The 'novum' can exist only by "cognitive logic" or rational explanations that involve scientific processes or discoveries. Without these attributes a story cannot be qualified as science fiction.

Robert Scholes, an influential American literary critic and theorist, was more interested to highlight the specific traits of science fiction. In his "Structural Fabulation"

(1975), Scholes analyses the metaphors that conceive science fiction. In his view, ‘fabulation’ represents any “fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet returns to confront that known world in some cognitive way” (2). ‘Fabulation’ becomes a broad term which covers science fiction, fantasy and other imaginative works marked by ‘discontinuity’, or ‘novum’, in Suvinian terms, as well as constancy. These texts venture beyond the reader’s reality but also come back to confront it. The main focus of the ‘structural fabulation’ lies not on science itself but rather, on the “fictional exploration of human situations made perceptible by the implications of recent science” (Scholes 8). The insightful author and editor Damian Broderick continues Suvin’s and Scholes’s theoretical quests and offers a complex definition of science fiction:

Sf is that species of storytelling native to a culture undergoing the epistemic changes implicated in the rise and supercession of technical– industrial modes of production, distribution, consumption and disposal. It is marked by (i) metaphoric strategies and metonymic tactics, (ii) the foregrounding of icons and interpretative schemata from a collectively constituted generic ‘mega-text’ and the concomitant deemphasis of ‘fine writing’ and characterisation, and (iii) certain priorities more often found in scientific and postmodern texts than in literary models: specifically, attention to the object in preference to the subject. (Broderick 155)

Broderick highlights the features of the pseudo-scientific discourse which become central to almost all SF texts. The “metaphoric strategies and metonymic tactics” help science fiction writers convey either the whole world or just part of it into a fictional one. Broderick claims that there are numerous SF “icons” and “interpretative schemata” similar to the Suvinian ‘novum’ or the Scholesian ‘discontinuity’ which turn science fiction into a representative literary genre. Through repetition, these ‘icons’ help create a ‘mega-text’ that corresponds to all SF books, films, shows, games etc. The mega text requires, however, “certain priorities”. According to Broderick, Sf texts do not focus on insightful experimental styles, elaborate descriptions or detailed characterisations which might reveal complicated human psychologies. Instead they pay more attention to “the object in preference to the subject” (155). The narrative, the feeling of estrangement and the alienation have priority. The characters and the scenario become just like Jones said: “pieces of equipment” (5).

Tracing the roots of science fiction and exploring its evolution can help clarify numerous aspects regarding this genre, though such a complex attempt can prove to be extremely difficult. Historians of the genre have established not one but four possible evolutionary paths of science fiction. Enthusiasts have tried to underline its direct lineage with the Mesopotamian *Epic of Gilgamesh* written around 2000 BC, or other non-realistic passages of various sacred texts as well as myths, legends, folklore and fables. Works such as Cicero’s *Somnium Scipionis* (‘The Dream of Scipio’, 51 BC), Plutarch’s *kuklô tês selênês* (‘The Circle of the Moon’, c. AD 80), Lucian of Samos’s *Alêthês Historia* (‘The True History’, c. AD 170) or poet Ludovico Ariosto’s *Orlando Furioso* (‘Mad Roland’, 1534) which describe trips to the Moon, are also included, although they combine scientific theories with the supernatural. This attempt is praiseworthy, but as we have previously established using Suvin’s definition, science fiction is based on “cognitive logic”, factual predictions or experimental based understandings, thus the above stories can hardly be considered science fiction. Contemporary myths produced by science itself, such as the Big Bang and the “singularity” that preceded it cannot enter this category either (Atwood 54).

Another path is promoted by theoreticians such as Adam Roberts, who propose the year 1600 and the spread of Nicolaus Copernicus’s theories about the heliocentric cosmos, as the

birth period of science fiction. The scientific discoveries of the time put an end to the “pure and religious realm” based on geocentrism and the idea that only humans were subject to change and corruption, and offered writers new ways of narrative exploration (Roberts, 2000: 39). In this context, German astronomer, Johann Kepler’s *Somnium, sive Astronomia Lunaris* (‘A Dream, or Lunar Astronomy’) written in 1608 but published in 1934, can be seen as the first work entitled to be called Sf. The book includes witchcraft and daemons but it also provides a detailed description of our planet, seen from outside space, the Moon’s revolution and the temperature changes on its surface. Kepler’s *Somnium* opened the path to other stories regarding space travels and unknown worlds such as William Godwin’s *The Man in the Moon* (1638), Eberhard Christian Kindermann’s *Die geschwinde Reise auf dem Luft-Schiff nach der Oberen Welt, welche jüngsthin fünf Personen angestellt* (‘The rapid journey by airship to the upper world, recently taken by five people’, 1744). Ludvig Holberg’s *Nikolai Klimi iter subterraneum*, ‘Nikolai Klim’s Journey beneath the Earth’, 1741, or the famous Thomas More’s *Utopia* (1516) and Jonathan Swift’s *Gulliver’s Travels* (1726). Though barely visible, there were also SF books written by women such as Marie-Anne de Roumier’s *Les Voyages de Milord Ceton dans les sept Planettes* ‘The Voyages of Lord Ceton in the Seven Planets’ (1765).

A third starting point of science fiction is identified by critic Brian Aldiss with the publication of Mary Shelly’s *Frankenstein* (1818). The novel depicts a mad scientist who plays God and brings to life - throughout electric devices and lightning - an artificial entity made out of pieces of human corpses. Abandoned by its creator, who was horrified by his final product, the “monster” becomes a destructive force. Though, frequently criticised for his choice, Aldiss highlighted that:

perhaps the quest for the First SF Novel, like the first flower of spring, is chimerical. But the period where we should expect to look for such a blossoming is during the Industrial Revolution and perhaps just after the Napoleonic Wars, when changes accelerated by industry and war have begun to bite, with the resultant sense of isolation of the individual from and in society.(80)

The eighteenth and early nineteenth centuries marked a great development in the evolution of this literary genre. Its so-called fathers, Edgar A. Poe (1809 –1849), Jules Verne (1828-1905) and H. G. Wells (1866-1946), fascinated but also terrified the readership with their unusual writings. Due to “ratiocination”, or the process of exact thinking, American writer, E. A. Poe’s corpus is surrounded by a science-fictional aura. Likewise, his works such as *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) or *Mellonta Tauta* (1849) gain much more by being read as SF. French playwright and novelist, Jules Verne delighted his readership with the “voyages extraordinaires”. His books, *Voyage au centre de la terre* (‘Voyage to the Centre of the Earth’, 1864), *20,000 lieues sous les mers* (‘Twenty Thousand Leagues under the Sea’, 1872) or *De la terre à la lune* (‘From the Earth to the Moon’, 1865) gave them “a sense of coming very close to but never toppling over the edge of the known” (Clute and Nicholls 1276). His British contemporary, H.G. Wells, also marked profoundly the emergence of the modern science fiction novel. His famous book *The War of the Worlds* (1898) reveals “the interlinked beauties of the familiar and the strange” (Roberts 47) and it shows what it feels like to be a world force such as the British Empire was and to be invaded by the Martians who were scientifically more evolved. Well’s clash of civilisations opened the way for many other debates regarding Otherness and the problems of the Others.

Finally, the last birth moment of science fiction is identified in the early twentieth century together with the publication of Hugo Gernsback’s magazine “Amazing Stories”

(1926) and his invention of the term “scientification”, by which he understood: “a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic” (Clute and Nicholls 311–314). Soon, however, he replaced “scientification” with William Willson’s more euphonious creation, “science fiction”, and promoted it as “an important factor in making the world a better place to live in” (James 8–9). His rival, John W. Campbell, the editor of “Astounding Science Fiction”, also promoted the term and believed that the genre should not be only about inventions and ideas but also about the ways in which people were shaped by them. As a result, there appeared numerous works among such as: Edgar Rice Burroughs’s *The Moon Maid* (1926) or Philip Nowlan’s *Armageddon 2419 AD* (1928), which depict a world in chaos dominated either by evil Communist-like “Kalkars” who take over the Moon and the Earth or by Russian Soviets and Mongolians who conquer Europe and targeted the USA. Nevertheless, the interest in distant future, interplanetary war, battle cruisers and galactic domination continued to flourish and Edward E. “Doc” Smith’s *Space Opera* initiated in 1928 stands as a clear proof.

The period 1938s and 1946s is usually perceived by fans and critics as the “Golden Age” in SF and is marked by talented authors such as Isaac Asimov, Clifford Simak, Jack Williamson, L. Sprague De Camp, Theodore Sturgeon, Robert Heinlein and A. E. Van Vogt. Asimov’s *Foundation* series published from 1942 to 1993 remains one a “landmark” in science fiction winning numerous prices including a HUGO for 1965 as Best All-Time Series (Clute 135). The following decade brought a “boom” of the genre in America. As “the worries about the future” increased so did the number of SF works and sales (James 84). Books such as Jack Finney’s *Body Snatcher* (1955) which explored people’s constant fear of invasion or nuclear war became more and more numerous. According to John Huntington, however, it was not until a decade later that SF became a popular genre that went mass publishing and international distribution (2). Heinlein’s *Stranger in a Strange Land* (1961) or Herbert’s *Dune* (1965) are two of the most representative titles of this period. Over time these books have fascinated the public by combining traditional science fiction characteristics with mysticism, prophecies and Messianic figures.

In the 1970s, along with the increased interest in producing SF works, there also emerged a reaction against the traditional conventions of pulp science fiction, called the ‘New Wave’. The term was the translation of the French ‘nouvelle vague’ and initially referred to experimental cinema. P. Schuyler Miller began to employ it in reference to the London magazine “New Worlds”, and its collaborators, J. G. Ballard, Brian Aldiss, John Brunner and E. C. Tubb who developed passionate, original styles. A few American writers, such as Thomas M. Disch, John Sladek and Samuel R. Delany, were also influenced by this movement, though they rejected its label. The followers of the New Wave considered themselves as being part of an avant-garde and pleaded for radical changes of the genre, experimentation, both in form and in content, and ‘literary’ or artistic sensibility. They turned, as J. G. Ballard states, “[their] back on space, on interstellar travel, extra-terrestrial life forms, (and) galactic wars” and produced ‘soft’ rather than ‘hard’ science fiction (qtd. Landon 151). Their focus was no more on “the adventurer, the inventor, the engineer, or the scientist, but on the average citizen” (qtd. Gunn 216). Exceptions such as Herbert’s 1965 novel, *Dune*, which described highly technologized worlds, continued to exist, but the splitting was there to stay.

The 1970s and spread of the Feminist ideas, the civil rights movement, the New Left, the gay and lesbian marches, the anti-war campaign and the ecologist demonstrations had strong echoes within the SF realm, transforming it into an ideal space for speculations upon possible societies and a variety of Others. The world was no longer threatened by an outer-

space danger but rather by an inner one generated by the cracks of the social system. Following this trend, numerous authors such as Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Doris Lessing or Margaret Atwood have captivated public's attention with their novels which speculate upon contemporary fears and Self-alienation.

Throughout the following decades the extraordinary development of cybernetics rejuvenated authors and readers' interest in technologies and innovation and lead to the emergence of a new movement called Cyberpunk, after Bruce Bethke's 1983 story. The movement tried to bring together the hard and soft parts of science fiction. Cyberpunk works, such as the famous *Neuromancer* (1984), written by William Gibson, depict future societies where industrial or political blocs achieve global power, informational networks are frequently hijacked, people modify their bodies and minds through drugs and biological engineering or find refuge in virtual realities projecting their "disembodied consciousness into the consensual hallucination that was the matrix" (Williams 253). Additionally, the general atmosphere of Cyberpunk books is dominated by juvenile energy, destructive sexuality, aggressiveness, street wisdom and a powerful sense of rebellion; in short -punk-rock attitudes.

Exploring science fiction at the beginning of the 21st century, John Clute states that researchers might confront themselves with a "classic figure-ground puzzle" and proposes two ways of perceiving it (64). The first one offers us "a vision of the triumph of science fiction as a genre and as a series of outstanding texts which figured to our gaze the significant futures that, during those years, came to pass" while the second describes science fiction as being "fatally indistinguishable from the world it attempted to adumbrate, to signify" (64). Science fiction books and movies flourish and sell better than ever. Yet, we observe that the dominant mood of science fiction is dystopian or critical utopian. *Star Trek*, the movie series created by Gene Roddenberry in the 1960s or *Star Wars*, the epic space opera started by George Lucas a decade later, continue to be developed and brought to the big screen – see *Star Trek Beyond* or *Rogue One: A Star Wars Story* simultaneously released in 2016. Intergalactic voyages, conflicts involving aliens and "the final frontier" are, however, overshadowed by the imperative need to explore our own complicated world. Contemporary issues involving: economic disparity, terrorist attacks, totalitarian states, corporate exploitation, unfair policies, religious fanaticism, discrimination, aggressive mass media, pornography as well as environmental degradation, pandemics, scientific experiments and the extreme technologization of daily life are daily headline news but also topics that contemporary SF writers speculate upon. Satires and predictions regarding the near future seem much more captivating than those related to the long distant future. Authors sound a warning signal about what may happen if nowadays problems are left unsolved. For instance, humans may become pieces of technology connected among each other through internetworking brain implants just like in M. T. Anderson's *Feed* (2002), raise clones for organ harvesting, like in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* (2005), face a totalitarian America where children are killed for entertainment like in Suzanne Collins's *The Hunger Games* (2008-2010), or witness an apocalypses as it happens in Cormac McCarthy's *The Road* (2006) or in Margaret Atwood's *Maddaddam* Trilogy (2003-2013).

The evolution of science fiction, its roots and transformations, is extremely important in understanding the complexity and the plasticity of this genre. Numerous voices have juxtaposed science fiction to pulp fiction as both genres deal with lurid or sensational subjects and are often printed on rough, low-quality paper. Moreover, numerous voices stated that the popularity of science fiction does not reflect its quality and that, in fact, such works are crude and immature. The value of any text is, however, interpretable and Theodore Sturgeon's Law

or Revelation of 1958 is concluding in this case. The American writer and critic felt the need to underline that: “The existence of immense quantities of trash in science fiction is admitted and it is regrettable; but it is no more unnatural than the existence of trash anywhere” and therefore “The best science fiction is as good as the best fiction in any field” (qtd in Landon 3).

Science fiction remains a controversial genre, with complex definitions as well as deep roots, twists and ramifications. From the imaginative works dominated by ‘estrangement’ and ‘cognition’, to ‘structural fabulations’ and the development of the ‘mega-text’, science fiction shows that it has much more to offer than simple clichés. Likewise, its evolution from captivating stories about scientific discoveries to realms where various issues regarding society and Self-identity can be criticised and predicted, proves that science fiction is continuously improving and updating according to contemporary needs and expectations. Contradictory discussions concerning this genre will never cease, but this proves that science fiction cannot be ignored and deserves increased attention. On the other hand, controversy may add to its worldwide success. The theoretical exploration of the definition and the evolution of science fiction makes us conclude that perhaps the ‘quest’ is much more important and rewarding than the ‘Grail’ itself.

BIBLIOGRAPHY

- Aldiss, Brian W. *The Detached Retina: Aspects of SF and Fantasy*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1995. Print.
- Asimov, Isaac. *Asimov on Science Fiction*. Garden City, NY: Doubleday, 1981. Print.
- Atwood, Margaret. *In Other Worlds: Science Fiction and the Human Imagination*. London: Virago, 2011. Print.
- Bergonzi, Bernard. *The Early H.G. Wells; a Study of the Scientific Romances*. Manchester, Eng.: Manchester UP, 1969. Print.
- Bradbury, Ray and Farrell, Edmund J. *Science Fact/fiction*. Glenview, IL: Scott, Foresman, 1974. Print.
- Clute, John, and Peter Nicholls. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's, 1993. Print.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton UP, 1971. Print.
- Gunn, James E., and Matthew Candelaria. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Lanham, MD: Scarecrow, 2005. Print.
- Hamilton, John. *Pioneers of Science Fiction*. Edina, MN: ABDO Pub., 2007. Print.
- Haslam, Jason W. *Gender, Race, and American Science Fiction: Reflections on Fantastic Identities*. New York: Routledge, 2015. Print.
- James, Edward, and Farah Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Jones, Gwyneth. *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. Print.
- Landon, Brooks. *Science Fiction after 1900: From the Steam Man to the Stars*. New York: Routledge, 2002. Print.
- Latham, Rob. *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford: Oxford UP, 2014. Print.
- Lundwall, Sam J., and Dean Ellis. *Science Fiction: What It's All about*. New York: Ace, 1971. Print.

- Mullen, R. D., and Darko Suvin. *Science-fiction Studies: Selected Articles on Science Fiction, 1973-1975*. Boston: Gregg, 1976. Print.
- Roberts, Adam. *Science Fiction: The New Critical Idiom. Second Edition*. Routledge: London and New York, 2000. Print.
- , *The History of Science Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- Rogers, Brett M., and Benjamin Eldon Stevens. *Classical Traditions in Science Fiction*. Oxford: Oxford UP, 2015. Print.
- Scholes, Robert, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, Bloomington: Indiana University Press, 1975. Print.
- Schubert, Julia. *Edgar Allan Poe - The Murders in the Rue Morgue - a Tale of Ratiocination*. Place of Publication Not Identified: Grin Verlag, 2012. Print.
- Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. London: Frances Lincoln Children's, 2015. Print.
- Smyth, Edmund J. *Jules Verne: Narratives of Modernity*. Liverpool: Liverpool UP, 2000. Print.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979. Print
- , *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent, OH: Kent State UP, 1988. Print.
- Westfahl, Gary. *Hugo Gernsback and the Century of Science Fiction*. Jefferson, NC: McFarland, 2007. Print.
- Williams, David. *Imagined Nations: Reflections on Media in Canadian Fiction*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2003. Print.
- Wolfe, Gary K. *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction*. Kent, OH: Kent State UP, 1979. Print.

DEREK WALCOTT. DRAMA AS PERFORMANCE, RITUAL AND MUSIC

Alba Simina Stanciu

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

Abstract: Born in a perimeter dominated by a marginal art, Derek Walcott from Santa Lucia – who received in 1992 the Nobel Prize – builds through crossbred coordinates – both spiritual and cultural – a theater which profoundly reflects the deepest features of a poor area, charged with hybrid artistry. The words and drama created by the caribbean dramatist incorporates the music, the rhythm, the ritual featured in theatrical formulas charged with spectacular „efficacy”, with carnivalesque substance, symbols of a colonialist history, memory of slavery, torture, shame. In the content of this drama, approached as performance, the author’s „obsessive” themes – poverty, the missing past and the lack of the cultural authenticity, the religious mixtures and confusions influenced by the haitian culture mixed with versions of catholicism, etc. – bears the significance of an artistic beginning, an irreversible process of self-assertion and appreciation of mixed values, of a contemporary ritual which consists of fragmentary and aleatory recoveries of the past, supported by the carnivalesque consumerist culture from Trinidad.

Keywords: performance, ritual, slavery, memory, rhythm, percussion.

După perioada mediană a secolului XX, în perimetrul caraibean se consolidează o scriitură dramatică și teatrală în care expresia artistică înseamnă ritualul, un text încărcat cu consistență culturală acumulată pe parcursul unui tensionat parcurs istoric, cu elemente performative construite din metisaje genetice și simboluri religioase.

În acest context laureatul Nobel din 1992, Derek Walcott, devine autorul unor texte și structuri narative a căror înțelegere este dependentă de *ethos*-ul carnavalesc al insulei Santa Lucia și a zonei Trinidad Tobago, ca un veritabil proces de investigație a formării unei mentalități specifice, condiționată de strategii de supraviețuire în medii abjecte, analfabetism și sărăcie. Aceste aspecte reprezintă temele de bază ale eseurilor lui Walcott ce explică performance-ul, ale textelor sale filosofice care gravitează în jurul unei idei centrale, identitatea într-o zonă lipsită de o istorie clară, de reperele oferite de o cultură elitistă. Walcott schițează trăsături artistice autentice, valori umane, simboluri recuperate dintr-o cultură plasată la limita dintre „deșeu” al civilizației occidentale (în special nord americană) și

întoarceri instinctive către o formulă de ritual-colaj, sudat din fragmente și memorii, de reminiscențe ale culturii africane, și vest-africane *Yoruba* și catolicismul hispanic.

Alura religioasă a universului teatral creat de Walcott poartă fizionomia carnavalului din Trinidad, a comportamentului *every day* extras din sfera peisajului uman periferic suburban, degradat și murdar al zonei. Este o dramă populată de personaje simbolice pentru carnaval, produse ale obsesiilor și memoriei colective (*Omeros*, Robert Cook, *The Joker of Seville* în care un Anansi – personaj din mitologia africană capabil de a se transforma în insectă, înțelept și știutor - este deghizat în Don Juan).

Drama lui Derek Walcott ia naștere în primul rând ca rezultat al experimentalismului teatral legat de o intensă activitate la *St Lucia Art Guilds* și *Little Carib Theatre Workshop* din anii '50 și '60, urmărind produsele teatrale autentice, ce însumează miturile și spiritul ritualic al zonei. Este orientat către un discurs performativ abordabil prin prisma antropologiei teatrale (Victor Turner), a legăturilor dintre cultură și *performance*, al marginalismului cultural care intră în mod galopant în zona cercetărilor academice și în interesul artei postmoderne. Teatrul creat de Walcott urmărește spectacolul ca fenomen colectiv, cu participarea „totală” atât a performerului cât și a celui care asistă la *performance*, este integrat în fluidul magnetic declanșat de derularea situațională ce aduce la unison experiența colectivă, carnavalul și ritualul. Simbolurile, conflictele istorice și rasiale devin substanța autentică a *performance*-ului. Drama se derulează în direcția strategiilor ritualice invocate de antropologi, în termeni ca „structură” (punctele fixe stabilite de ordinea socială) sau anti-structură (momentul de dizolvare a ordinii și a cursului firesc), momente reprezentate la Walcott prin elementul carnavalesc al culturii din Trinidad.

Drama sistematizează etapele de afirmare ale unor noi tipuri de valori, prin „eficacitatea” cuvântului și a *performance*-ului ritualic, explicate de autor în Prefața piesei *Dream on the Monkey Mountain*, eseul *What the Twilight Says: An Overture*¹. Cuvântul și situația dramatică sunt o neîntreruptă raportare la spectacolul creat de ritm și muzică, la impulsul violent al individului ce populează zona, care își „descarcă” în artă memoria încărcată de traume și bestialitate. Textul dramatic este „dependent” de detaliu și descriere a imaginii, a gestului și a ritualului (didascaliile), susținută de senzația foarte personală a dramaturgului cauzată de întâlnirea cu o lume marginală - într-o atmosferă dată de cromatica incandescentă specifică – sau cu memoria trecutului ambiguu. Este trasat mereu un peisaj încărcat cu detalii ale arhitecturii și substanței vegetale, cu vechime, uzură, în stare degradată a materiei, elemente prin care Walcott face continue trimiteri la evenimente ce amintesc fie de condiția de sclav, fie de complicațiile și aglomerația urbană și sub-urbană. Mai mult, Walcott invocă esențiala completare între jungla vegetală și cea umană, cu frecvente trimiteri către mlaștina și sălbăticia care caracterizează structura mentală a metişilor marginali. Sărăcia amintită de dramaturg va primi calități poetice, va contura în mod artistic imaginea acestui perimetru geografic.

Eseul *What the Twilight Says* se derulează ca o structură circulară, leitmotivică, cu accent pe detaliile spațiale degradate relaționate cu uzura demnității umane și cu invocări obsesive ale sărăciei, sublimată în formula și inventivitatea carnavalescă, de suprarealismul imaginilor și a substanței vizual simbolice a *performance*-ului. Personajele acestei drame – la fel ca și localnicii – se află într-un mediu dominat de memoria suferinței, de „întunericul aborigen”, într-o atmosferă fie violent performativă, fie derulându-se în

¹ Derek Walcott, *Dream on the Monkey Mountain and Other Plays*, Macmillan, 2014.

liniștea suferinței și acceptării, a „ritualurilor de auto-descoperire”, într-un *performance* construit din impulsul mărturisirii durerii și al analfabetismului.

Walcott propune „drumul înapoi de la om la maimuță”², acest parcurs devenind o formulă de orientare, un îndrumător al individului și performerului care în egală măsură trebuie să recupereze *ethos*-ul caraiman și autenticitatea ritualică. Este insistent recomandată „amnezia” și drumul de la capăt pentru reconstrucția artei, prin parcurgerea etapelor care etalează „suferința unei rase”³. Spectacolul, teatrul, arta vor trebui reinventate pornind de la mixajul genetic, prin întoarcerea la instinct „orice actor trebuie să facă această călătorie pentru a-și articula originile”, de la „întunericul total” prin cercetarea memoriilor, a reformulării a unei istorii neștiute pe baza fluxului colectiv, prin „focul tribal”⁴. Pe baza acestor coordonate își face apariția un „teatru *underground*” ce are ca fundament „piatra tribală” și „bucuria tragică de ritual”⁵. Este vorba despre un spectacol fără accesorii, fără investiții gratuite (cum se întâmplă în teatrul occidental), cu sprijin în reformele teatrale ale secolului XX, teatrul deriziunii, Artaud sau teatrul sărac al lui Grotowski, generând un corpus performativ ce oferă prin simplitate, eficacitatea necesară a unui teatru spiritual. Sărăcia stimulează fantezia și geniul spectacolului caraiman, care trebuie să depășească statutul de „artă pentru turiști”.

Performance-ul expune sensibilitatea și cultura rasei afro-creștine, în care prioritar este dialectul, cea mai puternică formulă de expresie verbală, dominată de amintirea condiției de sclav. În *What the Twilight Says* este frecvent amintit modul de existență al sclavului, starea sa mentală condiționată de rușine și de inferioritate umană. Amestecul genetic ce a intervenit a indus lipsa bazei într-o identitate stabilă. Istoria însă, rămâne încriptată în *performance* și artă vizuală, consolidându-se din direcția dorinței de recuperare a umanității prin apelul la cultura autentică a rasei negre adusă din Africa, din turnurile mentale apărute odată cu educația „noilor veniți” prin reperele elisabetane și iacobine, ce se amestecă cu ritualul haitian, catolicismul, mixaj cultural care creează confuzii de identitate („contradicția a fi negru la trup și alb la minte”⁶ a unor indivizi „văduviți de negritudine și sărăcie”⁷). Walcott recompune în dramă o imagine compozită dintre catolicism și africanism, o nouă lume (*the new world negro*)⁸ în care „oamenii ca și actorii au așteptat un limbaj ... au confruntat o varietate de stiluri și măști. Însă rușinați de vorbirea lor, au fost mișcați doar de tragicomic sau farsă. Tragicomicul era doar o altă formă de auto-dispreț”⁹.

Arta invocată de Walcott trebuie să depășească „conceptul civilizat al teatrului”¹⁰. Aceasta va fi creată din impuls, ritm, din talentul nealterat de influențele exterioare, artificii sau căutări de efecte. Teatrul și drama reciclează și confirmă valoarea acestei zone maginale, prin sublinierea forței vitale care unește natura cu esența umană, prin distilarea diferitelor infuzii religioase și culturale europene care au fost adaptate pulsului sanguin local. Teatrul caraiman este inițial catalogat ca un „teatru de păpuși ieftine”¹¹, creat

² Derek Walcott, *Dream on the Monkey Mountain and Other Plays*, Macmillan, 2014, pag. 5.

³ *Idem*, pag. 5.

⁴ *Idem*, pag. 5.

⁵ *Idem*, pag. 6.

⁶ *Idem*, pag. 12.

⁷ *Idem*, pag. 12.

⁸ Termen invocat în repetate rânduri de Derek Walcott în *What the Twilight Says* și David H. Brown în *Santeria Enthroned: Art, Ritual and Innovation in Afro-Cuban Religion*, University of Chicago Press, 2003.

⁹ Derek Walcott, *Dream on the Monkey Mountain and Other Plays*, Macmillan, 2014, pag. 20.

¹⁰ *Idem*, pag. 20.

¹¹ *Idem*, pag. 22.

din strategii care maschează traumele rasei și consistența culturală creată din deșeurile consumeriste americane. Carnavalul și ritualul devin centrul de gravitație al artei și dramei, încărcat de reminiscențe ale etapei coloniale, ale miturilor macabre ce se dezvoltă în mod ascuns în perioada sclaviei.

Personajele de carnaval care apar în dramă sunt conturate prin prisma simbolurilor și a măștilor arhaice tribale, prelucrate prin coordonate dramatice europene, dar în special prin primitivism, ritm, transă și explozii instinctuale, *cadomblé*, *macumba*, *yambalou*, formule codificate de inițiere și *performance*. Referitor la acest fenomen al relației dintre carnaval și performance, Peter Manson¹² în lucrarea *Bacchanal, The Carnival Culture of Trinidad* vorbește despre „orgia entuziasmului, mirosul, căldura, confuzia care face inima să tresară, energia sexuală, spiritul picant, membrele care dor și sentimentul eliberării mentale ... șocul culorii ... teme fanteziste: din spațiul extraterestru, culturile antice, lumea insectelor, lumea folclorică a schimbătorilor de formă, băutori de sânge și fantome”¹³, descriere ce permite extensii către contextul și personajele create de Wacott. Acestea aduc și consistența europeană carnavalescă, cu alterații ale măscăriciului. Pierrot devine *Joker* sau Don Juan, „hoțul de la miezul nopții”, evoluând pe coordonatele nu numai dramatice, ci orientate după tensiunile și mesajele muzicii locale, *camboulay*, *shantwell*, *calenda*. Seducătorul creol este un personaj frecvent întâlnit în literatura dramatică a zonei, simbolizând hipersexualitatea masculină a bărbatului amestecat genetic, care construiește o versiune amplificată ca violență și manifestare instinctuală, față de europeanul seducător sau burlador. Intervine în substanța personajului din cultura Anansi - sau trivialismul african - care este investit (ca puls vital) în miturile modern europene. Tot în această direcție cercetătorul literaturii caraibiene, Antonio Benitez-Rojo¹⁴ insistă asupra legăturilor spirituale venite dinspre mai multe continente, valabile în arta și teatrul caraibean, care construiesc personajele acestui perimetru, ca produse de combinații dintre mituri formate prin tradiția orală și personaje reale care au rol de puncte de pornire și factori activatori ai acestei culturi. În capitolul dedicat dramei autorului din Santa Lucia, *The Intermediate Layer : Walcott's Drums and Color* este menționată schimbarea de poziție „cititor-spectator”, condiție esențială pentru lectura acestei drame.

În *Dream on the Monkey Mountain* central este simbolul cărbunelui, personificat prin Makak, expresie a negritudinii, a maimuței, dialectului, memoriei sclaviei, a stadiului embrionar al unei civilizații plină de potențial artistic și forță. Personajul este stimulat de beție și drog, adjuvante ale fanteziei artistice, trecând prin vis către memorie. Este din nou sugerată - la nivel instinctiv - nevoia de reîntoarcere pe continentul african pentru a se reinventa „o viziune romantizată a Africii pe care o mențin oamenii de culoare pentru a scăpa de realitatea care îi înconjoară”¹⁵. Piesa *Dream on the Monkey Mountain* urmărește structura carnavalescă și suprarealistă a artei locale, visul, memoria, identitatea care pendulează în stări confuze, fragmentare. Firul narativ evoluează în direcția abisului mental, parcursul înseamnând afundarea într-un univers illogic în care nu există nici o coerență narativă. Singurul element valabil rămâne simbolul, momentele de *betweenness*, condiție a valabilității performance-ului (explicate în studiile lui Victor Turner, *From Ritual to Theatre*¹⁶). Visul

¹² Peter Manson, *Bacchanal, The Carnival Culture of Trinidad*, Temple University Press, 1998.

¹³ *Idem*, pag. 8.

¹⁴ Antonio Benitez Rojo, *The Repeating Island, The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Duke University Press, 1997.

¹⁵ Derek Walcott, *Dream on the Monkey Mountain and Other Plays*, Macmillan, 2014, Prefața *What the twilight Says*, pag. 18.

¹⁶ Victor Turner, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of the Play*, Performing Arts Journal Publications, 1982.

invocat de Walcott este unul colectiv, care găsește o cale de salvare în lumea iluzorie, în istoria rasei mixte și a sclaviei din trecut. Au loc salturi între nivelurile realității - teatralității, motivate de accesarea nivelurilor de memorie într-o dimensiune a fanteziei colective. Tema obsesivă a lui Walcott este călătoria și drumul înapoi prin memorie (*What the Twilight Says*), prin „straturile” mentale care au ascuns originea. Prin aceste teme sunt aduse la unison obsesiile locale, reconstrucția memoriei copilăriei și a maturității pe baza poveștilor auzite. Apar personaje leitmotiv, *Cel ce caută* fără teama unui eșec, personajul central Felix Holbain – Makak sau „omul maimuță”, prelucrat dramatic prin soluții artistice care amestecă folclorul, magia, imagini ale degradării umane.

Înțelegerea dramei este din nou dependentă de mărturiile autorului, de esența muzicală a limbajului dialectal, de existența acestuia în mediul performativ, într-un cadru dominat de ritm, de sunete stridente, de timbralitatea specifică a orchestrației de carnaval (mereu indicată în drama autorului caraibean). Textul surprinde „pulsul vital” al mediului uman-vegetal, aspirațiile unei rase către eliberarea de trauma trecutului, către memoria echivalentă cu suferința. Firul dramatic este echivalentul unui labirint, un traseu aproape haotic prin vis, un simbol al căutării și recuperării fragmentare. Intervin scene sacre, de magie, de ritual de creare de liante între trecut și prezent, pentru fixarea unui punct de pornire pentru un posibil viitor al metişilor și a impurității umane din Caraibe, a oamenilor de culoare. Walcott insistă pe valoarea și simbolul cărbunelui, pe trecerea sa prin diverse etape geologice, rezistența, călirea, perspectiva transformării sale în diamante. Aceasta este una dintre temele dominante ale literaturii caraibiene (premiul Nobel pentru literatură în 2001, autorul din Trinidad N. S. Naipaul, *The Loss of El Dorado: A Colonial History*) simbol suprapus cu visul negrilor din timpul ritualului, cu răsturnările de situații în mod magic, apariția figurilor nopții care pedepsesc chinurile zilei, cu fantezii salvatoare prin apariția celui care pedepsește, un echivalent negru ritualic african al stăpânului de sclavi care torturează.

Dream on the Monkey Mountain este un model de dramă construită ca și spectacol, un carnaval în desfășurare, o lectură a textului dramatic și experiență a fanteziei, dată de directitudinea muzicală a cântului, dansului și mișcării, accesând memoria colectivă, uniformizând trăirile. Creștinismul apare conjugat cu religia afro-caraibeană, Isus Christos este văzut ca și Regele Africii, iar figura salvatoare apare prin Makak. Apar secvențe de vis, Makak devine personajul care judecă - în formulă *voodoo* - cu imagine monstruoasă dublată de situații ca viziuni naive ale dorinței de răzbunare care maschează neputința de a se exprima în mod direct și care se pot manifesta în mod codificat în artă și ritual. În eseu *The Whiteness of Blackness*, referindu-se la drama lui Derek Walcott, autorul Patrick Colm Hogan vorbește despre „o identitate care împinge către nebunie”¹⁷ inspirată de Kele, formula exorcizantă a ritualului și mai ales rastafaniarism, manifestare legată de un istoric al manifestărilor nebuniei. Aceasta este susținută de întâlnirea lui Makak cu propria imagine din oglindă. Rasa neagră este asociată cu urâtenia, monstruosul, obiectul, ritualismul, partea întunecată a acestuia. Makak respinge propria imagine sub-umană. Este vorba de o mentalitate a imaginii de sine care se dezvoltă pe parcursul mai multor secole.

Tot construit după reperele ritualului și a complexe „partituri” de stiluri muzicale de carnaval caraibian și Trinidad este *The Joker of Seville* cu o structură dramatică ce are ca prioritate practica scenei, prin acumularea de elemente specifice artistice locale, muzică și ritm prin care este prelucrat mitul european. Cuvântul și drama sunt coordonate de

¹⁷ Patrick Colm Hogan, *Colonialism and Cultural Identity, Crises of Tradition in the Anglophone Literatures of India, Africa and the Caribbean*, SUNY Press, 2000, pag.45.

muzică pornind de la sugestiile lui Galt MacDermot autor al seriei de cântece care plasează scriitura dramatică în zona de spectacol *music-hall* (*Sans Humanite, They don't know who, Do I flee ?, Tisbea went and bathe*, etc.), susținute de teatralitatea performance-ului, bazat pe instinct și vâltoare carnavalescă. Este invocat teatrul spaniol al Renașterii, formula sa de funcționare, imagine și eficiență, la data construirii culturii din Trinidad. Spaniolismul este mixat cu performativitatea caraibiană contemporană „cu al său *performance* care se dezlanțuie, eliberează, zdrobește, traversează granițele, ca o celebrare a vieții în fața morții”¹⁸. Cadrul este stabilit din primele momente, în care este indispensabilă arena – spațiu al confruntării fie animale fie umane - un perimetru circular specific *performance*-ului caraibean, un *gayelle* destinat luptelor tradiționale *stick fight* (lupte cu bețele). The Joker sau Don Juan este un *stick man*, un bărbat care excelează prin masculinitate și erotism, prin jocuri cu conotații sexuale ale cuvintelor, coduri excentrice ale comportamentului în alura carnavalului din Trinidad. Joker-ul lui Walcott apare ca un eliberator modern al femeii, care suportă pedeapsa pentru „atacarea” prin teatru a mentalității adânc înfipte în conștiința colectivă, totul derulându-se în alură de *burla* (glumă). Acesta poartă trăsăturile seducătorului de tip *choteo* personajul marginal cu instincte animalice - simbol al metamorfozei fără o ancoră în trecut sau prezent - conjugat cu conquistadorul, cel ce descoperă lumii și formule de existență noi, cel ce trece prin mai multe etape și transformări, concentrând în formula dramatic-performativă creată de autorul din Santa Lucia, spiritul Trinidadului.

Creația dramatică a lui Derek Walcott captează instinctul teatral al Caraibelor, mereu „înradăcinat în experiența oamenilor săraci, scris în artele performance-ului, incluzând limbajul acestora”¹⁹. Este un teatru al ritualului, cu un limbaj dramatic ce tinde să cuprindă complexitatea universului uman atât din trecut cât mai ales extras din existența stagnantă de fiecare zi, blocată în ritmicitate lentă și sărăcie.

BIBLIOGRAPHY

- ADAMS, Jessica, BIBLER, Michael P, ACCILLEN, Cecile, *Just BelowSouth: Intercultural Performance in the Caribbean and U.S.South*, University of Virginia Press, 2007.
- BARTHELET, Stella Borg, *A Sea for Encounters: Essay Towards a Postcolonial Commonwealth*, Rodopi, 2009.
- BAUGH, Edward, *Derek Walcott*, Cambridge University Press, 2006.
- BENITEZ-ROJO, Antonio, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Duke University Press, 1997.
- BROWN, David H., *Santeria Enthroned: Art, Ritual and Innovation in Afro-Cuban Religion*, University of Chicago Press, 2003.
- HALLENGREN, Anders, *Nobel Laureats in Search of Identity and Integrity: Voices of Different Cultures*, World Scientific, 2005.
- HAMMER, Robert D., *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Lynne Rienner Publishers, 1993.
- HOGAN, Patrick Colm, *Colonialism and Cultural Identity: Crisis in tradition in the Anglophone Literatures of India, Africa and Caribbean*, SUNY Press, 2000.

¹⁸ Patrick Colm Hogan, *Colonialism and Cultural Identity, Crises of Tradition in the Anglophone Literatures of India, Africa and the Caribbean*, SUNY Press, 2000, pag.45.

¹⁹ Derek Walcott, *Dream on the Monkey Mountain and Other Plays*, Macmillan, 2014, Prefața *What the twilight Says*, pag. 58.

MASON, Peter, *Bachanal ! : The Carnival Culture of Trinidad*, Temple University Press, 1998.

N. S. Naipaul, *The Loss of El Dorado. A Colonial History*, Pan Macmillan, 2012.

SCHECHNER, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 2010.

STANCIU, Alba Simina, *Don Juan. Donjuanismul. Teatralitate și manierism*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2013.

TURNER, Victor Witter, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of the Play*, Performing Arts Journal Publications, 1982.

WALCOTT, Derek, *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux, 2014.

WALCOTT, Derek, *The Joker of Seville and O Babylon!*, Macmillan, 1978.

WALCOTT, Derek, *Dream on the Monkey Mountain and Other Plays*, Macmillan, 2014.

DEFINING THE LYRICAL NOVEL: VIRGINIA WOOLF AND GRAHAM SWIFT

Irina-Ana Drobot

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

*Abstract: The paper sets out to compare Swift's novels to those of Woolf and determine whether the former were influenced by the latter. Once we have explored how Woolf's literary movement has influenced Swift's and determined that Swift, like Woolf, wrote lyrical novels. The paper examines the lyrical novel with the use of narratological theories in order to broaden the reader's understanding. The definition offered by Woolf in her diary of the new novel she wished to create and which suggested mixture of genres (narrative, lyrical, dramatic) is confirmed by the statements Terry Eagleton makes in *What is a Novel?**

Keywords: genres, intertextuality, foregrounding, tragedy, monologues

What does a theory of the lyrical novel look like? First we need to examine a definition of the novel. We notice how large and permissive such a definition is. The second edition of the Oxford English Dictionary defines the novel as:

A fictitious prose narrative or tale of considerable length (now usually one long enough to fill one or more volumes), in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot of more or less complexity.

The definition offered by Woolf in her diary of the new novel she wished to create and which suggested mixture of genres (narrative, lyrical, dramatic) is confirmed by the statements Terry Eagleton makes in *What is a Novel?*:

The point about the novel [...] is not just that it eludes definitions, but that it actively undermines them. It is less a genre than an anti-genre. It cannibalizes other literary modes and mixes the bits and pieces promiscuously together. You can find poetry and dramatic dialogue in the novel, along with epic, pastoral, satire, history, elegy, tragedy and any number of other literary modes. Virginia Woolf described it as 'this most pliable of all forms'. The novel quotes, parodies and transforms other genres [...]

The novel is a mighty melting pot, a mongrel among literary thoroughbreds. There seems to be nothing it cannot do. It can investigate a single human consciousness for eight hundred pages. Or it can recount the adventures of an onion, chart the history of a family over six generations, or recreate the Napoleonic wars.

[...] The novel is an anarchic genre, since its rule is not to have rules.

[...] The novel presents us with a changing, concrete, open-ended history rather than a closed symbolic universe. Time and narrative are of its essence. (Eagleton 2005)

Here Eagleton notices that the novel as a genre includes anything. Any mixture of literary modes can be found in a novel. Even the example of focalization through a character's consciousness is given. The novel is constructed according to fluid rules. Eagleton also believes that the aspects of time and narrative are the most important elements in a novel. Uses of time, place and narrative constructed mainly through lyrical monologues are common in Woolf and Swift. To these the role of intertextuality in the reader's experience may be added. The foregrounding theory explains why the lyrical mode is perceived by the reader in a way not merely tied to the use of language. Gestalt psychology (Evans and Green 2006: 65) speaks about figure-ground organization and the way humans have a cognitive ability to "segregate any given scene into figure-ground organization". In this case, a certain aspect becomes prominent in a scene or in a text. In the lyrical novel, this mixture of genres becomes more visible than in other novels. The lyrical mode is dominant, while dramatic and narrative modes work to intensify it. Language is not the only means of expression and of creation in the lyrical novel. The use of other traditions is brought forward for the same purpose. Readers process and bring along their understanding of those traditions, and especially of lyrical or dramatic aspects, which help to foreground those modes in the lyrical novel. Readers may be regarded as having scripts which they apply when intertextual references are relevant to their present reading. These scripts correspond to their expectations based on previous experience which are either contradicted or confirmed. As proof, critics focus on either the innovative or the traditional aspects in Woolf's novels. They see her as closer to either the Victorians or the Modernists. The readers' attention is caught by either the traditional story, or the plot, or by the lyrical aspects. One of these main aspects becomes the prominent function of the readers' expectations. One of these aspects proves to be more powerful.

That which Ersevîm states about the lyrical novel, in *Virginia Woolf: Lyrical Novelist*, has been realized or put into practice by Woolf and Swift:

Since its inception, the novel has been closely associated with the art of story-telling, which necessarily includes in its narrative technique some of dramatic action, causation, time, setting, and identifiable characters. To the contrary, the lyrical poem has dealt primarily with the suggestion of feelings and themes in musical or pictorial patterns. Lyrical fiction, this new and hybridic genre, which submerges the narrative in imagery has revealed fresh possibilities for the novel. (Ersevîm 1966)

The features Ersevîm attributes to the traditional novel are present in the lyrical novel as well. They are just differently represented. The story is there, although it is differently constructed or left for the reader to construct by filling in the missing parts (especially causation). Dramatic action, time, setting and characters are elements which Ersevîm includes under the label of narrative technique. The dramatic mode has always been present in the novel, even in the traditional one. However, in the lyrical novel the dramatic mode is differently represented. Woolf thought of the dramatic mode as part of the new novel she wished to create. When she said that she wished to create a novel with dramatic prose, a novel that should be acted and not read, she meant that she wished for the reader to share the intensity of the emotional experience. Also, she referred to the apparent lack of intervention of the author, or of the omniscient narrator, as the perspective presented will be entirely the characters' and the story

would be made up of lyrical monologues and lyrical scenes. Afterwards, Ersevim mentions that “the suggestion of feelings and themes in musical or pictorial patterns” are features of the lyrical poem. Woolf has mentioned these features in her theories and tried to apply them in her novels. The emotional experience is clearly represented in the lyrical novel, while other arts such as painting or music have been introduced in the novels’ content. Woolf wished to use music to influence the narrative structure; however, it was Swift who put this theory into practice. Ersevim views lyrical fiction as a hybridic genre, as it includes narrative, dramatic and poetic modes or genres. Woolf and Swift also manage to represent differently the features which Ersevim mentions as belonging to traditional novels, while they also use the features which Ersevim identifies as being specific to lyrical poetry.

One characteristic which was not explored sufficiently for the lyrical novel is its features of tragedy. Aristotle, in *The Poetics*, defines tragedy as generating emotions such as fear and pity. Aristotle’s definition of tragedy is the following:

A tragedy is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in appropriate and pleasurable language;...in a dramatic rather than narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish a catharsis of these emotions.

The reader should feel pity and a dram of sympathy for the tragic hero, and fear that the fate of this kind of hero might prove to be unfavourable. Plot and character are the most important elements of tragedy according to Aristotle. This means that unity of plot is necessary for a good tragedy. Characters need to be believable. Other less important elements for tragedy are thought, diction, melody and spectacle. To what extent is the lyrical novel tragic? The form of tragedy in the lyrical novel is not the traditional, Aristotelian one. Moreover, the extent to which plot or action exists in the lyrical novel is debatable. However, in Swift especially, we notice that traumatic events are given a significant place. Even though the degree of tragedy is not as high as in Aristotelian tragedy, we notice that there are embedded texts where tragic events are given center stage. For instance, in Woolf, we have the tragedy of Septimus and Lucrezia. In Swift, Bill Unwin in *Ever After* parallels the fate of Shakespeare’s tragic hero Hamlet.

For the lyrical novel, the structure has an influence on creating a lyrical effect. This is achieved by structuring the story’s presentation on lyrical monologues and also by the so-called “absence of a concrete plot” (Utkarsh 2011). However, with respect to plot, in the representation of moments of vision we notice the need for finding a pattern, for finding coherence in apparently disparate elements, or in an apparently fragmentary world.

De Paiva Correia reflects on the lyrical mode’s general association with lack of action or coherent plot:

When we consider Shakespeare’s lyric sequence, his *Sonnets*, we soon realize that the text expands into a strong strip of action, and frames several characters. Since there is no doubt we are in the presence of lyric poetry, we must come to the conclusion that the lyric mode, similarly to the narrative and dramatic ones, is a powerful transmitter of action, as far as a coherent plot is concerned.

Shakespeare’s *Sonnets*, the outstanding example I have conjured up, definitely throws light on the subject. We should, however, bear in mind that even a short, isolated lyric poem usually displays action, even if the action is minimal. (De Paiva Correia 2008: 89)

She thus offers evidence for a new way of looking at the lyrical mode. De Paiva Correia believes that there is always at least some minimal action even in a lyric poem. De Correia claims that “the lyrical mode, similarly to the narrative and dramatic ones, is a powerful transmitter of action”, as far as a coherent plot is concerned. The use of the lyrical mode transmits action, and it is here that the active role of the reader comes in. After all, we could compare the situation of the lyrical mode as transmitter of action with the fact that certain incidents or other details are omitted from any narrative if they are considered irrelevant or unimportant. What is important for the lyrical novel will thus be concentrated in the instances represented in the lyrical mode. From there, the reader will be able to draw connections and infer what has not been said.

Hühn also claims that there is always a story, even in lyric poetry. There are always incidents, even in a poem. These features will make poetry suitable for a narratological analysis. We could also say that the lyrical mode in Woolf includes a story and incidents. According to Hühn,

[...] first, poetry can profitably be analysed on the basis of narratological categories and thus be compared with prose narratives proper (by poetry, I mean the lyric in the narrow sense, not merely narrative poems such as ballads or verse narratives); and second, events are a prerequisite of narrativity in fictional literature as well as in the lived world. (Hühn 2005-2007)

Narrating is used universally to structure experience, to make sense of the world and to present these ordered structures:

The first premise, the transgeneric applicability of narratology to lyric poetry, maintains that narrating is an anthropologically universal device for structuring experience and making sense of the world as well as communicating such ordered structures to others (or to oneself). (Hühn 2005-2007)

This statement references the moments of vision or analysis of the past in Woolf’s and Swift’s novels. Characters in Woolf and Swift, by their moments of vision, try to find a pattern. Characters in Swift and in Woolf’s *Mrs. Dalloway* try to establish a coherence between their present situation and past experiences. They do this by remembering the past, and by telling their stories.

Hühn goes on to mention that

This ordering function of narrative essentially rests on the combination of two operations - the temporal concatenation of individual elements (existents and incidents) into some kind of coherent sequence and the mediation of this sequence from a particular perspective. (Hühn 2005-2007)

This statement underlines the role of the representation of time in the lyrical novel. The sequences may be regarded as the equivalent term for lyrical scenes. Temporal unity is in fact what holds a lyrical scene together. Hühn mentions the presentation of the sequence (or lyrical scene) from a certain perspective which makes narrative coherent. This reminds us that the perceiving character ensures the unity of the plot. What Hühn claims about lyrical poems holds true for the lyrical mode in Woolf and Swift. Everything Hühn states references earlier claims about the lyrical mode in Woolf and Swift. The following statement is no exception:

[...] lyric poems can be described as modelling temporal sequences of incidents, typically of mental processes comprising reflections, memories, emotions, imaginations, desires or anxieties, but also involving sense perceptions or physical developments (such as walking or dying). They mediate these sequences from a specific, usually personalised subjective perspective, through an act of articulation. (Hühn 2005-2007)

The lyrical mode in Woolf and Swift contains the features presented in the quotation above. What Hühn claims above has been mentioned in regards to the way the stream-of-consciousness technique tries to represent the workings of memory, or in the way a character's subjective perception shapes the story for the readers. Moreover, it is the act of perception which unifies the plot. Modernists try to bring unity and coherence through their novels, a unity which is not there in real life and which is only possible by means of art:

As far as the subject is concerned, modernist fiction's subject is tragic or comic tragic in essence and tends to present a fragmented view of human subjectivity and history (think of *Wasteland*, for instance, or Woolf's *To the Lighthouse*), and presents that fragmentation as something tragic, something to be lamented and mourned as a loss. Many modernist works try to uphold the idea that novels can provide the unity, coherence, and meaning which has been lost in most of modern life [...] art will do what other institutions fail to do. (Jin 2011: 114-118)

De Paiva Correia and Hühn question the statements that in lyric poetry, or in the lyrical mode, there are no incidents and no story. Jin supports the idea that there is a different presentation of the story in Modernist fiction:

A "striking feature of modern fiction is their giving precedence to the depiction of the characters' mental and emotional reactions to external events, rather than the events themselves. In doing so, the novelists abandoned the conventional usages of realistic plot structure, characterization and description, and their works became successions of "fleeting images of the external world with thoughts and half-thoughts and shadows of thought attached to the immediate present or moving back and forth in memory"(Chen, 1999)." (Jin 2011: 114-118)

Another aspect in which the Modernist novel differs from the traditional novel is the use of time:

[...] modern fiction does not start with the introduction of the time of a story and records the life experience of characters but usually reveals the characters' thoughts in less than an hour or just two or three days. (Jin 2011: 114-118)

A very important aspect is stressed in this quotation, namely the way a story is represented in Modernist fiction. In contrast with traditional novels, in Modernist fiction a story is not presented right from the beginning. The same aspect is also present in Postmodernist fiction. However, in some of Swift's novels, the time of the story often takes place outside the fabula.

Consciousness may be dynamic, not static. Referring to postmodernism, Lodge (2002: 91) states that "the individual self is not a fixed and stable entity, but is constantly being created and modified in consciousness through interaction with others and the world." This

view is similar to Woolf's. In *A Writer's Diary*, she wonders whether life is "solid" or "shifting", connecting this aspect with identity and change:

Now is life very solid or very shifting?... This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world - this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous... Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through. But what is the light?

Here we feel some dynamism, some change of state, even if we deal with an inner reality rather than with external dramatic and dynamic incidents. What gives the impression that the story is static in Woolf's novels? The subject does not move in space in the main fabula, while he presents the story from memory. In Woolf, the following aspects are pointed out: as Pasold claims (105), "the subject can remain fixed in space and its consciousness can move in time (time-montage)"; "time remains fixed, and it is the spatial element that changes (space-montage)". Thus, the subject may not move in the main fabula, or otherwise there may be no movement at the level of time while the spatial element changes. The time referred to here is the time of the main fabula, which, just like the subject, remains fixed. The action in a traditional sense takes place in the presentation of characters' memories of the past. One may also find a correspondent of this distinction at the level of the memories, meaning that the subject and time can be shown as fixed even in memories, as the subject may not remember something dramatic and dynamic, while some thoughts keep the external aspect static.

If we take this aspect into account, Swift's novels may be regarded as being more dynamic in the lyrical scenes where memories are shown. For instance, in *Waterland*, Crick's story, as recomposed from his memories, is quite dynamic. There are lots of external action and external incidents. The same may be said about the story in *Out of This World*, *Last Orders*, *Tomorrow*, *Wish You Were Here*, *The Light of Day*, *Ever After*, *Shuttlecock*, and *The Sweetshop Owner*. When characters look back on the past, the story is presented to the reader. Lots of incidents are revealed through memories. It is up to the reader to make the connections between the incidents. The incidents are many and the plot is complex. It is true that the action in the main fabula may be quite simple in some cases. In *The Sweetshop Owner* or in *Waterland*, the action in the main fabula is simple. Characters just look back into the past, while in the present of the main fabula nothing much happens. The same may be said about *The Light of Day* or about *Tomorrow*. The main fabula presents a static situation, from which charactes go back in time or reflect on the present and on the past.

The situation in the main fabula may involve little action and a limited setting. For instance, in *Tomorrow*, the setting is the interior, and Paula's reflections occur at nighttime, possibly as she lies in her bed while her family is asleep. If the readers think of action in traditional terms, there is none in the main fabula. However, as the story is told through reflections and memories, incidents do occur. In *The Sweetshop Owner*, during the span of one day William remembers what has happened in the past, what has led to his current solitude. He is in conflict with his daughter Dorry. He expects her and wishes to see her but she does not come and he dies alone. Once again, not much happens in the main fabula and once again the setting seems restricted to the interior. However, the story is reconstructed by both William (and also by the lyrical monologues of the other characters, for whom there is no precise setting in the present of the main fabula) and the readers. In *Waterland*, the main fabula presents Crick in front of his students. The present situation prompts him to explain to them the importance of history, both public and private. Once again, the main fabula includes

mostly reflections. Crick's mind goes back to his memories while he talks in front of his students. In *The Light of Day* there is a bit more movement and there are even external settings. George walks through the city of London, he talks to Rita, but he also reflects a lot and the dynamic action takes part in the fragments of his memories which make up the plot in the novel. Once the story is reconstructed, the reader may realize that, despite the way it is told or presented, there are lots of incidents and the action can be dramatic and dynamic at times. In *Ever After*, Unwin reflects a lot and the action seems to take place in the past, not in the present. However, there is, unlike in the previous novels, a rather dynamic element in *Ever After*, namely Unwin's conflict with the Potters. Some scenes are present at the time of the main fabula, one of them being the scene where Unwin ironically parallels Katharine Potter's attempt with acting like a character in a Medieval romance. The ironic element brings dynamism to the scene, together with the visual aspects of the external action. In *Out of This World* once again dynamism of action lies mostly in the past. Sophie's lyrical monologue takes place in front of her therapist, in his office. Once again, this is a static, interior setting. However, there are certain external incidents which take place at the present of the main fabula, yet they are mostly implied and reconstructed. Sophie's decision to see her father places her in the plane towards the end of the novel. In *Last Orders* and *Wish You Were Here* travelling takes place at the time of the main fabula, so the setting is no longer only static and interior. External incidents and characters move and have dialogue at the time of the main fabula. However, the main dynamic incidents take place mainly in the past, just like in the previous novels, and once again the plot is reconstructed by both characters and readers.

In *The Voyage Out*, *Night and Day*, *Jacob's Room*, *To the Lighthouse*, *Flush*, *Orlando*, *The Waves*, *The Years*, and *Between the Acts*, there is no such distinction between the situation in the main fabula and the situation in the characters' memories. Perhaps it is because of this aspect that there is not at least the illusion of dynamism in the previous novels by Graham Swift. Since there is no return to the past, a past from where a dynamic action can be rebuilt, the readers are left with only a static situation at the time of the main fabula. It is only in *Mrs. Dalloway* that a similar situation to Swift's novels may be found. The settings in the main fabula vary from interior to exterior. There are even walks through the city of London, and characters move in space in the main fabula. There is also the party at Clarissa's place, where there is dialogue and movement. However, once again the real action seems to have taken place in the past and once again both characters and readers reconstruct it from the lyrical scenes.

Thompson (2012) sketches the following plot structure for *The Voyage Out*:

The Euphrosyne's voyage (Chapters 1-6).

- **Beyond roads, gods, and mankind (VO 14-15)**
- **Winter pilgrimage (VO 17)**
- Shrinking worlds (VO 17-18, 31, 35)
 - Ship as island, silence of the voyage (55)
- What does anyone in England know about the ocean? Why does one marry? (VO 23, 31, 35)

The New World: Santa Marina, Buenos Aires (Chapters 7-9)

- Santa Marina and Helen's villa, the hotel (VO 56, 57)
- Rachel's "care": looking through windows (60-61, 63, 64)
- "bubbles" (69-70)

Parties (Chapters 10-14)

- Changing (79)
- The picnic into the mountains (80, 81)
 - Shrinking worlds and telescopic visions (83, 85)
- Rachel looks (86-87)
- The Dance (chapters 12-14)

Profound thoughts

- **...and sudden revelations (Chapters 15-19)**

A Final Voyage (Chapters 20-27)

- **The Jungle Expedition**
- **Why does one marry? (TVO 158)**
- **Two roads image (TVO 157)**

This illustrates the way this novel differs in terms of structure from a traditional novel. One may notice the importance of various reflections, which coexist with more traditional scenes. External action is there, yet time seems expanded on various reflections, in the sense that reflections occupy quite a large amount of textual space and of the reader's time. What is more, the conventions of the marriage plot, as critics have stated, are challenged. Rachel, the main character in the novel, does not marry; she dies. *Night and Day* has a structure which reminds the reader of a play or of a Jane Austen kind of plot. The focus is on the relationships of two couples. There is a dramatic feel to the novel, like in a play, at times. However, once again, non-narrative aspects do take over most of the textual space and reading time. *The Years* presents the history of a family over time. There are dramatic scenes with dialogue; some attention is given to external elements. However, once again, interior reality and non-narrative comments predominate. *Orlando* and *Flush* were called biographies, yet they are more like novels. They are not traditional biographies and, after all, not even realistic, since various fantastic elements take over at times, such as Orlando's immortality and the way *Flush*, a dog, can tell his story. There are various dramatic scenes where external elements are present. Judging from the way the story progresses, it has, at times, a rather dynamic feel. Lots of incidents take place. Sometimes, suspense is present, such as in the scenes where *Flush* is kidnapped or during Orlando's adventures. Once again, though, there are moments where non-narrative comments take over and occupy a large amount of the textual space. A dynamic element in *Between the Acts* is the preparation for the play. The play contains some ironic and quite dramatic scenes which bring the attention of the reader to the external aspect. However, the lyrical atmosphere is one of pessimism surrounding the feel of the upcoming war. This and other sombre reflections slow down the rhythm of the progression of the story.

Affective narratology brings narratology deeper into the interpretation of narratives. The focus on emotion and affective response is significant in the lyrical novel. Astrid Erill, in *Narratology and Cultural Memory Studies*, believes that narratology can offer insight into memory studies, since storytelling, like memory, connects time levels (past, present, future):

Storytelling is per definitionem an act of 'memory', in the broad sense proposed by Augustine, namely an act of connecting the temporal levels of past, present and future. Conversely, cognitive psychologists hold that acts of memory which belong to the episodic-autobiographical memory system (i. e. the memory of lived experience) can *only* be realized

by way of storytelling. At the heart of both autobiographic memory *and* narrative, then, lies a process which Paul Ricoeur describes as a ‘grasping together’ and ‘integrating’ “into one whole and complete story multiple and scattered events” (Ricoeur 1984: x). (Erill 2009: 213-214)

The use of non-linear chronology has an artistic effect. In Swift, narrators go back to the past in an attempt to establish the connections between the past and the present, as well as the causes for various incidents and the present situation. In doing this, the characters return to the trauma. They also analyse and attempt to put together apparently disconnected, fragmented incidents, which become cohesive as they bring memory back into the discussion.

Maya Rao (1997) details how the conception of cyclical time is illustrated in the story in the novel *Waterland*: As Crick tries to understand why his wife kidnaps a baby from a supermarket, he goes back to the past and remembers Mary’s abortion in their teenage years. He remembers the dead fetus which damaged Mary’s body and prevents her from having children at present. Rao concludes:

Showing how "the history of the past is built in, directly and effectively, really, in the present" (Alphen, 210) this active connection between the past and present constructs time cyclically. (Rao 1997)

This theory of cyclical time holds true, in fact, for all the narrators in Swift’s novels, who go back to examine the past in order to understand the present. Rao believes that:

In response to Victorian linear time, *Waterland* [...] interweave[s] the past and the present to create cyclical time. Contrasting the linear time which constructs the past as dead, cyclical time makes the past come to life as an active force in the present. Swift structures *Waterland* cyclically by placing the past and present parts of his narrative in non-chronological order [...] (Rao 1997)

Cyclical time is thus the result of the interweaving of past and present in the narrative. According to Rao, linear time “constructs the past as dead”, while cyclical time, represented by a non-linear narration, “makes the past come to life as an active force in the present”. Of course, this structure does not apply only to *Waterland*, but to all of Swift’s novels. The characters in all of Swift’s novels have the same view on time, and they tell the story by their lyrical monologues in a way which is based on the same principle as Crick’s. Woolf’s novel *Mrs. Dalloway* is built on the same principle, by using the same concept of cyclical time. Together with the characters, the reader will try to understand the important influence of the past on the present. The reader is drawn to participate emotionally in the understanding of the past. Due to sympathizing with the characters, the reader will be motivated to share in their intense emotional experiences as well as their active investigation into the role of the past. Just as the characters rebuild their past, the readers rebuild the plot into a coherent story. Ricoeur confirms the view that plot has a shaping function:

Ricœur's emphasis on the constructive role of plot, its active, shaping function, offers a useful corrective to the structural narratologists' neglect of the dynamics of narrative and points us toward the reader's vital role in the understanding of plot. (Onega 1996: 255-256)

Ricoeur's theories show the need for affective narratology, which emphasizes the way the reader's emotional experience is shaped by the narrative structure and the way she participates emotionally in the story of the characters.

Culler supports this view of "replotting" narratives when he talks about narrative competence:

If narrative theory is an account of narrative competence, it must focus also on readers' ability to identify plots. Readers can tell that two works are versions of the same story; they can summarize plots and discuss the adequacy of a plot summary. It's not that they will always agree, but disagreements are likely to reveal considerable shared understanding. (Culler 1980)

The characters in the novels experience cyclical time. They also try to understand the present situation by going back to the past, and by attempting to find connections between memories. In this respect, characters and readers share the same task, which is of building (or rebuilding) a plot.

Non-linear chronology shapes a tragic view of the world for the characters who try to find unity in a chaotic world. Its role is the following: to represent a fragmented reality, a fragmented experience of the characters, with fragmented memories, to represent traumatic experiences and intense emotional experiences, to represent the workings of memory, to represent affective memory, and to shape the experience of rhythm for the readers. Narrative rhythm in Postmodernism becomes "hasty and fragmented, frantic and verging on the incoherent. [...] it is by disrupting the correlation between fabula and story [...] that the novel achieves its postmodern feel" (Bal 1997: 110). Novels with non-linear chronology thus, by their structure, reflect a fragmented rhythm. This fragmented view of the world is also a common feature of Modernism and Postmodernism. Generally, while for Modernists such a fragmented view of life is regarded as tragic, it is an acceptable representation of reality for the postmodernists. In both Woolf and Swift the characters' efforts go towards finding unity in their experience, so we can say that in their novels fragmentation is tragic.

There are significant relations between Modernism and Postmodernism and the past. What is striking is that almost the same traditions are there in both Woolf and Swift (Victorianism, represented in the tragic mood, and Romanticism, present in the poetic mood and mixture of genres), and they work together in both to create the lyrical novel. Woolf and Swift are just two representatives of the influences of previous movements on their contemporary time. Perhaps the intertextuality might be regarded as having affective consequences on the readers. Past traditions are there as a background for understanding and expressing the characters' emotional states. Intertextuality is used for more than just making a statement in contemporary novels about past traditions. It uses these traditions to create an emotionally and poetically charged setting.

The analysis of the lyrical novel in Woolf and Swift brings to the attention of the reader the way these writers construct their novels. The elegiac, sometimes mournful or nostalgic, at other times nearly tragic aspect of their novels contributes, together with the Romantic tropes, to insight into a definition of the lyrical novel. Swift uses Woolf's techniques and he even takes them further. It is problematic to say what exactly constitutes a traditional plot and what exactly the readers understand by a traditional story. Woolf shocked her readers by her experimental technique. Yet why did this happen? Are her novels really that different from traditional ones? In fact, she did shape the readers' perceptions of what she called the traditional novel in her essays. She defined her new type of novel in opposition to the traditional novel. Thus, she created expectations about previous novels and then

challenged them. The same has happened with Swift. He tells us that he is concerned with stories in an old-fashioned sense. This means that our expectations are for the fiction of his time to be different. He will thus stand out with his style. Critics such as Malcolm underline his lyricism and present him in opposition to other writers who are his contemporaries. Lea (2005: 6) tells us that Swift's concern with ethics makes him an old-fashioned story-teller. Readers form expectations because of their conceptions of Modernism and Postmodernism.

The readers' expectations are challenged when a certain group of writers thwart their expectations associated with the respective movement or cultural context. However, even a lyrical poem contains a story and readers must contribute by the common process of understanding a story. The process of understanding rebuilds the story and its plot. Readers' perceptions can be tricked to the extent that they come to question the borders between lyrical and narrative modes and even between genres. Is it all an illusion? We can ask ourselves this question once we notice that the definition of the novel has always been one that includes anything. The writing of a novel is about the predomination of a certain mode. It is all a matter of degree. Yet the effect on the reader is, without a doubt, very powerful. The readers' interpretations and reactions go beyond the very form of the story, or of the novel. Their reactions and interpretations go even beyond what Stanley Fish called "interpretive communities". At times, for instance when they read the moments of vision in Woolf or Swift, the readers forget they are reading a novel. They feel as if they are reading poetry and their perception is taken over by this illusion. Identifying previous literature in Woolf and Swift – and indeed, they often use the same pieces, from writers of the Romantic era or from Shakespeare – helps explain the readers' reactions. It all started with Woolf's theory, and to this we add this theory of illusion, of emotional reactions of the readers. Among the first readers to express their perception of the lyrical novel was Lytton Strachey who wrote to Woolf that her novels looked very much like poetry. Woolf herself had thought of calling her new type of novel "elegy". This thesis shows that the lyrical mode predominates as it is constructed through the use of previous literature associated with lyric poetry.

BIBLIOGRAPHY

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997.

Carson, Benjamin D. *Darkness Beyond the Lighthouse: Virginia Woolf, Charles Baudelaire, and Literary Modernism*, Nebula 2.3, September 2005, <http://www.nobleworld.biz/images/Carson.pdf>

Culler, Jonathan. *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions*, in *Poetics Today* 1.3 (1980).

De Paiva Correia, Maria Helena. *A sense of continuity: lyric sequences, dramatic cycles and narrative pilgrimages in late medieval and early modern literature*, Universidad de Lisabona, 2008, http://sederi.org/docs/yearbooks/08/8_11_de_paiva.pdf

Eagleton, Terry. 'What is a Novel?', *The English Novel: An Introduction*, 2005.

Ellis, Steve. *Virginia Woolf and the Victorians*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Erll, A. *Narratology and Cultural Memory Studies*, 2009. In S. Heinen & R. Sommer (Eds.), *Narratology in the Age of Cross---Disciplinary Narrative Research* (pp. 212---227). Berlin, Germany: de Gruyter.

- Ersevim, Ismail. *Virginia Woolf: Lyrical Novelist*, 1966, http://www.ismailersevim.com/?page_id=1560
- Evans, Vyvyan, Green, Melanie, 2006, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Edinburgh University Press.
- Hühn, Peter. *Eventfulness in Poetry and Prose Fiction*, 2005-2007, Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_huhn.htm
- Jin, Ma. *James Joyce's Epiphany and Virginia Woolf's Moment of Importance*, Studies in Literature and Language, vol. 2, no. 1, 2011, pp. 114-118, www.cscanada.net.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel*, Harvard University Press, 2002.
- Luise Kohlke and Christian Gutleben, ed. *Neo-Victorian Tropes of Trauma. The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, 2010, Amsterdam, New York, Rodopi.
- Onega, Susana, Landa, J.A. García, ed. *Narratology: An Introduction*, London and New York: Longman, 1996.
- Rao, Maya. *The Construction of Cyclical Time in Waterland*, 1996, <http://www.postcolonialweb.org/uk/gswift/wl/swift3.html>
- Stephens, Rebecca. Postmodern Woolf, *Postmodern Culture*, Volume 3, Number 1, September 1992, http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/postmodern_culture/v003/3.1r_stephens.html
- Strathman, Christopher A. *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*, State Univ of New York Pr; annotated edition edition (2005)
- Thompson, Theresa. *The Voyage Out (1915)*, spring 2012, http://www.valdosta.edu/~tthompson/ppts/4150/spring2012/voyage2_spring2012.pdf
- Utkarsh, *To the Lighthouse, Virginia Woolf: Poetry or Prose?* <http://utkarshu.in/TTL%20Literature.pdf>

HUMANITAS ROMANA: CICERO AND SENECA

Iulian Gabriel Hrușcă

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

Abstract: The notion of humanitas, born in the cultural context of the Scipionic Age and further developed by Cicero and Seneca, sublimates and revives the Hellenistic concept of paideia, of education of the human spirit through the cultivation of philosophy and science. Humanitas is the basis of political and philosophical reflections of Cicero and Seneca. Cicero and Seneca marked through the idea of humanitas the European cultural tradition.

Keywords: humanitas Romana, homo/humanus, clementia, otium, human rights

Într-o formulă lapidară, abordăm conceptul de *humanitas Romana* prin examinarea mai multor aspecte legate de modul în care această noțiune a fost teoretizată în tratatele lui Cicero și ale lui Seneca. Stratagema romană are în uzanță compilarea principiilor grecescului *philanthropia* și combinarea lor cu valorile tradiționale romane. Produsul care a rezultat, *humanitas*, s-a oglindit în literatură prin operele lui Terentius, Vergilius sau Ovidius, căpătând o latură practică fructificată de legi și procese, dar s-a amendat în teorie de-abia prin tratatele elaborate de Cicero și Seneca.

Cicero încearcă să-i concureze pe greci în ceea ce privește aplecarea spre filosofie și își propune chiar să „răpească” de pe capetele înțelepților greci laurii filosofiei și să-i transfere la Roma (*Tusc. Disp.*, II, 2). Prin îndemnul la *otium*, la *bios theoretikós*, arpinatul intenționează să ofere o alternativă pragmatismului roman prin cultivarea filosofiei:

Această complementaritate dintre aspectul pragmatic și contemplativ al vieții întrunește, în opinia lui Cicero, premisele realizării conceptului de humanitas.¹

¹ Marcus Tullius Cicero, *Despre divinație*, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 10.

Seneca, mai târziu, avea să recomande activitatea publică numai în măsura în care aceasta nu intra în conflict cu principiile doctrinei stoice și nu împiedica realizarea dezideratelor conceptului de *humanitas Romana*.²

N-am greși dacă, lăsându-ne conduși de cutuma imparțialității, evocăm adevărul potrivit căruia, conceptul de *humanitas* a reprezentat timp de peste două mii de ani fundamentul culturii și cunoașterii. Anticii au disociat în aria semantică a conceptului de *humanitas* o latură *psihomorală*, consolidată pe omenie, bunătate, milă, dar și o latură *cultural-filosofică*, bazată pe instrucție, educație și cultură. *Humanitas Romana* stă la temelia reflecțiilor politice ale lui Cicero. Datorită acestui concept, teoria politică a arpinatului capătă profunzime:

*Cicero are în vedere conotația politică și utilitatea practică, moral-socială, a meditațiilor sale. Astfel el făurește o filozofie manifest romană, dependentă de pragmatismul, de constructivismul, de antropocentrismul roman, dar și de ritualism și de contractualism. Metavalori ca „lealitatea”, fides, și „pietatea”, pietas, se află constant în centrul preocupărilor arpinatului. Toate mărcile etnostilului roman și ale epocii se regăsesc în substanța demersului ciceronian. Omul își făurește propriul destin, însă stabilește un contract cu zeii și respectă riturile. Concomitent, în structura de adâncime a enunțurilor ciceroniene, regăsim o fericită îmbinare între *humanitas* și *urbanitas*.³*

Noțiunea de *humanitas Romana*, născută în contextul cultural filo-elen al Scipionilor și ulterior dezvoltată de Cicero sau de Seneca, sublimează și reînvie concepția elenistică a educației spiritului uman prin cultivarea filosofiei și științei, trăgându-și seva, astfel, din *paideia* grecească. Din perspectivă semantică și istorică, conceptul de *humanitas Romana* comportă trei faze diferite: într-o primă fază, termenul de *humanitas* nu era încă utilizat; adjectivul *humanus* era folosit, dar în ceea ce privește comportamentul uman, se referea mai mult la valori tradiționale precum *gravitas* și *severitas*. În a doua fază, valențele psiho-socio-morale și cultural-filosofice ale noțiunii de *humanitas* erau atât de evidente, nu în ultimul rând grație lui Cicero, încât substantivul *humanitas* a fost creat⁴, fiind o construcție tipic latină și nu o translație frustră a termenilor *philanthropia* sau *paideia*. *Humanitas Romana* ține de un

² V. G. Guțu, Lucius Annaeus Seneca. *Viața, timpul și opera morală*, București, Editura Științifică, 1999, p. 229.

³ V. Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, Editura Societatea „Adevărul” S. A., București, 1994, p. 197.

⁴ Acest termen apare pentru prima dată în tratatul de retorică *Ad Herennium* (87 a. Chr.). A doua sa atestare ar fi la Cicero, care folosește acest cuvânt pentru a descrie formația unui orator desăvârșit (81 a. Chr.).

complex de valori distincte și severe care au făcut parte din codul de conduită al unui cetățean roman și sunt practic intraductibile în limba greacă: *pietas* (care este diferită de *eusébeia*), moravurile/ *mores* (care nu se suprapun exact peste *etosul grec*) și *dignitas*, *gravitas*, *integritas*, *clementia*, *aequitas*, *lenitas*, *mansuetudo*, *moderatio*, *indulgentia*, *iustitia*, *fides* și așa mai departe.⁵ Ideea de *humanitas* subsumează toate aceste valori, universalizându-le.

O parte din valențele conceptului de *humanitas Romana* creionate mai sus apar într-un context istoric marcat de esențiale prefaceri: secolul al doilea a. Chr. Tocmai în această perioadă de modificări a mentalităților Romei, se coagulează primul cerc cultural politic, cel al Scipionilor. Scipio Aemilianus, persoana cea mai influentă a cercului, a fost protectorul și prietenul istoricului grec Polybius sau al filosofului Panaetius ori al intelectualului Gaius Laelius, de care era nedespărțit. Scriitori precum Ennius, Lucilius și Terentius au frecventat acest cerc, deja întrezărindu-se în operele lor idealul scipionic de *humanitas*. Multe idei vehiculate în cadrul cercului Scipionilor vor fi, mai târziu, preluate și nuanțate de Cicero. Spre exemplu, Polybius observase că Republica Romană a reușit să întruchipeze, într-una din formele posibile, idealul amalgamării a trei tipuri de stat, respectiv democrația, monarhia, aristocrația, fapt singular până atunci în istorie. *Humanitas Romana* intervine, în această ecuație, mai ales în calitate de catalizator al componentei democratice. Combinația celor trei regimuri este privită ca un fapt salutar de Polybius datorită avantajelor pe care o astfel de Constituție mixtă le reprezenta: evitarea ciclului nedorit de succedare a regimurilor politice și câștigarea durabilității peste timp. Subiectul constituției mixte, care își are rădăcinile în reflecțiile filosofilor Aristotel și Dicearch și care a fost, ulterior, evocată de Polybius, este reluat și aplicat realităților romane de către Cicero atunci când arpinatul meditează asupra constituției optime și asupra idealului de *aequitas* și de *humanitas*. Cicero consideră că legile nu trebuie aplicate rigid, fiindcă legea umană trebuie să se sprijine pe dreptul natural.⁶ Punerea în aplicare a unei legi într-un mod forțat, nemilos, în incongruență cu rațiunea care ar trebui să guverneze justiția, conduce la inechitate - *summum ius*, *summa iniuria* - și la depărtarea de idealul de *aequitas* și de *humanitas*.

Reflecții de asemenea natură asupra constituției optime au apărut în urma conștientizării slăbiciunilor pe care, separat, un regim politic le poate avea. Monarhia poate

⁵ W. Schadewaldt, *Humanitas Romana*, în *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1, 4, 1973, pp. 43-62.

⁶ V. Eugen Cizek, *op. cit.*, supra nota 4, p. 184.

degenera în tiranie, așa cum se întâmplase în cazul regilor Romei, aristocrația poate genera preluarea puterii de către grupări și cercuri de interese egoiste și se poate transforma în oligarhie, iar democrația poate conduce la dezordine, la corupție, la lipsa unor reguli precise, la demagogie, la ohlocrație.⁷ În acest fel, cetățile sunt sortite unei instabilități permanente care duce la slăbirea lor și, în cele din urmă, la extincția acestora. Pentru a evita o astfel de degradare, care implică trecerea nedorită și perpetuă de la un regim la altul, Polybius laudă Constituția mixtă, care este menită să asigure durabilitate în timp statului roman. Constituția romană, evidențiază Polybius, întruchipează idealul Constituției mixte pentru că elementul monarhic (consulii) se îmbină armonios cu elementul aristocratic (Senatul) și cu elementul democratic (poporul). Mai târziu, Cicero avea să nuanțeze ideea, reliefând în *De republica*, considerat cel mai important tratat de politologie ciceronian și asemănător lucrării *Πολιτεία* a lui Platon, că *o asemenea cetate, cea pe care Scipio o recunoaște în jurul lui, poate fi eternă, întrucât nu este condamnată la o moarte naturală*.⁸ Elogierea constituției romane de către Polybius sau de către Cicero nu reprezintă manifestarea unui entuziasm nepotrivit. În lumea mediteraneană din timpul lui Polybius sau a lui Cicero, aflată, în general, sub dominația monarhiilor absolutiste, forma democratică de guvernământ, altădată apărută cu îndârjire de numeroase cetăți grecești, devenise de domeniul trecutului. În aceste vremuri, deși romanii încredințaseră puterea unei minorități, totuși își schimbau și își realegeau anual conducătorii și permiteau anumite măsuri de control din partea poporului⁹, atestând prezența elementelor democratice în ambianța Republicii romane. Așadar, traseul Romei părea să fie unul din cele mai potrivite și stabilit o dată pentru totdeauna pe calea Constituției mixte. Cu toate acestea, deși ordinea socială și politică a Romei republicane a combinat avantajele celor trei regimuri politice fundamentale menționate, Constituția mixtă romană nu a supraviețuit. În anul 27 a. Chr., instaurarea Principatului de către Augustus, cu alte cuvinte instaurarea monarhiei și a unui singur regim politic, reprezintă sfârșitul armonioasei Constituții mixte a Republicii romane și face din nou posibilă reluarea ciclului nedorit de schimbare a unui regim cu altul, incluzând aici și pericolul degenerării monarhiei în tiranie, ceea ce, parțial sau temporar, se și petrecu în timpul unor împărați. Cu toate acestea, destrămarea Constituției mixte romane nu

⁷ V. Gerardo Zampaglione, *The Idea of Peace in Antiquity*, tradusă în limba engleză de Richard Dunn, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1973, pp. 141-142.

⁸ Eugen Cizek, *op. cit.*, supra nota 4, p. 183.

⁹ Gerardo Zampaglione, *op. cit.*, supra nota 8, p. 142.

înseamnă totala neîmplinire a dezideratelor membrilor cercului Scipionilor, printre care se numărau Polybius și Panaetius, sau totala neconcretizare a viziunii politice a lui Cicero care preconiza convertirea formulei *concordia ordinum* în *consensus universorum bonorum/consensusul tuturor celor buni* în vederea includerii printre „cei buni” a întregii elite a statului roman, printre care să se numere chiar și libertzii.¹⁰ Teoria politică a lui Cicero pleda pentru o politică bazată pe morală, tot așa cum și Seneca se va focaliza pe aspecte morale în filosofia sa, dreptul fiind în concordanță cu etica, iar legea umană în acord cu legea naturală:

Doctrina politică a lui Cicero implică de fapt concepții aristotelice și stoice, precum și inflexiunile propuse de unul dintre dascălii arpinatului, Antiochos din Ascalon, dar mai ales un platonism fundamental. Chiar titlurile operelor de politologie ciceroniană trimit la Platon. Acesta din urmă scrisese Politeia, Cicero va scrie tot „Despre stat”, De republica. Platon alcătuisese „Legile”, Nómoi, Cicero va redacta „Despre legi”, De legibus. [...]Cicero nu vehiculează o „cetate”, (pólis) ideală, ci una concretă, cea a lui Romulus, pe care o vrea perfecționată după modelul republicii scipionice.”¹¹

Componenta *clementia* a conceptului de *humanitas Romana* a fost tratată atât de Cicero cât și de Seneca. Cu toate acestea, față de Cicero, Seneca abordează cu preponderență virtutea clemenței, acest lucru explicându-se prin importanța pe care *clementia* o capătă în perioada imperială a Romei. După dispariția Republicii Romane, conceptul de *humanitas* a început să fie însoțit din ce în ce mai mult de *clementia*, care a devenit o virtute cardinală a împăratului și un principiu juridic. Această transformare își găsește răspuns într-un fenomen specific perioadei imperiale: împăratul este progresiv personificat ca o sursă a drepturilor omului.¹² Personificările și abstracțiunile romane vin pe filieră greacă. Grecii obișnuiau să dea formă umană fenomenelor, conceptelor și chiar peisajelor. Deși romanii, la început, nu aveau o religie antropomorfă, cu timpul, sub influență greacă au adoptat rituri și conceptualizări antropomorfe. Împărații romani vor menține obiceiul de a personifica și de a abstractiza, în zona imperială reunindu-se virtuți precum *humanitas*, *clementia*, *iustitia*, *liberalitas*, *lenitas* și altele.¹³

¹⁰ Eugen Cizek, *op. cit.*, supra nota 4, p. 181.

¹¹ *Ibidem*, pp. 182-184.

¹² Richard A. Bauman, *Human Rights in Ancient Rome*, London, Routledge, 2000, p. 67.

¹³ Niels Hannestad, *Monumentele publice ale artei romane*, vol. II, traducere și postfață de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1989, p. 79.

În ceea ce privește aplicarea drepturilor omului, *humanitas* trece aproape în plan secund în detrimentul componentei *clementia* și nu are totdeauna un impact similar pe scena romană ca în perioada republicană, deși metamorfozări ale conceptului și progrese, pe anumite paliere, se întâlnesc în continuare.¹⁴

Într-o măsură destul de mare, *clementia*, care poate fi regăsită la orice om, dar care, totuși nimănui nu-i este mai potrivită decât unui rege sau unui conducător (Sen., *De clem.*, III, I), nu reprezintă altceva decât o virtute aflată sub cupola conceptului de *humanitas*, o valoare care potențează ideea de *humanitas*. Referitor la relația dintre *humanitas* și *clementia*, s-ar putea spune că, acolo unde *humanitas* ar fi, mai degrabă, predispoziția inculcată prin filosofie și prin cultură de a face ceea ce este corect, cu alte cuvinte de a face ceea ce ar trebui să facă o ființă umană instruită și civilizată, exponentă preponderent a urbanității, în fine, în această relație, *clementia* ar fi actul în sine.¹⁵

Clementia poate fi privită ca o ramificație a conceptului de *humanitas*. Această *virtus* servea nevoilor propagandistice ale împăratului, care o prezenta ca fiind una din însușirile sale speciale. Acest mesaj era propagat, pe de o parte, prin decrete, prin reprezentările de pe monede sau prin imagistica monumentelor publice, și, pe de altă parte, prin actele de clemență făcute față de cei care urmau să fie pedepsiți.¹⁶

Clementia Caesaris precedă perioada Principatului, această virtute imperială făcându-și apariția, pentru prima dată, în timpul dictaturii lui Julius Caesar. Pentru contemporanii săi, clemența lui Caesar era proverbială, cel puțin după încheierea războiului civil. Firește, clemența lui Caesar, atât de evidentă, a fost subiectul multor analize. Indiferent dacă a fost mimată sau nu – *presupunem de exemplu că, vorbind în ale sale Commentarii despre sine însuși la persoana a III-a, Caesar mimează obiectivitatea* – clemența dictatorului Caesar și-a făcut resimțită prezența și a influențat acțiunile multor împărați romani care i-au succedat. În mitologia romană, *Clementia* este zeița iertării și a milei. În anul 44 a. Chr., Caesar este vizat, de exemplu, de către Senat, prin ridicarea unui templu în cinstea zeiței *Clementia*.

Cicero face mai multe referiri la clemența lui Caesar. În funcție de momentul istoric, oglindește atitudinea clementă a lui Caesar favorabil sau defavorabil. Cu toate acestea, cel mai mult se apropie de subiect Seneca, care își dezvoltă ideile referitoare la drepturile omului, la

¹⁴ V. Richard A. Bauman, *op. cit.*, supra nota 13, pp. 67-86.

¹⁵ Richard A. Bauman, *op. cit.*, supra nota 13, p. 68.

¹⁶ *Ibidem*, p. 75.

conceptul de *humanitas* și la *Clementia Caesaris* în trei tratate: *De clementia*, *De ira* și *De beneficiis*, precum și în *Epistulae morales*.

În partea a treia a tratatului *De clementia*, cap. I., Seneca poziționează *clementia* printre însușirile care derivă din *humanitas*:

Dintre toate virtuțile, nici una nu i se potrivește mai bine omului, pentru că nici una nu este mai umană. (E. L., p. 119)¹⁷

Seneca definește clemența în mai multe variante:

Clemența este înfrânarea sufletului când are puterea de a pedepsi sau îngăduința unui om mai puternic, atunci când trebuie să pedepsească un altul, supus lui.” (E. L., p. 117)

sau:

se poate numi clemență înclinarea sufletului spre îngăduință atunci când trebuie să se dea o pedeapsă. (E. L., p. 118)

sau:

clemența este un act de cumpătare prin care pedeapsa datorată și meritată se amână pentru o vreme. [...] Dar toți sunt de acord că clemența este aceea care înclină spre micșorarea pedepsei care ar fi putut fi fixată pe bună dreptate. (E. L., p. 118)

De clementia este un adevărat manifest politic, un discurs-program destinat noului principe¹⁸, prin care Seneca intenționa să-l sensibilizeze pe Nero, să-i insuflă principii stoice și să-l metamorfozeze într-un veritabil împărat-filosof. Seneca, pe baza doctrinei stoice, face distincții între câteva noțiuni morale, care ar părea înrudite, dar pe care Seneca le denunță ca fiind confuzii primejdioase: clemența și mila pe de o parte, severitatea și cruzimea pe de alta.¹⁹ Așadar, clemența nu se opune valorii tradiționale de *severitas*, ci cruzimii (*saevitia*, *atrocitas animi*), în timp ce mila ar fi panta pe care, în mod nedorit, ar putea aluneca clemența:

Nepricepuții socotesc asprimea (severitas) contrariul clemenței; dar nici o virtute nu se opune altei virtuți. Care este așadar contrariul clemenței? Cruzimea care nu este nimic

¹⁷ Pasajele din tratatul *De clementia*, în traducerea Elenei Lazăr, sunt preluate din Lucius Annaeus Seneca, *Scrieri filosofice alese*, antologie, prefată și tabel cronologic de Eugen Cizek, traducere de Paula Bălașa, Elena Lazăr, Nicolae Mircea Năstase, Svetlana Sterescu, București, Editura Minerva, 1981. Pentru a desemna aceste fragmente, vom folosi E. L.

¹⁸ Pierre Grimal, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga, medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, București, Editura Teora, 1997, p. 311.

¹⁹ G. Guțu, *op. cit.*, supra nota 3, p. 258.

altceva decât violența sufletului (atrocitas animi) atunci când dă pedepse. [...] Căci noi înțelegem prin cruzime lipsa stăpânirii de sine în momentul aplicării pedepsei. Putem să spunem că aceasta e mai mult decât cruzime, e sălbăticia, căreia îi place să facă rău de dragul răului. (E. L. p. 118)

În componenta *humanitas* regăsim și ideea de moderație, de măsură în toate acțiunile umane. Celebra formulă horatiană „*est modus in rebus*” (Hor., Satirae, 1, 1, 106) a devenit o constantă a atitudinii romane în fața vieții și vizavi de ceilalți și acest lucru nu s-a întâmplat fără influența conceptului de *humanitas Romana*, implantat în mentalul roman în secolul II a. Chr. Moderația, promovată la Roma încă din timpul cercului cultural al Scipionilor, ai cărui adepți se străduiau să modereze viziunea tradițională austeră a vechilor romani, infiltrând la Roma filosofia grecească și cultivând gustul pentru echilibru și cumpătate, ajunge să joace un rol important și în tratatul despre clemență al filosofului Seneca:

Totuși, nu trebuie s-o faci de prea multe ori și fără socoteală. Acolo unde nu mai există deosebire între răi și buni, urmează dezlănțuirea viciilor și confuzia. Astfel, trebuie păstrată măsura pentru a deosebi firile ce pot fi vindecate de cele aflate într-o situație desperată. [...] Dă dovadă de cruzime cel care iartă pe toți de-a valma, cât și cel care nu iartă pe nimeni. Trebuie să urmărim o cale de mijloc. (E. L., p. 114)

În general, conturarea ideii de *Clementia Caesaris* operată de Seneca se înscrie în concepția stoică despre pedeapsă și în parametrii de bază ai noțiunii de *humanitas Romana*. Stoicii credeau că sancțiunile penale ar trebui să fie definite cu exactitate de lege și ar trebui să fie întotdeauna exact așa cum sunt definite, fără a face concesii în cazul unor circumstanțe agravante sau atenuante. De aici ideea că *severitas*, ea însăși o virtute, ar exclude sentimente de tipul unor întristări sau a unor milostenii necumpătate și nejustificate, care umbresc adevărata față a ideii de *humanitas*. Marea transformare pe care o aduce Seneca în cazul aplicării sancțiunilor penale, diferențiindu-se de filosofii stoici anteriori, este redefinirea modului în care se aplicau pedepsele. *Poena legis*, așa cum o prevedea sistemul judiciar roman, nu permitea până la Seneca aplicarea discreționară a pedepsei.²⁰

Modul în care Seneca a teoretizat conceptul de *humanitas Romana* în tratatele sale ne demonstrează predominanța moralei în sistemul filosofic al cordubanului:

²⁰ Richard A. Bauman, *op. cit.*, p. 70.

Seneca consideră că universul ar fi cea mai amplă ființă (anima!), populată de diverse individualități (naturae). Evoluția universului n-ar implica o intervenție divină permanentă, ci s-ar realiza mai ales pe baza unui mecanism de autoreglare, fundat pe unitatea unui corp imens - cosmosul -, căruia i s-ar subordona altele mai mici. O solidaritate funciară ar caracteriza universul: «sunt membre ale unui corp mare. Natura ne-a făcut înrudiți între noi, pentru că ne-a născut din aceleași elemente și cu aceleași țeluri». (Ep., 95, 52).²¹

Solidaritatea care caracterizează universul, căci toți suntem părți ale aceluiași trup, ale omenirii, își are rădăcinile în ideea de *humanitas*, iar prin reliefarea acestei idei Seneca revigorează, totodată, principiile conceptului.

Cicero și Seneca au marcat, prin ideea de *humanitas*, cursul tradiției culturale europene. Mereu după aceea, filosofia și cunoașterea au depins de direcțiile imprimare, în sensul unei emoționante *humanitas*, de cei doi filosofi antici latini.

BIBLIOGRAPHY

- Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, Editura Societatea „Adevărul” S. A., București, 1994.
- Cicero, Marcus Tullius, *Despre divinație*, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Iași, Editura Polirom, 1998.
- Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga, medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, București, Editura Teora, 1997.
- Guțu, G., *Lucius Annaeus Seneca. Viața, timpul și opera morală*, București, Editura Științifică, 1999.
- Hannestad, Niels, *Monumentele publice ale artei romane*, vol. II, traducere și postfață de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1989.
- Schadewaldt, W., *Humanitas Romana*, în *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1, 4, 1973, pp. 43-62.
- Seneca, Lucius Annaeus, *Scrieri filosofice alese*, antologie, prefață și tabel cronologic de Eugen Cizek, traducere de Paula Bălașa, Elena Lazăr, Nicolae Mircea Năstase, Svetlana Sterescu, București, Editura Minerva, 1981.
- Zampaglione, Gerardo, *The Idea of Peace in Antiquity*, tradusă în limba engleză de Richard Dunn, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1973.

²¹ Eugen Cizek, *op. cit.*, supra nota 4, p. 456.

THE WAR NOVEL, A MODERNIST AND POSTMODERNIST REPRESENTATION BASED ON HISTORY AND FICTION

Edith Hilde Kaiter

Assist. Prof., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: Linking a number of modernist and postmodernist literary texts and the attending cultural contexts in which they were produced, the present article starts from the assumption that fiction is somehow involved in modernist texts featuring crisis, conflicts and war situations, as well as in postmodernist literary works.

Critics have tried to demonstrate that the war novel has always been a mixture of parody and history, metafiction and politics, sometimes shocking even for the critics and it seems that it has always been both fictional and worldly in its engagement with realistic representation of the present and of the historical past.

Referring to books such as Joseph Heller's "Catch-22", Kurt Vonnegut's "Slaughterhouse-Five" or Brian McHale's "Postmodernist Fiction", the hereby article comes to highlight the boundaries between postmodernist and modernist aspects as well as between fact and fiction.

Keywords: fiction, metafiction, modernism, postmodernism, war novel

Fiction, like photography, has been firmly rooted in realist representation. However, since fiction's reinterpretation in modernist formalist terms, both fiction and photography are now in a position to confront both their documentary and formal impulses in various ways. As far as war fiction of a postmodernist denomination is concerned, this will become one major preoccupation: how can a text be obviously self-reflexive and at the same time engage in a challenging manner with the power of the real and the authentic? A good artistic illustration of this might be Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*, which combines in special ways actual war experience and highly metafictional postmodernist experimentation, involving at the same time a reconsideration of such cultural landmarks as the hero, history, war and war narratives. Documentary historical actuality meets formalist self-reflexivity and parody, creating special effects and requiring special responses from various audiences, not necessarily contemporary with the initial publication of the text, or with the fictional world depicted within it. At this stage in the development of war fiction, a study of representation becomes, not so much a study of mimetic mirroring, but an exploration of the way in which narratives and images shape how readers see themselves and how they construct their notions of their own identity in relation to the grim realities, and fictions, of whatever war stands for.

How do the countercultural audiences of the 1960s, for example, define themselves in relation to heroism and war narratives by their response to such books as Joseph Heller's *Catch-22* or the above-mentioned *Slaughterhouse-Five*? The documentary value of such wildly postmodernist war novels as Heller's *Catch-22* or Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* (one should not forget the fact that both authors saw action in WWII in special, peculiar ways) challenges the ideological underpinnings of both the high-art documentary feature of modernist photography and the mass (advertising, newspapers, magazines) and popular (snapshots) cultural photographic forms surrounding them in the culture in which they reached their readers. That quality moves out of the hermeticism and narcissism that is always possible in postmodernist metafiction and into the cultural and social world, a world which was bombarded daily with photographic images of the Korean War, for Heller as he was writing his novel, with the Vietnam War, as Vonnegut was slowly, painstakingly completing his anti-war narrative. In postmodernist war/anti-war fiction, too, the documentary impulse of realism meets the problematizing of reference seen earlier in self-reflexive, metafictional modernism. Postmodern narrative is filtered through the history of both, bringing together the question of representation and its politics, to come back to Linda Hutcheon's theory of the politics of postmodernism in her seminal 1989 book.

In his book, *Postmodernist Fiction*, Brian McHale points out that every critic 'constructs' postmodernism in his or her own way from different perspectives, none more right or wrong than the others. The point is that all are 'finally fictions.' He goes on to say:

Thus, there is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational régime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence.¹

To this, one could add McHale's ontological "dominant" in reaction to the epistemological 'dominant' of modernism, as well as the above-mentioned version of Fredric Jameson's postmodernism, the cultural logic of late capitalism. Linda Hutcheon adds to the list Jean Baudrillard's postmodernism, in which the simulacrum rejoices over the body of the deceased referent; Kroker and Cook's (related) hyperreal dark side of postmodernism; Sloterdijk's postmodernism of cynicism or 'enlightened false consciousness'; and Alan Wilde's literary 'middle grounds' of the postmodern.²

As Hutcheon states further on, postmodernism aims to be accessible through its clear and self-conscious parodic, historical, and reflexive forms, being in this way an effective force in the contemporary culture that she considers. Its special, complicitous critique places the postmodern within both economic capitalism and cultural humanism – two of the major dominants of much of the western world, in her opinion.³

The same sort of questions about the complicity that accompanies the challenges of postmodern art has been asked of postmodern theory. Are Derrida's, Lacan's, Lyotard's, Foucault's theories entangled in their own de-doxifying logic? Each of these theoretical perspectives can be argued to be deeply – and knowingly – implicated in that notion of center they attempt to subvert (power for Foucault or writing for Derrida). It is this paradox that

¹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York: Routledge: 1987, p. 4.

² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2nd edition, New York: Routledge, 2002, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

makes them postmodern. Teresa de Lauretis has put the case of the feminist version of this paradox in terms of the ‘subject of feminism,’ as it is being constructed in feminist discourse today, being both inside and outside the ideology of gender – and aware of the double pull.⁴

Narrative representation – fictive and historical – comes under similar subversive scrutiny in the paradoxical postmodern form which Hutcheon calls ‘historiographic metafiction.’ Perhaps, as Lennard Davis has stated in his book stressing the importance of ideology in fiction,⁵ the novel has been inherently ambivalent since its inception: it has always been both fictional and worldly in its engagement with realistic representation of the present and of the historical past.

If this is considered to be like this, then postmodern historiographic metafiction merely foregrounds this inherent paradox by having its historical and socio-political grounding sit alongside its self-reflexivity. Postmodern critics have also noticed a mixture of parody and history, metafiction and politics, sometimes shocking even for the critics (see the reception by some of Vonnegut’s *Mother Night*). This particular combination is probably historically determined by postmodernism’s conflictual response to literary modernism.

On the one hand, Huyssen thinks, the postmodern obviously was made possible by the self-referentiality, irony, ambiguity, and parody that define much modernist art, as well as its explorations of language and its challenges to the classic realist system of representation; on the other hand. Also, postmodern fiction has come to contest the modernist ideology of artistic autonomy, individual expression, and the deliberate separation of art from mass culture and everyday life.⁶

Dealing with the political ambivalence of the postmodern, Hal Foster identifies two kinds: one, a postmodernism of resistance, and the other, of reaction, one poststructuralist and the other neoconservative.⁷ The postmodern project actually includes both Foster’s types: it is a critique both of the view of representation as reflective of reality and of the accepted idea of ‘man’ as the centered subject of representation; but it is also an exploitation of those same challenged foundations of representation. Linda Hutcheon mentions a certain postmodern representational paradox: postmodern texts point to the “opaque nature of their representational strategies and at the same time to their complicity with the notion of the transparency of representation – a complicity shared, of course, by anyone who pretends even to describe their “de-doxifying’ tactics”.⁸

To Hutcheon, historiographic metafiction represents not just a world of fiction, however self-consciously presented as a constructed one, but also a world of public experience. The difference between this and the realist logic of reference is that here that public world is rendered specifically as discourse. ‘How do we know the past today?’, Hutcheon continues her interrogation of narrative representation, which also applies to the postmodernist anti-war texts under discussion in this dissertation. We know the past through its discourses, through its texts, through the traces of its historical events: the archival materials, the documents, the narratives of witnesses...and historians. Postmodern fiction

⁴ Teresa DeLauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 10.

⁵ Lennard Davies, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, Methuen, Inc., 1987, p. 225.

⁶ Andreas Huyssen, *After the Great: Divide Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986, p. 53-54.

⁷ Hal Foster, *Postmodern Culture*, Pluto Press, 1985, p. 121.

⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2nd edition, New York: Routledge, 2002, p. 17.

contributes to this knowledge, making overt the processes of narrative representation, of the real or the fictive and of their interrelations.⁹

This is not considered to be a blurring of boundaries between fact and fiction, but more a hybrid, where the borders are kept clear, even if they are frequently crossed. Vonnegut's impact did not lose from its hybrid nature; its metafictionality only increased its appeal, in addition to the 'documentary iceberg' lurking beneath its postmodernist surface. Should one use Hutcheon's concept of historiographic metafiction to apply to such novels as *Mother Night* or *Slaughterhouse-Five*?

In *Postmodernist Fiction*, Brian McHale has noted that both modernist and postmodernist fiction show an affinity for cinematic models. But historiographic metafiction, obsessed with the question of how we can come to know the past today, also shows an attraction to photographic models – and to photographs – either as physically present (in Michael Ondaatje's *Coming Through Slaughter*) or as the narrativized trappings of the historical archive (in Timothy Findley's *The Wars* or Maxine Hong Kingston's *China Men*). In raising and problematizing the issue of photographic representation, postmodern fiction points to the related issue of narrative representation – its powers and its limitations.

Among the consequences of the postmodern desire to denaturalize history (a good example lies beyond the scope of this dissertation in another novel by Vonnegut, *The Sirens of Titan*), there is a new self-consciousness about the distinction between the brute events of the past and the historical facts we construct out of them, a distinction that Hutcheon discusses in her book on the politics of postmodernism. Facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same events.¹⁰ In postmodernist anti-war fiction, we may add, facts are events which the author renders as utterly meaningless, hence the avowed failure of a novel written by a pillar of salt, as Vonnegut says about his anti-war novel, *Slaughterhouse-Five* in its first, autobiographical section.

There are important parallels between the processes of history-writing and fiction-writing and among the most problematic of these are their common assumptions about narrative and about the nature of mimetic representation. The postmodern situation is, claims Barbara Foley, that a 'truth is being told, with "facts" to back it up, but a teller constructs that truth and chooses those facts.'¹¹ In fact, that teller – of story or history – also constructs those very facts by giving a particular meaning to events. Facts do not speak for themselves in either form of narrative: the tellers speak for them, making these fragments of the past into a discursive whole, and sometimes gaps and absences (see *Slaughterhouse-Five*) or hyperbolic constructions of the absurd (see *Catch-22*) make the difference. Neither of the above-mentioned novels are to be read as documentary fiction telling the truth, although both of them are largely based on their authors' personal war experience.

However, if we consider what the fictional editor of Vonnegut's *Mother Night* (actually, Kurt Vonnegut himself, posing as the editor of Howard Campbell's "true" memoir) says, "lies told for the sake of artistic effect – in the theater, for instance, and in Campbell's confessions, perhaps – can be, in a higher sense, the most beguiling forms of truth."¹² Therefore, both modernist and postmodernist accounts of wars and heroes, however

⁹ Ibid., p. 15.

¹⁰ Ibid., p. 54.

¹¹ Barbara Foley, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, New York and London: 1986, p. 67.

¹² Kurt Vonnegut, *Mother Night* (1961), New York: Dell, 1974, p. ix.

innovative, metafictional or parodic they may be, can be read as beguiling, puzzling, difficult forms of truth, leaving the individual readers (or the interpretive communities as more or less homogeneous groups) to piece together the challenging messages that the texts offer. War literature has gone beyond the more or less “measurable” limits of the battlefields to encompass “the creative expressions (whatever their rhetorical context or ideological orientation) of anyone, soldier or civilian, man or woman, who struggled to interpret the unthinkable.”¹³

BIBLIOGRAPHY

DAVIES, Lennard, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, Methuen, Inc., 1987.

DELAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FOLEY, Barbara, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, New York and London: 1986.

HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, 2nd edition, New York: Routledge, 2002.

HUYSEN, Andreas, *After the Great: Divide Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York: Routledge: 1987.

QUINN, Patrick J., and Steven Trout, eds., *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, New York: Palgrave, 2001.

VONNEGUT, Kurt, *Mother Night* (1961), New York: Dell, 1974.

¹³ Quinn, Patrick J., and Steven Trout, eds., *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*, New York: Palgrave, 2001, p. 1.

THE INTERFACE OF PRAGMATICS AND TRANSLATION STUDIES

Imola Katalin Nagy

Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: In this study we wish to discuss the relationship which exists between pragmatics, on the one hand, and translation studies, on the other hand. Our purpose is to highlight the importance of those pragmatic issues which are important from the prespective of a translation student/translator. We take a look at the concepts of pragmatic meaning, pragmatic text, pragmatic translation, etc.

Keywords: pragmatics, translation, pragmatic translation, pragmatic text, pragmatic meaning

In this study we would like to make a brief presentation of the relationship which exists between pragmatics and translation studies, introducing those basic notions that researchers have identified as being the concepts shaping the borderline between these two segments of linguistic studies: *context, pragmatic meaning, pragmatic text, semantic translation vs. communicative/pragmatic translation, and pragmatic approach to language.*

Daniela Sorea, in her book *Translation. Theory and practice* lists some of the main theories of meaning, among which she mentions the so-called *use theory* of meaning, strongly connected with the pragmatic view upon language. Pragmatics deals with meaning not as a mental representation, nor as a relation between a symbol (word, phrase or the other categories) and an object or an entity designated by that symbol. “In other words, pragmatics situates language within wider social and cultural settings and behavioural patterns and, while laying heavy stress on the context of the verbal exchanges, it deals with the way people exploit words and combinations of words, with the actions actual users perform in the act of communication. The meaning of a linguistic expression is given by its use, under certain circumstances, where interlocutors nourish specific intentions and pursue specific goals.” (Sorea, 2007. 23-24) Interactions like thanks, curses, greetings, praying, describing people and objects, narrating events and stories, giving orders, expressing invitations, making assumptions, speculations, hypotheses, telling jokes, idioms, figurative language are all aspects which might make translating from one language to another troublesome.

For translators, it is of utmost importance to situate words and phrases into specific contexts. When translating from one language into another and to avoid misinterpretation and mistranslation, it is essential to correctly identify the local context of utterances and speech acts. Specific contextual locations may provide different readings, thus different meanings, which rely heavily on the distinct configuration of spatial and temporal elements. “For

instance, a very simple utterance such as *Are you going to buy this car?* may trigger, among a variety of other responses, something like *Are you nuts?*. Such a reply could mean opposite things in different contexts: if the car is a bargain and meets with the buyer's expectations, it will obviously mean *Isn't it obvious I will?*. If the car is a write-out and the required price is outrageously high, it will mean exactly the opposite: i.e. *Isn't it obvious I won't?* If it is April 1, and one asks *Who are you trying to kid?* This may count as an honest question, decodable as *Who is the target of your mystification?* On any other context, *Who are you trying to kid?* could be perceived as an expression of disbelief." (Sorea, 2007. 27)

A specific translation problem that is connected to the pragmatic meaning of utterances is failure to identify the context which makes it clear whether the meaning is literal or figurative. "In a context where participants complain of the harsh winter and biting frost, an utterance such as *You've got cold feet* could simply be a constative remark or maybe an expression of thoughtfulness and sympathy. In the context of a wedding which is about to take place, telling the groom *You've got cold feet* will indicate he groom experiencing pre-marital nervousness, eve fright." (Sorea, 2007. 27) The same applies Hungarian expressions like *nagy kanállal enni* (preparing to get married) or Romanian idiomatic expressions like *piatra din casă* (referring to girls who cannot find a husband).

When translating, a translator facilitates an act of communication between SL speakers/writers and TL hearers/readers. The guidelines that matter in the process of translation are the choice of combinations of words, the grammatical structure, the contextual meaning, and the communicative purpose of the source text. Yet, translation is not a simple linguistic conversion between languages; it is also a cultural and aesthetic act. Decoding the proper meaning of an utterance is the key to good translation: *I painted the walls white* or *I painted the white walls* in not the same utterance, therefore when translating them into Romanian, for instance, translators should be careful with choosing between *Am vopsit pereții albi* or *Am vopsit pereții în alb*.

Communicative translation is oriented towards the needs of the TL recipient. Communicative translation contrasts with word-for-word translation, literal translation. "When producing a communicative translation, the translator is permitted greater freedom to interpret ST and will consequently smooth over irregularities of style, remove ambiguities and even correct the author's factual errors. ... Examples of text-types for which this mode of translation would be appropriate include journalistic writing, textbooks, public notices and indeed most non-literary genres." (Shuttleworth-Cowie, 2007. 22).

According to Shuttleworth and Cowie's *Dictionary of translation studies* pragmatic translation is the kind of translation "which pays attention not only to denotative meaning but also to the way utterances are used in communicative situations and the way we interpret them in context." (Shuttleworth-Cowie, 2007. 128) Pragmatic translation will take into account connotative meaning, allusion, interpersonal aspects of communication such as implicature, tone, register. Among pragmatic translations we can cite: scientific treatises, government documents, instructions, descriptions, directions that appear on packaged goods.

Table 5.

SEMANTIC translation	COMMUNICATIVE/PRAGMATIC translation
Author-centred	Reader-centred
Related to thought	Related to speech
faithful	effective
More detailed but more awkward	Simpler, clearer

personal	social
SL-biased	TL-biased
Tendency to over-translate	Tendency to under-translate
Inferior to the original	Possibly better than the original
Eternal, decontextualized	Existential, context-dependent
Wide, universal	Tailor-made, targeted for a specific readership
True version	Felicitous version
Meaning centred	Message centred

(Sorea, 2007. 72)

As Gorea states “A faithful translation attempts to reproduce the precise contextual meaning of the original text within the constraints of the TL grammatical structures. It transfers cultural words and preserves the degree of grammatical and lexical *abnormality* (deviation from SL norms) in the translation. It attempts to be completely faithful to the intentions and the text-realization of the SL writer. Semantic translation differs from faithful translation only in, as far as it must take more account of the aesthetic value, that is, the beautiful and natural sounds of the SL text, compromising on meaning where appropriate so that no assonance, word-play or repetition jars in the finished version. Communicative translation attempts to render the exact contextual meaning of the original in such a way that both content and language are readily acceptable and comprehensible to the readership.”¹

Adriana Vizental defines pragmatic meaning focusing on “the way pragmatic factors link linguistic structure to linguistic usage, i.e. on the practical use the sender makes of his background knowledge, as mirrored in the linguistic performance of the competent communicator.” (Vizental, 2006. 44) Pragmatic factors govern all the linguistic and non-linguistic choices: of words, of grammatical constructions, of tone of voice, of both languages. Pragmatic errors do not always mean grammatical mistakes or semantic errors: for instance, an utterance like *He/She is cute* is semantically and grammatically correct, but pragmatically inappropriate when talking about one’s superior. Pragmatic choices are culturally determined, and they rely on rules of politeness that may be or even are different in different countries: it is enough if we think of the usage habits of first name or last name and title in different cultural environments. “Pragmatic meaning also refers to the fact that the competent communicator knows how to use the language appropriately, functionally and strategically, manipulating the language intentionally, so as to obtain real-world advantages or avoid negative consequences.” (Vizental, 2006. 46) An appropriate use of language refers to adapting the message to the social setting of the interaction, to knowing how to encode our social status relative to our partner. This pragmatic knowledge is grammaticalised in the language, as people know the vocabulary, grammar structures and style they have to apply when talking to old people or superiors. The place, time and activity type, the so-called *situational context* also influences interactions, as we are aware that there is time and place for cracking a joke, being formal, etc.

Language has five basic functions:

- A neutral *informational* function: people use the language to convey information;

¹ Lucia Gorea, *Lost in translation – Beyond words*
<http://www.cttic.org/ACTI/2012/Actes/Lucia%20Gorea.pdf>. 3–4.

- A *directive* function: people use the language to influence other people's behaviour and attitudes;
- A *phatic* function: people use the language to keep communication lines and social relationships open;
- An *expressive* function: people use the language to express feelings and attitudes;
- An *aesthetic* function: people use the language to produce beauty, to please the era and to be interesting. (Jakobson, 1980.81-85)

The most important language functions for pragmatics are the directive and the phatic functions that go hand in hand with social meaning. People use the language phatically and directly to assure an efficient functioning of society. The two most important pragmatic phenomena that carry pragmatic meaning are speech acts and indirectness. Speech acts carry more or different meaning than the semantic load of the words. Thus, we can speak about a lexical level of meaning, a contextual level of meaning and the force of the utterance. A great deal of the speaker's meaning is conveyed indirectly. Indirectness is an outstanding bearer of pragmatic meaning, and people prefer indirectness for a number of reasons (to be more interesting, more polite, etc). Because of the massive amount of indirectness, some indirect constructs have been conventionalized: for instance, *How do you do*. Translators have to be very careful with such constructs, as they do not intend to inquire about the interlocutor's well-being, but are rather a form of greeting.

In the 1970 and early 1980 Reiss and Vermeer came up with the so-called *skopos* theory of translation, which stressed the interactional, pragmatic aspects of translation arguing that the shape of target texts (TT) should be determined by the function or *skopos* that is intended to fulfill in the target context. Skopos theory is target-text oriented: "rather than presenting the translator with a fixed body of facts which he or she must pass on to the target audience, ST is seen as an information offer, which the translator must interpret by selecting those features which most closely correspond to the requirements of the target situation." (Shuttleworth-Cowie, 2007. 156) According to the skopos theory, the translation of a text should be done primarily taking into consideration the needs and purposes of the target context and audience: thus a scientific text can become fairly literal, the sayings of Buddha can be translated without the endless repetitive parts and American business letters can be rendered with extra politeness formulae, when the target public is a European one.

In 1992 Mona Baker published a book, *In other words*, in which she dealt with the pragmatic aspects of translation as well. In the final chapter of the book she approaches the issue of pragmatic equivalence in two points, coherence and implicature:

"Coherence is a very problematic and elusive notion because of the diversity of factors, linguistic and non-linguistic, which can affect it and the varying degrees of importance which a particular factor can assume in a given context. Even a single lexical item, if mistranslated, can affect the way a text coheres. A polysemous item in the source text will rarely have an equivalent with the same range of meanings in the target language. If the source text makes use of two or more meanings of an item and the translation fails, for whatever reason, to convey any of those meanings, whole layers of meaning will be lost, resulting in what Blum-Kulka (1986) refers to as a 'shift incoherence' .

... The fact that many of these factors are language- and culture-specific adds to the complexity of the problem. What most of the examples given in this chapter seem to suggest is that in order to maintain coherence translators often have to minimize discrepancies between the model of the world presented in the source text and that with which the target reader is likely to be familiar. The extent of intervention varies considerably and depends in

the final analysis on two main factors. The first is the translator's ability to assess the knowledge and expectations of the target reader- the more the target reader is assumed to know, the less likely that the translator will be inclined to intervene with lengthy explanations. Likewise, the more harmony is assumed to exist between the model of the world presented in the source text and the target culture's version of the world, the more inclined the translator will be to remain invisible, i.e. refrain from direct intervention. The second factor is the translator's own view of his/her role and of the whole question of where his/her loyalties ought to lie - whether they ought to lie with the source text or with the target reader." (Baker, 1992. 253-254)

An utterance like *It's hot* will have different translations, depending on the pragmatic meaning attached to it by different contexts: *It's hot* (=it's too hot in this room) will be translated to Romanian as *Este (prea) cald*, *It's hot* (=this soup is too hot to be eaten) will be translated as *Este prea fierbinte*, and *It's hot* (= this is a really good and exciting story) will be something like *Este foarte tare*. A sentence like *The film is OK* will mean different things, depending on the implicated meaning linked to previous expectations regarding the quality of the film and tone of voice and intonation: therefore, the very same utterance can be translated into Romanian as *Filmul este bun* (with the implicated meaning the film is better than I expected) and *Filmul este bunicel* (meaning it is not bad but not very good either).

Rodica Superceanu quotes Jean Delisle who introduced the concept of *pragmatic texts*: "this kind of text cannot be adequately and appropriately translated unless the translator considers the situation in which the texts were produced and the situation for which they are translated. Since the translation approach has to be pragmatic, i.e. to consider language in practical use and not language for aesthetic purposes, he has called such texts pragmatic." (Superceanu, 2009. 13) Pragmatic texts are texts that belong to professional genres, which convey information in textual forms expected by the audience at which they are aimed. Pragmatic texts in translation studies come from the following domains: business and finance (business correspondence, contracts and agreements, insurance policies, reports, press releases, advertising materials, magazine articles), international organizations (EU, NATO, UNESCO, FAO reports, minutes, laws, statutes, resolutions, articles, brochures, booklets), education, science and technology (specialized articles, books, abstracts), tourism (guidebooks, brochures, leaflets, posters, contracts, regulations), the mass media (articles, interviews, news stories, subtitling or voice-over of films, documentaries, etc, legal matters (certificates, ID papers, powers of attorney, letters of recommendation, medical records, transcripts of records).

Pragmatic texts are characterized by:

- Specific communicative purposes: informative, persuasive or phatic;
- Specific content, generally focusing on objective facts or attitudes;
- A specific textual structure and information organization that follow specific norms and conventions that are determined by the nature of the message/reader's expectations;
- Specific lexical units, i.e. specific terminologies, set expressions, syntactic structures (impersonal constructions);
- Specific stylistic features: clarity, precision, conciseness, simplicity.

"Pragmatic texts are utilitarian, i.e. serve practical and immediate communicative purposes. Their content is made up of aspects of objective reality and takes a textual form specific to the communicative conventions of a professional community. Translating such texts requires from the translator several kinds of knowledge: of the subject matter, of the communicative

situation for which they are used, of the conventions of communication and of the stylistic devices which best realize the communicators' purposes." (Superceanu, 2009. 15)

The language of medicine has two different layers: sub-medical vs. proper medical terminology, popular vs. erudite or, in other words, medical language for specialists and medical language for lay people. Thus, English has two terms for a concept: the erudite word (from a Greek or Latin root) and the vernacular one. For instance, the common English name for *rhinitis* is *runny nose*. Medical English displays synonymic series, some members of these series are highly technical or specialized terms, other are semi-technical and many other belong to the general vocabulary. The lay synonym of *hemorrhage* is *bleeding*, that of *myopia* is *shortsightedness*, or that of *pruritus* is *itching*. The fact that synonyms appear in pairs of terms belonging to the popular – erudite registers characterizes Hungarian as well. English-Hungarian synonymic doublets warn translators to handle them with care because the choice of one or another member of the synonymic series depends on the audience. From a pragmatic viewpoint, translators should not mix up highly technical terms with their semi-technical or popular synonyms, and *syphilis* for instance, should not be translated as *vérhaj* in pragmatic text such as medical articles, as this is the archaic name of *szifilisz* (*syphilis*).

The pragmatic approach to language and communication considers the meaning of words and utterances as context-dependent, with reference to the possible networks of actions and the potential effects these actions may generate. Meaning is denotation but also connotation, and meaning, in a pragmatic viewpoint, sometimes exceeds the limitations of reference, so it does not simply describe the world. Lack of reference does not mean lack of meaning (no one has ever met Batman, yet all the stories about him make sense). Part of the meaning is its intended social function. "To understand language involves understanding the culture as well as the social practices of the community of speakers in question. Meaning emerges, is clearly conveyed and disambiguated only in specific contexts of situation, which need to be defined as the site where social, cultural and psychological elements of communal life become inextricably interwoven." (Sorea, 2007. 26)

Politeness is one of the most problematic issues in translation, although it is generally agreed that negative politeness should be translated with negative politeness and positive politeness with positive politeness. However, due to the amount of indirectness in English politeness matters, translators may find it sometimes difficult to translate negative politeness structures like *Would you mind washing your hands?* or *Sorry to bother you, but could you close the door?* whereas positive politeness such as *We really should close the door* seems far easier to translate.

Idioms can pose many problems in translation; in their case, replacement or substitution with cultural and functional TL equivalent is recommended:

e.g. Szájába rág valamit – spoon-feeds someone; Nagy port vert fel – made a scene; Elment Földvárra deszkát árulni – went to sell coal in Newcastle; Nem látja a fától az erdőt – cannot see the forest for the trees; Orránál fogva vezet valakit – leads someone by the nose; Lassan a testtel – take it easy; Előre iszik a medve bőrére – counts his chicken before they are hatched (Szöllősy, 2007. 91).

In a book dedicated to the translation of non-fictional texts, Judy Szöllősy highlights the assertive nature of translation, hinting at the fact that when translating one works with meaning and sense first of all. Meaning has four aspects: sense, feeling, tone, and intention, which are all manifest *in and through the choice of words* (Szöllősy, 2007. 34). The practical advice she gives students is to discover, first and foremost, the sense behind the text, and then proceed to translating it. For instance, the Hungarian expression *Az anyád* and the English

expression *Your mother* are dictionary equivalents, but not always contextual equivalents (translating the Hungarian curse as *Your mother* will not sound as some outrageous swearing).

The *Tu* and *vous* pronouns, the so-called *magázás-tegezés* in Hungarian, may be interesting in translation. “*Magázás*, the form of address between individuals who are not on close terms or are not on an equal footing or in the same age-group (the French equivalent is the use of *vous*) but which is just a jot more confidential than the use of *Ön* – a highly respectful and courteous form of address between individuals unacquainted with each other – should cause no special problem in English translation, since the neutral pronoun *you* provides a fine substitute. However, if you need to indicate formality involved in the act of *magázás*, you can resort to the use of formal address, thus: *Mr. Jones, Mrs. Jones, Sir, Mr., President, Lieutenant*. Though come to think of it, the use of *maga* when cursing someone, as in *Maga hatökör!* which with its clash of the high and the low can be a source of humour... would surely lose something in the translation.” (Szöllősy 2007: 82–83)

Pragmatic translation takes into account connotative meaning, allusion, interpersonal aspects of communication such as implicatures. Pragmatic meaning focuses on the way pragmatic factors link linguistic structure to linguistic usage. Pragmatic choices are culturally determined and the pragmatic approach to language and communication considers the meaning of words and utterances as context-dependent. That is why at the interface of pragmatics and translation studies we will come across the issues of politeness, idiomatic expressions, cursing, joking, implicated meanings, deictic elements such as *Tu* and *vous* pronouns, the role of context and audience, etc.

BIBLIOGRAPHY

BAKER, Mona

1992 *In other words*. London, Routledge.

COPOSESCU, Liliana

2004 *Issues of Pragmatics*. Braşov, Editura Universităţii Transilvania din Braşov.

CRUSE, Alan

2011 *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford, Oxford University Press.

CRYSTAL, David

1996 *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge, Cambridge University Press.

GOREA, Lucia. *Lost in translation, Beyond word*, downloaded from <http://www.cttic.org/ACTI/2012/Actes/Lucia%20Gorea.pdf> (retrieved January 2016)

HURFORD, J.—HEASLEY, B.—SMITH, M. B.

2011 *Semantics. A Coursebook*. Cambridge, Cambridge University Press.

JAKOBSON, Roman

1980 *The framework of language*. Michigan, Michigan Studies in the Humanities.

LEVINSON, S.

1999 *Pragmatics*. Cambridge, Cambridge University Press.

NAGY, Imola Katalin,

2015 *An introduction to the study of pragmatics*. Cluj-Napoca, Scientia Publishing House.

YULE, George

1966 *Pragmatics*. Oxford, Oxford University Press.

SHUTTELWORTH, Mark—COWIE, Moira

2007 *Dictionary of translation studies*. Manchester, St. Jerome Publishing.

SOREA, Daniela

2007 *Translation. Theory and Practice*. Bucureşti, Editura Coresi.

SUPERCEANU, Rodica

2009 *Translating pragmatic texts*. Timisoara, Editura Orizonturi Universitare.

SZÖLLÖSY, Judy

2007. *Hunglish into English. The Elements of Translation from Hungarian into English*.

Budapest: Corvina.

VIZENTAL, Adriana

2006 *From Semantic Meaning to Pragmatic Meaning. An Introduction to Semantics*. Arad, Editura Universităţii Aurel Vlaicu.

INSTANCES OF FAUSTIAN IN ROMANIAN LITERATURE: 'THE CASE' OF CARAGIALE

Ariana Bălaşa

Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The Romanian literature in the second half of the XIXth century, and respectively, the first half of the XXth century is influenced by folk creations, which are visible especially in the fantastic prose. The myth of Faust, an important and defining myth, widely circulated in the entire European continent, blends with the themes and motives from folk literature, in the writings of such authors like Mihai Eminescu (Poor Dionis), I. L. Caragiale (Kir Ianulea, Mânjoală's Inn), Vasile Voiculescu (Lostrița), Gala Galaction (Califar's mill), Mircea Eliade (Miss Christina, The snake) etc. Our study, focused on 'the case' of Caragiale, emphasizes the idea that the author reinterprets in his writings the myth of Faust, and does so in an absolutely charming way, using the irony that defines his literary pieces, in all the genres he has approached.

Keywords: instances, myth, faustian, folk, Caragiale

Mitul faustic este detectabil în diferite variante, cu mici variații sau modificări, în mai toate culturile și civilizațiile europene, iar povestirile alegorice, obligatoriu cu morală inclusă, se conturează de obicei în jurul comunicării și înțelegerii dintre om și diavol, în contradicție cu legile firii.

Remintim aici celebra definiție dată de Mircea Eliade mitului: „Mitul povestește o istorie sacră, adică un eveniment primordial care a avut loc la începuturile timpurilor și ale cărui personaje sunt zei sau eroi civilizatori. De aceea, dezvăluind cum o realitate a luat ființă, mitul constituie modelul exemplar, nu numai al riturilor, ci și al oricăreia activități umane semnificative: alimentația, munca, educația...”.¹ Aceste aspecte esențiale ale mitului devin nesatisfăcătoare pentru noi de această dată, din vreme ce Faust (și toate întruchipările sale din diverse culturi) nu poate fi privit nici ca un zeu, dar nici ca un (super)erou.

Completarea lui Mircea Eliade, atrage o modificare a registrului, astfel încât acesta revine și notează: „Se știe că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și a moștenit ceva din funcțiile acesteia: să povestească întâmplări, să povestească ceva semnificativ ce s-a petrecut în lume. Dar de ce este atât de important să știm ce se petrece, să știm ce s-a întâmplat marchizei care își bea ceaiul de la ora cinci? Cred că orice narațiune, chiar și aceea

¹ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 134.

a unui fapt cât se poate de comun, prelungește marile povestiri relatate de miturile care explică cum a luat ființă această lume și cum a devenit condiția noastră așa cum o cunoaștem noi astăzi. Eu cred că interesul nostru pentru narațiune face parte din modul nostru de a auzi ceea ce s-a întâmplat, ceea ce au înfăptuit oamenii și ceea ce pot ei să facă: riscurile, aventurile, încercările de tot felul. Nu suntem nici ca niște pietre, nemișcați, sau ca niște flori sau insecte, a căror viață e dinainte trasată, suntem ființe umane formate din întâmplări. Iar omul nu va renunța niciodată să asculte povestiri”². Una din dorințele esențiale ale omului, transformată în aventură ontologică, este aceea de a surmonta limitele fizice și biologice, de a atinge nemurirea ieșind din istorie”³.

Înțelegerea mitului faustic în literatura română este condiționată de situarea sa în contextul literaturii europene, pentru a afla ce anume a rămas din „scenariul” mitic inițial, care sunt permanențele și variabilele și cum a fost recepționat și adaptat în literatura noastră.

În scrierile în proză ale lui I. L. Caragiale, un loc aparte îl ocupă nuvelele fantastice *La hanul lui Mânjoală* (1898), *Kir Ianulea* (1909) și *Calul dracului* (1909). Zona de graniță în care realul se întrepătrunde cu fantasticul până la identificare, resuscitând imagini ale realității primordiale este marcată de umor. Ezitățile zonei abordate dau naștere unui zâmbet cu coloraturi multiple, uneori arogant și reprobabil, alteori ingenuu și confuz.

Nuvela *La hanul lui Mânjoală* urmează în același timp două direcții logice contradictorii: logica realității și logica magiei, astfel încât, nici una din ele să nu fie în măsură să o nege pe cealaltă. Evidentă pe tot parcursul narațiunii este atitudinea realistă a personajului principal, interesat să elucideze lucrurile în modul cel mai rațional posibil, dar păstrând în relatarea sa fidelitatea față de amănuntele doar aparent nesemnificative, dintre care unele susțin cu perfidie o ipoteză opusă. Întâmplările nopții de coșmar se sfârșesc, iar ipotezele dicotomice se echilibrează, ca o balanță cu talerele la același nivel. E un joc de-a v-ați ascunselea cu supranaturalul, al cărui umor subzistă într-o perpetuuă incertitudine.

În nuvela *Calul dracului*, autorul recurge din nou la procedeul voalării limitelor dintre real și fantastic. Observăm, totuși, o deosebire fundamentală în modificarea tonalității predominante: umorul născut din perplexitate este înlocuit cu umorul născut din surpriză, situație în care chiar exponenții tărâmului fabulos, care se întâlnesc în peregrinările lor pe pământ, nu reușesc să-și afle identitatea originară de la primul contact. Reușind să-l înșele pe diavol, baba își va redobândi pentru câteva ore aspectul de femeie tânără și frumoasă, aflată în restul timpului sub pecetea unui blestem. Tabloul care inițial părușe adevărat renaște într-o nouă lumină, care trece dincolo de aparențe și comentează cu ironie mistificarea dezvăluită.

În nuvela *Kir Ianulea*, alchimia umorului devine plurivalentă și narațiunea, în succesiunea părților sale, marchează o dispunere inversă în comparație cu *Calul dracului*. Acolo nucleul fantastic era înfățișat într-un cadru realist, iar în *Kir Ianulea*, cum remarcă Garabet Ibrăileanu, „o adevărată nuvelă istorică” începe și se sfârșește cu episoade desprinse dintr-un basm. Însă umorul nu este redus la simpla alăturare a celor două zone, ci își găsește surse noi, cea mai fertilă dintre ele fiind reinterpretarea inedită a clasicului motiv al diavolului înșurat, pe care I. L. Caragiale l-a preluat adaptându-l, din nuvela lui Niccolo Machiavelli, *Belfagor Arcidiavolo*. „... de când lumea, nota Caragiale, referindu-se la această operă a sa, poveștile sunt ale lumii, însă, firește, felul povestirii lor rămâne al povestitorului”. Inovațiile scriitorului aspiră fidel spre intensificarea rezervelor umoristice ale narațiunii. Nuvela lui I. L.

² Idem., pp. 141-142.

³ Corin Braga, *Zece studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 8.

Caragiale este, într-un sens aparte și cumva superior al temenului, o parodie savuroasă a modelului pe care îl urmează.

Personajul Kir Ianulea, spre deosebire de personajul Belfagor al lui Niccolo Machiavelli, este scutit de orice reminiscență a originalității sale diabolice și câștigă, în schimb, o integrare desăvârșită în împrejurările existenței reale, în funcție de care se conturează, una câte una, liniile portretului său moral. Originalitatea nuvelei lui I. L. Caragiale este vizibil detectabilă și în plasarea motivului sub auspiciile unor noi repere spațio-temporale (sfârșitul epocii fanariote), dublată de autenticitatea pitorescă a coloraturii istorice. Compararea decorului volatile cu coordonatele unei psihologii care s-a demonstrat a fi mult mai durabilă, reprezintă un izvor subtil al umorului.

În cazul scrierilor în proză ale lui I. L. Caragiale, în care putem detecta structuri ale mitului faustic, pornim de la ideea că proza sa cuprinde două reprezentări categoriale distincte ale genului fantastic și anume: 1) fantasticul paradoxal, de tip science-fiction, din perioada de început și 2) fantasticul propriu-zis, ilustrat în volumul *Schițe nouă* (1910), dar și în nuvelele sale mai vechi, *La hanul lui Mânjoală* (1898-1899) și *La conac* (1900-1901), din volumul *Momente și schițe*.

Prima categorie subsumează o serie de cronici fanteziste și de zigzaguri din perioada revistei „Ghimpele” (1874).

Contrar aparențelor lor fanteziste, aceste scrieri sunt urmarea angajării politice și a preocupărilor lui Caragiale pentru principalele probleme ale vremii, dintre care cea mai stringentă era marea dezvoltare edilitară a Bucureștilor din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, care uneori a provocat entuziasmul, iar alteori opoziția, ca oricare alt proiect de înnoire.

Din perspectivă literară, scrierile lui I. L. Caragiale din 1874 au meritul de a se număra printre primele încercări de creație proto-SF din literatura română, într-o perioadă în care pasionații genului, extrem de puțini de altfel, au dat naștere unor modeste exerciții de scriere, apoi s-au pierdut în anonimat.

Povestirile fantastice din *Schițe nouă* și celelalte nuvele de gen însă, au surclasat valoric tot ceea ce văzuse lumina tiparului până în acel moment la noi.

Paul Zarifopol, autorul unei antologii a literaturii fantastice europene (din anul 1924), afirma că „Fantasticul, chiar acolo unde e introdus direct, în *La hanul lui Mânjoală*, în *Calul Dracului*, funcționează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudățenie ușoară – și explicabilă rațional! – cum sunt cotoiul și căprița Mânjoalei, sau e un fel de joc de cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în *Calul Dracului*. Caragiale transpune, cât poate, fantasticul în normalitate umană”.

Fantasticul lui Caragiale este, de fapt, adeseori, miraculosul și feericul basmelor și poveștilor populare, în spiritul mitologiei și folclorului din zona Balcanilor, unde întâlnirea accidentală cu diavolul, cu sfinții și cu Dumnezeu la o răscruce de drumuri e o banalitate și unde profanul se amestecă pretutindeni cu sacrul, nu din dorința unei convertiri de tip mistic, ci cu scopul împlinirii unei vocații justițiare. Personajelor acestor opere, care își doresc o soartă mai bună, li se îndeplinesc visurile pe negândite, cum i se întâmplă, de exemplu, tipografului sărman din nuvela *Norocul culegătorului*, pe care Maica Precista îl ajută să devină bogat în măsură direct proporțională cu ororile tipărite în cotidianul la care lucrează. Chiar și negustorul Abu-Hassan din basmul nuvelistic cu același nume, care are impresia o bună bucată de vreme că a fost vrăjit de un duh malefic care i s-a furișat în casă pe ușa uitată deschisă într-o noapte, are și el un vis: să fie calif „o zi măcar”, pentru a reinstaura ordinea și dreptatea în mahalaua sa.

În *Partea poetului* mâna destinului se dovedește a fi neîndurătoare, în pofida credinței eroului, iar autoritatea acesteia rămâne un mister, atât în ceruri, cât și pe pământ.

Nuvelele *Norocul culegătorului*, *O invenție mare* și *Partea poetului* sunt foarte aproape de apolog și anecdotă, care se împletesc cu elementele miraculoase ale basmului. În pofida dimensiunilor, regăsim aceeași situație în *Kir Ianulea*: femeia se arată a fi mai diabolică decât diavolul însuși, pe care îl manipulează după bunul său plac.

Motivul femeii mai rele decât diavolul a mai fost tratat în literatura noastră, sub diferite aspecte, de Anton Pann și Gr. H. Grădăraș, ale cărui povestiri – *Cum a cocoșat femeia pe dracul* (1880) și *Contractul cu dracul* (1891) au fost publicate în „Universul literar”. În literatura popular, folcloristul Moses Gaster semnală apariția basmului *Cum a înălbit femeia pe dracul*, în revista „Timpul” (1882).⁴

Narațiunea caragialiană poate fi receptată și ca o nuvelă de spionaj, în care fiecare din cele două lumi este interesată de mișcările celeilalte, pentru că diavolul din împărăția lui Dardarot are sarcina de a elucida secretele muritorilor, metamorfozându-se în ființă umană, fără să aibă voie să se folosească de capacitățile sale supranaturale.

Interesantă este și perioada în care se desfășoară acțiunea din *Kir Ianulea*, în jurul anului 1800. Este pentru prima oară când scriitorul preferă să-și plaseze opera într-un timp trecut, cu rezonanță istorică, chiar dacă vom regăsi aici aceeași mahala și aceleași tipuri caracteriale definitorii pentru scrierile sale „realiste”. Chiar și iadul, care la Machiavelli era un fel de parlamentarism democrat, la I. L. Caragiale devine un divan ad-hoc, în care un tiran oriental se răstește la subordonați și își impune punctul de vedere. Ceea ce pare a fi la început o simplă anecdotă, culoare locală și moralism, îl implică pe autor aproape autobiografic și-l face să îi repovestească altfel propria existență. Prin urmare, printre întâmplările comice ale lui Aghiuță ajung la suprafața textului câteva motive obsedante ale existenței personale și profesionale a autorului: motivul averii pierdute peste noapte, motivul focului, motivul ochilor malefici, motivul competenței profesionale etc., în care el a crezut cu înverșunare. Cum observa și tânărul critic și profesor Cătălin Ghiță, „intuim cum stau lucrurile”, „... mai ales atunci când naratorul ni se prezintă omniscient, însă personajele principale, al căror psihic circumscribează cu anxietate spațiul narativ, basculează între realitatea obiectivă și cea țesută de propriile obsesii (s.n.)”.⁵

O viziune modernă a fantasticului răzbate din nuvelele *La conac*, *La hanul lui Mânjoală* și *Calul Dracului*, care se aseamănă foarte bine structural, în ciuda detaliilor diferite, care fac din cea de-a doua narațiune o scriere mai complexă.

Ambele cazuri ne prezintă o „victimă”, căreia i se întâmplă ceva ieșit din comun de-a lungul unei călătorii. Victimele întâmplărilor sunt doi tineri abia intrați în viață, un „țângău mucos” în *La conac* și un pețitor tânăr, „curățel și obraznic” în *La hanul lui Mânjoală*.

Împotriva bunelor lor intenții, ambii eroi sunt forțați să stea într-un spațiu închis, în care se întâmplă lucruri ciudate. Operațiunea prin care scriitorul fixează ca scenă perfect veridică a unor experiențe existențiale extreme hanul sau conacul, relevă o intuiție specială. I. L. Caragiale nu inventează locuri-cadru în genul castelelor bântuite din nuvelele lui E. Allan Poe, care pentru lectorul român ar fi cu totul neverosimile, ci plasează acțiunea într-un cadru familiar.

⁴ Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale: jocuri cu mai multe strategii*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2002, pp. 138-169.

⁵ Cătălin Ghiță, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, Iași, Editura Institutul European, 2011, Colecția „Academica”, p. 128.

În nuvela *La conac*, victima este atrasă prin manevrele unui personaj roşcovan (omul roşu din *Povestea lui Harap-Alb* a lui Creangă), cu privire saşie, pătrunzătoare. Sub influenţa acestuia, tânărul se angajează într-o partidă de stos, la finalul căreia îşi pierde aproape toate bunurile.

În nuvela *La hanul lui Mânjoală* „agresorul” este totuna cu obiectul tentaţiei: o femeie senzuală, saşie şi ea, care face o serie de lucruri misterioase, printre care se numără incantaţiile şi mişcarea imprevizibilă a unui bătrân cotoi.

Amândouă operele sunt ambigue şi în interpretarea lor ar putea fi vorba de o metaforă a drumului cu sens general iniţiatic (tot ca în *Povestea lui Harap-Alb*), sau cu sens general fantastic, pentru că întâmplările prin care trec personajele par a fi puse în scenă de forţele întunericului. „Ochiul ciudat” al omului roşu, apariţiile şi dispariţiile lui neprevăzute, din *La conac*, sau lipsa icoanelor, căciula răsucită obsedant de Marghioala şi comportamentul straniu al cotoiului bătrân din *La hanul lui Mânjoală*, pot fi apariţii şi coincidenţe accidentale, din registrul firesc al realităţii, dar şi mărci ale fantasticului, care concurează realitatea şi care ameninţă să-i rupă pe oameni de viaţa lor cotidiană obişnuită.

Paul Zarifopol nu s-a înşelat când a notat că o explicaţie raţională a întâmplărilor din aceste nuvele ale lui Caragiale este posibilă de fiecare dată, dar trebuie adăugat că ea nu rămâne deloc singura posibilă şi că tocmai pe această dialectică a multisemnificativului (normal/anormal, explicabil/inexplicabil, real/supranatural) se bazează literatura fantastică. Dacă ne gândim mai bine, *La conac* şi *La hanul lui Mânjoală* reprezintă pentru I. L. Caragiale un prilej extraordinar de a experimenta în direcţia jocurilor de căutare, pentru că din fiecare nod al textelor sale sunt posibile cel puţin două continuări, iar cititorul, oricât de inteligent, nu va descoperi nici o informaţie care să dezavantajeze vreuna din posibilele continuări, indiferent dacă naraţiunea este relatată la persoana întâi, ca în *La conac*, sau este mediată de un povestitor care, principial, ar trebui să cunoască explicaţia ascunsă, ca în *La hanul lui Mânjoală*.

Prin urmare, *La conac*, *La hanul lui Mânjoală* şi *Calul Dracului* sunt scrieri în manieră diferit fantastică, însă, în orice caz, nu în maniera tenebroasă sau filosofică a fantasticului de sorginte anglo-saxonă, ci în spiritul iniţiatic al literaturii noastre populare, în care chiar experienţele extreme pot fi analizate cu umor şi rezolvate la final printr-un joc de cuvinte. După experienţa romantică a scrierilor fantastice emiesciene, unde nuvela românească se împleteşte cu realismul magic al lui Novalis, Hoffman şi Tieck, subliniind aria sensibilităţii noastre spre nord, cu autoritatea incontestabilă a geniului, I. L. Caragiale se situează mai degrabă în extremitatea sudică, tipic românească, a tipologiilor culturale europene, alături de Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Anton Pan şi Ion Creangă. Vedeniilor şi magicienilor enigmatici sau fenomenelor indiscutabil oculte din povestirile lui E. A. Poe sau Franz Clemens Brentano, pe care ştim că le-a citit cu plăcere, Caragiale le preferă decorul mai plauzibil pentru al literaturii populare balcanice, cu hanuri în jurul cărora se ţes legende, cu femei frumoase transformate în cerşetoare bătrâne, cu diavoli răutăcioşi şi hazlii, care discută amical cu sfinţii şi cu Dumnezeu, utilizând vocabularul maliţios şi insinuările nepoliticoase ale străzii şi mahalalelor.

Pe scurt, în *La hanul lui Mânjoală*, viziunea caragialiană asupra diavolului este diferită, proiecţia plină de ironie fiind înlocuită de frica provocată de farmecele ticluite sub protecţia şi îndrumarea lui Satan, metamorfozat în ied sau cotoi. Pactul malefic se realizează de data aceasta între Marghioala/Mânjoala şi Diavol. Gura lumii este cea care dezvăluie ciudaţeniile hangitei: traiul îndestulat de după moartea soţului său, puterea cu care îi hipnotizează pe hoţi ca să-i prindă în capcană şi pedepsirea acestora etc. Pactul pitoresc,

aproape insesizabil dintre femeie și diavol, poate fi perceput la nivelul schimbului de priviri și a intensității acestora.

De altminteri, cheia descifrării fantasticului secret din cotidian se găsește chiar în lucirea stranie și privirea piezișă a Marghioalei: „... strașnici ochi ai, coana⁶ Marghioalo!” Semnele pactului diabolic sunt pretutundeni: în han nu sunt icoane pe nici un perete („dă-le focului de icoane”, coincidența mieunatului sinistru al cotoiului de sub masă în momentul în care Fănică se închină („m-am așezat la masă făcându-mi cruce [...], când deodată un răcnet: călcaseam [...] pe un cotoi bătrân”), vrăjirea căciului urmată de dureri de cap atroce („căciula parcă mă strângea de cap ca o menghină”), apariția iedului, apoi dispariția lui și apariția în alt loc, la hanul Mânjoalei, imposibilitatea îndepărtării de han (deși e luat cu forța, acesta revine de fiecare dată: „de trei ori am fugit [...] și m-am întors la han”). Rezolvarea pactului este de această dată una de tip purificator: hanul arde într-un incendiu, iar hangița moare.

Ipostaze ale lui Faust în opera lui Caragiale

Primul personaj faustian, diabolic, asupra căruia merită să ne oprim este Aghiuță din nuvela *Kir Ianulea*, un personaj cu natură dublă, diabolică și umană, mult mai complex în prima ipostază, decât în cea de-a doua. De altfel, scena inițială și cea de final, care se desfășoară în iad, cu un Dardarot care se dorește a fi înspăimântător, dar sfârșește prin a fi ironic și mucalit, un Aghiuță care trezește numai simpatie, îi lasă cititorului avizat impresia că scriitorul a ratat șansa de a îmbogăți literatura română cu un posibil mare roman fantastic comic.

Povestea diavolului surcalasat de inventivitatea malefică a femeii date dracului a circulat în literatura occidentală a mijlocului mileniului al doilea, de unde I. L. Caragiale, conform propriilor declarații, a preluat-o, plasând-o în Valahia începutului secolului al XIX-lea. Nici narațiunea, nici personajul Aghiuță/Ianulea nu pot fi privite așadar din perspective originalității, ci din perspective ingeniozității adaptării la spațiul românesc și al mentalităților locale.

La o sută de ani după Ion Budai Deleanu și concomitent cu Ion Creangă, Caragiale readuce în literatura română imaginarul dantesc, populat cu personaje de sorginte folclorică: Aghiuță, drăcușorul plin de imaginație, dar ghinionist în raporturile cu oamenii, Dardarot (Scaraoschi sau Talpa Iadului), Prichindel etc. – priviți cu toții parodic și antropomorfizați în variante comic-domestice. Kir Ianulea, împăratul Iadului, este un arhetip al conducătorului dintotdeauna și de pretutindeni: simultan canonic și iconoclast, autocrat deplin, rigid la modul teatral, dar plin de umor, este un tip puternic umanizat. Deși evoluează într-un spațiu textual restrâns, Dardarot reprezintă o figură insolită în reprezentarea românească a mitului faustic.

Mânjoala/Marghioala (*La hanul lui Mânjoală*), văduva hangiului Mânjoală și moștenitoarea acestuia, se dovedește a fi o femeie dată dracului, care face tot farmecul nuvelei. Rapiditatea cu care reușește să repună pe picioare afacerea defunctului ei soț, ajunsă în pragul falimentului, stă sub semnul ambiguității: „ce-a făcut, ce-a dres” care, în limbaj popular, lasă loc la o mulțime de interpretări, din care nu lipsește nici sugestia implicării unor forțe malefice: „Unii o bănuiesc că o fi găsit o comoară.... alții că umblă cu farmede”). Eșecul, în egală măsură spectaculos și misterios, al încercării unor tâlhari de a o „călca” pe hangiță, subliniază faptul că Mânjoala se află sub protecția diavolului, sau invers, că ea are puterea de a-l stăpâni.

Mânjoala este o femeie „frumoasă, voinică și ochioasă”, iar magnetismul privirii ei îl lasă mut de admirație pe fiul de boier care se oprește la han. Pe timpul șederii sale acolo se

⁶ I. L. Caragiale, *Momente și schițe. Nuvele și povestiri*, București, Editura Litera și „Jurnalul Național”, 2010, p. 35.

petrec tot felul de lucruri ciudate, ca de exemplu mieunatul sinistru al unui cotoi bătrân, în momentul în care oaspetele, așezat la masă, își spune rugăciunea și-și face cruce. Lucrurile se precipită, afară începe un viscol cumplit, iar tânărul devine prizonier în hanul malefic. Când natura se îmblânzește, personajul părăsește locul cu pricina, dar în loc să se îndepărteze, dă ocol hanului timp de patru ore, copleșit de senzația că îl strange căciula „de cap ca o menghină”. Apoi îi apare în cale un ied, cu niște ochi stranii, care îi amintesc chiar de ochii gazdei. Finalul nuvelei, cu scena hanului incendiat, accentuează mai mult impresia că locul respectiv, frumoasa văduvă și animalele ei cu puteri stranii sunt creaturi ale întunericului.

Mânjoala face parte din categoria vrăjitoarelor, apariții umane dotate cu puteri supranaturale, de origine diabolică. Femeie fără vârstă, sau, poate, capabilă să sfideze curgerea timpului, rămânând suspendată într-o vârstă eternă a senzualității carnale debordante, ea dispune de reflexele oricărei femei senzuale și atractive, dar și de un set de mijloace cu care își fascinează și-și apropie victimele.

Ca personaj, Marghioala este conturată cu linii extrem de fine și austere, într-un registru bivalent: la fel de expresivă și de credibilă percepută în cheie realistă, ca și în cheie fantastică. Ea se găsește într-un raport ambiguu cu topos-ul magic al hanului: nu vom afla niciodată dacă femeia este esența antropomorfizată a locului, sau locul însuși este dominat de natura ei diabolică. Disparația simultană demonstrează, în orice caz, existența unei legături obscure, dar inextricabile, după cum focul care mistuie hanul ne duce cu gândul la flăcările iadului.

Asemănarea nuvelei cu unele creații ale lui E. A. Poe a fost semnalată deja de foarte multe ori și se susține în continuare. Totodată, material epică, mediul ambiant și viziunea de inspirație folclorică, extrem de clare în *La hanul lui Mânjoală*, sunt pur românești în sensul superior literar al expresiei. La fel de concludent autohtonă rămâne și cocoana Marghioala în totalitatea manifestărilor sale, ca și în specificitatea arsenalului de ajutoare întru seducție la care apelează: cotoaroața, cotoiul, iedul și căciula fermecată.

În loc de concluzie, putem afirma că ecurile mitului faustic au pătruns în cultura și literatura română încă din secolul al XIX-lea sub diferite forme și au suferit diverse metamorfoze care se datorează în special culturii noastre populare, o cultură care era deja familiarizată cu bogumilismul.

Pe parcursul cercetării noastre ni s-a întărit convingerea că mitul faustic intră în structurarea literaturii fantastice, în crearea fabulosului și a miraculosului, motiv pentru care am decis să aprofundăm prin analiză „cazul” Caragiale, prin intermediul câtorva nuvele de gen ale autorului.

Cum afirmam și la începutul demersului nostru, câțiva dintre scriitorii importanți ai literaturii române și-au „hrănit” operele din mitul occidental faustic și l-au considerat, fie un nucleu filosofic, fie un generator de tensiune specifică prozei fantastice.

La I. L. Caragiale am extins analiza și asupra altor povestiri și nuvele care ilustrează tema dezbătută, ocazie cu care am propus o tipologie a diavolului trecută prin „sita” fină a ironiei caragialiene, de o profundă factură folclorică.

În literatura noastră, pactul cu diavolul reprezintă o înțelegere, un târg, conform căruia unul sau altul dintre personaje își vinde sufletul în schimbul tinereții, al puterii, al banilor ș.a.m.d. Este o reinterpretare autohtonă, prin urmare extrem de personală, care mărturisește ceva despre modul românesc de a gândi și a înțelege existența, în toată complexitatea ei, cu cele văzute și nevăzute.

BIBLIOGRAPHY

Harold Bloom, *Canonul occidental*, traducere de Diana Stanciu, Bucureşti, Editura Univers, 1998

Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999

I. L. Caragiale, *Momente şi schiţe. Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, Editura Litera şi „Jurnalul Naţional”, 2010

Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990

Cătălin Ghiţă, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, Cuvânt înainte de Ştefan Borbely, Iaşi, Editura Institutul European, 2011

Florin Manolescu, *Caragiale şi Caragiale: jocuri cu mai multe strategii*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002

Gelu Negrea, *Dicţionar subiectiv al operelor lui Caragiale*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2009

Paul Zarifopol, *I. L. Caragiale. Opere*, vol. I, ediţie îngrijită de Paul Zarifopol, Bucureşti, Editura Cultura naţională, 1930

APHORISTIC AND ENIGMATIC STRUCTURES IN ROMANIAN FOLKLORE

Cristina Furtună

Assist., PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: In this paper, we shall deal with riddles, proverbs, sayings: their contextual nature, structural types and functions. There are arguments in favour of an ancient ritual origin of these species, which today is being updated in non-ritual contexts.

Riddles preserve the function of a test of initiation in ritual folklore (wedding repertory) and non-ritual folklore (fairy-tales), which proves that they belong to a cultural code of the group. Proverbs are memorable accumulations of folk wisdom and experience that may be compared with the maxims of other peoples' culture. Unlike proverbs, which express a complete judgement with all terms being specified, sayings synthesize the life experience of the group in an elliptical form and can only be understood if one is acquainted with the cultural code to which they belong.

By plastically synthesizing folk thinking, riddles, proverbs and sayings manifest their aesthetic function. If, in other folkloric categories, metaphor is less employed, in aphoristic and enigmatic structures it occupies the first position in the stylistic inventory of folk creations.

These aphoristic and enigmatic structures prove the power of observation and wit of the Romanian people.

Keywords: folk culture, identity, riddles, proverbs, sayings

Introduction

Aphoristic and enigmatic structures include proverbs, sayings and riddles. There are arguments in favour of an ancient ritual origin of these species which, today, are being updated in non-ritual contexts. For instance, the presence of *Cântecul lăcății*, a number of initiatory riddles symbolically intended for the groom but solved by the godfather, in the nuptial repertory of Bihor pleads for the ritual origin of the riddle. It is assumed that riddles stem from *primitive patterns of thinking which underlay taboo language. Uttering a word would create, in the primitive view, a quasi-physical presence of the object or being it designated, which might have had a harmful effect on man; the harmful word was replaced in language by taboo substitutes, which most often created a metaphor or a metonymical paraphrase*¹. Riddles have preserved their initiatory function in ritual folklore (the wedding repertory) or non-ritual folklore (fairy-tales), which proves that they belong to a cultural code

¹ Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel. *Folclor literar românesc*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 255.

of the group. Riddle performance at the villagers' evening sittings, especially by young people, was a proof of wit and established the involvement in a type of closed knowledge, accessible only to members of the community.

Proverbs have their own history, decoded in the history of nations from which they emanated, ever since their emergence and constitution within established, organised communities, when they felt the need to introduce and comply with certain rules of conduct, capable of guaranteeing their viability. These rules of cohabitation, concisely expressed and inscribed on the pediment of the imaginary temple of any man-shaping philosophy, can be easily compared to what we call proverbs².

Proverbs are memorable accumulations of folk wisdom and experience that may be compared with the maxims of other peoples' culture. Unlike proverbs, which express a complete judgement with all terms being specified (e.g. *Cine se scoală de dimineaţă, departe ajunge* 'An early start makes easy stages'), sayings synthesise the life experience of the group in an elliptical form and can only be understood if one is acquainted with the cultural code to which they belong (e.g. *a face zile fripte* 'give someone a hard time').

As regards proverbs, it has been noted that *the fruits of human experience have not been preserved as flat formulas which are devoid of expressivity, but as highly suggestive expressions, but there are also non-metaphorical texts, therefore the whole corpus of proverbs does not make a literature*³. Though created and developed in orality, aphoristic literature has, ever since the Antiquity, been affected by contaminations with written maxims and apothegms attributed to well-known creators, hence *the difficulty to delimit what is pure oral tradition from what has penetrated into one area or another by means of the written word*⁴. The great corpus of proverbs compiled by Iuliu Zanne⁵, one of the largest world collections of aphoristic literature, suffers precisely from the heterogeneity of sources (both oral and scriptural), while the folkloric authenticity of texts possibly originating from orality has not been verified yet⁶.

Contexts of aphoristic and enigmatic structures

Metaphorical proverbs involve a certain amount of knowledge so that their meaning could be understood. For example, a person from a culture that does not have information on the feeding behaviour of the crow or the hawk (the former dares not attack a big prey and often contents itself with leftovers or vegetal food while the latter is a redoubtable predator) cannot understand why it is better to be *o zi şoim* ('a hawk for a day') than *un an cioară* ('a crow for a year'). As Pavel Ruxăndoiu states, *not only do proverbs [and riddles, for that matter, A/N] function (...) in acts of actual communication within their propositional content, but they are also invested with an additional semantic value, which cannot be reduced to the literal meaning of their lexical components. This additional semantic value is the result of a collective consensus authorised by tradition. By their nature itself, proverbs are used in the context of direct individual or group experiences*⁷. Sometimes, antagonistic variants of the

²Mircea, Duduleanu. *Introducere la Munca reflectată în proverbele lumii*. Bucureşti: Editura Albatros, 1972, p. VIII-IX.

³ Idem, pp. 242-243.

⁴ Ibidem, p. 244.

⁵ Iuliu, Zanne. *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia. Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri. Cu un glosar româno-francez de..., vol. II*, Bucureşti: Imprimeria Statului, Editura Socecu & Comp., 1885-1903, p. 423.

⁶ Ruxăndoiu, Pavel. *Proverb şi context*, Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2003, p. 12.

⁷ Idem, p. 42.

same proverbs may be encountered (*Decât un car de minte mai bine un dram de noroc*. ‘An ounce of luck is better than a pound of wisdom’/ *Mai bine un dram de minte decât un car de noroc* ‘An ounce of wisdom is better than a pound of luck’.), which proves that texts included in the aphoristic literature do not communicate universal precepts of life, but synthesise singular experiences that are specific, up to a certain point, to the collective existence. *Adjusting to the context also entails, sometimes, the transition of the proverb from a pattern of expression to another* (“*Alergi mult, mănânci puțin*.” ‘Run more, eat less’/ “*Cine aleargă mult, mănâncă puțin*” ‘He who runs more eats less’)⁸.

The contextual nature of riddles is most conclusively illustrated by how difficult it is for the uninitiated in the group culture to solve them. Almost all metaphors that encipher the meaning of riddles include elements belonging to the traditional rural universe.

The structures of proverbs, riddles and sayings

The proverb is a succinct folk expression, having the size of a sentence or a complex sentence, which renders in a concise form a general truth confirmed by a collective experience and imposed by tradition. Proverbs represent the folkloric aspect of the aphoristic genre and are often defined as maxims or apothegms that became popular, or as common maxims spreading all over the world. A folkloric species, proverbs are closely related to sayings, but the two should not be confused. Unlike sayings, which have a characterising function and usually form the logical predicate of a judgment, proverbs correspond to complete judgments, expressed through independent sentences or complex sentences, and always contain a piece of advice, some teaching or ethical-philosophical appraisal. Proverbs are never used isolated but within particular verbalised or non-verbalised contexts the significance of which they emphasise, relating them to some general idea and in regard to which they function as genuine metaphors⁹. By frequently using allegory, metaphor, comparison in their inner structure, proverbs often come to life in versified forms or unrhymed sentences but with a highly pronounced syntactic rhythm. Proverbs are of ancient origin and apparently were the first forms of law of mankind. In developed folkloric cultures, they generally make up a real code of moral and social conduct. Through their rich content, including the most various aspects of human existence, proverbs, starting with Solomon’s famous books, the personal collections of ancient Greek and Roman philosophers and going as far as the large mediaeval collections, were meant for practical purposes. The 19th century marks the transition to the research of proverbs as a genre of folk literature. Collections and dictionaries bring forward issues of systematisation of the vast material gathered, while theoretical researches aim to decode, in their content, essential aspects of the character of a people, connections with the history of the people. In Romanian written culture, proverbs appear first in folk books and the works of the great chroniclers. The first actual collection of proverbs belongs to Iordache Golescu (*Pilde, povăţuiri şi cuvinte adevărate şi poveşti*), but the largest collection of this kind is that compiled by Iuliu Zanne. An original manner of treating proverbs is that of Anton Pann in *Povestea vorbeii*¹⁰.

The riddle is a species of folk literature, very concise in form, which presents, by means of allegories or personifications, an object or a phenomenon that require identification through logical associations. It is believed that riddles originate in ancient times, stemming

⁸ Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel. *Folclor literar românesc*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 245.

⁹ Nicolae, Constantinescu, Ioana-Ruxandra Fruntelată. *Folclor*. Bucureşti: 2005, Proiectul pentru învăţământul rural.

¹⁰ *Dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1970, pp. 263-264.

from the secret language of primitive tribes, aiming to test the skill and initiation of the youth into the concerns and secrets of grown-ups. Functioning as such, riddles were mentioned in folk-tales. Later, riddle became an entertaining game. In ancient times, riddles were noted by Aristotle. Professor Tudor Vianu defined the riddle as an open allegory, unlike the parable, which is a closed, finite allegory¹¹.

The saying is a folk, succinct and plastic expression, intended to suggestively characterise certain concrete situations or to reinforce an observation, an idea, a statement. Some sayings, through their characterising or reinforcing function itself, may suggest some advice, some counsel (e.g. *Ai carte, ai parte* 'Knowledge is power'); others act merely as formulas that individualise in a suggestive manner (*A intrat nora în blide* approx. 'A bull in a china shop'). The saying is a shorter formula as compared to the proverb; it is restricted to a phrase, rarely a sentence and cannot exist separately, therefore it is syntactically connected to the sentence or phrase which expresses the particular fact it defined¹².

From a structural point of view, research has distinguished two general types of proverbs: negative imperative (*La pomul lăudat să nu te duci cu sacul* 'Don't count your chickens before they hatch') and declarative (affirmative: *Buturuga mică răstoarnă carul mare* 'Little strokes fell great oaks' and negative: *Ulmul nu face pere* 'The elm does not grow pears'). Consequently, we shall distinguish (...) in the paremiological language three categories of expressions: sayings, imperative proverbs and proverbs proper [i.e. declarative – A/N]¹³.

Structurally, riddles are versified creations, sometimes marked, in terms of category, by the presence of initial formulas (*Ghici ghicitoarea mea!* 'Guess my riddle'; *Cinel, cinel!* 'Guess'; *Ce e aceea?* 'What is it?') and final formulas (*Sai, omule/ băiete de ghicește* 'Come and guess'; *Ziceți toți că nu-i așa!* 'You all say it isn't so!'; *Cine n-a ghici/ Gâtul i-oi suci* 'I shall twist the neck of he who does not guess'). However, some appear as mere questions and it is the context that suggests they belong to the enigmatic literature: *Cine trece valea și nu se udă?* (gândul) 'Who crosses the valley and does not get wet? (the thought)'. The structure of the riddle may be interrogative (*Ce-i mai mic ca Dumnezeu/ Și mai mare ca-mpăratul?* – *Moartea* 'What is smaller than God but greater than the emperor? - Death') or onomatopoeic (*Fâș, fâș/ Prin păiș/ Paci-paci/ Prin copaci* – *Coasa* 'Fizzle fizzle through straws – The scythe'), but a detailed analysis of the examples also highlights other patterns of construction of the species. Another important role in the structure of the riddle is played by the introductory formula which requires the solving of the enigma: *Ghici ghicitoarea mea, Cinel cinel!, Ciumel ciumel!*. Ovidiu Papadima distinguishes between riddle formulas in the south of the country (based on the verb *a ghici* 'to guess') and those of Transylvania (*Cinel, cinel!* and other similar ones), claiming that the meaning of *a ghici* covers the solving of an enigma, while *a cimili* 'talk in riddles' (from which *cinel* is derived) means to create an enigma, prompting the others to solve it¹⁴. Thus, *a cimili* and *a ghici* would denote two complementary actions, being equivalent to the verb pair *a încifra/ a descifra* 'encode/decode'.

Noting the frequency of the verbs *a fi* 'to be' and *a avea* 'to have' at the beginning of riddles, O. Papadima also distinguished between *pseudo-observation* riddles (starting from the verb *a fi*: *Sunt doi frați gemeni,/ Vor să se vadă/ Dar un munte îi desparte* (ochii) 'There are

¹¹Dicționar de terminologie literară, București: Editura Științifică, 1970, p. 156.

¹²Idem, pp. 342-343.

¹³Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel. *Folclor literar românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 247.

¹⁴Ovidiu, Papadima. *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*. București: Editura pentru Literatură, 1968, p. 305.

two twin brothers, they want to see each other, but a mountain separates them – the eyes’) and *pseudo-confession* riddles (which begin with *a avea*: *Am o puică*; *Amuş îi albă*,/ *Amuş îi neagră* (ziua şi noaptea) ‘I have a chick: now she’s white, now she’s black (night and day)’)

¹⁵.

BIBLIOGRAPHY

CONSTANTINESCU, Nicolae, FRUNTELATĂ, Ruxandra-Ioana. *Folclor*. Bucureşti: 2005, Proiectul pentru învăţământul rural.

DICȚIONAR de terminologie literară, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1970.

DUDULEANU, Mircea. *Introducere la Munca reflectată în proverbele lumii*. Bucureşti: Editura Albatros, 1972.

PAPADIMA, Ovidiu. *Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.

POP, Mihai; RUXĂNDIOIU, Pavel. *Folclor literar românesc*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1976.

RUXĂNDIOIU, Pavel. *Proverb şi context*, Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2003.

ZANNE, Iuliu. *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia. Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri. Cu un glosar româno-francez de...., vol. II*, Bucureşti: Imprimeria Statului, Editura Socecu & Comp., 1885-1903.

¹⁵ idem, p. 307.

BETWEEN THE MOSQUE AND THE BAZAAR: KADER ABDOLAH'S NOVEL THE HOUSE OF THE MOSQUE

Roxana Elena Doncu

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

Abstract: Kader Abdolah is the pen name of Hossein Sadjadi Ghaemmagami Farahani, created by joining the names of two of his friends, murdered by Khomeini's regime. In his student years the writer was active in the resistance movement, first against the Shah Mohammed Reza Pahlavi, then against ayatollah Khomeini. In 1985 he becomes a political refugee, and in 1988 he settles in the Netherlands. The House of the Mosque (2005) was his best seller. This paper will focus on the relations between religion and politics in the historical context that the novel describes, a relation that can throw some light on theocratic regimes such as Khomeini's. In the context of the transition from the traditional Muslim world to modernity, religion becomes an object of dispute and religious discourse becomes fundamentalist as it wants to incorporate political power.

Keywords: religion, politics, clash of civilizations

Lucrarea de față își propune să trateze subiectul raportului între religie și politică, o temă centrală în contextul lumii islamice de astăzi, amenințată de fundamentalism și terorism, într-o perioadă care a generat numeroase controverse. Este vorba de regimul ayatollahului Ruhollah Khomeini, instaurat în Iran după revoluția din 1979, așa cum este reflectat în romanul scriitorului olandez de origine iraniană Kader Abdolah *La porțile moscheii*.

Kader Abdolah e pseudonimul creat de Hossein Sadjadi Ghaemmagami Farahani din prenumele a doi prieteni uciși de regimul lui Khomeini, devenit celebru în lumea literelor prin sentința de moarte (fatwa) pronunțată asupra scriitorului indo-britanic Salman Rushdie și arderea în public a cărților considerate o insultă la adresa religiei islamice. Ca student al Universității de științe din Arak, scriitorul a fost activ în mișcarea de rezistență, mai întâi împotriva șahului Mohammed Reza Pahlavi, apoi a lui Khomeini, ca în anul 1985 să părăsească Iranul, căutând azil politic în Occident. În 1988 se stabilește în Olanda, la Delft. Romanul *La porțile Moscheii* (publicat în 2005) a fost un bestseller, constituind biletul de intrare al lui Abdolah în literatura contemporană.

Relația dintre religie și putere nu este percepută omogen de către toate tipurile de societăți și comunități umane. Astfel, în societățile tradiționale, conservative și destul de omogene, există de obicei o fuziune între instituțiile religioase și cele politice. În schimb, în societățile moderne se observă o diferențiere clară a instituțiilor politice și religioase, care se pot raporta astfel:

- instituțiile politice sunt subordonate celor religioase,
- instituțiile religioase sunt subordonate celor politice,

- amândouă se află într-un echilibru de forțe.

Având în vedere lunga istorie a războaielor religioase din Occident, cu tensiunile între catolici și protestanți, care au sfârșit în revoluții, detronări și massacre, și recente conflicte dintre lumea musulmană și cea creștină (cu teroriști de ambele părți) e greu să nu recunoști că religia a avut, și continuă să joace un rol central în societate. Alături de semnalmente fizice, ocupație și naționalitate, ea definește identitatea socială a unei persoane. Identitatea religioasă devine importantă prin prisma rolului îndeplinit de religie înăuntrul unei societăți: prin structurile de loialitate religioasă, ea funcționează ca un liant, asigurând coeziunea socială; pe lângă rolul de integrare - mai lesne de observat în societățile cu o singură religie predominantă, ea are și o funcție de ordonare, stratificare și ierarhizare. Vederile religioase oferă o bază în evaluarea prejudecăților, credințelor și a judecăților de valoare specifice unei societăți. Din analiza făcută de Max Weber în cartea sa *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, putem concluziona că în religie își au originea fenomene de amploare și de mare relevanță pentru lumea contemporană, cum este capitalismul.

Relația religiei cu puterea a fost mereu una complicată. Biserica și statul s-au aflat adesea într-un antagonism tacit, dacă nu fățiș și declarativ. Tensiuni minime între cele două nu pot exista decât dacă sistemul religios alege soluția neimplicării, a retragerii din lume în contemplație și misticism. Ceea ce, dacă e să fim realiști, nu s-a întâmplat niciodată, nici măcar în cazul buddhismului și taoismului, două religii care pledează pentru desprinderea totală de cele pământești. Relațiile încordate dintre Tibet și statul comunist chinez au fost intens mediatizate în presa occidentală, în genere pentru a arunca comunismul chinezesc într-o lumină nefavorabilă, însă produsul nedorit al acestei mediatizări a fost o stranie imagine a călugărilor budiști - simboluri ale unei liniști impenetrabile - păruindu-se și luându-se la harță în arena publică. Dacă Biserica acceptă și recunoaște autoritatea politică, încercând să conviețuiască în armonie cu aceasta (în concordanță cu idealul ortodox-bizantin al simfoniei puterilor), probabilitatea unui conflict e limitată. În cazul în care, dimpotrivă, organizația religioasă crede că rolul ei constă în a schimba societatea și statul, tensiunile se vor acutiza.

Scopul acestei lucrări este de a analiza societatea islamică, așa cum transpare ea din romanul lui Kader Abdolah, pentru a dobândi o imagine de ansamblu asupra relației dintre religie și putere în contextul istoric respectiv. Această relație este necesară pentru definirea unui regim teocratic, cum a fost cel al lui Khomeini, cu referire la teoria ciocnirii civilizațiilor avansată de politologul american Samuel P. Huntington în cartea *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*.

Primul indiciu asupra centralității viziunii religioase în viața iranienilor ni-l oferă chiar titlul: *La porțile moscheii*. Viața spirituală a orașului Senedjan se desfășoară în jurul moscheii, tot așa cum politica se face și se desface în incinta bazarului. Moscheea și Bazarul, instituțiile cu cea mai mare influență în oraș, deși aflate într-o certă opoziție funcționează ca un tot armonios, legate prin personalitatea puternică a lui Aga Djan, negustor de covoare, cu cel mai vechi magazin din oraș, dar și proprietar al „casei de lângă moschee”, unde locuiau imamul și muezinul: „Negustorii de covoare au avut mereu un rol deosebit în istoria țării, iar, între ei, Aga Djan avea un rol aparte, fiind atât conducătorul moscheii, cât și al bazarului.” (Abdolah:11, 2008) Cele două instituții fundamentale ale societății tradiționale iraniene sunt dependente una de alta. Bazarul este principalul centru financiar și economic al orașului, locul unde se desfășoară comerțul cu covoare, de secole îndeletnicirea tradițională a persanilor. Negustorii din bazar au un cuvânt greu de spus în privința imamilor (conducătorii moscheii); astfel, în momentul începerii romanului, actualul imam, Alsaberi, nu întrunește condițiile

necesare pentru a beneficia de sprijinul liderilor comunității deoarece nu este îndeajuns de ferm pentru a critica politica pro- americană a Șahului:

Aga Djan [...] știa că oamenii din bazar se plîngeau, că negustorii ar fi vrut ca reprezentantul moscheii să fie mai plin de ardoare, dar ce putea face el împotriva firii lui Alsaberi? În ultima vreme ayatollahii îl tot chemaseră pe Aga Djan la Qom. I s-a pus în vedere clar că geamia trebuia să-și schimbe atitudinea. Vroiau să audă că există o poziție fermă împotriva șahului și mai ales, împotriva Americii.[...]Qom era centrul lumii šiite. Toți marii ayatollahi trăiesc în Qom, de unde dirijează toate moscheile. Aceia din Senedjan era una dintre cele mai importante geamii din țară. De aceea și așteptau ayatollahii mai multe din partea ei. (30)

Această situație se va schimba curând, căci în oraș își face apariția un imam tânăr, Mohammed Galgal, care va deveni locțiitor de imam după căsătoria cu fiica lui Alsaberi și moartea celui din urmă. Galgal vine la îndemnul și cu binecuvântarea unuia dintre cei mai influenți ayatollahi din Qom, așa că este cert că mariajul cu fiica lui Alsaberi e unul politico-religios. Odată cu venirea lui, viața moscheii se schimbă. El cucerește inimile credincioșilor prin noutatea subiectelor abordate și le trezește admirația prin vastele sale cunoștințe, începând cu viața păsărilor migratoare și a furnicilor și terminând cu istoria aviației și teoria relativității. Galgal este un imam tânăr, frumos, inteligent și ambițios, iar succesul său este evident. El îi cucerește pe toți datorită modernității sale, tot așa cum Alsaberi dăduse greș din cauza închistării și a tradiționalismului. Lumea din Senedjan e într-un lent, dar ireversibil proces de transformare, care antrenează toate straturile societății și instituțiile fundamentale cum ar fi moscheea și bazarul. Încet-încet bazarul își pierde supremația economică. Politica de industrializare a șahului deschisese porțile întreprinzătorilor străini, care construiau fabrici profitabile și acumula capital. Agricultură, prin programul inițiat de Mitsubishi, urma să se mecanizeze. Asistăm la trecerea de la o economie locală la una globală, cu consecințe importante pentru stabilitatea structurilor sociale tradiționale, ce încep să se destrame. Schimbările la nivel național determină altele pe plan local, însă, cum schimbarea mentalităților este un proces de durată, mult mai lent și mai complicat decât reforma economică, această tranziție de la o economie locală la una globală nu se face fără pierderea omogenității și consensului comunitar :

[...] orașul se schimbă profund. Orașul era administrat de străini. Acum câțiva ani, îi cunoștea pe toți reprezentanții autorităților din localitate, oameni proveniți din familiile bune ale orașului, fiii negustorilor din bazar. Și, atunci când el, Aga Djan, intra într-o clădire a administrației publice, era imediat recunoscut de către director. Acum, habar nu avea care erau directorii. Erau oameni care nu aveau nimic a face cu moscheea. Purtau costume strânse pe talie, cravată și fumau trabucuri. Altfel spus, orașul era despărțit în două: de o parte- edificiile și locuitorii tradiționali, de alta - noii directori, noii agenți de poliție, clădirile moderne, teatrele și iubitorii de cinema. (85-86)

Edificiile tradiționale, moscheea și bazarul, sunt amenințate de avalanșa modernității, iar trecerea de la Gemeinschaft (comunitate) la Gesellschaft (societate) nu e deloc una ușoară sau lipsită de probleme. Conducătorii religioși sunt primii care reacționează în mod vădit (iar mai târziu chiar cu violență) la schimbările din societate, ce sunt văzute ca o amenințare la adresa puterii și prestigiului de care se bucurau de secole. Dușmanii vizați sunt în primul rând șahul și miniștrii săi, acuzați de a fi vândut țara americanilor. Radioul, televizorul și cinematograful sunt invențiile cele mai criticate, în primul rând ca embleme ale culturii americane, și în al doilea rând ca mijloace prin care șahul încerca să-și atragă tinerii de partea sa, scoțându-i de sub influența moscheii.

Promotori ai modernității tehnice sunt în primul rând tinerii: Shabbal, fiul muezinului, și Nosrat, fratele cel mic al lui Aga Djan. La doar paisprezece ani Shabbal introduce clandestin în casă un televizor, pe care-l montează în bibliotecă, după ce-i smulsese unchiului

său consimțământul și promisiunea că, în acea seară, se vor aduna să privească împreună amerizarea, primii pași pe Lună ai omului. În discuția preliminară cu Aga Djan, argumentul suprem al lui Shabbal nu îl constituie opinia sa, de altfel minoritară, că imamul orașului trebuie să fie la curent cu progresele făcute în lume și în țară, ci revelarea faptului că toți cei care vin la moschee și-au cumpărat un televizor, chiar dacă acest lucru nu era permis. În consecință, în seara aterizării pe Lună, bărbații se închid în bibliotecă spre a urmări importantul eveniment, în timp ce femeile, excluse de la acest ritual eminamente masculin, privesc uimite prin gaura cheii la ciudatele fascicule de lumină ce emană dintre rafturi.

Locuitorii din Senedjan se adaptează vremurilor moderne mai întâi pe furiș, pe tăcute, apoi din ce în ce mai deschis. În intimitatea casei sale, fiecare posedă un radio sau un televizor, deși acest lucru era interzis de ayatollahi. Proaspetele mirese aspiră la nou-apărutele ceasuri de mână ca daruri de nuntă, în oraș se construiește un cinematograf pe locul unui hammam dezafectat. De altfel cinematograful devine obiectul primului scandal de proporții, care, fără intervenția promptă și înțeleaptă a lui Aga Djan, s-ar fi transformat într-un masacru. Acesta este momentul în care viețile celor din casa moscheii încep să se îndrepte spre tragicele evenimente din timpul regimului lui Khomeini, momentul în care Aga Djan conștientizează că lumea s-a schimbat definitiv, și că micul și pașnicul lor univers e pe cale de a se dezintegra. Agentul distrugerii nu e nimeni altul decât Mohammed Galgal, a cărui aparență modernitate ascunde o ambiție fanatică. Profitând de sprijinul comunității, printr-o predică inteligent de subversivă, el reușește să ațâțe spiritele și să înfierbânte mulțimea, determinând oamenii să-l urmeze în încercarea de a împiedica inaugurarea cinematografului de către Farah Diba, soția Șahului Reza. Momentul e unul extraordinar de delicat, căci Farah Diba era însoțită de o importantă forță armată, și dacă prestigiul lui Aga Djan n-ar fi fost mai mare decât inteligența manipulativă a lui Galgal, oamenii ar fi sfârșit secerați de mitralierele soldaților.

Aici forța vechilor legături tradiționale, personalitatea echilibrată a lui Aga Djan și statutul său superior sunt încă evidente, dar ele se vor eroda pe parcurs. Galgal devine unul dintre apropiații lui Khomeini în timpul exilului său, iar când acesta se întoarce în Iran, instaurând un regim al terorii după fuga șahului, Galgal este numit judecător al lui Allah, cu drepturi depline de viață și de moarte asupra prizonierilor săi. Câtă legătură există între religia al cărei simbol e Khomeini și regimul politic instaurat de el în numele lui Allah reiese din ordinele lui către Galgal:

America va face orice îi stă în putință pentru a ne răsturna. Vreau ca tot ce a rămas din fostul regim să fie lichidat. Lichidați-i pe toți cei ce se opun revoluției! Dacă-i vorba de tatăl tău, lichidează-l! Dacă-i fratele tău, lichidează-l! Distruge tot ce stă în calea islamului. Tu ești însărcinat cu această misiune și nu mai ai de dat socoteală decât în fața lui Allah! Demonstează tuturor că revoluția este ireversibilă. Începe acum! Fără răgaz!

Cuvintele- cheie sunt *lichidează* și *distruge*, iar ele îl schimbă definitiv pe Galgal:

Acest Galgal nu mai avea nicio urmă de asemănare cu acel Galgal care, odinioară, provocase o răscoală pentru a o împiedica pe Farah Diba să inaugureze un cinematograf.

Așa cum arăta acum, cu turbanu-i negru și barba lungă, care începea să încărunească pe bărbie, radia de putere. Și, datorită funcției în care fusese promovată, urma să inspire groaza. (209)

Prima misiune al lui Galgal e să-i lichideze pe liderii fostului regim, ținuți prizonieri în cel mai mare abator din Teheran. În acest caz, el se dovedește mai degrabă un călău decât un judecător, căci mai întâi îi condamnă la moarte, iar după aceea îi întreabă dacă au ceva de spus. După executarea acestora numește cincisprezece imami tineri pe post de judecători ai lui Allah, trimițându-i în toate orașele mari pentru a-i lichida pe funcționarii vechiului regim. În

fața tribunalului islamic este adus și Ahmed Alsaberi, fiul defunctului imam al moscheii și în prezent imamul ei titular. Acesta e acuzat de a fi toxicoman și de colaborare cu vechiul regim, deoarece fusese surprins fumând opiu alături de niște membrii ai serviciilor secrete. I se retrage dreptul de a mai sluji ca imam (confiscându-i-se turbanul și veșmântul de imam) și este condamnat la zece ani de închisoare. Cruzimea călăilor săi devine vizibilă atunci când îi adaugă ceea ce ei numesc o pedeapsă exemplară: Ahmed este așezat invers pe un măgar, și condus, sub loviturile cu pietre ale mulțimii, spre moschee, care, din locul statutului său înalt și respectabil devine sediul umilirii sale publice. Cât de crudă este această pedeapsă putem realiza doar în contextul culturii musulmane, care este o cultură a onoarei și pentru care umilirea - mai ales cea publică, reprezintă un supliciu mai înfiorător decât moartea.

Aga Djan primește și el o dublă lovitură: Tribunalul islamic îi confiscă cheile moscheii, ce fusese de secole în proprietatea familiei sale, iar acest lucru îi știrbește autoritatea pe care o avea în oraș; în plus, efortul de a-l salva pe Ahmed și de a-l apăra de mulțimea întărită se soldează cu un eșec, fiind doborât la pământ și lovit cu sălbăticie de doi soldați. În încercarea de a-l proteja pe Ahmed de loviturile mulțimii furioase, Aga Djan recurge la un simbol important al culturii musulmane: Coranul. Se interpune între Ahmed și mulțime, ridicând Coranul și implorându-i pe cei din jur, în numele cărții sfinte, să-l cruțe pe Ahmed. Într-un regim al puterii islamice se întâmplă ceva neașteptat, căci unul dintre soldați îi smulge Coranul din mâini, în timp ce altul începe să-l lovească cu putere. Această lipsă de respect față de un obiect venerat de musulmani sugerează de fapt nereligiozitatea unui regim politic care acționa în numele lui Allah. Regimul lui Khomeini este doar în aparență unul religios; sub masca religiozității se ascund fanatismul și setea de putere.

Lovitura de grație o primește Aga Djan mai târziu, în timpul războiului cu Irakul, când unicul său fiu, Djawad, arestat în timpul unei razii într-un sat comunist, cunoscut ca sediu al grupărilor clandestine de stânga care luptau împotriva lui Khomeini, este condamnat la moarte de Galgal și executat. Aga Djan, care înainte se bucura de prestigiu în lumea ayatollahilor din Qom, este respins cu brutalitate de ayatollahul Araki, atunci când încearcă să-i vorbească de fiul său, iar în moschee, cu pușca în mână, ayatollahul cere moartea tuturor celor bănuiți de legături cu comunismul. După moartea lui Djawad, executat ca trădător de țară, cel mai greu lucru pentru Aga Djan este să găsească un loc de îngropăciune pentru fiul său, deoarece era interzis ca păcătoșii să fie îngropați în pământ sfânt. Ca un adevărat credincios, Aga Djan își consultă Coranul și-i cere lui Shabbal să conducă mașina cu rămășițele fiului său la Marzedjaran, un sat din apropierea Senedjanului. Însă Coranul se dovedește a fi la fel de inutil ca atunci când încercase să-l ajute pe Ahmed, iar Aga Djan este gonit din sat de o ceată de bărbați furioși. La Sarug, bătrânii satului, altădată plini de deferență în fața negustorului bogat, îi refuză cererea și îl imploră să plece pentru a nu le crea probleme. Disperat, Aga Djan se gândește să recurgă la ajutorul lui Rahmanali, un om sfânt și respectat ce locuia în satul Djirja, însă nici aceasta nu-l ajută prea mult, căci oamenii din sat, alertați de câini, îi taie calea și-l împiedică să ajungă la casa înțeleptului. În acest punct, toate structurile lumii tradiționale sunt clătinate din temelii, iar valorile vechii lumi, Coranul, oamenii sfinți, legăturile familiale, cultul strămoșilor (Djirja era satul unde erau înmormântate toate rudele lui Aga Djan) și-au pierdut relevanța. De acum înainte se instalează domnia terorii absolute ca singura alternativă la anarhie. În cele din urmă, un străin misterios apare și ia trupul lui Djawad, pentru a-l înmormânta într-un loc la fel de misterios - însă lumea dimprejur se destramă sub presiunea unui regim politic necruțător:

Durerea se lăsase peste casă asemenea unui văl negru.[...] Durerea ofilea plantele, câțiva pești pluteau în bazin, cu burțile în sus, iar pisica cea bătrână murise.

Între timp, un șir înfiorător de execuții îi secerase pe adversarii regimului; toți fuseseră îngropați în afara orașului, la poalele muntelui, și nimeni nu avea dreptul de a merge la mormântul celui drag. (256)

Singura apărare în fața unui regim ce-și lichidează fără milă adversarii este terorismul. Cum partidul Tudeh, reprezentant al mișcării de stânga, fusese aproape în întregime distrus de Khomeini, singura grupare organizată ostilă regimului rămăsese cea a mujahedinilor. Aceasta se dovedește și cea mai puternică, deoarece luptă împotriva regimului cu propriile sale arme, prin acte teroriste, atacuri sinucigașe și atentate asupra ayatollahilor. Shabbal, care se alăturase grupărilor de stânga, îl asasinează pe ayatollahul Araki, cel care ceruse public moartea lui Djawal, și din greșeală și pe Șopârlă, fiul lui Galgal, o făptură ciudată, jumătate om, jumătate animal. După încetarea epocii revoluției și a războiului cu Irakul, când Galgal se refugiase în Afganistan observând că protectorul său Khomeini suferea de demență senilă, tot Shabbal este cel care îl urmărește până la Kabul și-l ucide. În Shabbal, în ciuda spiritului său modern, sălășluiesc încă rămășițele vechii culturi tradiționale. Departe de a fi acte exclusiv politice, asasinarea lui Araki și a lui Galgal reprezintă acte de justiție, întreprinse în spiritul culturii musulmane a onoarei, care cerea răzbunare.

Cum apare așadar relația religie-putere? În primul rând, balanța înclină succesiv când într-o parte, când într-alta. La începutul romanului relația este echilibrată, căci moscheea și bazarul, cele mai importante instituții locale (ne aflăm încă în mijocul unei societăți tradiționale, gestionată local) se află într-un raport de interdependență: moscheea reprezintă centrul spiritual al orașului, imamul este o personalitate respectată de comunitatea locală, dar numai dacă e validat de bazar, sediul puterii economice și politice. Moscheea și Bazarul nu pot supraviețui una fără cealaltă, și acest fapt se oglindește în persoana lui Aga Djan, conducătorul atât al moscheei cât și al bazarului și personalitatea cea mai influentă din Senedjan. Lumea tradițională e într-un ireversibil proces de descompunere, iar centrele puterii religioase și politice se deplasează, depășind cadrul comunității locale.

Pe plan religios, moscheea începe să-și piardă statutul primordial, iar imamii veniți să slujească se dovedesc, într-o mai mică sau mai mare măsură, incapabili să se ridice la înălțimea chemării lor. În același timp și Bazarul își pierde statutul privilegiat, sub presiunea noilor condiții economice. Comerțul cu covoare, ce constituise secole de-a rândul singura sursă importantă de profit pălește în fața investitorilor străini care deschid fabrici profitabile și industrializează agricultura. Criza structurilor tradiționale și trecerea de la o economie locală la una globală constituie momentul propice pentru ca o mână de fanatici religioși, conduși de ayatollahul Khomeini, să proclame instaurarea regimului islamic, revoluția și să preia puterea din mâinile șahului refugiat în America. În acest moment, balanța înclină în favoarea religiei, care nu numai că monopolizează, dar se și identifică cu puterea politică.

Regimul lui Khomeini a fost descris în ansamblu ca o teocrație. Teocrația reprezintă un regim politic în care puterea statală este legitimată exclusiv religios și exercitată de o persoană aleasă de Dumnezeu (profet sau rege), de cler ori altă instituție sacră pe baza unor principii religioase. Termenul apare prima dată la istoricul roman Josephus Flavius (sec.I î.Hr.), care-l folosește pentru a descrie forma de guvernământ a iudeilor. Așa cum e descris în romanul lui Kader Abdolah, regimul lui Khomeini e substanțial diferit de cel al iudeilor, care beneficia de un cod de legi juste (Talmudul), și din care asasinarea politică lipsea cu desăvârșire. În felul în care este prezentat, regimul lui Khomeini se plasează undeva între teocrație și dictatură. Numirea judecătorilor lui Allah și legea islamică impusă de ayatollahi constituie argumente în favoarea teocrației; lichidarea oponenților politici (chiar și a celor de aceeași religie cum erau mujahedinii), condamnările la moarte în lipsa unui proces, teroarea

dezlănțuită și încălcarea flagrantă a drepturilor omului sunt trăsături caracteristice ale dictaturii.

Pentru a înțelege mai bine condițiile istorice care au făcut posibilă instaurarea unui regim teocratic-dictatorial, precum și mecanismele sociale ce au contribuit la acest lucru, aș dori să mă opresc asupra unei teze celebre, cea a politologului american Samuel Huntington. Cele trei componente de bază ale teoriei lui Huntington, așa cum e înfățișată în *The Clash of Civilizations* sunt următoarele: în societățile contemporane, valorile societății își au rădăcina în culturile religioase; diviziunea culturală adâncă între lumea occidentală și cea islamică este cea legată de valorile democrației; în epoca ulterioară războiului rece, „ciocnirea civilizațiilor” cu originea în disputa asupra democrației reprezintă sursa principală a conflictelor etnice, naționale și internaționale.

Să ne oprim, pentru început, asupra primei presupoziii, aceea că valorile societății sunt dictate de cultura religioasă. Iranul este o societate tradițională, în care codul etic și comportamental este într-adevăr fundamentat religios. Agitația stârnită de politica pro-occidentală a șahului, cu consecințe grave asupra liberalizării moravurilor este primul semn de slăbiciune și începutul sfârșitului: femeile moderne renunță la vâlul islamic, iar apariția lui Nosrat la brațul unei femei ce purta fustă scurtă și ciorapi de nailon stârnește un mic scandal în Senedjan. O mai mare libertate a femeii presupune și o liberalizare a sexualității: Nosrat face dragoste cu prietenele lui mai întâi în bibliotecă, apoi chiar în turnul geamiei. Bunicile sunt atât de șocate de gestul său încât nici măcar nu se duc să-i raporteze lui Aga Djan, căruia îi spuneau totul. Aja Djan descoperă pe biroul imamului poezii de dragoste scrise de o femeie, în care aceasta își exprima deschis trăirea erotică și e profund cutremurat. Cu toate acestea, păstrează poemul în buzunar, iar noaptea, înainte de a face dragoste cu soția sa, îi cere să se dezbrace, o rugăminte neobișnuită și chiar neortodoxă, pe care ea o atribuie unui deranjament la stomac. Soția șahului, Farah Diba, militează activ pentru eliberarea femeilor islamice și egalitatea dintre sexe: pentru a înlătura analfabetismul, pregătește învățătoare tinere, ce renunță la vâlul islamic și sunt trimise în cele mai îndepărtate cătune spre a propovădui modernitatea; construiește clinici pentru femei și inaugurează centre culturale unde „femei tinere citeau, în prezența ei, poeme în care vorbeau despre trupul lor” (95)

„Revoluția albă” a șahului nu este însă bine primită de oameni; așa cum explica Frederic Jameson, în vreme ce infrastructura economică se poate schimba într-un ritm accelerat, suprastructura culturală (credințe, obiceiuri, valori, atitudini) este mai rigidă și se schimbă într-un ritm mult mai lent. În vreme ce modernitatea tehnică este unanim îmbrățișată, mai întâi pe ascuns, apoi din ce în ce mai vizibil, până și de regimul lui Khomeini, a cărui primă imagine după sosirea din exil este transmisă la televizor (în cadru Khomeini apare contemplând o busolă), liberalizarea moravurilor este un fenomen ce stârnește o puternică reacție de împotrivire. Când Farah Diba inaugurează clinica pentru femei din Senedjan, bazarul se scandalizează văzând că infirmierele nu purtau decât un halat transparent, de sub care li se vedeau chiloții albaștri. Noua poezie persană scrisă de femei este privită ca blasfemie de ayatollahi, care se folosesc de ea spre a dovedi că cei ce serveau regimul săpau la rădăcina islamului: „Femeile voastre sunt insultate [...] fetele voastre nu mai sunt în siguranță în această țară a pierzaniei.” (95). Cinematograful este atacat de Galgal deoarece acolo se difuzau filme americane de dragoste, însă Khomeini se transformă într-un admirator fervent al celei de-a șaptea arte atunci când Nosrat îi sugerează producerea unor filme autohtone, în acord cu ideologia republicii islamice.

Întoarcerea din exil a lui Khomeini și instaurarea republicii islamice se produc pe fondul nemulțumirii generale și a nepopularității crescânde a regimului șahului. Greșeala

acestui fusese să creadă că poți schimba o mentalitate predominantă de veacuri în câțiva ani. Ayatollahii preiau puterea în numele islamului, însă încercarea de a se reîntoarce la vechile structuri tradiționale e de la bun început sortită eșecului. Șahul încercase să grăbească un inevitabil proces de modernizare; ayatollahii vor să-l întrerupă definitiv. Ambele eforturi se dovedesc însă la fel de nerealiste, și fanatismul liderilor religioși, eliminând din start orice compromis, dezlanțuie teroarea. În acest sens, faptul că sigurul supraviețuitor din casa moscheii rămâne Aga Djan, o personalitate matură și echilibrată constituie o pledoarie pentru calea de mijloc; în vremuri tulburi, când totul se clatină în jurul tău, tot ce poți face e să rezisti. Să rezisti tentației extremelor, purității, idealismului.

În ceea ce privește a doua componentă a tezei lui Huntington, și anume aserțiunea că diviziunea culturală între Occident și Islam își are originea într-o diferență de opinie asupra valorilor democratice, ea a fost infirmată de un studiu al cercetătorilor Pippa Norris și Ronald Inglehart, publicat de Cambridge University Press în 2004 și intitulat *Sacred and Secular. Religion and Politics Worldwide*. Cartea reunește studii detaliate asupra religiei și politicii și are la bază rezultatele preluate în urma a două valuri de chestionare (World Values Survey), efectuate între 1995-1996 și 2000-2002 în 70 de țări, acoperind 80% din populația globului. În capitolul *Religion and Politics in the Muslim World*, pe baza unor studii ample, autorii, Inglehart and Norris, afirmă:

The original thesis erroneously assumed that the primary cultural fault line between the West and Islam concerns democratic government, overlooking a stronger cultural divide based on issues of gender equality and sexual liberalization. Cohort analysis suggests that as younger generations in the West have gradually become more liberal towards sexuality, this has generated a growing cultural gap, with Islamic nations remaining the most traditional societies in the world. The central values separating Islam and the West revolve far more centrally around Eros than Demos. (152)¹

Deși autorii observă că sprijinul acordat autorităților religioase este mai puternic în societățile musulmane decât în Occident, același lucru se întâmplă și în alte zone ale globului cum ar fi Africa sub-sahariană și națiunile catolice din America Latină. Ceea ce constituie adevărata diviziune culturală nu este importanța acordată valorilor democratice, ci chestiuni privind egalitatea sexelor, divorțul, avortul și liberalizarea sexuală.

Analizând romanul *La porțile moscheii* din această perspectivă, putem înțelege mai bine de ce regimul lui Khomeini a venit la putere cu acordul aproape unanim al maselor, dar și-a pierdut popularitatea și sprijinul acestora pe parcurs, transformându-se într-o dictatură. Susținători ai moravurilor tradiționale, ai dominației masculine și vâlului islamic, ayatollahii se pliază pe mentalitatea populară, profund indignată în fața politicii de liberalizare întreprinsă de șah și de soția acestuia. Pe întreaga durată a războiului cu Irakul, regimul lui Khomeini se confruntă cu o criză de proporții, a cărei rezolvare impune măsuri deosebit de severe. Imposibilitatea sau neputința regimului de a soluționa în mod adecvat această criză duce la instaurarea dictaturii și a încercării regimului de a-și neutraliza oponenții prin mijloace violente, tortură, execuții, asasinate politice. În timpul acestei crize, valorile religioase ce asigurau legitimitatea acestui regim se destramă (sunt reprezentative în acest sens disprețuirea

¹ Teza originală se baza pe prezumția greșită că linia demarcantă ce desparte cultural Occidentul de Islam se referă la guvernarea democratică, ignorând o prăpastie culturală adâncă în ceea ce privește problema egalității sexelor și liberalizarea sexuală. Grosul analizelor sugerează că în vreme ce generațiile tinere din Occident au devenit mai liberale în privința sexualității, acest fenomen a generat o falie culturală, națiunile islamice rămânând societățile cele mai tradiționale din lume. Valorile centrale ce separă Occidentul de Islam sunt legate mai degrabă de Eros decât de Demos.”(trad. mea)

Coranului și atitudinea ayatollahului Araki discutate anterior), iar supraviețuirea politică a republicii islamice este asigurată prin teroare.

Două episoade sunt în mod special relevante pentru validarea tezei propuse în capitolul *Religion and Politics in the Muslim World*. În primul, Aga Djan descoperă că imamul locuitor adus de el dintr-un sat îndepărtat după fuga lui Galgal are o legătură amoroasă cu Zinat, văduva lui Alsaberi. După regula islamică, care îngăduia unui bărbat să se culce cu o femeie atunci când era departe de nevasta legitimă, nu săvârșeau niciun păcat. Însă când îl descoperă pe imam mâncând boabe de struguri dintre sâniile lui Zinat, între pietrele funerare din cavoul moscheii, Aga Djan își pierde cumpătul și-l alungă. Cu toată personalitatea sa deschisă și calmă, Aga Djan se dovedește a fi produsul tipic al comunității sale, intolerantă la excese sexuale și lipsă de pudoare. Al doilea episod descrie încercarea lui Nosrat de a realiza un documentar despre viața lui Khomeini pentru CNN. În paralel cu imaginile filmate pe furiș în care apărea Khomeini, Nosrat înregistrează, mai mult pentru el înșuși, o bandă cu secvențe din viața lui Batul, soția lui Khomeini. Personalitatea ei îl fascinează, iar ea se arată camerei fără vâl, mândră de părul și de frumusețea ei. Evident, serviciile secrete îl arestează chiar în momentul în care viziona filmul despre Khomeini împreună cu corospondentul CNN. La proces, pledoaria sa – bazată pe caracterul istoric al filmării și importanța ei pentru patrimoniul cultural – aproape că îl salvează. Agenții serviciilor secrete descoperă însă banda video cu soția lui Khomeini, în care îi filmase și camera și patul, iar acest lucru îi semnează condamnarea la moarte. Faptul că o surprinsese pe Batul în intimitate și fără vâl era de neiertat.

A treia componentă a tezei lui Huntington se referă la cauza conflictelor din lumea modernă, pe care el o identifica ca fiind ciocnirea dintre civilizații. Ciocnirea dintre civilizații, după cum am văzut mai sus, nu are la bază disputa privind valorile democratice, ci o prăpastie adâncă între moravurile sexuale liberale ale Occidentului și tradiționalismul musulman.

Valorile culturii occidentale (în speță americane) promovate de politica șahului sunt cele ce trezesc indignarea și nemulțumirea populară; liderii religioși profită de această stare de lucruri pentru a-și întări autoritatea din ce în ce mai diminuată de procesul de modernizare al țării, și reușesc să instaleze republica islamică. În predicile sale atât de iubite de credincioși, Galgal se pronunță împotriva comercializării romanelor americane ieftine și a filmelor de dragoste din cinematografe. Predica prin care reușește să mobilizeze mulțimea împotriva deschiderii noului cinematograf constă într-o înșiruire scurtă și stranie de cuvinte aparent fără nicio legătură între ele: „America”, „Timpurile s-au schimbat. America este prezentă peste tot!” și „Allah! Allah!” (69). America, ca simbol al culturii occidentale este numită Satan de ayatollahi. Într-o discuție cu Shabbal, Galgal îi înfățișează acestuia istoria Iranului în termenii teoriei conspirației, insistând asupra faptului că, pentru a deveni o super-putere mondială, America avea nevoie să controleze Iranul, deoarece acesta se afla în proximitatea URSS. Venirea la putere a șahului este descrisă în felul următor:

În toate intersecțiile din Teheran au fost instalate tancuri americane, iar parlamentul a fost ocupat. Au făcut în așa fel încât, în stradă, au ieșit apoi sute de bandiți, criminali și prostituate, purtând pancarte cu portretul șahului. Ziua următoare, șahul, însoțit de un grup de agenți CIA, s-a întors la palat. Șahul nu este decât o marionetă și trebuie să plece, iar americanii să se ducă și ei cu el. (45)

Cu siguranță, aceasta este o vedere unilaterală. Oricât de controversată, politica șahului făcuse din Iran (în anii 60-70) una dintre țările cu cea mai mare creștere economică din lume, iar alianța cu americanii (geografic departe de Iran) era motivată de o politică din ce în ce mai agresivă a fostului bloc sovietic, care-și făcuse deja simțită prezența în Azerbaidjan. De altfel, după instaurarea republicii islamice, membrii partidelor de stânga sunt lichidați unul

după altul, dovadă că și Khomeini urma politica șahului de a asigura independența Iranului prin limitarea amestecului Uniunii Sovietice în treburile statului. Doar metodele diferă. Șahul a preferat să acționeze diplomatic, prin alianța cu SUA, Khomeini tiranic, prin distrugerea și asasinarea comuniștilor.

Vederile anti-americeane ale lui Galgal reprezintă de fapt poziția ayatollahilor din Qom, care urmăreau preluarea puterii. În acest scop, ei încearcă să transforme moscheile în portavocea propriilor interese. Numai așa ne putem explica de ce Aga Djan este chemat la Qom pentru a i se reproșa că actualul imam, Alsaberi nu este destul de ferm în exprimarea unei poziții anti-americeane. Religia devine mijlocul prin care ayatollahii își câștigă de partea lor poporul, din ce în ce mai nemulțumit de schimbările produse în țară. Devenind un instrument în preluarea puterii, ea își pierde caracterul autonom și forța de dinainte: de aceea Aga Djan dă greș consultându-și Coranul pentru a găsi un mormânt fiului său, iar cartea sfântă se dovedește neputincioasă în fața forței brute a soldaților. Astfel, deși la prima vedere s-ar părea că în raportul politică-religie balanța înclină în favoarea celei din urmă, în realitate lucrurile stau invers. Regimul lui Khomeini este înfățișat în paginile romanului ca o dictatură în care religia e folosită ca o scuză pentru crimă. Ceea ce nu corespunde esenței și rolului său în societate. Adevărata religie funcționează ca un liant, unind, nu despărțind, integrând straturi sociale diverse și promovând valorile toleranței și cooperării.

Deși regimul lui Khomeini e descris în tonuri sumbre, ca un mod de a manipula oamenii cu ajutorul religiei - instrument esențial în preluarea puterii, romanul se încheie cu o notă optimistă, un fragment din Coran despre esența dumnezeirii, și în consecință și a religiei:

El este lumină,
Lumină izvorând dintr-o firidă
Sticla îi este o stea scânteietoare,
Hrănită de uleiul unui măslin
Ce-i binecuvântat.
Este esență care luminează
Ea singură, aproape...
El este lumină,
Lumină din lumină.” (300-301)

BIBLIOGRAPHY

- Abdolah, Kader. *La porțile moscheii*, Editura Univers, București, 2008
- Avineri, S., Sajo, A., editori. *The law of Religious Identity: Models for Post-Communism*, Kluwer Law International, The Hague/ London/ Boston, 1999
- Culianu, I.P., Lombardo, M.G., Romanato, G. *Religie și Putere*, Editura Polirom, Iași, 2005
- Inglehart, R., Norris, P. *Sacred and Secular. Religion and Politics Worldwide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Huntington, Ph. S. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon and Schuster, New York, 1996

NICOLAE BALOTĂ-CICĂ NIȘTE CRONICARI URMUZ

Mirela Dredețianu

Assist. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy

Abstract: Of all monographs of Nicolae Balotă's, the most interesting one is about Urmuz, the text being built on a few directions:

To the small inferno

Comments to Bizarre pages

Urmuziana.

Along with a balanced writing of 160 pages, we believe that the success of the monograph, unequalled in recent years, refers to the ability of the critic to approach an imaginary absurd and to form a speech apt to grow into a series as the one about absurd literature, using irony, sarcasm, ridicule.

Nicolae Balotă refuses from the beginning an avant-garde style text, particularly in the style of Geo Bogza, Sașa Pană or Ilarie Voronca about the registrar who was named Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău.

This monograph is a touchstone for older or newer literary criticism, since the critical speech is bivocal: once there is an attempt to perceive the world of Urmuz's work, and secondly an individualized dialogue, in reply to a possible experience in a world surrounded by spaces and malebolgia, a world similar to Ars diabolii of the world of Urmuz.

Analyzing the works of Urmuz is based not on a quest of psychology, as most lecturers of absurd literature do, but on discovering the pleasure of scenes, Nicolae Balotă thinking that Urmuz's obsessions are based partly on bodies that partially fill the stage, discovering Ab-Norma, a logical absurdity, paralogic with aesthetic value. The aesthetic surprise that Urmuz's work causes is valuable, not only by discovering the infantile pleasure of playing with words, or by discovering the pleasure of causing monsters, but by the need of acedia. Selfironization of the spirit means selfirony, remoteness, the presence of evil as excessive sensitivity to what it is not.

Keywords: Urmuz, absurd, acedia, malebolgia, Ab-Norma

În cadrul coloanei vertebrale a literaturii, Nicolae Balotă caută în absurd un precursor absolut și nu-l descoperă în Caragiale, ci în textele lui Urmuz, model pentru autonomia discursului și, mai ales, pentru peisaje semnificative, ce descoperă în convențional dramaticul, iar esența dramaticului rămâne parodicul, parodicul alcătuit, în special, din discurs stereotip, din idei déjà reçues, din clișee. Surpriza estetică pe care i-o provoacă opera lui Urmuz este mai valoroasă, nu doar prin descoperirea plăcerii infantile de a se juca cu cuvintele, sau prin descoperirea plăcerii de a provoca monștri, ci prin nevoia de **acedie**. Autoironizarea spiritului înseamnă peste tot autoironie, depărtare, o prezență a răului ca o sensibilitate excesivă pentru ceea ce nu este.

Ritualul teatral i se pare lui Nicolae Balotă bazat pe un sentiment al contrariilor, pe o adevărată cursă a destinului, unde sinceritatea devine ambiguă prin răsturnarea comicului.

Nicolae Balotă relatează, de altfel, diferite glume rafinate ale lui Urmuz ce pun în evidență o anumită doză de maliție, de descompunere a existenței umane.

Alături de construcția echilibrată, credem că succesul monografiei, inegalat în ultimii ani, ține de capacitatea lui Nicolae Balotă de a se apropia de un imaginar absurd și de a forma un discurs apt să se dezvolte în serie cum a fost acela despre literatura absurdului, folosind ironia, sarcasmul, ridicolul.

Nu se poate nicăieri spune că Nicolae Balotă nu este un meșter, nu se poate nicăieri spune că el depășește obiectul cercetării, dar, sigur, se poate afirma că unele trăsături ale operei sale, fiind baroce, seamănă cu catedrala de tip Gaudi, o viziune dorit dinamică continuată în serii infinite și neterminate.

Nicolae Balotă refuză din start un text în stil avangardist și, mai ales, în stilul lui Geo Bogza, Sașa Pană sau Ilarie Voronca, despre ajutorul de grefier, acela care a purtat numele de Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău.

Întâlnirile cu mama acestuia, Eliza dr. Ionescu-Buzău, sau cu sora poetului, Eliza Vorvoreanu, demonstrează că fiul doctorului Dimitrie Ionescu-Buzău a moștenit din familie plăcerea pentru nume, de fapt, o plăcere pentru mască, ce, la rândul ei, construiește caracterul. De altfel, un hazard, un portret asimetric, construit de un straniu autor care semnează Teewan, un portret imaginar al lui Urmuz, trimite la elipticul personaj Stamate, iar majoritatea operelor lui Urmuz conțin câte un portret construit prin combinarea unor elemente bizare, posibilă replică la opoziția autoritară a tatălui, Dimitrie Ionescu-Buzău, medic oculist la Colțea și profesor de igienă populară, un oxymoron ce va caracteriza și personalitatea fiului.

Opoziția familiei față de artă, precum și aceea față de peregrinările sale, moartea tatălui și a fraților, căsătoria surorilor, îl fac pe avocatul tăcut, Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, să se însingureze și să refuze mariajul. Războiul și tristețea melancolică a sublocotenentului îl îndepărtează de concertele de la Ateneu și, paradoxal, postul de grefier îl apropie de muzica sa adorată.

Reținem, din această pasiune, evadarea în note muzicale, într-o lume a contrapunctului, pe care celibatarul le înscrie în misticul său eu. Nu se știe exact care este personalitatea sa, sigur că primele povestiri grotesc-absurde circulau în lumea fraților și pasiunea pentru vestimentație creează, din glumă și joc, un sistem apreciat de prieteni și, postum, de fani.

Există o scrisoare, din 11 ianuarie 1922, în care tânărul grefier oferă redactorului „*Cugetului românesc*”, „*ereziile*” sale și, întrucât *Paginile bizare* au fost adresate lui Tudor Arghezi, acestea apar sub numele de Urmuz, absurd nume al tatălui lui Algazy, Grummer, İsmail, Gayk, locuitori în lumea de hârtie a literelor. Precum în mască, apare o dublă acțiune de evidențiere și de ascundere, de împărtășire și de tăcere, care se termină în 23 noiembrie 1923, când grefierul este descoperit împușcat pe șoseaua *Kiseleff*, fără să existe o explicație reală asupra cauzelor sinuciderii.

Interesant ni se pare și faptul că Tudor Arghezi va continua, în proza sa, elementele de structură absurdă din *Pîlnia și Stamate*, din *Ismaîl și Turnavitu*. Cu toate că majoritatea criticilor acceptă aceste texte precum niște farse, în realitate, Magistrul Urmuz e un inițiator în itinerarul prin intermediul spiritului, în care se pot recunoaște atât elemente monstruoase cât și peregrinări în lumea măștilor. Este important ce se vede, cu ce se îmbracă personajele, dar sufletul lor nu apare niciodată: „Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gîtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezișă, din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit

precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli.”¹

Caracterul este inexistent, iar personajele sunt însoțite de false imagini care se sprijină unele pe cele lalte, niciodată neștiind care e esența. Personalitatea nu mai e rodul unor virtuți, al unor sacrificii, ci e pur și simplu o formă a descompunerii omului în artificii, precum se întâmpla cu Fuchs: „Două din sunetele ce îl compunea, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră unul în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, umbrelă care împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă.”²

Nicolae Balotă este primul care observă că lumea absurdă este o lume plină de roboți, o lume a metamorfozelor și a imitațiilor. Personajele sadice, precum Gayk, se ciugulesc digestiv-domestic, pentru a termina printr-o pace rușinoasă, iar ceea ce e corelat cu violență poate fi interpretat, fie falic (*ciocul*), fie sadic (*ciugulitul*).

Oamenii sunt reduși la niște combinații ce sugerează că animalicul este mai puternic decât umanul și Nicolae Balotă este unul din autorii obsedați de descoperirile mecanismelor combinate din opera lui Urmuz. Cel mai puternic personaj stârnind anxietate este Cotadi, acela care are, înșurubat în jurul feselor, un capac de pian cu care „*bagă în sperieți*” și intimidează clienții, pe când acolitul său, Dragomir, exercită o teroare puternică.

În literatura universală cuplurile mecanomorfe au intrat cu ajutorul metamorfozei în oniric, o dată cu tablourile stupefiante, dar și o dată cu avangardismul de la începutul secolului al XX-lea, avangardism în care obiectele bizare, ciudate, creează literar o persistență a memoriei.

Cel mai important în masca personajului este corpul. În lumea lui Urmuz corpul este o haină și a nimici hainele înseamnă a distruge corpul, iar, dimpotrivă, a te îmbrăca cu o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat, cu flori mari cărămizii, și apoi a te agăța de grinzi înseamnă exhibarea personalității, după cum măgulirea grotescă înseamnă sorcovirea acesteia. Gayk doarme în frac și în mănuși albe, iar în timpul zilei se îmbracă cu o perdeluță cu brizbizuri, îmbrăcămintea fiind un semn al puterii omului mecanomorf, precum la Cotadi, ce poartă o îmbrăcămintă de șită direct pe piele.

Bizareriile vestimentare înseamnă o fugă de nuditate, de originalitate și o complacere într-un joc al perspectivelor închise. Personajele contemplă cu extaz infinit, trăind într-o celulă fie aerisită, fie neaerisită.

Nicolae Balotă se amuză el însuși enumerând imaginarul absurd, locurile privilegiate ale spațiului în care **homo viator** are mereu tentativa de a pleca, eșuând de fiecare dată. Ființele acestea compozite trăiesc în niște bolgii erotice, căci primele contacte sunt tuburi, pâlnii, benocluri, mecanisme aparent inocente care, cu demonie, creează o artă diabolică, precum Fuchs, făptură castă, muziciană și sensibilă, prinsă într-un ceremonial fixde tip infernal cu Afrodita: „Dramă a inocenței care nu poate fi recîștigată o dată ce a fost pierdută. Fuchs a căzut din Olimp, în Haos, adică pe Pământ, din alcovul Afroditei în casa “slujitoarelor plăcerii”. E adevărat că, acestea, într-o imprecăție în cor (pandant la imnul muzelor din Olimp), vorbesc paradoxal despre căderea lui Fuchs... în sus! „Rușine aceleia care deși stăpîna noastră, a Olympului și a lumii nu a știut să te înțeleagă și refuzîndu-ți iubirea și arta te-a făcut să cazi atît de sus!”

Eros înseamnă, deci, în spiritul textelor urmuziene, seducție și corupție. Stamate și Fuchs sînt victimele unei seducții demonic-tehnice. Ismaîl și Turnavitu, în schimb, sînt

¹Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p.41

²idem, p.45

seducători. Ismaîl cultivă viezuri “în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rînd pe rînd și fără pic de muștrare de cuget”. Și în acest caz ca și în *Pîlnia și Stamate*, sau în alte texte ale lui Urmuz, raporturile erotice leagă - în mod bizar - “omul”, de o făptură din altă specie. Cuplul erotic e alcătuit din ființe aparținînd unor regnuri diferite (omul cu sirena-pîlnie, cu viezuri, cu foca, cu găina etc.). Seducția e practică asupra unei făpturi avînd o anumită inocență. Cu viclenie, Ismaîl se pune la adăpost de orice răspundere juridică, atunci cînd necinstește ființe abia nubile. De fapt, chiar puritatea îi atrage pe acești seducători.”³

Descrierea bolgiilor erotice are ca finalitate personalitatea sadomasochistă, constantă a operei lui Urmuz, obsesie pe care Nicolae Balotă o tratează cu umor și detașare. La fel ca și nașterea lui Fuchs, Nicolae Balotă este un pur, absolut inocent, dar are ureche celestă și nașterea sa feciorelnică echivalează cu o inițiere primă, un fel de autodelectare echivalentă cu o inocență și o castitate deosebită. Așa cum, în *Pîlnia și Stamate*, operează misterul infinit al mării, sau după cum, în *Fuchsiada*, operează farmecul misterios al nopții, tot așa opera lui Urmuz îl seduce pe criticul literar. Ceremonialul critic este tulburător, precum acela al relației dintre Fuchs și Afrodita, dar întîlnirea lui Nicolae Balotă cu opera lui Urmuz e mai mult decît o inițiere în inocență, seducție și corupție. Este o relație nuanțată, de tip erotic, cu obiectul estetic. Legătura de inimă dintre opera lui Urmuz și personalitatea lui Nicolae Balotă poate fi obscenă, în raportul seducător-sedus folosit de însuși criticul literar: „Coborînd în bolgiile pe care le ocupă obsedații erotici ai lui Urmuz, observăm că raportul seducător-sedus apare sub specia împerecherilor monstruoase. Mitologia erotică urmuziană propune imagini ale unor perverse raporturi sexuale *cum brutis*. Bizare legături a căror bestialitate pare naturală, inocentă, eroilor înșiși. Nevasta anonimului din *Plecarea în străinătate* îl bănuiește pe soțul ei că întreține “legături de inimă” cu o focă. Eros bufon? Parodie a paradei amoroase? Da și nu. Un anumit misoginism se degajează din aceste texte. Schema relației erotice, în mod esențial, aceea a omului care idealizează o femeie, pentru ca apoi, dezamăgit, să o alunge de pe pedestal. Femeia, pentru Urmuz pare să nu fie niciodată, cu adevărat, femeie. Ea e fie “sirenă”, Afrodită, fie “viezure”, ori o “pîlnie” genitală. Izgonit de Venera (pe care, de fapt, o dezamăgise), Fuchs se refugiază în templul sordid și mercantil al profesionistelor amorului. Dar și “slujitoarele plăcerii” îl izgonesc, amenințîndu-l cu “eventuala descărcare a supărării lor lichide”.⁴

Deosebirea dintre Nicolae Balotă și ceilalți critici literari ține de mecanismul interior al criticului care nu violentează opera, ci, dimpotrivă, o laudă. Subcapitolul *Sadomasochism* ar putea sugera o oarecare voluptate perversă, legată de o notă adolescentină a criticului literar ardelean: „Ca și cuplul Cotadi-Dragomir, asociații Algazy-Grummer se complac în atacuri sadice. De fapt, Grummer - cel cu ciocul de lemn aromatic - e perversul care “prin tot felul de manopere” îl determină pe Algazy să părăsească magazinul, apoi ca și Cotadi își atrage victimele, “insinuant” și “pe nesimțite” în discuții cu caracter gratuit - mai ales sport și literatură. În sfîrșit, “cînd îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlînd de durere”. Toate aceste violențe sadice ale eroilor lui Urmuz nu sînt lipsite de o anumită doză de “copilărie”. Știm că șotiile infantile sînt adeseori foarte brutale, iar raportul călău-victimă, există, bine marcat, în lumea copiilor.”⁵

³ibidem, pp.79-80⁴ibidem, p.81⁵ibidem, p.84

Simbolul țărului și simbolurile îmbrăcării și dezbrăcării se suprapun foarte bine peste *Vina neștiută*, capitol central al analizei

Căci magistrul critic meditează asupra *Binelui, Răului și Suferinței* din perspectiva teodiceei, adică a contradicției între credința într-un Dumnezeu atotputernic și bun și existența răului și a nedreptății în lume.

Precum Urmuz, Nicolae Balotă e de acord că răul e activ în lume, iar binele e pasiv: „Dar Urmuz nu e doar gânditorul care cugetă în abstracto la problemele binelui și răului metafizic, la Teodicee. Îl vedem preocupându-se de activitatea Binelui, pornind de la constatarea pasivității Binelui și a reprezentanților săi. Are o reflecție de moralist, într-o înștiințare, notată cu cifra 578, din caietul său de Cugetări: “Pînă cînd acești oameni, care-și zic buni și nobili, vor continua cu pasivitatea lor față de prostia și răutatea pe care - de silă să nu se murdărească, - se feresc să o asvîrle?! (Oare) dacă ai știut să ocolești și să-ți astupi nasul, înseamnă că murdăria nu poate să crească și să miroasă mai rău?!... Și atunci numai energia de a avea silă și inteligența de a ști să ocolești vor fi de ajuns să facă ca răutatea și prostia să devină mai puțin active decît sînt, iar bunătatea și înțelepciunea mai puțin pasive?” Izolarea aristocratică a celor “buni și nobili”, fariseismul celui care condamnă răul de care - dintr-un puritanism fals - nu vrea să se atingă, sînt condamnate. Magistrul Urmuz este adeptul inițiativei în lupta pentru promovarea, pentru activarea Binelui. Observăm că pesimistul care considera Binele pasiv și atribuia “activitatea” doar Răului, obsedatul “murdăriei”, al “răutății și prostiei”, credea într-o posibilitate a intervenției, într-o activizare posibilă a “bunătății și înțelepciunii”.⁶

Urmuz a pendulat, de-a lungul vieții, între viață și moarte și s-a implicat, prin sinucidere, în ceea ce înseamnă o capitulare, precum personajele sale Stamate sau Îsmail, numite și cadavre vii. Pe de altă parte, Nicolae Balotă crede că există un dincolo, o Nirvană, și apologul metafizic se suprapune, în cazul operei lui Urmuz și al gândirii lui Nicolae Balotă, atunci când acordă credinței un credit, chiar dacă, psihologic, ascezele, utile sau inutile, sunt asociate cu rituri și ceremonii ale purificării, ale exorcizării răului, fie cu ajutorul postului, fie cu ajutorul venerației, fie cu ajutorul actelor bizare absconse.

Tot ceea ce ține de stereotip, tot ceea ce este raportat la cifre sugerează existența unei drame familiale, ironizată și niciodată mărturisită. Relația cu tații, urmărită atent în monografia *Urmuz*, reprezintă, pentru noi, o stare revelatorie pentru însăși drama lui Nicolae Balotă: „Dramele de familie sînt frecvente în această lume în care Familia înseamnă conflict, în care tirania e legea comunității legată de țărș. Ca și Stamate care se eliberează printr-o aventură erotică, eroul anonim din *Plecarea în străinătate*, un pater familias, încearcă o evadare de acasă. În această narațiune există un raport bizar între tată și un fiu despre care nu ni se spune nimic. Tatăl vrea să evadeze dar, “Sentimentul puternic și neînvins de tată îl trase însă înapoi la țărșm... “ Evident, ironizare a paternității, dar și a legăturii matrimoniale. Căci, eroul are o soție roasă de “viermele geloziei”, “conștientă de îndatoririle ei de soție”, “ambicioasă ca orice femeie”, care îl reține, brutală, cu odgoane, atunci cînd el încearcă, pentru a doua oară, să evadeze. Ironia supremă la adresa vieții conjugale apare în “singura dorință” a soțului, aceea de a-și serba “nunta de argint”. Ironizarea comemorării matrimonialului e evidentă și prin pregătirile de festivitate ale soțului, pregătiri care sînt identice, de fapt, cu un masacrul.”⁷

⁶ibidem,p.88

⁷ibidem, p.105

Așadar, precum în majoritatea excursurilor asupra literaturii române și asupra literaturii universale, Nicolae Balotă încearcă să se cunoască pe el însuși atunci când e dedublat, scindat: „La Urmuz, cuplul nu e auxiliar eroului (decît într-un singur caz absurd, acela al anonimului din *Plecarea în străinătate*, care e ajutat - ca eroii din basme - de “cele două bătrîne rațe ale sale”), ci e însuși eroul. Eroul apare scindat, dedublat. O sciziune ciudată, mai curînd decît o uniune stă la originea cuplurilor urmuziene. Evident, îi vedem uniți prin legături de ascultare, prietenie, printr-o complicitate. Dar, de fapt, ei nu pot fi Unul. Și, înainte de toate, pentru că între ei există un raport de putere, de stăpîn față de slugă. Ismaîl e stăpînul, ca și Cotadi, ca și Algazy. Sluga e umilă, servilă, stăpînul prepotent. Sluga ascunde însă reerve de agresivitate, de revoltă împotriva stăpînului care îl tiranizează. Stăpînul se poate arăta generos, binevoitor, “inimă caritabilă” ca Ismaîl, care ia sub protecția sa pe Turnavitu. Dar se slujește de el, îl exploatează, îi dă obligații de șambelan al viezurilor. Pentru a-i fi pe plac, Turnavitu se supune la cele mai slugarnice acte (ritualul de dimineață, cu “măgulitul” pe rochie, scuze viezurelui, etc.), se preschimbă în unealtă pură în bidon...”⁸

Asocierile cuplurilor ciudate stăpîn-slugă, tiran-tiranizat, reprezintă asocierea cu *Altul*. Chiar dacă opera literară analizată e reprezentată de Altul, de străin, de rival, Nicolae Balotă socoate, fără excepție, că orice suferință creatoare de comunicare vizează structurile umanului ca atare. Dacă personajele se vor ele însele obiecte, dacă acceptă corupția și ceea ce învrăjbește omenirea, atunci trecerea de la figurat la concret, de la denotativ la conotativ, asociază motive literare livești și orale, care, în final, se dovedesc a fi cu minuție grotescă un spațiu în care funcționează legea critică.

Ceea ce rămâne din amândoi scriitorii este ideea de **homo ludens**, de caracter ludic al scrierii și de plăcere de a vedea în apocalipsa literaturii nașterea acesteia: „Duhul negației care se folosește de mecanismul ironiei recurge și la o anume mecanică umoristică. Textele lui Urmuzrevelează o modalitate a comicului ca sentiment al contrariului, întrucîtva, în sensul definiției pe care Pirandello o dădea “umorismului.”⁹

Analizând categoria estetică de umor, Nicolae Balotă creează o vrăjită lume a surselor de inspirație și mai ales un mister și un cult înțeles drept un gând despre absurd. Relația dintre Urmuz și adoratorii săi este vădită, la Nicolae Balotă, drept o formă avangardistă, iar posteritatea critică înseamnă că intenția de artă a lui Urmuz a creat o adevărată trenă de admiratori printre care se numără Nicolae Balotă, își face, involuntar autoportretul.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970

Baltrușaitis, Jurgis, *Eseu privind o legendă științifică. Oglinda, revelații, science-fiction și înșelăciuni*, traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981

Bugariu Voicu, *O relație de neasemănare* (despre cartea lui Manolescu Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, și cartea lui Balotă, Nicolae, *Urmuz*), în *România literară*, 4, nr.1, 31 decembrie 1970, p.13.

Bugariu, Voicu, Nicolae Balotă: *Urmuz*, în *Astra*, 5, nr. 11 (54), noiembrie 1970, p.8.

Constandache, G.G., *Înfruntând absurdul*, în *Contemporanul – ideea europeană*, An.10, nr. 4, (27 ian. 2000), p.7

⁸ibidem, pp.108-109

⁹ibidem, p.134

Duță, Marcel, *Nicolae Balotă, Urmuz*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 20, nr. 1, 1971, pp.179-180.

Enescu, Radu, *Nicolae Balotă: Urmuz* (Cronică literară) în *Familia*, 6, (106), nr. 9 (61), septembrie 1970, p.2.

Manolescu, Nicolae, *Nicolae Balotă: Urmuz*, în *Contemporanul*, nr.40, 2 octombrie 1970, p.3.

Poantă, Petru, *Nicolae Balotă: Urmuz, Labirint*, în *Steaua*, XXII, nr. 2, februarie 1971, pp.73-76.

Pruteanu, George, *Nicolae Balotă: Urmuz*, în *Cronica*, 5, nr.44, 31 octombrie, 1970, p.8.

Ungheanu, M., *Nicolae Balotă: Urmuz*, în *România literară*, 3, nr. 40 (1 octombrie, 1970),p.14

Vlad, Ion, *Nicolae Balotă: Urmuz*, în *Tribuna*, 14, nr.37, 10 septembrie 1970, p.2.

THE THEME OF THE CITY IN LITERATURE. URBAN VISION(S): GUY VAES AND JULIEN GRACQ

Adina Irina Forna

Assist., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The urban theme is found in various subjects and disciplines: sociology, geography, anthropology, ethnology, urban engineering, painting, photography, literature, filmmaking, etc. The town theme proves to be essential for the human “subject” who perceives the city, decomposes it only to have it reconstructed in and by discourse, thus giving it an important subjective side. This article aims to look with new eyes at the writings of Guy Vaes and Julien Gracq – two of the writers who unveil their own vision of this complex space to their readers, in the context of its presence in universal literature. The stakes of this paper are the journey from the referent to the text, the game of creation, the authors’ sensitivity and the “written city”.

Keywords: city, literature, real/fictional space, affectivity, transgression.

Histoire (littéraire) de la ville

Qu’elle soit métropole, banlieue ou petit bourg, la ville sert de cadre à de nombreux récits, réalistes, oniriques, fantastiques, mais elle peut aussi devenir personnage de fiction, ainsi que sujet d’une réflexion philosophique, historique ou esthétique. Objet de la description dans les récits de voyage ou dans les écritures à caractère intime, la ville s’avère un espace complexe, en perpétuelle transformation : c’est un endroit privilégié pour la flânerie, un univers cosmopolite qui engendre la diversité culturelle, un lieu de mémoire qui porte les traces de l’histoire. Mais avant de se constituer comme sujet de la pensée et d’être transposée dans l’espace littéraire, la ville s’est constituée comme entité sociale abritant une communauté organisée.

Étymologiquement, « ville » provient du latin *villa* qui signifiait « ferme, maison de campagne ». Les *villas* gagnent en importance à travers le temps et deviennent des villages ou des villes. Le nom change lui aussi de sens : au Moyen Âge le mot devenu « vile » avait déjà le sens d’« agglomération formée autour d’une ancienne cité, sur le terrain d’anciens domaines ruraux (*villæ*) ». Le *Petit Robert* définit la ville contemporaine comme « milieu géographique et social formé par une réunion organique et relativement considérable de constructions et dont les habitants travaillent, pour la plupart, à l’intérieur de l’agglomération, au commerce, à l’industrie, à l’administration ».¹ L’*Encyclopédie* du XVIII^e siècle en offre une définition similaire : « assemblage de plusieurs maisons disposées par rues, et fermées d’une

¹ Pour l’étymologie du mot « ville », nous avons consulté le CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique du *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Bureau Van Dijk, Éditions électroniques, Bruxelles, 2012.

clôture commune, qui est ordinairement de murs et de fossés. Mais pour définir une ville plus exactement, c'est une enceinte fermée de murailles, qui renferme plusieurs quartiers, des rues, des places publiques, et d'autres édifices. »²

Pierre Merlin établit dans son étude d'urbanisme³ les étapes que parcourt la ville dans son évolution historique : la cité antique ; le déclin urbain au Moyen Âge ; la période de la Renaissance, suivie par le baroque et le classicisme ; finalement, l'ère de la ville industrielle. La cité antique fut fondée autour des premières croyances et des premières institutions (le mariage, la famille, la parenté, les droits de propriété et de succession). La famille s'est étendue et s'est transformée en tribu et l'alliance des tribus a fait apparaître les premières formes d'organisation sociale que nous pouvons improprement désigner comme des « villes ». Ces caractéristiques se retrouvent en Égypte, en Grèce, en Chine, en Mésopotamie, à Rome et dans les villes précolombiennes. Dans la littérature de cette période, la ville a souvent une apparence légendaire et elle ne constitue pas le sujet du discours des écrivains, mais sert plutôt de cadre aux événements. Uruk dans l'*Épopée de Gilgamesh*, Carthage, Troie, Thèbes évoquées par Homère (*Iliade*, *Odyssée*) et Virgile (*Énéide*) sont quelques exemples des plus connues villes antiques présentes dans les textes littéraires.

La chrétienté médiévale ne s'est pas accompagnée d'une grande tradition urbaine : en Occident, les villes romaines ont été ravagées par les invasions barbares ; Byzance, devenue Constantinople, s'est effondrée après sa prise par les Croisés. En revanche, des villes commerçantes sont apparues : les villes de foires. Au XII^e siècle et au début du XIII^e siècle, des fonctions très diverses sont attribuées aux villes dans les textes fictionnels : fonction patronymique, emblème de l'ennemi, lieu de retraite et de repentir. La ville à défendre représente pour le chevalier l'occasion de prouver son courage, comme dans les romans de Jean Renart, où la ville est à la fois acteur du récit et lieu de représentation des valeurs chevaleresques. *Le Décaméron* de Boccace présente la ville de Florence ravagée par une épidémie de peste noire ; *Les Contes de Cantorbéry* de Geoffrey Chaucer sont inspirés par cette même cité qui était devenue un grand centre de pèlerinage pendant le Moyen Âge à cause du sanctuaire de l'archevêque canonisé Thomas Becket, abrité par la cathédrale de la ville.

Un intérêt croissant pour l'architecture se manifeste pendant la Renaissance. La dimension militaire devient plus visible et conduit à des structures qui permettent un meilleur contrôle de la ville (les villes-fortereses). En Italie et en Espagne surtout, la Renaissance est remplacée par le baroque aux XVII^e et XVIII^e siècles. En France, l'art renaissant évolue vers le style classique, caractérisé par le souci de l'ordre et de la raison, et par la volonté de créer des ensembles urbains complets, voire des villes nouvelles. En Angleterre, l'art néo-classique accorde une grande importance au paysage (parcs, jardins, squares). À cette époque, Thomas More imagine *Utopia*, un espace qui représente la perfection de l'organisation sociale, politique, géographique et urbanistique ; la cour et la ville y sont des configurations idéales, véhiculant leur langage, leur imaginaire et leurs modèles de subjectivité. Par contre, pour La Bruyère et La Rochefoucauld, la cour est un système clos où est « élaboré » le caractère. Dans l'imaginaire libertin du XVIII^e siècle, la cour est présentée comme un lieu de plaisir et de dépravation morale, pendant que la ville devient le théâtre de toutes les métamorphoses

² Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert (sous la direction de), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome dix-septième, VÉNÉRIEN-Z, 1995, BNF, Gallica Bibliothèque numérique, p. 277, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50549q.image.f278.langFR>, consulté le 15 novembre 2016.

³ Pierre Merlin, *L'urbanisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991, 127 p.

associées à la culture de la modernité. La grande ville telle qu'elle est représentée par Montesquieu ou Rousseau, est synonyme de l'artifice et de l'aliénation, de la désolation et de la dégradation. Jean-Jacques Rousseau décrit Paris de manière très péjorative, en opposant ses espérances à cette ville qu'il n'aimait guère :

Combien l'abord de Paris démentit l'idée que j'en avais ! [...] Je m'étais figuré une ville aussi belle que grande, de l'aspect le plus imposant, où l'on ne voyait que de superbes rues, des palais de marbre et d'or. En entrant par le faubourg Saint-Marceau, je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendiants, des charretiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisanes et de vieux chapeaux. Tout cela me frappa d'abord à tel point, que tout ce que j'ai vu depuis à Paris de magnificence réelle n'a pu détruire cette première impression, et qu'il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale. Je puis dire que tout le temps que j'y ai vécu dans la suite ne fut employé qu'à y chercher des ressources pour me mettre en état d'en vivre éloigné.⁴

Dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, Paris est montré à travers ses habitants. Le texte évoque la mentalité parisienne de l'époque, la haute société, son hypocrisie et son manque de valeurs. La cité donne l'impression d'un monde grouillant et corrompu : « Il n'y a personne qui ne sorte de cette ville plus précautionné qu'il n'y est entré : à force de faire part de son bien aux autres, on apprend à le conserver ; seul avantage des étrangers dans cette ville enchantée. »⁵

L'urbanisme néo-classique demeure dominant jusqu'à la fin du XIX^e siècle, mais la révolution industrielle et l'extension des grandes villes entraînent des réalités sociales nouvelles : les ouvriers et les pauvres habitent désormais les banlieues. Dans *Les Mystères de Paris*, livre publié en feuilleton à partir de 1842, Eugène Sue illustre ces catégories sociales et dénonce les conditions qui engendrent le mal et le crime. L'écrivain russe Vsevolod Krestovski évoque, quant à lui, les quartiers mal famés de Saint-Petersbourg. Hélène et Gilles Menegaldo présentent une courte histoire de l'apparition des mythes urbains du XIX^e siècle :

Ainsi naissent les « mythes noirs » urbains où sont réactivés des thèmes empruntés au roman gothique : les catacombes et les bas-fonds remplacent les souterrains des châteaux médiévaux, la nuit en surgissent d'inquiétantes figures de prédateurs ou de monstres. À Londres, la cartographie labyrinthique est héritée de Ann Radcliffe et le touriste qui s'y meut à l'aise se nomme Dracula et le promeneur pressé – Mr Hyde : les thèmes de la décadence et de la dégénérescence sont omniprésents. Les métaphores médicales et organiques abondent sous la plume des écrivains qui palpent le grand corps urbain malade, chez Defoe la fiction réactive les thèmes du vampirisme sous couvert de réalisme. L'imaginaire de l'apocalypse est déjà présent dans la fiction victorienne qui brode sur le thème de la ville qui disparaît. C'est au cœur des ténèbres de l'enfer urbain que se

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, première partie, préface de J.-B. Pontalis, texte établi par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, notes de Catherine Koenig, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, pp. 211-212.

⁵ Montesquieu, « Lettre LVIII », in *Lettres persanes*, édition établie et présentée par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 154.

déroulent, à soixante ans d'intervalle, les explorations symétriques de Charles Dickens aux États-Unis et de Jack London à Londres.⁶

Les poètes romantiques exaltent la ville-brasier, le promeneur emporté par la foule, s'abandonnant au charme des ruines. Il ne faut pas oublier les représentations réalistes (Balzac) ou naturalistes (Zola) de l'espace urbain. Rodenbach et Elskamp décrivent une ville vécue et rêvée, qui se fait miroir de la vie intérieure. Dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach réalise le portrait d'une ville triste, reflet des états d'âme du personnage après la mort de sa femme : « Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi ! Il l'aimait ainsi ! C'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre. »⁷

Tantôt morne et mélancolique, tantôt mouvante et tumultueuse, la vision de chaque écrivain tient de sa propre sensibilité. Par la présentation de la grande ville symboliste dans les « Tableaux Parisiens », Charles Baudelaire devient le précurseur de nombreux écrivains du XX^e siècle. Pour un auteur comme Nabokov, Berlin, lieu de l'exil, du deuil, de la gêne matérielle, c'est une ville refusée, quoiqu'il la choisisse en tant que cadre de plusieurs de ses romans. L'image de la ville prolifère dans la littérature moderne et contemporaine ; nous n'en précisons que quelques titres : *Les Villes tentaculaires* d'Émile Verhaeren, *La Ville* de Paul Claudel, *La Ville morte* de Gabriele D'Annunzio ou *Zone* de Guillaume Apollinaire marquent la profondeur et la diversité de la représentation du thème urbain.

La présence de la ville dans la littérature d'après-guerre impose l'analyse de sa transformation dans le contexte économique et social de l'époque, ainsi que du rôle de l'écrivain en tant que témoin de ce bouleversement dont il est fasciné. La représentation de la cité dans l'espace de l'écriture illustre une qualité du langage des auteurs, ainsi qu'une qualité des lieux qui, d'une certaine manière, « parlent ». L'homme « pense » la ville, la désire, la possède, lui prête des traits humains et la transforme de cadre en personnage de roman. Le sentiment urbain donne de cette manière un sens aux attitudes de l'homme envers la cité qu'il habite, visite ou tout simplement traverse sans aucune intention d'y séjourner.

Visions urbaines modernes : Guy Vaes et Julien Gracq

Parmi les écrivains de langue française du XX^e siècle qui se sont intéressés au thème de l'espace urbain, on retrouve Guy Vaes, auteur belge francophone, et Julien Gracq, auteur français, écrivains contemporains, quoique Gracq ait été de presque vingt ans l'aîné de Vaes et qu'il ait été, dans une certaine mesure, un des auteurs que l'écrivain belge lisait et appréciait déjà à ses débuts littéraires⁸. Une certaine affinité, voire parenté, entre ces deux auteurs – en partie due aux similitudes de l'évolution de la littérature belge francophone, respectivement française, dans le contexte social d'après-guerre – est déterminée par leur goût de la promenade et du voyage, leur besoin de rêverie, leurs préférences pour les lisières et les frontières et surtout le regard particulièrement poétique qu'ils posent sur l'espace urbain. De plus, leur rapprochement n'est guère étranger au fait que, parmi les nombreux écrivains qui ont exploité le thème de la ville dans la littérature contemporaine, Vaes et Gracq sont de ceux qui ne peuvent pas être réellement intégrés à un courant littéraire précis. L'écrivain belge est

⁶ Hélène et Gilles Menegaldo, « Présentation », in *Les imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, disponible sur : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1221724466_doc.pdf, consulté le 16 novembre 2016.

⁷ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892, choix de variantes par Christian Berg, préface de François Duyckaerts, lecture de Christian Berg, Arles/Bruxelles, Actes Sud/Labor, coll. « Babel », n° 11, 1989, p. 25.

⁸ Entretien personnel avec Guy Vaes, Anvers, le 22 novembre 2008.

pourtant considéré un maître du réalisme magique⁹ : la préface de son premier roman, *Octobre long dimanche*, signée par Jacques De Decker, désigne ce roman comme « l'un des exceptionnels exemples, en langue française, de réalisme magique »¹⁰. Julien Gracq, quant à lui, est souvent désigné comme un représentant du surréalisme, surtout en vertu de son amitié avec André Breton et de son premier roman¹¹, *Au château d'Argol*. L'auteur lui-même affirme dans l'« Avis au lecteur » de ce livre : « Il n'est peut-être pas très nécessaire de présenter un récit dont le contenu peut passer pour s'apparenter visiblement [...] à certains ouvrages d'une école littéraire [le surréalisme] qui fut la seule [...] à apporter dans la période d'après-guerre autre chose que l'espoir d'un renouvellement [...] »¹².

Une courte présentation des écrivains est un élément essentiel pour mieux cerner leurs visions de la ville. Guy Vaes a été longtemps l'auteur d'un seul livre, *Octobre long dimanche*, un roman qui a suscité les commentaires élogieux de plusieurs personnalités littéraires. Originaire d'Anvers, de souche flamande donc, mais d'expression française, il est passionné des bandes dessinées, des romans fantastiques et des récits de science-fiction, dessinateur qui adore le jazz, mais également promeneur épris du crépuscule anversoïse, des cimetières victoriens et du port singapourien. Puisque le travail journalistique l'empêchait de se consacrer pleinement à l'écriture, la photographie a compensé, durant plus de vingt ans, le désir de création. Dans son écriture comme dans ses photos, on peut toujours remarquer son regard attentif qui capte l'insolite et l'étrangeté de la vie quotidienne. En tant que journaliste, il a visité de nombreuses villes qui ont alimenté son imaginaire ancré dans un vaste topos géoculturel, mais ses écrits trahissent une prédilection pour la capitale britannique. En 1978, il publie l'album *Les Cimetières de Londres* qui réunit des photographies et des textes inspirés par cet univers urbain. Ce premier livre sur l'espace londonien est suivi d'un livre de géopoétique, *Mes Villes*. Son deuxième roman, *L'Envers*, couronné par le prestigieux prix littéraire Rossel – considéré le Goncourt belge –, se situe dans la lignée de la création comme expérience du dédale. Citons enfin un autre roman qui évoque la problématique identitaire et la dimension labyrinthique de l'espace urbain : *L'Usurpateur*.

Julien Gracq, né à Saint-Florent-le-Vieil, aux bords de la Loire entre Nantes et Angers – professeur de géographie et d'histoire sous son vrai nom, Louis Poirier, et écrivain sous le pseudonyme de Julien Gracq – fut dès son enfance un observateur attentif des paysages sauvages de la Bretagne et un grand admirateur du port nantais. Les livres, la promenade et la nature ont compté dans la formation du futur écrivain qui resta pourtant géographe dans ses écrits littéraires. La fascination que l'espace urbain peut exercer sur l'imaginaire gracquien est illustrée par la parution de *La Forme d'une ville* et d'un recueil de fragments qui livre un portrait littéraire de la Rome mythique : *Autour des sept collines*. Cette relation physique et imaginative avec les lieux et les paysages acquiert un sens particulier pour l'illustration de la

⁹ Un court article de Ghislain Cotton affirme que « ce roman restera un des grands classiques du réalisme magique et poétique qui, avec des nuances diverses, imprègne toute son œuvre ». Ghislain Cotton, « L'œil et la plume », in *Le Vif, l'express*, le 18 janvier 2002, p. 71.

¹⁰ Jacques De Decker, « Préface », in Guy Vaes, *Octobre long dimanche*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », n° 16, 1979, p. 8.

¹¹ Dans un article paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 4 mars 1939, Edmond Jaloux désigne ce premier exercice d'écriture du jeune Gracq, comme un roman qui emploie les ressources du surréalisme : « M. Julien Gracq est visiblement influencé par le surréalisme [...]. Il est de ceux à qui cette esthétique a permis d'entrevoir une forme nouvelle du roman, et même des lettres en général. ». Un fragment de cet article est repris par Bernhild Boie, « *Au château d'Argol*. Accueil de la critique », in Julien Gracq, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1142.

¹² Julien Gracq, *Au château d'Argol*, in *Œuvres complètes*, tome I, éd. cit., p. 3.

dimension singulière de l'espace urbain dans sa création. Son premier roman, *Au château d'Argol*, très marqué par le romantisme allemand et par le surréalisme français, a été suivi d'autres romans déployant des cadres oniriques et s'intéressant aux situations d'attente vaine qui laisse place à la rêverie et au surgissement du mythe. Dans *Un beau ténébreux* l'intrigue conduit le lecteur vers la mort du protagoniste ; dans *Le Rivage des Syrtes*, deux pays se font face en attendant un conflit qui ne sera guère présent dans le texte. Julien Gracq, qui jusqu'à sa mort survenue en 2007, a mené une vie retirée, se voit décerner le prix Goncourt – pour *Le Rivage des Syrtes*, en 1951 – qu'il refuse, premier écrivain à le faire. Sa reconnaissance dans les milieux littéraires est d'autant plus retentissante que cet écrivain discret semble s'être effacé derrière une œuvre originale et protéiforme, qui réunit l'écriture de fiction et les fragments autobiographiques, les études critiques et les méditations géographiques.

Traversée et transgression de l'espace : de la promenade au voyage

L'identification des particularités de la ville dans l'écriture de Guy Vaes et de Julien Gracq suppose une définition de la ville par rapport à l'individu. L'homme moderne doit se chercher une place, (re)trouver une identité qui est à (re)construire et pour cela, il doit explorer, marcher, visiter. La marche acquiert donc un statut qui dépasse la simple notion de déplacement, elle est à rattacher à quelque chose de plus intime : la quête de soi et de son identité. Par conséquent, il est essentiel d'analyser les avatars de la « marche » (de la promenade au voyage) par lesquels s'établit le rapport du sujet à la ville.

Selon Alain Montandon, la promenade est « notre manière immédiate d'être au monde, de le parcourir, de l'examiner, de l'observer, de le décrire et de le vivre »¹³, mais elle est aussi « l'une des expressions les plus immédiates de l'écriture »¹⁴. La promenade est soit une manière de rencontrer les membres de la communauté et donc, d'instaurer un lien social, soit une modalité de s'éloigner de la société, par la contemplation solitaire, la rêverie ou l'exploration des espaces inconnus. Montandon établit également une distinction nette entre promenade et voyage :

La promenade n'est pas le voyage qui suppose un parcours important, avec ses fatigues, ses grandes aventures, ses découvertes de mondes autres, avec ses finalités propres, l'atteinte d'une destination ou le mouvement de l'aventure. Elle n'a en apparence aucune finalité, elle reste dans une sphère limitée, celle de l'environnement immédiat. Elle n'est pas un moyen pour atteindre un but, elle est ce but elle-même.¹⁵

Par la promenade l'homme peut s'approprier l'espace en se déplaçant. Définie par le *Petit Robert* comme le fait d'« aller dans plusieurs endroits, pour le plaisir ; aller d'un lieu à un autre pour se détendre, prendre l'air etc. »¹⁶, la promenade se caractérise par l'absence de but réel, par son caractère limité – car elle ne va pas trop loin, ni ne dure trop longtemps – et par le retour du promeneur à son point de départ : « La promenade n'est pas dirigée vers un but, mais parcourt un lieu ; elle ne mène au lointain, à l'inconnu, mais reste dans un espace connu,

¹³ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2000, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Le verbe « se promener », CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique citée.

dans l'espace de la culture propre. Le promeneur littéraire n'essaie jamais de faire sauter les barrières d'un espace clos ; il jouit tout au contraire de l'espace dans sa limitation »¹⁷.

Pour Guy Vaes et Julien Gracq, la promenade est alimentée par la curiosité : elle suppose un travail de découverte qui sollicite tous les sens, surtout la vue. Cette « promenade du regard »¹⁸ se transforme en déambulation, sorte de marche « sans but précis, selon sa fantaisie »¹⁹ qui active l'imaginaire créateur et le désir de transcrire le réel. L'Anvers natal de Vaes et la ville de Nantes où Gracq avait passé une grande partie de son enfance et de son adolescence, prodiguent parfois des secrets et des sortilèges qui fascinent le flâneur. L'écriture de l'espace urbain coïncide avec le besoin d'enregistrer le souvenir de ce que l'auteur a vu et de partager ensuite avec son lecteur l'expérience de la promenade et du voyage.

Les contrées connues sont lentement transgressées et les écrivains découvrent d'autres espaces, inexplorés encore. Notre article envisage le terme « transgression » de point de vue étymologique : dérivé du latin *transgredi*, son sens premier était spatial. Nous négligeons le sens qu'a pris le mot dans le français actuel où « transgresser » possède plutôt une signification morale que physique. La transgression de la frontière transforme la promenade habituelle en voyage qui suppose le déplacement en un lieu éloigné. Le voyageur s'abandonne au hasard et à l'imprévu, cherche l'inconnu et l'invisible. Il traverse de nouveaux territoires, parfois exotiques et fort différents de ses lieux nats. Le protagoniste du voyage effectue une « promenade touristique »²⁰ dans plusieurs villes étrangères et enregistre tous les aspects de la vie citadine. C'est à nouveau la typologie du flâneur qui intervient : loin de diriger son itinéraire, il se laisse solliciter par les éléments venant de l'extérieur. Parfois le promeneur reflète les traits d'un être marginalisé, qui aime se perdre dans l'anonymat de la foule urbaine.

Grand voyageur, Vaes parcourt la mappemonde de Venise à Singapour et de Berlin au Caire. Malgré tout, c'est Londres – sorte d'*omphalos mundi* – qui exprime le mieux sa sensibilité et peuple l'imaginaire créateur vaesien de ses brouillards et de ses rues un peu fuyantes et mystérieuses. Pour Gracq, la ville privilégiée, présentée avec nostalgie et un peu d'amertume à cause des changements qu'elle a subis à travers le temps, c'est Nantes. Mais pour tous les deux, la cité est le symbole de la diversité culturelle et humaine, capable de relier les traditions et les hommes. Certes, l'envers est également présent : la ville vue comme lieu de la pollution physique et morale ; le Singapour de Vaes est exotique et dangereux en même temps ; Julien Gracq, quant à lui, découvre dans la ville mythique de Rome une pitoyable ruine d'un passé glorieux. Françoise Choay définit cette dualité de l'espace urbain vu comme entité « *bifrons* : bénéfique selon les uns, effigie du progrès et de la beauté, ferment de la vie sociale jusque dans l'anonymat des foules ; maléfique selon les autres, synonyme de chaos, de perversion, d[e] dénuement et d[e] laideur »²¹. D'ailleurs, la ville revêt souvent la forme d'un labyrinthe où le promeneur peut facilement s'égarer ou celle d'un puzzle sans cesse reconstruit. Cette image kaléidoscopique entraîne une transformation totale de la ville, vu certains facteurs regroupés en deux grandes catégories : l'affectivité et les fantasmes.

¹⁷ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ Le verbe « déambuler », CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique citée.

²⁰ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 145.

²¹ Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, p. 166.

Transmutation, distorsion, dissolution de la ville : affectivité et fantaisie

La transposition de la cité dans l'espace scriptural relève d'une topographie extérieure et d'une architecture intérieure qui interagissent sans cesse. L'espace urbain est en quelque sorte « parasité » par la subjectivité et l'imaginaire du scripteur, ce qui entraîne sa distorsion. La mémoire des lieux, l'évasion dans la nature et le cimetière en tant refuge dans la mort créent une image déformée de la ville. Ces « éléments perturbateurs » sont l'expression de la subjectivité du sujet qui opère une sélection des détails. L'errance à travers les quartiers devient une « promenade "archéologique" »²² qui enregistre les constructions modernes et les signes de l'histoire, en mêlant étroitement perception et souvenir. Ce qui s'offre à la vue est un paysage varié qui comble le visiteur incapable de tout garder dans sa mémoire. De plus, la mobilité du voyageur, la lumière et le moment de la journée modifient et multiplient les perspectives. Par conséquent, les écrivains complètent, voire « inventent » le paysage selon leur disposition. L'attention de Julien Gracq se tourne parfois vers la nature pour échapper à l'agglomération, à la pollution et à la dégradation continue de la ville. La forêt, la mer et toute une Bretagne mystérieuse qui jouent le rôle de substituts de la cité, sont présentes dans l'écriture gracquienne. Puisque l'existence d'un nouvel horizon s'avère possible, la disparition de la ville est imminente. Chez Guy Vaes, le dernier souffle qui anime l'agonie urbaine est perdu dans les ténèbres du cimetière, lieu de la dégradation et du pourrissement de l'être humain. Envahie par le lierre, l'architecture en ruine constitue une image métaphorique de l'histoire déjà consommée. Si la ville est complètement « déconstruite » par la mort physique, la dissolution continue dans l'espace fantasmé. Le silence qui règne dans le cimetière facilite le passage dans « l'au-delà » du réel.

Épris d'une image urbaine idéale, le promeneur attribue à la ville des caractéristiques irréelles. La dimension anthropomorphe n'est qu'une autre modalité d'accéder à ce qui se dérobe et d'illustrer l'aspect énigmatique et désorganisé de la réalité : la ville emprunte certaines caractéristiques de son habitant et inversement. Une affinité secrète existe entre la ville et la femme, symboles de la protection, de la sensibilité et de la maternité. Dans les textes de Guy Vaes et de Julien Gracq, la cité est souvent assimilée à une personne douée d'un corps et d'une âme. Elle demeure un territoire singulier, imprégné de culture, de secrets et d'érotisme, véritable Babel qui soulève une interrogation identitaire. Dans ce sens, la ville se pare d'un masque qui reflète une double image, comme un miroir qui déforme : cette image n'est qu'apparence, vision et illusion. Le point ultime de cette dissolution est celui d'un espace urbain utopique où la rêverie bâtit une autre réalité, plus vraie que le réel. Dans l'imagination, la ville subit les effets de l'oubli et son effacement progressif impose sa récupération : l'espace urbain sera recréé dans l'espace scriptural.

Figuration et transfiguration de la ville : aspects culturels, linguistiques, graphiques

La transcription graphique entraîne des transformations qui affectent la physionomie spirituelle de l'espace citadin. C'est le cas de l'Anvers vaesien qui, par sa position au sein de la Belgique, a influencé la formation et le destin littéraire de l'écrivain. L'installation de l'unilinguisme flamand a modifié le contexte de la littérature de Flandre. La plupart des auteurs écrivent désormais en néerlandais, Vaes en étant un des derniers « mohicans » de la littérature francophone de Flandre. Originaire d'une ville qui est un lieu de convergence de cultures et de langues différentes, de multiples échanges, d'une tradition plurielle, où il est difficile de retrouver les indices identitaires, Guy Vaes crée donc des espaces urbains flous et

²² Alain Montandon, *op. cit.*, p. 176.

instables mais riches par leur pouvoir de suggestion. D'ailleurs, son parcours créateur est singulier : il fixe les villes visitées sur le papier photographique pour ne les disposer dans l'espace de l'écriture qu'après une période de féconde gestation. L'écriture est donc seconde, elle n'intervient qu'après une décantation pendant laquelle les images sont filtrées et ordonnées.

Si la problématique culturelle et linguistique est absente chez Julien Gracq, son écriture n'est pas moins complexe. Dans les textes gracquiens, l'espace urbain est décrit à travers l'œil spécialisé du géographe : la discipline que le professeur Louis Poirier avait enseignée jusqu'à sa retraite est certainement décelable dans tous ses écrits. En outre, la transcription de la ville gracquienne est également liée à l'exercice de réécriture des mythes profondément ancrés dans l'imaginaire collectif (le roman *Au château d'Argol* évoque la quête du Graal, par exemple).

Conclusions

Si le flâneur livre la ville-texte, le lecteur doit en déchiffrer les mystères. Dans ce contexte, la lecture elle-même se veut une promenade / un voyage qui entraîne sur les chemins de l'imagination. Guy Vaes et Julien Gracq représentent dans leur écriture *la ville*, qu'elle soit réelle ou rêvée, imaginaire et palpable en même temps, ville géographiquement repérable ou ville de l'écriture. Sa traversée reflète le jeu du biographique et du fictionnel, car selon l'affirmation d'Alain Montandon, « [t]out est texte, tout est fiction »²³ : l'espace citadin pulvérisé est toujours (re)construit dans l'espace scriptural.

Bibliographie d'auteur

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1447 p.

Id., *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Bernhild Boie avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1756 p.

VAES, Guy, *Les Cimetières de Londres*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1978, 118 p.

Id., *Octobre long dimanche*, préface de Jacques De Decker, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », n° 16, 1979, 326 p.

Id., *L'Envers*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Écrits du nord », 1983, 269 p.

Id., *Mes villes*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986, 144 p.

Id., *L'Usurpateur*, postface d'Hubert Lampo, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Poteau d'angle », 1994, 207 p.

Bibliographie

CHOAY, Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, 410 p.

COTTON, Ghislain, « L'œil et la plume », in *Le Vif, l'express*, le 18 janvier 2002, p. 71.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean le Rond (sous la direction de), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome dix-septième, VÉNÉRIEN-Z, 1995, BNF, Gallica Bibliothèque numérique, p. 277, disponible sur :

²³ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 207.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50549q.image.f278.langFR>, consulté le 15 novembre 2016.

MENEGALDO, Hélène et Gilles, « Présentation », in *Les imaginaires de la ville. Entre littérature et arts*, disponible sur : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1221724466_doc.pdf, consulté le 16 novembre 2016.

MERLIN, Pierre, *L'urbanisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991, 127 p.

MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2000, 230 p.

MONTESQUIEU, « Lettre LVIII », in *Lettres persanes*, édition établie et présentée par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 463 p.

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892, choix de variantes par Christian Berg, préface de François Duyckaerts, lecture de Christian Berg, Arles/Bruxelles, Actes Sud/Labor, coll. « Babel », n° 11, 1989, 166 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, première partie, préface de J.-B. Pontalis, texte établi par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, notes de Catherine Koenig, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 369 p.

Le CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique du *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Bureau Van Dijk, Éditions électroniques, Bruxelles, 2012.

PRECIOUS RIDICULOUS (LES PRECIEUSES RIDICULES) BY MOLIERE: FROM CLASSIC TEXT TO THE MODERN REPRESENTATION

Ana Elena Costandache

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

Abstract: Known as a complete actor (author, actor, director of the troupe, director), Jean-Baptiste Poquelin (Molière) continues to attract the attention of the readers and spectators by his art of laughter.

Person controversial at the time of their application, his classical pieces offer comic subjects, always actual. Our approach is based on a comparative analysis of the piece Precious ridiculous and the staging of the French filmmaker Daniel Dancourt (in July 2012), in the enrichment of a classical comedy by modern theatrical resources. We propose to present, in our approach, the qualities of the artistic projection on the stage, the play of actors, who give to comedy, set, lights, costumes, music and, especially, the replicas of the actors who make a total audio-visual spectacle.

Keywords: classical comedy, staging, precious language, actor(s), replica(s).

Homme de théâtre complet (auteur, acteur, directeur de troupe, metteur en scène), Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, a consacré toute sa vie et carrière à la scène. Son système dramatique manifeste une complexité dès ses débuts, en inventant des sujets, des caractères et des vices – éléments qui constituent le tableau complet de la société française du XVII^e siècle.

Son premier succès de la carrière de dramaturge a été assuré par la représentation de la pièce *Les précieuses ridicules*, où les personnages féminins veulent se distinguer des autres et créent un groupe élitiste – essence de la préciosité de l'époque. La particularité de la préciosité serait le langage « codé » ou, plutôt, le « code » du langage, car les précieuses refusent les paroles ordinaires et rejettent toute trivialité, en affichant un intérêt particulier pour les innovations langagières à la mode.

Le mouvement « précieux » concernait notamment les femmes de la noblesse, qui voulaient reconsidérer leurs vies et revendiquaient même le droit légitime au mariage libre – concept extrêmement moderne pour cette époque-là. D'ailleurs, dans la préface de la pièce l'on fait la précision que « les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal. »¹ L'amour devait rester platonique, alors que les bien-aimés devaient surmonter bien des difficultés afin d'aboutir à se marier.

¹ Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Librairie Larousse, Paris, 1942, p. 10.

Le sujet de la pièce est simple, mais non pas simpliste : un seul acte, divisé en dix-sept scènes, ayant un titre d'un contraste amusant, qui appelle le rire. L'action se situe à Paris, dans la maison de Gorgibus, père et oncle des deux jeunes filles, Cathos et Magdelon. Deux nobles, La Grange et Du Croisy, leur rendent visite, en exprimant le désir de les épouser, mais ils sont refusés, tous les deux, d'une manière acide et expriment leur indignation pour l'accueil méprisant des jeunes filles. Vexés dans leur amour, les deux nobles décident la vengeance. Gorgibus leurs demande d'explications, mais les filles exposent une conception de mariage en discordance avec la proposition directe qu'elles viennent de recevoir. En outre, elles le prient de ne plus les appeler par leurs noms de baptême, très vulgaires à leur avis, mais par les prénoms de Polyxène et Aminte.

Lorsque Marotte annonce l'entrée du marquis Mascarille et, puis, l'arrivée du vicomte Jodelet, les deux jeunes filles semblent intéressées aux titres de noblesse des deux jeunes hommes, mais La Grange et Du Croisy leur révèlent la vérité. Gorgibus vient les gronder et la leçon de la pièce est tirée.

Conçue comme une peinture de la couleur sociale de l'époque du XVII^e siècle, la comédie vise à corriger les défauts humains par des critiques subtiles, des éclairages de rire. Par les caractères de sa pièce, le dramaturge classique dénonce le snobisme ridicule, la satire des ridicules et les exagérations caricaturales du mouvement précieux.

Quant au passage du livre à la représentation scénique de la pièce, le metteur en scène Daniel Dancourt fait suite, d'une manière moderne, aux *Précieuses ridicules*, représentée pour la première fois avec un grand succès au théâtre du Petit-Bourbon, le 18 novembre 1659 par « La troupe du Monsieur, frère unique du roi ».

En juillet 2012, la *Compagnie Théâtre en Liberté* sous la direction artistique de Daniel Dancourt, joue de manière magistrale, aux Rencontres théâtrales d'Orange et à Bollène, une comédie qui, au XVII^e siècle apportait la gloire à son écrivain. Les éléments de nouveauté de dénaturent pas la partition originale, mais se concentrent autour du comique animé par Dancourt, car les jeux des acteurs animent le sujet de la comédie de Molière.

L'entrée en scène des acteurs, en s'agitant et en présentant leurs costumes spécifiques au XVII^e siècle, avec des manières galantes, réunit l'univers théâtral sur une action d'une élégance exagérée, dans un décor simpliste : une lumière pâle où l'on distingue une table et quelques chaises. Les spectateurs sont placés dans l'intrigue juste avant le lever du rideau, car les personnages défilent avant que Gorgibus prononce son discours moralisateur.

La pièce propose neuf personnages. Mascarille, Jodelet, Magdelon et Cathos sont les premiers quatre personnages essentiels, alors que La Grange et du Croisy, les deux nobles, n'interviennent qu'au début et à la fin. Gorgibus reste un bourgeois qui n'a aucune influence pendant tout le déroulement de l'action, tandis que Marote et Almanzor occupent des fonctions plutôt utilitaires.

À une analyse plus détaillée des protagonistes, on observe que « Mascarille n'est pas un personnage nouveau dans le théâtre de Molière »². Il avait fait son apparition dans une pièce précédente, *L'étourdi*, mais son retour dans *Les Précieuses ridicules* l'envisage comme un homme intéressant par son extravagance. Lorsqu'il fait son apparition sur la scène, il est coiffé d'une perruque blonde et d'un chapeau chargé de plumes ; il affiche une

² Jean-Daniel Mallet, *Les Précieuses Ridicules. Les Femmes Savantes*, Collection dirigée par Georges Décote, Hatier, Paris, 1996, p. 13.

excentricité totale, il a d'amples rabats et de larges canons. Même s'il n'est qu'un simple valet, il joue le grand seigneur avec enthousiasme. Il sait parler de mode, poésie, musique ou guerre. Il gesticule beaucoup et presque tout le temps : lorsqu'il entre en scène, en chaise à porteurs, lorsqu'il fait sa révérence et quand il récite un poème. Chez lui, tout est exagéré: les faits en même temps que les paroles. Il prétend mettre en madrigaux toute l'histoire romaine, mais on sait bien qu'un madrigal est un court poème et, pour une telle absurdité, les deux précieuses s'extasient.

L'apparition soudaine de Jodelet, le valet de du Croisy, fait relancer l'action. Sa présentation modeste, de vieux soldat, et ses propos absurdes le font moins spirituel que Mascarille. D'ailleurs, il est incapable d'utiliser le langage précieux : « Jodelet était connu aussi de tous les parisiens. C'était le nom d'un célèbre acteur comique, spécialisé dans la farce. »³

Ce personnage est un non-conformiste alors que sa présence sur la scène est moins nuancée. D'origine modeste, ridicule par sa tenue et par son langage, Jodelet fait sur la scène un jeu vraiment grotesque. La chorégraphie qu'il exécute avec Mascarille dans la XI^{ème} scène est d'un comique savoureux. Leur synchrone semble avoir le thème de la guerre, car les deux acteurs font quelques mouvements qui semblent détachés d'une scène de lutte.

Magdelon, la jeune fille qui dévore les romans précieux de Madeleine de Scudéry, alors à la mode, arrive à s'identifier avec l'écrivaine. Mêlant des réflexions morales et histoires sentimentales, ils étaient considérés comme « la bible » de la préciosité. Magdelon s' imagine « une naissance plus illustre que la sienne » et elle prend l'initiative des pseudonymes qui est conforme au beau style, car elle veut se faire appeler Polyxène. Avec Cathos, elles attendent qu'on les courtise dans les formes selon les règles en vigueur. Malheureusement, ni La Grange, ni du Croisy n'ont pas la conduite idéale.

Magdelon veut se marier, mais elle refuse les réalités charnelles de l'amour. Sa prudence excessive achève la déconsidération alors que son faux-semblant la fait étaler des manières, des goûts et des modes qu'elle emprunte, sans réflexion, aux gens de la haute société. C'est pour cela qu'elle illustre parfaitement la typologie de l'hypocrisie, car elle n'a qu'un seul souci : être à la mode et être du beau monde à tout prix. Ce rêve nourrit son ambition, mais elle n'en a ni le talent, ni l'intelligence. Son vocabulaire « raffiné » et plutôt convenable.

L'actrice qui joue son rôle le fait de manière monumentale. Les gestes, la mimique et les tonalités de la voix attirent l'attention du spectateur. Evidemment, elle est d'un ridicule extrême.

Cathos est encore plus ridicule que sa cousine. Elle se contente presque toujours d'approuver Magdelon (« en effet », « assurément »), tout comme une double voix ou un écho caricatural de sa cousine. Elle pose question après question ; elle approuve sa cousine. C'est toujours elle qui fait la plus grande consommation d'adverbes et de superlatifs précieux mais, au moment où la tromperie est dévoilée, elle reste muette. En outre, elle ne reste pas insensible à Jodelet et affirme : « J'ai un furieux tendre pour les hommes d'épée »⁴, puis elle touche la fausse blessure de guerre de Jodelet, alors que Magdelon s'abstient. D'ailleurs, Cathos cherche à imiter sa cousine en lisant les mêmes romans et en

³ Ibidem, p. 14.

⁴ Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Librairie Larousse, Paris, 1942, p. 34.

prêtant la même conduite. Des deux prétendants, elle choisit le moins spirituel, tout en démontrant sa stupidité.

Toutes les deux cousines étudient chaque geste du marquis en répétant ce qu'il balbutie. Elles rient à rien et apprécient les mots dépourvus de sens. Les actrices hurlent hystériquement et clignent frénétiquement jusqu'à ce qu'elles tombent de leurs chaises bien émues et arrivent même à s'évanouir à la fin de la représentation.

En ce qui concerne les similitudes et les différences entre le texte de la pièce classique et la mise en scène moderne, une fine analyse s'impose.

Scènes	<i>Les Précieuses ridicules,</i> Molière	<i>Les Précieuses ridicules,</i> pièce mise en scène par Daniel Dancourt
Scène II	La Grange : « C'est une chose que vous pourrez mieux apprendre d'elles que de nous. Tout ce que nous pouvons vous dire, c'est que nous vous rendons grâce de la faveur que vous nous avez faite, et demeurons vos très humbles serviteurs. » ⁵	Du Croisy : « C'est une chose que vous pourrez mieux apprendre d'elles que de nous. » (la réplique de La Grange est prononcée par Du Croisy)
	La Grange : « vos très humbles serviteurs... »	Tous les deux (La Grange et Du Croisy) répètent trois fois la même réplique afin de créer un effet ironique.
Scène III	Gorgibus : « Je ne vois partout que blancs d'œufs, lait virginal, et mille autres brimborions que je ne connais point. »	Gorgibus : « Je ne vois partout que blancs d'œufs, lait virginal, et autres brimborions que je ne connais point. » (le mot mille est omis ; l'exagération est diminuée)
Scène IV	Magdelon : « Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu vous faire apprendre le bel air des choses. »	Magdelon : « Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez faire apprendre le bel air des choses. » (la construction « un peu vous » est omise ; l'effet de la réplique est plus autoritaire)
	Cathos : « En effet, mon oncle, ma cousine donne dans le vrai de la chose. »	Cathos : « Mon père, en effet, ma cousine donne dans le vrai de la chose. » (modification du destinataire de la réplique originale)
	Cathos : « Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie ? »	Cathos : « Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galantrise ? » (élément inventé)
Scène		À la fin de la scène, Gorgibus crie :

⁵ Les citations sont extraites de : Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Librairie Larousse, Paris, 1942, pp. 13-40.

V		« Polyxène, Aminte ! » (réplique ajoutée)
Scène VI	Marotte : « Dame! Je n'entends point le latin, et je n'ai pas appris, comme vous, la filofie dans le Grand Cyre. »	Marotte : « Par ma foi, j'ai pas étudié le latin, je n'ai pas appris, comme vous, grossir la filofie. » (réplique modifiée ; on assiste à un changement de sens)
	Magdelon : « Ah ! ma chère, un marquis ! »	« Un marquis ! » (les deux filles répètent trois fois)
Scène VIII	Marotte : « Monsieur, voilà mes maîtresses qui vont venir tout à l'heure. »	Marotte : « Monsieur, voilà mes maîtresses qui vont vous recevoir tout à l'heure. » (réplique modifiée)
	Mascarille : « Qu'elles ne se pressent point : je suis ici posté commodément pour attendre. »	Mascarille : « Qu'elles ne se pressent point, je peux les attendre. » (réplique supprimée)
		Marotte : « Je crois qu'elles se font belles pour vous, monsieur. » Mascarille : « Mais je les attends avec la plus grande impatience. » (deux répliques ajoutées)
Scène IX	Mascarille : « Mesdames... »	Mascarille : « Mesdames, mesdames... » (mot répété deux fois)
	Magdelon : « Hélas ! nous ne sommes pas encore connues ; mais nous sommes en passe de l'être, et nous avons une amie particulière qui nous a promis d'amener ici tous ces Messieurs du Recueil des pièces choisies. »	Cathos : « Hélas ! Nous ne sommes pas encore connues » Magdelon : « Mais nous sommes en passe de l'être, et nous avons une amie particulière qui nous a promis d'amener ici tous ces Messieurs du Recueil des pièces choisies. » (réplique partagée entre les deux cousines ; la première est prononcée par Cathos, alors que la seconde est prononcée par Magdelon. Dans le texte classique la réplique entière est prononcée par Magdelon)
		Mascarille : « Il est vrai... » (replique ajoutée, répétée de temps en temps par Mascarille)
	Mascarille : « Ne trouvez-vous pas la pensée bien exprimée dans le chant ? »	Mascarille : « Est-ce que vous trouvez pas la pensée bien exprimée dans le chant ? » (réplique modifiée)
	Magdelon : « Ne m'en parlez	Magdelon : « Quel admirable lieu le

	point : c'est un admirable lieu que Paris. »	Paris. » (réplique modifiée)
	« Mascarille : Belle demande ! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s'arrêter au bel endroit : et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête, et ne vous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha ? »	Mascarille : « Belle demande ! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle : et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête, et ne vous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha ? » (construction supprimée : « ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s'arrêter au bel endroit »)
	Mascarille : « Quoi ? toutes deux contre mon cœur, en même temps ! m'attaquer à droit et à gauche ! Ah ! c'est contre le droit des gens ; la partie n'est pas égale ; et je m'en vais crier au meurtre, au meurtre, au meurtre. » (répétition)	
	Marotte : « Madame, on demande à vous voir. »	Marotte : « Voilà, quelqu'un qui demande à vous voir. » (réplique modifiée)
Scène X	Magdelon : « Qui ? »	Mascarille : « Ah, oui, qui est-il ? » (réplique modifiée, de même que le personnage qui la prononce)
	Marotte : « Le vicomte de Jodelet. »	Marotte : « Il me l'a dit, le vicomte de Jodelet. » (réplique modifiée)
	Cathos : « Le connaissez-vous ? »	Cathos : « Vous le connaissez ? »
Scène XI	Mascarille : « Savez-vous, Mesdames, que vous voyez dans le Vicomte un des plus vaillants hommes du siècle ? C'est un brave à trois poils. »	Mascarille : « Savez-vous, Mesdames, que vous voyez dans le Vicomte, vicomte, vicomte , un des plus vaillants hommes du siècle ? C'est un brave à trois poils. » (répétition voulue)
	Mascarille : « Te souvient-il, Vicomte, de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d'Arras ? »	Mascarille : « Te souvient-il, Vicomte, vicomte, vicomte , de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d'Arras ? » (répétition voulue)
Scène XII	Cathos : « Allons donc, mes chères, prenez place. »	Cathos : « Prenez place, mesdames. » (réplique modifiée)
		Magdelon : « Impertinente ! » (réplique ajoutée, adressée à la

		servante) Magdelon : « Les violons sont-ils venus ? » (réplique ajoutée)
Scène XV	Jodelet : « Adieu notre braverie. »	Jodelet : « Adieu notre bravitude. » (mot inventé)
	La Grange : « Qu'on emporte toutes ces hardes, dépêchez. Maintenant, Mesdames, en l'état qu'ils sont, vous pouvez continuer vos amours avec eux tant qu'il vous plaira ; nous vous laissons toute sorte de liberté pour cela, et nous vous protestons, Monsieur et moi, que nous n'en serons aucunement jaloux. »	La Grange : « Qu'on emporte toutes ces hardes, dépêchez. Maintenant, Mesdames, en l'état qu'ils sont, vous pouvez continuer vos amours avec eux tant qu'il vous plaira ; nous vous laissons toute sorte de liberté pour cela, et nous vous protestons, Monsieur et moi, que nous n'en serons aucunement jaloux, aucunement jaloux, aucunement jaloux. » (répétition en chœur)

Le tableau ci-dessus envisage la comparaison entre le texte original de la comédie du grand dramaturge classique, Molière, et le scénario de la mise en scène par Daniel Dancourt.

Évidemment, la pièce est faite pour être jouée. Le jeu des acteurs donne vie à la comédie, car sur la scène on ajoute des décors, des costumes, des lumières, de la musique. La prononciation même des répliques, d'une telle manière, constitue un gain pour la représentation entière et, dans ce sens, les acteurs de la distribution de Dancourt font une figure notable en assurant le succès de la représentation scénique.

Les éléments à remarquer tiennent au fait que le metteur en scène respecte en proportion majoritaire le texte de Molière. D'ailleurs, une simple lecture du texte ne serait qu'une activité superficielle. À remarquer le fait que Dancourt ajoute quelques répliques qui amplifient le comique de situation, surtout le comique de langage. Les répliques en question ne sont pas en nombre considérable, mais elles s'inscrivent dans la même lignée parodique.

En outre, la répétition voulue des mots souligne l'extase, la surprise, la colère. Le metteur en scène modifie certaines répliques, mais leur nombre est réduit et les modifications ne changent pas le message entier. Il omet d'autres mots et partage quelques répliques entre les personnages-acteurs (comme les exemples de La Grange et Du Croisy ou Magdelon et Cathos), fait qui entraîne l'idée de subjectivité de la part du metteur en scène qui construit le personnage de Cathos plus inepte que sa cousine. À la fin, Magdelon sauve la situation par la suite de la réplique.

En conclusion, Daniel Dancourt respecte en grande partie le contenu des répliques du texte de Molière. Il enrichit, d'une manière moderne, la mise en scène, et contribue à une mise à jour de la pièce qui, même classique, continue d'être jouée et appréciée par le public-spectateur. Certes, il y a un cumul de facteurs qui assurent succès de la représentation et le triomphe des acteurs.

BIBLIOGRAPHY

Baudeau, Antoine, sieur de Somaize, *Grand dictionnaire des Précieuses*, Nouvelle édition, Tome I, Paris, P. Jannet Librairie

Bray, René *La Préciosité et les Précieux de Thibault de Champagne à Giraudoux*, A. Michel, Paris, 1948

Hubert, Marie Claude, *Le théâtre, Nouvelle présentation*, Armand Colin, Paris, 2003

Mallet, Jean-Daniel, *Les Précieuses Ridicules. Les Femmes Savantes*, Collection dirigée par Georges Décote, Hatier, Paris, 1996

Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Imprimerie Herissey, Évreux, 1970

Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Imprimerie Larousse, Montrouge, 1942

'AS THOU ARE PILED, FOR A FRENCH VELVET': ON THE (UN)TRANSLATABILITY OF SHAKESPEARE'S REFERENCES TO SYPHILIS

Anca-Simina Martin

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: William Shakespeare's rise to fame coincided with a turning point in the history of the Elizabethan theatre. Although the arts enjoyed support among the English Renaissance nobility, the same could not be said of the clerics. Hence it is that the Puritan oppression pushed the playhouses to the outskirts of London, the home of bear-baiting rings and brothels, on the grounds that they promoted an idle and licentious lifestyle. Little did they realize that it was quite the other way around: the plays from that era drew their inspiration from real life rather than vice versa, primary among their themes being precisely that of promiscuity, namely its most likely consequence in the Bard's day—syphilis. Given that London witnessed at that time an unprecedented influx of immigrants, it is no wonder that they brought along a variety of euphemisms for this sexually transmitted disease which dramatists such as the Bard used extensively in their plays. While there is no doubt that Romania too has fought its own battles with this unforgiving venereal infection, neither the archaic nor the modern autochthonous slang accommodates an equally vast array of argotic synonyms for syphilis. As a result, more often than not, Romanian translators find themselves in the situation where they use a limited number of words and phrases to recreate Shakespeare's numerous euphemisms for this sexually transmitted disease. What the present paper seeks to accomplish is to offer new creative translation alternatives for the Bard's most problematic argotic terms for this venereal infection.

Keywords: Romanian, Shakespeare, slang, syphilis, translatability.

1. THE BARD AND THE BAWDS

Some Shakespearean characters hold the French accountable for the syphilis epidemic (*H5* 5.1.87), while others put the blame on the Neapolitans (*T&C* 2.3.18). What results from this buck passing is that the origin of this sexually transmitted disease is, to say the least, controversial. Researchers have yet to discover where syphilis first emerged in Europe. This task, however, is not a simple one, for nations have long put the responsibility for the scourge of Venus on enemy states (Winters 17). Hence it is that the French accused the Italians of waging “an early form of biological warfare” against them during Charles VIII's campaign by facilitating their contact with women known to carry the pox (Ross 399). The Neapolitans, on the other hand, argued the opposite, “describing this new illness as the *mal francese*” (Hewlett 239). Its origin may be forever lost in the fog of history, but one thing is certain: by the time the Bard arrived in London, syphilis had already established itself as one of the most virulent afflictions of that era.

What distinguishes Shakespeare from his fellow playwrights is the fact that none of his contemporaries took a livelier interest than him in this sexually transmitted infection. According to

John Ross, there are “only six lines referring to venereal disease in all seven plays of Christopher Marlowe.” The Bard, however, hints at it sixty-seven times in *Timon of Athens*, sixty-one times in *Troilus and Cressida* and fifty-five times in *Measure for Measure* (Ross 399). It is no wonder, then, why Anthony Burgess describes Shakespeare as having “a gratuitous venereal obsession” (221). Whether he did have first-hand experience with syphilis is difficult, if not impossible, to tell, but we would not be too wrong if we imagined that the Elizabethan London's theatre scene was ravaged by this sexually transmitted disease just as much as AIDS wreaked havoc on the New York art scene of the 1980s (Ross 400). Yet again, nor is it assuming that the playhouses' proximity to brothels in Bard's day also contributed to his fascination with the scourge of Venus. As a result, it would not be far-fetched to think that the groundlings too, the majority of them being men and women of questionable morals, served as constant reminder of the damaging effects of syphilis.

However, it is not the sheer number of references Shakespeare makes to this venereal infection that is truly impressive, but the wide variety of words he uses to allude to it. It was not the absence of a single word describing the disease that prompted the Bard to employ such a vast array of terms to hint at it. As a matter of fact, the word 'syphilis' has existed since 1530 when the Italian poet Girolamo Fracastoro coined it in his pastoral poem *Syphilis sive morbus gallicus* (Snyder 193). Whether the playwright's numerous euphemisms for this venereal infection is yet another display of his literary genius or the result of being exposed to different social classes, dialects and languages, we may never know, but there is no doubt that they pose many a problem for modern translators. It is only by analyzing the linguistic intricacies of these allusions that they can be faithfully recreated for today's international audience and it is to this that I now turn.

2. WORDPLAYS: LOST AND FOUND IN TRANSLATION

Language-wise, the effect of puns, be it humorous or deprecating, relies on the existence of a “communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings . . . and more or less similar forms” (Delabastita 57). When submitted for translation, however, translators are faced with the challenge of retaining as much as possible of both signifieds and signifiers. But even if they do manage to fully preserve them, the wordplay may fail to be recognized as such by the target-text audience, mainly because wordplays are, to a greater or lesser extent, culture-bound. Put differently, a translated pun works solely when it succeeds in crossing the temporal, linguistic and cultural barriers of the source-text, thus enabling the foreign reader and original author to find common ground (Chiaro 11). Yet, more often than not, finding an identical target-language counterpart for a source-text wordplay is an exercise in futility.

What derives from this realization is that successful pun translation implies knowing what to sacrifice and where to add new material. In other words, for the sake of recreating wordplays in the target text, translators can and should abandon one or more of their features while attaching others to them. As Tatu and Sinu put it, they “must be skilled enough to be able to divorce textual means from textual function” (42). Lying at the intersection of the “ambiguous semantic, phonetic, and/or graphemic forms of language” and “the interlinguistic correspondence in sounds, structure and the two or more semantic meanings of the pun” (Ehlenfeldt 4), the translation of wordplays requires a combination of what Nida defines as *formal* and *functional equivalence*. However, the proportions in which these two strategies should be combined so as to produce the best possible counterpart for a source-text pun is anything but fixed. They usually vary considerably, depending on whether they are more language- than culture-specific or viceversa. Therefore, adaptability is one of the prerequisites for high-quality wordplay translation. Yet unfortunately, as is evident from the translations featured in the next section of the present paper, not many translators realize the importance of flexibility.

As for the translation procedures used to analyze their (mis)treatment of Shakespeare's puns, I have opted for Delabastita's model which includes: PUN > PUN (replacing the ST wordplay with

a TT one), PUN > NON-PUN (substituting the ST pun with an explanation of it), PUN > PUNOID (using some other stylistic phenomenon to render the ST wordplay into the target-language), PUN > ZERO (eliminating the ST pun altogether), direct copy: PUN ST = PUN TT (copying the ST wordplay without actually translating it), transference: PUN ST = PUN TT (retaining the meaning of the ST pun at the expense of its form), addition: NON-PUN > PUN (transforming a non-punning ST word or syntagm into wordplay as a means of compensating for a lost ST pun), ZERO > PUN (inserting new punning material in order to make up for the translator's inability to recreate a ST wordplay) and EDITORIAL TECHNIQUES (using endnotes, footnotes etc. to explain the ST pun). With the exception of the wordplays that successfully replace their source-text counterparts, all the other ones are accompanied by our own translation suggestions.

3. CASE STUDIES

Example (1) introduces an exchange of lines between Bottom and Quince, two of the characters of the Bard's *A Midsummer Night's Dream*, a comedy Partridge labels as “a pretty 'safe' play” (56). But it nonetheless contains a fairly large number of bawdy puns and allusions to syphilis. The next few paragraphs feature a parallel between such an indirect reference to this venereal infection and three of its Romanian versions:

(1) *A Midsummer Night's Dream* George Topîrceanu

G. P. Sterian

Dan Grigorescu

Bottom: I will discharge it in [...] your French-crown- colour beard, your perfect yellow.

Quince: Some of your French crowns have no hair at all, and then you will play bare-faced. (1.2.96-101)

Bottom: - Aş putea să-l iau cu o barbă [...] galbenă de tot, acesta: [...] cu o barbă pâr.

Bottom: Pot să-ţi joc rolul acesta: [...] cu o barbă fără pâr.
Quince: Ai să joci barbă! (30)

Jurubiţă: O să-mi iau o barbă [...] d-aia galbenă, galbenă de tot.
Gutuie: Barbă franţuzească? Unele tidve de franţuji sunt spâne ca-n palmă. Vrei să joci fără barbă? (25-26)

As is evident from the dialogical exchange mentioned above, the punning syntagm *French crown* is used twice within the same portion of text, exploiting its denotative meaning, namely the reference to “the French coin called the *écu*” and the connotative one indicating “a visible sign of the pox on the head” (Williams 134). Although this pun does not seem to rank up there with the Bard's most problematic wordplays, the aforementioned autochthonous translations stand as proof that one should not jump to such conclusions, underestimating the amount of effort needed to render Shakespeare's puns into a foreign language. Most likely, this is the reason why the three translators did not succeed in recreating this particular wordplay. However, it is still well-worth looking further into their versions.

What Topîrceanu and Grigorescu's have in common is that none of them rendered *French crown* in its entirety into Romanian, neither in Bottom's line, nor in Quince's reply. More specifically, both the first and the last translator abandoned the reference to French currency altogether. Yet there are also significant differences between their adaptations: Topîrceanu used the word *franţuji*, the target-language counterpart of the English ethnic slur *Froggies*, to substitute the second occurrence of the punning syntagm, while Grigorescu substituted Bottom's *French crowns* with *tidve de franţuji*, the Romanian equivalent of the source-language *Froggies' noggins*. Although the latter notified his readers that this particular textual fragment contains a pun on syphilis, it does not mean that he succeeded in recreating the Bard's wordplay on this venereal disease. But despite this omission, their level of interference with the Shakespearean text is nowhere near that of Sterian.

Hence it is that the Bard's punning phrase completely disappears in the second translator's

version of this dialogical exchange. More precisely, what he did was to replace Bottom's *French crown* with *barbă fără păr*, the target-language counterpart of the English *hairless beard* and the second occurrence of this punning syntagm with *fără barbă*, the Romanian equivalent of the target-language *without a beard*, which qualifies his approach to Shakespeare's *French crown* for the PUN > ZERO translation technique. As for the procedures used by the other two translators, Topîrceanu resorted to a hyperbole to render the Bard's *French crown* into his native tongue, substituting *some* with *tofi*, the autochthonous counterpart of the English *all*, while Grigorescu explained the pun in a footnote. Yet even if their talent and skills are undisputable, there is nonetheless room for improvement in their versions.

To that end, I suggest translating Bottom's line as 'O să-mi iau o barbă [...] de culoarea coroanei franțuze, galbenă de tot' and Quince's reply as 'Coroana sfranțuză-i spână; joacă-l și tu fără barbă.' Back-translated into English, the weaver's utterance overlaps the original one to a great extent; however, some alternations had to be made to the carpenter's response in order to successfully recreate Shakespeare's wordplay in terms of both punning and ribaldry. Hence it is that I substituted the term *French* in Quince's *French crown* with *sfranțuză*, the slang variant of Argintescu-Amza's *sfranțuzească*, a portmanteau word combining *sfrenție*, an archaic Romanian term for syphilis and *franțuzească*, the target-language equivalent of the English *French*. Although the top of the head is not called *crown* in Romanian, the new reference to a generic crowned head, *coroană*, inserted in the carpenter's line manages to preserve the cohesion between the two meanings of the Bard's punning phrase. This is not in any way the only means of reproducing it in Romanian, but it does prove that pun translation requires copious amounts of research as well as fine-tuning.

Example (2) features a dialogical exchange between several characters of Shakespeare's *Measure for Measure*, a play Partridge considers to be the Bard's second “most sexual, most bawdy” literary work (57). The following paragraphs introduce an analysis of Shakespeare's ribald wordplay on *dolour* and the extent to which three Romanian translators managed to recreate it:

(2) Measure for Measure	N. Argintescu-Amza	Ioana Ieronim	George Volceanov
<i>Lucio.</i> [...] I have purchased as many diseases under her roof as come to –	<i>Lucio.</i> [...] Sub acoperișul ei m-am ales cu boli destule; prețul lor s-a ridicat la...	<i>Lucio.</i> [...] Sub acoperișul ei, mi-am cumpărat eu bolile toate până la...	<i>Lucio.</i> [...] Sub acoperișul ei m-am umplut de puzderie de boli, care m-au costat cam la vreo...
<i>Second Gent.</i> To what, I pray?	<i>Al doilea gentilom.</i> La cât mă rog?	<i>Al doilea domn.</i> Până la...? Spune.	<i>Al doilea gentilom.</i> Hai, spune, cât.
<i>Lucio:</i> Judge.	<i>Lucio.</i> Cît crezi?!	<i>Lucio:</i> Ghici.	<i>Lucio.</i> Fă și tu o socoteală.
<i>Second Gent.</i> To three thousand dolours a year.	<i>Al doilea gentilom.</i> Pe an, trei mii de ducați s-au dus. Ducă-se! Ducă-se!...	<i>Al doilea domn.</i> Pân' la vo trei mii de lire pe an.	<i>Al doilea gentilom.</i> Mamă, trei mii de ducați pe an – ustură rău.
<i>First Gent.</i> Ay, and more.	<i>Primul Gentilom.</i> Ei da, ba poate chiar mai mult.	<i>Primul domn.</i> Ba și mai mult.	<i>Primul gentilom.</i> Ba chiar și mai mult.
<i>Lucio.</i> A French crown more. (1.2.48-55)	<i>Lucio.</i> Mai pune-alături o coroană „sfranțuzească”, una măcar!... (17-18)	<i>Lucio.</i> Mai mult, da, o coroană de Franția. (14)	<i>Lucio.</i> Mai adaugă și o coroană sfranțuzească. (223)

Both in Elizabethan and contemporary English, *dolour* and *dollar* are pronounced /'dɒlə/ (Crystal 2016: 213). Although in the Bard's time the American dollar was not yet introduced, as is evident from Samuel Johnson's *A Dictionary of the English Language*, the term was nevertheless used to designate the Dutch or German coin ("Dollar"). According to Williams, "dollar and crown were the basis of the new system called into being by radical changes in the C16 European economy" (134). The other word, *dolour*, refers to an ache of some sort ("Dolour"). The question then arises: why did Shakespeare write *dolours* instead of *dollars* when it is obvious that the context calls for the latter? Is this an editorial mistake or did Shakespeare try to tell us something more?

This homophonous pair makes one more appearance in *The Tempest*, 2.1.18-19. As opposed to its counterpart in *Measure for Measure*, the bawdy pun on *dollar/dolour* featured in this play is a horizontal one, the same portion of text containing both *dollar* and *dolour*. In the First Folio version of *The Tempest*, *dollar* is spelt *dollor*, while *dolour* is written as *dolour* (24). These spellings did not change when the Second (24) and Third Folios (27) were published. The same goes with *Measure for Measure* where today's *dolour* is written as *dollour* (80), a spelling that is preserved in the two subsequent collections of the Bard's literary works (80, 85). Therefore, if the Bard spelt *dollar* as *dollor* and *dolour* as *dolour*, it can rightfully be assumed that *dollour* found in *Measure for Measure* is a classic Shakespearean portmanteau word, a combination of today's *dollar* and *dolour*. It is true that spelling was anything but consistent in the Bard's time (Crystal 2008: 58), but it is just as true that Shakespeare invented about three thousand new words (Kiernan 32) and maybe this is just another example of how far his linguistic genius actually went.

As for the editors' choice of *dolour* over *dollar* in *Measure for Measure*, it may be due to the fact that the manner in which we spell these terms today makes it difficult for them to find an equivalent for the Bard's portmanteau word. But why did Shakespeare feel the need to invent a new term? In order to answer this question, one needs not look further than the Bible, a religious text the Bard must have been familiar with, regardless of whether he believed in God or practiced his religion. In 1 Timothy 6:10 it lies written "for the love of money is the root of all kinds of evil" (*The New Jerusalem Bible: Standard Edition*). *Measure for Measure* deals with just that—money, prostitution and syphilis. Therefore, one can just very well say that Shakespeare merged the two homophones denoting money and suffering in order to come up with a word that sums up this belief. The reason why editors decided to go with *dolours* instead of *dollars* is the fact that, in this context, the term refers to the financial equivalent of the treatment for the pain experienced after coming down with a sexually transmitted disease from a woman working in such an establishment. This interpretation is backed by *French crown* a few lines later, a ribald wordplay on syphilis, a venereal infection thought to have come from France (Partridge 186).

As for the Romanian translations, none of them features the best possible recreation of the Bard's bawdy pun on *dolour*. Both Argintescu-Amza and Volceanov opted for *ducați*, the target-language counterpart of the English *ducats*, which is historically and geographically consistent with *Measure for Measure*, given that the play is set in Vienna under the fictional reign of Duke Vincentio. Ieronim, on the other hand, replaced it with *lire*, the Romanian equivalent of the source-language *pounds*, which is not accurate as far as those two previously mentioned aspects are concerned.

On closer inspection, however, it turns out that Volceanov came up with a new pun in order to compensate for the loss of the original wordplay. The source-text line containing the pun reads '[t]o three thousand dolours a year,' while Volceanov's can be translated into English as 'Oh dear, three thousand ducats a year – it burns badly.' What he did was to substitute the Shakespearean *dolour* with a money-related expression, *a ustura pe cineva la buzunare*, the target-language counterpart of the English *to burn a hole in one's pocket*. The question then arises: did he come up

with this wordplay in order to make up for the loss of the original pun or to introduce the bawdy wordplay on syphilis? I am inclined to think this is not the case for two reasons. The first is that he managed to find a functional equivalent for the Bard's *French crown* by using Argintescu-Amza's portmanteau word *sfranțuzească*. The second is that, according to the Centers of Disease Control and Prevention, syphilitic chancres and rashes are usually painless ("Syphilis – CDC Fact Sheet 2").

Particularly striking is, however, the fact that Volceanov could have come up with a faithful and ingenious translation for the ribald wordplay on *dolour*. Partially, he did for his version of *The Tempest* where he replaced *dollar/dolour* with a pair of paronyms *galben/gălbînare* (301), the Romanian counterparts of the source-language *coin/jaundice*, but for some reason, he did not use a variant of the latter in his translation of *Measure for Measure*. It is true that jaundice can be a symptom for a variety of underlying conditions, but it is just as true that it is usually triggered by hepatitis. Moreover, according to Hepatitis B Foundation, hepatitis B, C and D can all be transmitted through sexual intercourse ("ABC's of Viral Hepatitis"), not to mention that the most common symptoms of hepatitis C are muscle and joint aches. ("Symptoms of Hepatitis C"). For example, he could have translated *dolours* as *gălbînari*, a portmanteau term that combines *dinari* and *gălbînare*. Although *dinars*, the English counterpart of the target-language *dinari*, is just as geographically inaccurate as Ieronim's *lire*, in my opinion, this anapopism pales in comparison with the fact that this blend of words would have perfectly captured the idea that *dolours*, in this context, symbolizes the financial equivalent of the treatment for the pain caused by a sexually transmitted disease.

By analyzing the three Romanian adaptations against Delabastita's pun translation strategies, it becomes evident that both Argintescu-Amza and Ieronim resorted to a selective non-pun, translating one of the meanings of the wordplay, while leaving the other one out. Volceanov, if my assumption is correct, inserted a new ribald pun in order to compensate for the loss of the Shakespearean one by means of the ZERO > PUN procedure.

3. CONCLUSIONS

Several conclusions can be drawn from the parallels featured in the previous section of the present paper. Chief among them is the one according to which recreating the Bard's references to syphilis in a foreign language is indeed possible, but nonetheless requires much more time and effort than is normally considered necessary, especially when the donor and recipient cultures share little to no similarities. However, this is not too heavy a burden to bear when a flexible approach to translation is taken.

Adaptability, in this context, implies knowing what to compromise on when faced with such instances of languages. Yet there is no ready-made recipe for success in this area. Figuring out what to lose and what to keep is no simple task, but in order to live up to Shakespeare's level of ribaldry and punning, translators should be able to bend their first language to suit their ultimate purpose—that of producing on the target-text audience an effect similar to that experienced by native readers and spectators while keeping as close as possible to the source text. But in order to accomplish this goal, some familiarity with the original spelling editions of Shakespeare's plays must be established.

As is evident from the vertical homophonic wordplay on *dolour* analyzed in the previous section of the article herein, a fairly large number of the Bard's allusions to this venereal infection have been lost as a consequence of further changes brought to the English orthography and sound system, but there are nonetheless cases in which some of them can be recreated in another language. Reviving them through the process of translation is nearly impossible if the three Folios are not in any way consulted prior to one's attempt to recreate Shakespeare's puns on the scourge of Venus.

However, probably the most important idea that emerges from the present paper is that this aspect of the Elizabethan culture deserves more attention from Romanian translators. We have a lot of catching up to do as far as this topic is concerned and a whole lot more to lose if we continue to

accord little importance to it. What the article herein seeks to achieve is to raise awareness among the autochthonous Anglicists of the importance of bridging the gap between source- and target-culture via linguistic flexibility.

BIBLIOGRAPHY

- “ABC's of Viral Hepatitis.” *Hepatitis B Foundation*. Ferguson Lynch, Feb. 2014. Web. 26 Nov. 2016.
- “What are the Signs & Symptoms of Hepatitis C?” *HEP C123*. American Liver Foundation, Sept. 2015. Web. 26 Nov. 2016.
- Burgess, Anthony. *Shakespeare*. New York: Alfred A. Knopf, 1970. Print.
- Chiaro, Delia. *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*. London and New York: Routledge, 1992. Print.
- Crystal, David. *The Oxford Dictionary of Original Shakespearean Pronunciation*. Oxford: Oxford University Press, 2016. Print.
- Crystal, David. *Think on My Words: Exploring Shakespeare's Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. *Google Book Search*. Web. 19 Apr. 2016.
- Delabastita, Dirk. *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1993. Print.
- Ehlenfeldt, Cara. “The Rabbit Hole of Fidelity: Trends for Translating Puns from *Alice's Adventures in Wonderland* into Russian.” BA Thesis. Swarthmore College, 2016. Leiden Repository, Web. 26 Nov. 2016.
- Hewlett, Mary. “The French Connection: Syphilis and Sodomy in Late Renaissance Lucca.” *Sins of the Flesh: Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe*. Ed. Kevin Siena. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2005. *Google Book Search*. Web. 26 Nov. 2016.
- Johnson, Samuel. “Dollar.” *A Dictionary of the English Language*. 6th ed. Vol. 1. London: W. Strahan, 1785. Web. 19 Nov. 2016.
- Johnson, Samuel. “Dolour.” *A Dictionary of the English Language*. 6th ed. Vol. 1. London: W. Strahan, 1785. Web. 26 Nov. 2016.
- Kiernan, Pauline. *Filthy Shakespeare: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns*. 2nd ed. New York: Gotham Books, 2009. Print.
- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. 3rd ed. New York: Routledge by Taylor & Francis Group, 2011. Print.
- Ross, John J. “Shakespeare's Chancre: Did the Bard Have Syphilis?” *Clinical Infectious Diseases*. 40 (2005): 399-404. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream. The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
- Shakespeare, William. *După faptă și răsplată (Măsură pentru măsură)*. *Opere*. Vol. 9. Trans. Nicolae Argintescu-Amza. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1961. Print.
- Shakespeare, William. *Furtuna. Opere*. Vol. 1. Trans. George Volceanov. Pitești: Editura Paralela 45, 2010. Print.
- Shakespeare, William. *Măsură pentru măsură. Opere*. Vol. 8. Trans. George Volceanov. Bucharest: Editura Tracus Arte, 2014. Print.
- Shakespeare, William. *Măsură pentru măsură*. Trans. Ioana Ieronim. București: Editura LiterNet, 2012. PDF file.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure. Mr. William Shakespeare Comedies, histories and*

- tragedies. Published according to the true originall copies. The second impression. London: Smethwick, J. et al., 1632. *Internet Shakespeare*. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Mr. William Shakespeare's Comedies, histories, and tragedies. Published according to the true original copies. The third impression. And unto this impression is added seven playes, never before printed in folio. London: Chetwinde, Philip, 1664. *Internet Shakespeare*. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Mr. William Shakespeares Comedies, histories and tragedies. Published according to the true originall copies. London: Iaggard, William et al., 1623. *Internet Shakespeare*. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
- Shakespeare, William. *The Life of King Henry V*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Mr. William Shakespeare Comedies, histories and tragedies. Published according to the true originall copies. The second impression. London: Smethwick, J. et al., 1632. *Internet Shakespeare*. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Mr. William Shakespeare's Comedies, histories, and tragedies. Published according to the true original copies. The third impression. And unto this impression is added seven playes, never before printed in folio. London: Chetwinde, Philip, 1664. *Internet Shakespeare*. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Mr. William Shakespeares Comedies, histories & tragedies, published according to the true originall copies. London: William, Iaggard et al., 1623. *Internet Shakespeare*. Web. 26 Nov. 2016.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
- Shakespeare, William. *Troilus and Cressida*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
- Shakespeare, William. *Un vis din noaptea de Sânziene*. Trans. G.P. Sterian. Bucureşti: Contemporary Literature Press, 1999. PDF File.
- Shakespeare, William. *Visul unei nopţi de vară*. Trans. George Topîrceanu. Iaşi: Editura Viaţa Românească, 1921. Print.
- Shakespeare, William. *Visul unei nopţi de vară*. Trans. Ştefan Octavian Iosif. Târgovişte: Editura Pandora-M, 1999. Print.
- Snyder, Kimberly. "Fracastoro, Girolamo (1478-1553)." Sexually Transmitted Disease: An Encyclopedia of Diseases, Prevention, Treatment, and Issues. 2013. *Google Book Search*. Web. 26 Nov. 2016.
- Syphilis – CDC Fact Sheet*. Washington: National Center for HIV/AIDS, Viral Hepatitis, STD, and TB Prevention, 2014. Web. 26 Nov. 2016.
- Tatu, Oana and Raluca Sinu. "From Shakespeare to Sitcoms: Translating the Bawdy Wordplay." *The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue, Târgu-Mureş, Romania, 5-6 December 2013*. Vol .1. ALPHA Institute for Multicultural Studies, 2013. 39-50. Web. 26 Nov. 2016.
- The New Jerusalem Bible: Standard Edition*. Ed. Henry Wansbrough. New York, London, Toronto, Sydney and Auckland: Doubleday, 1998. Print.

Williams, Gordon. *Shakespeare's Sexual Language. A Glossary*. London and New York: Continuum, 2006. Print.

Winters, Adam. *Syphilis*. New York City: Rosen Publishing Group, 2006. *Google Book Search*. Web. 26 Nov. 2016.

FRAGMENTS OF A JOURNAL – FROM HAPINESS TO ANGUISH

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The aim of our essay is to analyse and to reveal the secrets of one of Ionescu' hidden identities, an author who can mask behind many notations structured in two axis: the inside and outside, the usually vulnerable identity and the otherness which is incomprehensible. The private literary diary is still considered to be somewhere at the borders of the mainstream literature, in a place in which authenticity and the aspiraton towards it seem to be the guiding principles. Ionescu is concerned more about himself than the world, his constant attempt was to understand his own self, and in the end, the author achieves a true and deep soul-searching. Published when Ionescu was already in France, he is one of those diaries which were not intended for publishing, thus employing a surprising instance of authenticity.

Keywords: Eugen Ionescu, literary biography, diary, theatre, authenticity, hapiness, anguish

Apărut în anul 1967, când Eugen Ionescu avea 58 de ani, ***Jurnal în fărâme (Journal en miettes)*** este și nu este, din punctul de vedere al definiției și al caracteristicilor stricte ale genului biograficului, un jurnal intim. Chiar titlul jurnalului ne previne asupra uneia din principalele caracteristici ale genului, și anume exprimarea intermitentă, fragmentată sau, așa cum însuși autorul o spune, „în fărâme”. Jurnalul ionescian nu respectă canoanele genului biografic sau autobiografic, ci pare mai degrabă să fie o permanentă interogare a conștiinței în încercarea autorului de a înțelege lumea, de a se înțelege pe sine, de a se explica prin intermediul unor momente ale vieții pe care, prin harul memoriei, le aduce în prezentul scrierii. Acest tip de jurnal nu respectă nicio cronologie, ci încearcă o explicare și explicitare a ceea ce face, simte și gândește autorul, urmând meandrele și subterfugiile eului în încercarea sa, în aparență haotică, de a se împăca cu lumea și cu sine.

Spre deosebire de alți autori de jurnale intime, interesați de consemnarea evenimentelor cotidiene pe care le trăiesc, Eugen Ionescu utilizează o tehnică specială, ce constă în notarea impresiilor în funcție de flash-urile memoriei. „Claie peste grămadă ce de imagini, ce de vorbe, ce de personaje, ce de figuri simbolice, toate la un loc, aproape totuna niciodată chiar așa, o învălmășeală de mesaje în dezordinea pe care pînă la urmă poate o recunosc, dar care nu mă ajută deloc să progrez în privința problemei fundamentale: ce este viața? Ce este ceea ce mă înconjoară? Cine sunt”¹. Aceste câteva cuvinte ne dezvăluie un Ionescu fragil și vulnerabil, un Ionescu preocupat mai mult de el însuși decât de lumea exterioară și care se interpretează cu inteligență, pentru a contura, la final, o autentică și dramatică dar, în același timp, foarte vie căutare identitară.

¹ Eugen Ionescu, *Jurnal în fărâme*, traducere de Irina Bădescu, Editura Humanitas, București, 1992, p. 159.

Jurnalul ionescian, impropriu denumit jurnal, dacă ar fi să ținem seama de canoanele genului biografic, nu este unul obișnuit, nu este căutarea timpului pierdut, este tocmai căutarea de a afla rostul acestuia. Pe parcursul acestei căutări vom regăsi întrebările specifice cu privire la încercarea lui Ionescu de a înțelege, de a se înțelege, de a găsi sensul vieții, de a se mărturisi, raportându-se permanent la sine, la un sine pe care îl instituie pe măsură ce îl scrie. Jurnalul pare a fi un examen de conștiință în demersul autorului de a înțelege conflictul cu alteritatea: o alteritate interioară (celălalt, străinul perceput de sine), alteritatea exterioară (umană și obiectuală), dar și fragilitățile descoperite în relație cu divinitatea, solitudinea, neantul, sau, din contră, viața trăită frenetic. De asemenea, apare dramatic sentimentul tragic al timpului care se grăbește spre moarte, iar existența este privită ca o eternă trecere.

Se adaugă la acestea câteva obsesii ale lui Ionescu care parcă fac parte din categoria așa numitelor „boli profesionale”² cum le numește Eugen Simion : solitudinea, oarecum paradoxală, plictisul modern, domestic, tentația viciului, o imensă oboseală, dilatăta existențialist și fațeta sumbră a alterității radicale și anume cea thanatică. Moartea este obsesia teribilă, înspăimântătoare și continuă a diaristului Ionescu. Explicația acestei obsesii apare chiar la începutul cărții : copil fiind, despărțirea de mama pe care o adoră va da naștere unei frici care va fi o dominantă a copilăriei autorului. În concepția lui Ionescu, jurnalul este o încercare de recuperare a timpului, de retrăire mai intensă a acestuia, deoarece, pentru el, sentimentul trecerii implacabile a timpului care se grăbește spre moarte apare la o vârstă extrem de fragedă și conștiința sfârșitului în moarte este de o acuitate dureroasă. „Cînd am observat pentru prima dată că timpul trece ? Sentimentul nu a fost legat de la bun început de ideea morții. Desigur, la patru - cinci ani, mi-am dat seama că am să devin din ce în ce mai bătrîn, că am să mor”³. Foarte devreme, Ionescu a manifestat o sensibilitate maladivă în legătură cu trecerea timpului, dublată de teama că timpul îl va învinge și că nu va mai avea răgazul să răspundă la propriile întrebări asupra rosturilor vieții : „Am alergat după viață să prind parcă timpul, și am ținut să trăiesc. Atît am alergat după viață, încît întruna mi-a scăpat, am alergat, nici n-am întîrziat, nici nu i-am lat-o înainte, și totuși, n-am prins-o niciodată, ca și cînd aș fi alergat pe lînga ea”⁴.

În ce privește modalitatea de realizare a jurnalului, am putea pune două întrebări care să vizeze structura intimă a unei astfel de specii, și anume : ce ordine ar trebui să stabilească cel care încearcă să-și restituie viața în scris ? Să urmeze meandrele memoriei sau să retrăiască evenimentele într-o ordine cronologică ? Studiind jurnalul ionescian putem lesne observa că nu este prestabilită și nici stabilită o ordine a faptelor, pentru autor o problemă centrală gravitînd în jurul cauzelor care au dus la neînțelegerile cu tatăl său sau încercarea de a explica de ce nu a putut accepta situația politică din țară sau, de ce nu-și poate regăsi originea pe linia maternă. Ionescu transgresează deci una din caracteristicile jurnalului care presupune ordine cronologică și o anumită rigoare, pentru că, în *Jurnal în fărîme* operează inversiuni, deplasări de fragmente sau elipse care se constituie, de cele mai multe ori, în frînturi de vise, păreri, amintiri, aprecieri morale sau literare.

Întreaga existență a lui Eugen Ionescu stă, constată criticul Eugen Simion, sub semnul unei acute nevoi de confesiune, o confesiune pentru care cronologia este doar o axă de care diaristul Ionescu se ține la distanță, intenționat sau nu. În paginile de jurnal, Eugen Ionescu își trăiește temele și obsesiile: spaima de moarte, dar alături de ea, copilăria și lumina asociate

² Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, Univers Enciclopedic, București, 2001, p.239.

³ Eugen Ionescu, *op.cit.*, p. 9.

⁴ Idem, *ibidem*, p.97

„miracolului uimirii”⁵, revelației, conflictul tată-fiu, venerarea mamei, oniricul, solitudinea, zădărnicia existenței, timpul, războiul, și nu în ultimul rând literatura. Toate aceste aspecte ale naturii sale îl conduc pe diaristul Ionescu la o meditație profundă asupra sensului existenței, iar această nevoie de a reveni destul de des asupra trăirilor sale se traduce prin faptul că „il y a toujours dans ce journal interminable "une miette" manquante qui en obscurcit le sens”.⁶ Întâlnim la Ionescu o unitate între viața (trăită sau visată) și opera sa, un amestec de autobiografie și ficțiune, ceea ce obligă cititorul, constată André Le Gall, la o oarecare prudență atunci când stabilește adevărul: „Il faut le lire, mais avec une loupe assez puissante pour discerner la transposition, la reconstitution, le décalage, l'affabulation, l'artiste n'ayant jamais prononcé le vœu d'exposer toujours la vérité matérielle des faits, mais seulement d'être le "témoin absolument objectif de sa subjectivité”⁷.

Prima secvență a *Jurnalului în fărâme* se intitulează *Imagini din copilărie făcute țândări* și rememorează paradisul copilăriei sale petrecute în climatul morii de la La Chapelle – Anthenaise într-un eden atemporal, echivalat cu un prezent continuu. Pentru Ionescu, copilăria reprezintă paradisul existenței omului, unicul: „Copilăria e lumea minunii sau a miracolului:[...]Asta e paradisul, lumea din ziua dintîi ”⁸. Paradisul, constată Lucian Raicu, este reprezentarea unei lumi care scapă curgerii timpului, care „nu cade”⁹. Doar că, din nefericire, omul este alungat prea de timpuriu și fără cale de întoarcere. Senzația căderii, sfârșitul inocenței, despre care vorbește exegetul, este una dintre cele mai îngrijorătoare dintre senzațiile ionesciene, și acesta a trăit-o la patru ani, când a descoperit că nimic nu este veșnic. A fi izgonit din copilărie înseamnă a deveni adult.

Dar spectacolul lumii, văzut prin ochiul copilului și alcătuit la început din bucurie, uimire, împlinire, se transformă foarte repede în coșmar. La țară, Ionescu trăiește pentru prima oară experiența luminii și el va păstra întreaga sa viață această stare de grație pe care o va compara, mai târziu, în *Antidotes*, cu starea de iluminare la care ajung misticii orientali. Acest ținut este în afara timpului, este echivalentul paradisului în care Ionescu încearcă un sentiment de plenitudine pe care îl va regăsi, cu nostalgie, la vârsta adultă. Părăsirea grădinii Edenului constituie o primă sfâșiere, o cădere în timp care îl face să uite ceea ce, pe când era copil, înțelesese: „Nu am căzut niciodată în uitare, nu am redobîndit niciodată copilăria”¹⁰. Doar arta îi poate permite să mai străbată acest spațiu. Dacă Malraux ignoră copilăria, dacă Sartre o detestă, Ionescu, în schimb, o adoră, dovadă este faptul că atât operele de ficțiune, cât și jurnale sale abundă în imagini, mituri ale copilăriei și ale luminii. Copilăria și lumina sunt două teme importante în literatura ionesciană, ambele simbolizând salvarea, întrucât scriitura ionesciană își regăsește vitalitatea, se revigorează, de îndată ce se apropie de acest spațiu dezangoasant, de securitate.

În *Jurnal în fărâme*, caracterizarea stărilor paradisiace implică suprimarea timpului, a căderii, a trecerii. Încă din fragedă copilărie, angoasa se strecoară în sufletul său și nu îl va mai părăsi niciodată. Diaristul își analizează existența și recunoaște că durerile, suferințele,

⁵ Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1991, p.23.

⁶ Marie- Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990, p. 210. /Există mereu în acest jurnal o fărâma absentă care întuneacă sensul. [Traducerea noastră]

⁷ André Le Gall, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un extrait spécial en son oeuvre et en son temps*, Flammarion, Paris, 2009, p. 49 / Trebuie citit dar cu o lupă destul de puternică pentru a discerne transpunerea, reconstituirea, decalajul, afabulația, artistul neexprimându-și dorința de a expune adevărul material al faptelor, ci doar să fie martorul absolut al subiectivității sale./ [Traducerea noastră]

⁸ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, p. 41.

⁹ Lucian Raicu, *Journal en miettes cu Eugen Ionesco*, Editura Litera, București, 1993, p.33.

¹⁰ Eugène Ionesco, *op.cit.*, p.21.

eșecurile i s-au părut întotdeauna mai adevărate decât reușitele sau plăcerea. Ideea stingerii l-a înspăimântat întotdeauna și nu a putut să uite că lumea are un sfârșit. Adevărata cădere în timp a scriitorului-filozof a avut loc la vârsta de cincisprezece ani, adică atunci când a depășit și ceea ce îi mai rămăsese din copilărie. Din acel moment a fost deplin conștient de trecerea timpului, a început să se simtă bătrân și a început să alerge după viață. Până atunci s-a simțit etern, asemenea elementelor naturii sau corpurilor cerești.

O dominantă a spiritului autorului este ambivalența între omul copleșit de sentimentul propriei zădărnicii și creatorul unei opere care s-a zămislit din ambiții, orgoliu și dorința enormă de a ieși din anonim. Ionescu trăiește intens bucuria de a fi, o bucurie a prezenței, iar înclinația jurnalistului spre ceea ce e drept își găsește rădăcinile tocmai în această sensibilitate la fericire, iar tot ceea ce este rău constituie, consideră Ionescu, o ofensă adusă acestei sensibilități. În această situație, absurdul nu este altceva decât „tot ce nu este miracol, sărbătoare, fericire”¹¹. Chiar dacă paradisul ionescian nu se limitează la aspectul politic, totuși acesta îl presupune, pentru că fericirea este tocmai această aptitudine a omului liber care atinge starea de plenitudine. „Închisoarea cea mare este timpul”, iminența sfârșitului, goana spre moarte, dar lipsa de libertate, „închisoarea totalitară”¹² reprezintă unul dintre semnele ei.

Ce este viața? Aceasta este o altă întrebare la care Ionescu caută un răspuns. Pentru diarist, viața nu echivalează cu timpul, nu e existența care curge. Dimpotrivă, ea înseamnă prezent, prezență și plenitudine. La începutul anilor șaizeci, el recunoaște însă faptul că atâtea a alergat după viață încât a pierdut-o. Pe măsură ce îmbătrânește, simte că ritmul temporal se accelerează tot mai mult. Crede că visul poate constitui o cale către marile revelații dar, când se trezește, își dă seama că totul nu este decât o himeră, adevărul absolut fiindu-i în continuare interzis. Uneori își transcrie visele, iar notațiile sale amintesc de proza fantastică și ne plasează în plin suprarrealism. Credem că Ionescu, la fel ca și Caragiale, este un spirit superstițios și religios. Visele lui sunt arhetipale, prezicătoare, el le descrie și interpretează, construind viziuni.

Paradisul copilăriei lui Ionescu este subminat de prezența unui demon, reprezentat de imaginea tiranică a tatălui. Ionescu își detestă tatăl și își adoră mama. Amintim că Montaigne afirmă că tatăl lui a fost cel mai bun dintre părinți și nici Rousseau nu își detestă părintele iar Balzac își urăște mama. În *Prezent trecut, trecut prezent*, Ionescu retușează portretul acestuia: „Tatăl meu n-a fost un oportunist conștient, el credea în autoritate. Respecta statul. Credea în stat oricare ar fi fost el. Pentru el, de îndată ce un partid lua puterea, avea dreptate. Astfel că a fost legionar, democrat, francmason, naționalist, stalinist. Petru el, orice opoziție se înșela. Pentru mine, opoziția avea dreptate”¹³. Fiul se definește în opoziție cu imaginea tatălui: „...urăsc autoritatea. [...] Tot ceea ce am făcut, într-un fel împotriva lui am făcut”¹⁴. Conflictul cu tatăl său, abandonarea familiei de către acesta, l-au condus pe Ionescu spre o manifestare intensă a tandreței față de mama sa. Perspectiva morții mamei îi provoacă o teamă cumplită și imensa suferință cauzată de dispariția obiectivă a mamei sale nu-l va mai părăsi niciodată: „Fac un mare efort și îmi aduc aminte că e moartă de aproape treizeci de ani, de aproape treizeci de ani. Văd o gaură mare și m-apucă amețeala iar durerea mea crește: de atîta vreme

¹¹ Lucian Raicu, *op.cit.*, p.35.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ Eugen Ionescu, *Prezent trecut, trecut prezent*, Traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, ed. I, 1993. p.22.

¹⁴ Eugen Ionescu, *op.cit.*, pp.,19-20.

singur-singurel, de atîta vreme fără biata, iubita mea mămică”¹⁵. Dacă moartea mamei devine o obsesie, cea a tatălui este pur și simplu omisă.

Visurile, emoțiile, obsesiile trăite de Ionescu în timpul adolescenței și tinereții sale sunt transpuse în jurnalele sale intime precum și în ficțiunile teatrale. La Ionescu, teama morții iminente este persistentă, obsedantă, iar conștiința propriei sale morți apare încă din copilărie și este strâns legată de trecerea timpului. Pentru el timpul nu înseamnă decît moartea ce va veni. Percepția temporală a copilului corespunde unei prelungiri a clipelor, un fel de durată imobilă. Căci viitorul este o proiectare inaccesibilă copilului: „Cînd mi se vorbea de anul viitor, aveam sentimentul că anul viitor n-o să vină niciodată. Iar cînd eram la Chapelle-Anthenaise, mă aflam în afara timpului, deci într-un fel de paradis. pe la unsprezece ani sau doisprezece ani, nu înainte am început să capăt intuiția sfîrșitului. [...] Prezentul dispăruse, n-a mai existat de-atunci pentru mine decît un trecut și un mîine, un mîine resimțit din pornire ca un trecut”¹⁶.

De îndată ce prezentul este pierdut, se declanșează o adevărată cursă pentru viață și întreruperea definitivă a prezentului e însoțită de decrepitudinea fizică, de moartea continuă a corpului. Moartea continuă a corpului este însoțită de o senzație de greutate a lumii, de o stare de extremă oboseală, care transformă existența într-un efort supraomnesc de a acționa și de a reacționa, efort, din păcate, ratat: „O IMENSĂ OBOSEALĂ mă apasă. După toate aparențele e de origine psihică, și pîrînd a nu avea vreo cauză, dar cauza ei eu unul o cunosc: certitudinea, sau pe-aproape, că totul e zadarnic”¹⁷. Această oboseală imensă de care vorbește Ionescu în jurnalul său poate fi considerată o reacție a spiritului său în fața vidului și a imposibilității de a păstra starea de prezență continuă de care vorbeam mai sus, stare de plenitudine. Lucian Raicu constată că la Ionescu gândul morții mobilizează puterile unei lucidități, iar această permanentă concentrare asupra morții este și un exercițiu spiritual caracteristic care returnează gândirii puterea originară, altminteri de neatîns. Leitmotivul morții capătă în jurnalul ionescian și o tensiune pozitivă, opera există pentru că există moarte. Existența morții nu este integral tragică, este totodată și comică, dacă ne gândim la regele care se stinge, un personaj deopotrivă tragic și comic.

Prin excelență fire neliniștită, Ionescu se definește apelând la o imagine revelatoare, și anume vârtejul: „Eu sunt *acest* vârtej. Există, în fluviul ăsta larg, nenumărate vârtejuri. În fiecare din ele se învîlburează unele și aceleași ape, ca în tot restul fluviului: [...] Fiecare vârtej e un eu individual. Personalitatea fiecăruia e dată de organizarea, de mișcarea proprie. [...] Fiecare vârtej își are realitatea lui evidentă, noniluzorie, în modul propriu de a organiza apele fluviului comun”¹⁸. Foarte devreme, copilul dobîndește conștiința singularității sale și trăiește diferența față de alții ca pe un fel de anomalie pentru ca, mai târziu, la începutul anilor '30, eul să devină pasiunea sa, obsesia sa, o adevărată tiranie. Răul pe care îl resimte provine dintr-o ruptură interioară iremediabilă: „Știu, știu, mi se va spune că răul mi se trage din faptul că sînt despărțit de mine însumi. [...] Proiectez deci eul, eul meu, în non-eul din care îmi fac un eu, un eu rapace, un eu retrăgîndu-se dintr-un non – eu care e un eu mai profund pe care nu vreau să-l accept ca eu profund. Trebuie să ajung să simt și să înțeleg la modul abstract, că moartea e eu, că acel non-eu e eul meu esențial, adevărat”¹⁹.

¹⁵ Eugen Ionescu, *Jurnal în fărâme*, p. 129.

¹⁶ Eugen Ionescu, *op.cit.*, pp. 9-10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*, p. 159.

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

Forța ionesciană rezidă în faptul că autorul caută originile răului în profunzimile omului, ale omului simplu, obișnuit, cumsecade și echilibrat, dar nu exclude nici mediile „înalte”²⁰ ale gândirii, motivul fiind acela că acestea din urmă colaborează cu Răul. Întruchiparea Răului, la Ionescu, capătă două forme: răul inevitabil, iminent, fuga timpului, moartea celor dragi, și răul terestru, provocat, pe care îl inventează și îl întrețin oameni, cu ajutorul sistemelor politice. Între cele două forme de rău există o convergență și o complicitate dezgustătoare. Groazei de timp i se adaugă cea a minciunii, a abuzurilor, a arbitrariului, a rinocerizării. Acestea din urmă, care pot fi evitabile, fac obiectul repulsiei ionesciene, dezgustul față de tot ceea se aduce în plus marelui Rău pe care nu îl putem ocoli. Confesiunea ionesciană, constată Eugen Simion, se deplasează, astfel, spre câmpul metafizicii: „răul nu vine din afară; este în noi [...]; infernul nu este aiurea, infernul este aici, în noi, noi suntem infernul”²¹.

Fiind mereu în contradicție cu el însuși, contestația, refuzul, negarea devin, prin excelență, modalitățile de manifestare a disconfortului său interior și exterior. Profunda sa insatisfacție, disperarea sa, sunt repede descoperite încă din primele pagini de jurnal inserate în *Nu* și ceea ce poate exorciza angoasa este tocmai mirarea de a fi. Ionescu a făcut din această mirare materia creației sale literare. Cele două tendințe contrarii, și anume acceptarea fericirii provocată de prezența luminii și angoasa provocată de presimțirea faptului că fericirea nu este definitivă, îl epuizează. Sentimentul de a fi diferit, de a fi un străin printre oameni, s-a instalat la Ionescu încă de la vârsta de șapte ani. Și el s-a simțit mereu incapabil să se adapteze în această lume pentru că el crede că străinul nu poate găsi limbajul comun care facilitează contactul cu ceilalți. Astfel, în *Rinocerii*, Ionescu îl prezintă pe Béranger ca pe un individ străin de sine însuși și a cărui singurătate este amplificată de societatea dominată de nenorocire. Întru totul responsabil, având senzația că lumea este o problemă care îl privește, Béranger, la fel ca și creatorul său, își asumă umanitatea și se opune oricărei forme de agresiune, oricărei ideologii sau fanatismului și conformismului. Béranger este, de fapt, Ionescu, cel care încearcă, în ciuda singularității sale, să se ralieze lumii în care trăiește, încercând să o înțeleagă, pentru că singurătatea este greu de îndurat.

În încheiere, încercăm să dăm un răspuns la întrebarea ce este literatura pentru Ionescu și dacă aceasta are virtuți salvatoare pentru scriitor. Răspunsul nostru este afirmativ, pentru că, deși, la început, scrisul îi provoca o mare oboseală, literatura fiind neputincioasă, cu trecerea timpului, a scrie devine pentru el eliberarea de angoasă, evadarea din existență, regăsirea miracolului copilăriei, a plenitudinii lumii dar și provocarea angoasei și a existenței. Prin literatură ființa se naște a doua oară.

BIBLIOGRAPHY

1. BALOTĂ, Nicolae, *Literatura absurdului*, Editura Univers, București, 2000.
2. GENETTE, Gerard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1981.
3. HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990.
4. ILIE, Emanuela, *Jurnal în fărâme sau despre alteritate și alți demoni*, în "Analele Științifice ale Univ. Alexandru Ioan Cuza", Literatură, Iași, Ed. Universității Al. Ioan Cuza, Iași, 2008-2009, tomurile LIV-LV.
5. IONESCU, Gelu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1991.

²⁰ Lucian Raicu, *op.cit.*, p.29.

²¹ Eugen Ionescu, *Antidotes*, apud, Eugen Simion, *op.cit.*, p. 23.

6. IONESCU, Eugen, *Jurnal în fărâme*, Traducere de Irina Bădescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
7. IONESCO, Eugène, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, 1999, Bucureşti,
8. IONESCU, Eugène, *Prezent trecut, trecut prezent*, Traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
9. IONESCO, Eugène, *Note şi contranote*, Traducere din limba franceză şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, ed. II, Bucureşti, 2002.
10. LE GALL, Andre, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un extrait spécial en son oeuvre et en son temps*, Flammarion, Paris 2009.
11. LEJEUNE, Philippe, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, Bucureşti, 2000 .
12. LE RIDER, Jacques, *Jurnalele intime vieneze*, Prefaţă şi traducere de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iaşi/Bucureşti, 2001.
13. SIMION, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I-III, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.
14. RAICU, Lucian, *Journal en miettes cu Eugen Ionesco*, Editura Litera, Bucureşti, 1993.

NARRATIVE STRUCTURES IN “MEMORIES OF A JOURNEY”

Maria Voinea

PhD Student, University of Piteşti

Abstract: In the Romanian literature, Calistrat Hogaş's work has no imitation, its uniqueness residing in the original way the writer chose to achieve the travel journal. He harmoniously blends the description and the narration, the dialogue and the monologue, the dramatic and the ludic, the classic and the modern, the colloquial and the formal language.

“Memories of a journey” complies with the modern notions of narratology, one being able to identify or determine, throughout this work, the narrative stances – concrete, abstract, fictional –, the focus, but also the times – author's time, diegetic time, discourse time, reader's time.

The narration, homodiegetic and subsequent, gains dynamism through dialogue, and charm through the contrast between essence and appearance, through the variety of nature descriptions that enrich the work, but also by alternating the colloquial and the formal style of the intradiegetic narrator.

Keywords: narration, diegesis, author, narrator, character

„Pe drumuri de munte” este o scriere care a îmbogăţit, a înfrumuseţat şi a inovat literatura română memorialistică de călătorie care, până la Hogaş, a fost reprezentată, tot cu mare cinste, de scriitori ca Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Ion Codru-Drăguşanu, Dimitrie Bolintineanu, sau Dinicu Golescu.

Valoarea operei hogaşiene i-o conferă tocmai profunzimea sentimentului de dragoste faţă de natură, care se împleteşte cu dragostea faţă de ţară şi faţă de oamenii pământului românesc.

Ca orice scriere memorialistică, şi opera lui Hogaş se caracterizează prin evocarea locurilor umblate, a oamenilor întâlniţi, dar şi a stărilor şi a impresiilor trăite de scriitorul-călător, în peregrinările sale prin Munţii Neamţului. Evocarea presupune, implicit, ca moduri de expunere dominante, naraţiunea şi descrierea care, împletite cu dialogul şi cu monologul, prezintă cititorului, în mod veridic, experienţele de care neobositul călător al potecilor de munte s-a bucurat în drumeţiile sale.

Autorul „Amintirilor dintr-o călătorie”, ne apare, aşa cum remarcă Dumitru Micu, „nu ca un drumeţ integrat peisajului, ci ca un turist”¹, el „simte cu toată fiinţa sa chemarea naturii

¹ Dumitru Micu, 1965, *apud* Hogaş, C., 1988, p. 368

[...], însă o altă existență – orășenească – și-a pus hotărâtor pecetea pe existența și personalitatea lui”².

De remarcat este faptul că opera lui Hogaș răspunde noțiunilor moderne de naratologie³, naratorul fiind unul jovial, cu vădite înclinații ludice, care oferă cititorului o reală încântare sufletească, pe de o parte, prin împletirea limbajului popular sau regional cu cel neologic, iar pe de altă parte, prin ideile și citatele latinești sau filosofice care trădează caracterul erudit al scriitorului. Remarcabilă, în ceea ce privește ipostazele omului și scriitorului Hogaș, este opinia lui Ilie Dan⁴: „Omul și poetul Hogaș se regăsesc, în variate ipostaze, ca fii ai naturii, dar ceea ce simțurile lor înregistrează este redat de către *profesorul-scriitor*. De aici și un anume „joc secund” care ne întâmpină în analiza prozei lui Hogaș. Sufletul autorului, trăirile sale, dincolo de frazele textului, sunt sincere și, pe alocuri, vulcanice, eliberatoare. Mijloacele exprimării lor, rezumate ades la oameni-gesturi sau expresii-formule, sunt ale profesorului „prins” de erudiția sa, pe care nu de puține ori o parodiază. Nu e o opoziție structurală fundamentală, care să diminueze talentul prozatorului.”

Din perspectiva unei analize naratologice a operei hogașiene, se impune, inițial, o prezentare a instanțelor unui text narativ literar, pe care o regăsim, de altfel, în prima parte a lucrării „Punctul de vedere” a lui Lintvelt⁵: *instanțele concrete*, adică instanțele universului real: autor concret, cititor concret; *instanțele abstracte*, care desemnează instanțele operei literare: autor abstract, cititor abstract și *instanțele fictive*, care denumesc instanțele lumii narate: narator, naratar, actori. În opinia lui Lintvelt, „între autor și cititor există o relație dialectică”⁶. Luând în considerare și teoria lui Prince (1973), teoreticianul este de părere că *autorul concret* este „*creatorul real* al operei literare” sau „*destinatorul*”, iar *cititorul concret* este „*destinatar sau receptor*”⁷ al mesajului literar pe care autorul concret îl transmite. Astfel, „autorul concret și cititorul concret sunt personalități istorice și biografice, care nu aparțin operei literare, însă se situează în lumea reală unde ele duc, independent de textul literar, o viață autonomă. În timp ce autorul concret constituie o personalitate fixă în epoca istorică a creației sale literare, cititorii săi, ca receptori, variază în cursul istoriei, ceea ce poate antrena receptări foarte diferite și chiar divergente ale aceleiași opere literare”⁸. Pe de altă parte, în cartea amintită, Lintvelt consideră că „autorul abstract este producătorul lumii romanești pe care o transmite destinatarului (său)/ receptorului, cititorului abstract”⁹.

În opinia lui Tillotson¹⁰, autorul abstract este un „*al doilea eu*”, în viziunea lui Prince¹¹, acesta este un „*alter ego romanesc*”, în timp ce W.C. Booth¹² îl consideră un „*autor implicit*”, iar Rousset¹³ îl vede ca pe un „*subiect creator*”.

Insistând asupra distincției *autor concret* – *autor abstract*, *cititor concret* – *cititor abstract*, același poetician afirmă că „în timp ce autorul concret și cititorul concret duc o viață extra-literară, autorul abstract și cititorul abstract sunt incluși în opera literară, fără a fi totuși

² *Ibidem*, p. 369

³ Tzvetan Todorov folosește primul termenul de *naratologie*, în *Gramatica Decameronului*, apărută în 1969

⁴ Ilie Dan, în *Prefața* vol. *Pe drumuri de munte* (1973), *apud* Calistrat Hogaș., 1988, p. 374

⁵ Jaap Lintvelt, 1994, p. 25

⁶ *Ibidem*, p. 26

⁷ *Ibidem*, p. 25

⁸ *Ibidem*, p. 25-26

⁹ *Ibidem*, p. 26

¹⁰ Kathleen Tillotson 1959, *apud* Jaap Lintvelt, 1994, p. 26

¹¹ Gerald Prince, 1973, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit*

¹² W.C. Booth, 1961, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit*

¹³ Jean Rousset, 1967, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit*

reprezențați direct, căci ei nu se exprimă niciodată nici direct, nici explicit. Așadar, nu poate fi vorba de o adevărată comunicare lingvistică între autorul abstract și cititorul abstract.”¹⁴

Schmid consideră că *autorul abstract* și *cititorul abstract* sunt „personificările structurii de ansamblu a operei precum și ale receptării ideale ale acestei structuri de ansamblu”¹⁵.

Pentru a elimina posibilitatea unei confuzii între *autorul abstract* și *autorul concret*, între *narator* și *autorul concret* și între *narator/ cititorul fictiv* și *cititorul concret*, Lintvelt consideră că „ar trebui mai înainte să precizăm că ideologia operei literare este aceea a *autorului abstract*, iar sentințele nu sunt pronunțate de către autor, ci de către narator; naratorul și eroii vor putea, e drept, să servească drept purtători de cuvânt autorului abstract” și că „la fel cum este necesar să se evite confundarea naratorului fictiv cu autorul concret, tot astfel trebuie făcută o distincție între narator, jucând rolul de auditor sau de cititor fictivi în lumea romanească, și cititorul concret, ducând o viață autonomă în lumea reală.”¹⁶

Așadar, ipostazele autorului unei opere literare sunt: *autorul propriu-zis/ concret/ real*, al cărui nume este precizat pe coperta unei cărți, corespunzând „ființei biologice, persoanei biografice”¹⁷, și *autorul abstract* care presupune autorul „creat de opera literară, proiecția literară a sinelui autorului concret produsă prin elaborarea operei, cel pe care îl simțim în spatele operei și care nu corespunde niciunei ființe reale, e o plasmuire a minții noastre, creată de așteptările, împlinite sau nu, conferite de lectura operei”¹⁸. Pe de altă parte, *cititorul concret* este cel care citește, efectiv, opera, iar *cititorul abstract* reprezintă „ imaginea receptorului ideal, capabil să concretizeze sensul total al operei, într-o lectură activă”¹⁹.

Privitor la opera hogașiană, este evident că autorul propriu-zis al „Amintirilor dintr-o călătorie” este Calistrat Hogaș, omul care, fizic, a trăit între anii 1847 – 1917 și care a acumulat o anumită experiență de viață, pe când autorul abstract al aceleiași opere este perceput de cititorul concret, numai prin prisma operei, pe parcursul lecturării ei, ca un călător care, din dragoste pentru natură, în drumețiile sale, se dovedește dornic de cunoaștere, plin de entuziasm, curajos, dar și posesor al unui pe cât de fin, pe atât de ascuțit simț al umorului.

Dincolo de autor, este simțită și prezența naratorului care, așa cum sublinia Wolfgang Kayser, „este o figură creată care aparține ansamblului operei literare”²⁰ și „nu este niciodată autorul”²¹, el fiind, de fapt, în opinia lui Franz Karl Stanzel, „o figură autonomă, creată de autor, ca și personajele”²² sau, după Wilhelm Fuger, „o instanță intermediară între autor și istoria romanească”²³. În plus, Roland Barthes întărește afirmațiile celor doi teoreticieni, considerând că „naratorul și personajele sunt esențialmente ființe de hârtie”²⁴.

În „Hermeneutică și naratologie aplicată”, autoarele Emilia Boghiu și Lăcrămioara Mutoiu definesc naratorul ca pe „cel care narează, instanță tipică a textului literar, purtătorul de cuvânt al poziției ideologice a autorului abstract”²⁵, putând fi „regăsit sau depistat prin persoana gramaticală a verbelor și pronumelor din discursul narativ”²⁶.

¹⁴ Jaap Lintvelt., *op.cit.*, p.26

¹⁵ Wolf Schmid, 1973, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 27

¹⁶ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 37

¹⁷ Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, 2003, p. 9

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*, p. 9, 10

²⁰ Wolfgang Kayser, 1954, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 33

²¹ Wolfgang Kayser 1958, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 33

²² Franz Karl Stanzel 1954; 1955, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 34

²³ Wilhelm Fuger, 1972, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 31

²⁴ Roland Barthes, 1966, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 34

²⁵ Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, 2003, p. 10

²⁶ *Ibidem*

În „Amintiri dintr-o călătorie”, se observă că naratorul afișează o atitudine ludică, ironică și comică, însă, spre încântarea cititorului, nu renunță nici la stilul paremiologic și la tonul filosofic, care conferă un plus de savoare narațiunii.

Jaap Lintvelt, în eseul său de tipologie narativă²⁷, consideră că, pentru a ilustra cât mai bine relația dintre *destinator* și *destinatar*, „preferabilă” este noțiunea de *naratar*²⁸, celei de *cititor fictiv*²⁹ al unei opere literare. Astfel, poeticianul este de părere că aceeași „legătură dialectică”³⁰ stabilită între autor și cititor va exista și între narator și naratar. „Cel mai adesea, imaginea naratarului nu se profilează decât într-un mod indirect prin apelurile ce i le adresează naratorul”³¹: „Își poate deci închipui oricine cu ce anumită evlavie și cu ce adâncă și religioasă sfială și plecaciune sărutai mâna albă și catifelată, ce mi se întinse.”³²

Alți doi termeni, propuși de poeticianul Gérard Genette (1978) în analiza naratologică a unui text literar, sunt *discursul* și *diegeza*.

Prin *discurs*, se înțelege, conform teoriei lui G. Genette, *relatarea istoriei, spunerea poveștii*: „poeticianul desemnează, prin cuvântul *récit*, *enunțul narativ*, *textul*, *discursul narativ care asumă relatarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente [...]*”³³. În „Amintiri dintr-o călătorie”, la nivelul *discursului*, naratorul este, de fapt, omul matur, veșnic îndrăgostit de natură și de frumusețile patriei, care, pe măsură ce își redactează însemnările de drum, re trăiește cu nostalgie fiecare moment din timpul drumețiilor sale.

Pe de altă parte, același teoretician contrazice opinia platoniană, conform căreia, prin *diegeza* („diegesis”), se înțelege *simpla povestire* și, *din dorința de* „a oferi teoriei literare și implicit istoriei literaturii câteva obiecte de studiu mai riguros conturate decât entitățile tradiționale”³⁴, consideră că *diegeza* („diégèse” sau „histoire”) presupune *acțiunea propriu-zisă*. Prin urmare, naratorul poate fi definit sau categorisit în raport cu *discursul narativ*, cu *diegeza* sau cu *informația transmisă*. Genette stabilește patru poziții fundamentale în care naratorul poate fi așezat, în funcție de raportarea sa la nivelul narativ (extra- sau intradiegetic) și la relația cu *diegeza/istoria* (hetero- sau homodiegetic).

Din perspectiva raportului *narator - discurs narativ*, naratorul, care povestește la persoana întâi, fiind și actorul sau personajul principal al întâmplărilor povestite – alias călătorul –, devine, astfel, un *narator autodiegetic*³⁵: „Mersesem numai vreo două ceasuri și mă simțeam obosit ca după o întreagă zi de drum. Mă hotărâi să poposesc undeva la umbră spre a-mi îmbroșăta puterile. Mă abătui din drum și intrai în pădure; întâmplarea mă duse sub un pâlă de mestecăni, unde pământul era așternut cu o pajiște deasă și moale; îmi luai bocceaua din spate, o așezai în chip de pernă la rădăcina unui mestecăni, îmi desfăcui opincile și mă lungii cu fața-n sus și cu capul pe boccea...”³⁶

Privit din perspectiva raportului *narator - diegeza*, naratorul „Amintirilor dintr-o călătorie” este *intradiegetic*³⁷ sau *narator - personaj* sau *personaj - narator*³⁸, fiind implicat

²⁷ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 34

²⁸ Gérard Genette, 1972, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 32

²⁹ Wolf Schmid, 1973, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 32

³⁰ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 32

³¹ *Ibidem*

³² Calistrat Hogaș, 1988, p. 34

³³ Angela Ion, Irina Mavrodin, în prefața cărții *Figuri*, de Gérard Genette, 1978, p. 12

³⁴ *Ibidem*, p.11, 12

³⁵ Gérard Genette, 1972, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 95

³⁶ Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 70-71

³⁷ W. C. Booth, , 1976, *apud* Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 12

³⁸ Jean Rousset, 1973, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 33

în *diegeză* și având, în acest fel, un dublu-rol: de narator și de personaj³⁹: „După un mers grabnic de două ceasuri și mai bine, ieșirăm pe creasta unui deal lutos și sfârâmat, care se ridică la o mică înălțime deasupra Almașului. Scoborâram în sat, trecând pârâul cu același nume, și merserăm la micul schit de călugărițe, care se află din sus de curtea boierească.”⁴⁰

Diegeza „Amintirilor dintr-o călătorie” e stăpânită de un ton entuziast care își pune amprenta și asupra discursului, însă, din umbră, acest ton este amenințat și de un registru grav, gata oricând să se manifeste, mai cu seamă în clipele de reflecție ale naratorului-personaj asupra existenței sale: „Mă așăzai pe un bolovan la umbră și, dus pe gânduri, priveam nemișcat apa care fugea. Pe cursul ei neoprit, mi se părea că fuge și sufletul meu; și o melancolie neașteptată mă cuprinse...”⁴¹

În această primă parte a cărții lui Hogaș, narațiunea este *homodiegetică*, pentru că se desfășoară la persoana întâi, asigurând textului o evidentă notă de subiectivitate, specifică scrierilor memorialistice, și *ulterioară*, deoarece relatarea este realizată cu mult timp după ce s-au desfășurat evenimentele, timpul discursului aflându-se la o distanță de zeci de ani față de cel diegetic.

Din punctul de vedere al raportului *narator – informație livrată*, naratorul operei în discuție este *necreditabil*⁴², pentru că, în mod intenționat sau involuntar, el oferă o perspectivă subiectivă asupra faptelor relatate: „Știam mai mult decât trebuia: o gospodărie ca multe altele între țăranii noștri, o mică aventură de amor între o fată săracă de la târg și un văduvoi bogat de la țară: iar, ca încheiere, un concubinaj pe care un pârdaľnic de butuc venise să-l tulbure puțin: omul trăia olog la vitele lui, iar femeia cu picioarele întregi la casa omului. De altfel, Vasilică era totdeauna față spre a mărturisi că femeia nu-și pierduse tocmai în zadar cei 28 de ani ce părea că-i are.”⁴³

Din *perspectiva artificiei narativ uzitate*, același narator este unul *exprimat*, întrucât nu face apel la alte instanțe narative secundare și nu ascunde faptul că el povestește. Privit din aceeași perspectivă, naratorul exprimat este și *implicat dramatizat* în acțiunea „Amintirilor dintr-o călătorie”, deoarece „apare în cazul dublei perspective narative: una contemporană (a însemnărilor de călătorie) și una ulterioară (de prelucrare a memorialului de călătorie); el este cel care scrie și care trăiește în ceea ce scrie”⁴⁴: „Am păcătui, credem, împotriva amintirilor noastre de călătorie, dacă am trece așa de ușor peste această figură blândă și binevoitoare. [...] Își poate deci închipui oricine cu ce anumită evlavie și cu ce adâncă și religioasă sfială și plecăciune sărutai mâna albă și catifelată, ce mi se întinse. Și dacă în sufletul meu a răsărit *atunci* vreo lumească și păcătoasă gândire, îndelung milostivul D-zeu mă va ierta...”⁴⁵

Conform clasificării și descrierii tipurilor de perspectivă narativă realizate de Lintvelt, în studiul său, se poate afirma că perspectiva narativă a „Amintirilor dintr-o călătorie” este actorială sau perspectiva personajului-actor: „În tipul narativ actorial, personajul-narator (eul-narant) se identifică pe de-a-ntregul cu personajul-actor (eul-narat), pentru a-și re trăi mental trecutul. Cititorul împărtășește, prin urmare, perspectiva narativă a personajului-actor.”⁴⁶

³⁹ Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 12

⁴⁰ Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 11

⁴¹ *Ibidem*, p. 73

⁴² Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 14

⁴³ Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 68

⁴⁴ Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 15

⁴⁵ Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 34

⁴⁶ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 102

Autorul, cititorul, discursul și diegeza sunt repere și pentru identificarea timpurilor textului literar, care, în opinia lui G. Genette, sunt: *timpul autorului, timpul discursului, timpul istoriei sau timpul diegetic și timpul cititorului*.⁴⁷

Astfel, *timpul autorului* presupune timpul în care a fost scrisă cartea⁴⁸, respectiv perioada în care Calistrat Hogaș și-a însemnat, pe hârtie, amintirile de călătorie prin Munții Neamțului. Elocventă este, în acest sens, dezvăluirea pe care Valentin Ciucă, fost muzeograf la Casa Memorială Calistrat Hogaș, din Piatra Neamț, o prezintă în cartea sa, dedicată scriitorului tecucean: „va fi fost pentru Calistrat Hogaș o perioadă fertilă de drumeție și de creație literară răstimpul celor cinci ani (1881-1886) cât s-a așezat din nou cu slujba, alături de familie și de munte, la Piatra Neamț. Pentru scris, după lungile preumblări din timpul vacanțelor, i-au fost, desigur, prielnice serile și nopțile geroase de iarnă când, singur, se retrăgea într-o odaie din anexa casei, pentru mai multă liniște, spre a retrăi în voie visurile și nostalgiile verii trecute. Și, cu ochii mari deschiși, tălmăcind în rotocoalele străvezii de fum, ca pe o hartă magică, cărările cu miros de brad ale sihlelor nemțene, umblate doar de cei hărăziți a le înțelege taina, ostenit de emoție și și poate de efort, scriitorul se apleca asupra colii de scris, albăstruie ca apa sticloasă a Bistriței. Cu literă mărunță, precipitată, călătoriile trecute devin aievea, înviorate din loc în loc, adevărate popasuri, cu ritmice unduiri de vers.”⁴⁹ (Ciucă, V., 1981: 56)

Timpul istoriei/diegetic indică timpul real în care se petrec evenimentele narate⁵⁰. În „Amintiri dintr-o călătorie”, se observă prezența unor indicii temporale vagi, nedefinite, precum: „în ziua de șase iulie [...]”⁵¹, „12 iulie 18...”⁵², sau „eram la 18 iulie, cu două zile adică înainte de iarmarocul de la Fălticeni [...]”⁵³, prin care, desigur că nu se poate realiza o determinare precisă a timpului diegetic al operei. Așadar, timpul diegetic, în opera mai sus amintită, este vara, fără a se cunoaște anul sau anii în care se desfășoară acțiunea, ceea ce indică faptul că naratorul transmite naratarului, ideea că nu este atât de importantă data concretă a unui eveniment, cât starea sau încărcătura afectivă pe care o implică acesta. Se poate interpreta, astfel, că naratorul-personaj, în mod intenționat, nu divulgă cititorului data exactă a întâmplărilor, permițându-i acestuia din urmă să se raporteze într-un timp cât mai real la evenimentele narate, estompând granițele dintre trecutul diegetic și Ceea ce oferă, într-adevăr, cititorului concret, iluzia unei narațiuni simultane, în opera hogașiană, sunt verbele la perfectul simplu. Acest perfect simplu „pare să nu mai exprime un trecut, el provoacă iluzia unei narațiuni simultane cu prezentul deoarece cititorul se identifică cu personajul-actor”⁵⁴, estompând, în acest fel, distanța dintre *timpul diegetic* și *timpul cititorului*, care desemnează momentul sau perioada în care este receptată opera.⁵⁵

Timpul discursului reprezintă momentul în care sunt povestite evenimentele și nu trebuie confundat cu timpul autorului⁵⁶.

În contextul narațiunii homodiegetice a „Amintirilor dintr-o călătorie”, este de remarcat faptul că „funcțiile de *narator* și de *actor/ personaj principal* sunt îndeplinite de

⁴⁷ Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 90

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Valentin Ciucă, 1981, p. 56

⁵⁰ Cf Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 90

⁵¹ Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 7

⁵² *Ibidem*, p. 35

⁵³ *Ibidem*, p. 96

⁵⁴ Franz K. Stanzel, 1955, *apud* Jaap Lintvelt, 1994, p. 109

⁵⁵ Cf Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 90

⁵⁶ *Ibidem*

același personaj – călătorul – ca *eu-narant* și ca *eu-narat*⁵⁷. Este valabilă, astfel, opinia lui Lintvelt, conform căreia, „personajul-narator (eul-narant) și personajul-actor (eul-narat) sunt asociate în interiorul aceluiași personaj. Viața interioară a personajului e nu numai percepută, ci și formulată de personajul însuși.”⁵⁸

Fiind vorba despre o scriere memorialistică, trebuie subliniat faptul că între scriitor, narator și personaj, se stabilește un raport de egalitate, fiecare identificându-se cu celălalt. În acest sens, este elocventă și părerea lui Al. Săndulescu: „Povestitorul [...] are un farmec al lui ce nu se poate confunda cu al niciunui alt călător și memorialist din literatura română. Ca scriitor al muntelui, el rămâne, desigur, cel mai important, iar ca erou al propriilor întâmplări, cel mai izbutit după Creangă. [...] Printre călugării, ciobanii, petrecăreții întâlniți în drumurile sale de la Văratice, la Săcu, la Agapia, spre Pipirig, în Valea Sabasei, la Tazlău sau pe Șeștina, scriitorul este, de la distanță, personajul cel mai viu, de care depinde întreaga arhitectură a textului. Situație mai puțin obișnuită, pentru că memorialiștii, în genere, au tentația în primul rând *să descrie* și numai în subsidiar *să se descrie* (portretele lor morale fiind deduse *a posteriori*), sau să alunece în comentariu liric sau gazetăresc. Hogaș se detașează, prefăcând, ne amintim, conștient, „impresia de călătorie” totuși periferică în activitatea unui scriitor, în *literatură*, în operă de ficțiune. Ca personaj, el se află în mai multe ipostaze, dar niciodată într-una exclusiv lirică.”⁵⁹

Dincolo de personajul-narator, pot fi identificate, în „Amintiri dintr-o călătorie”, și personajele secundare, care au rol fie de însoțitor de drum, fie de călăuză, fie de gazdă. Prin intermediul acestora, este evidențiată, și mai mult, plăcerea călătoriei personajului-actor prin regiunile alpestre ale Moldovei, și, totodată, subliniat, în mod indirect, în funcție de împrejurare, felul de a fi al drumetului. Dintre aceste personaje, se remarcă „tânărul tovarăș de călătorie”⁶⁰ al personajului-actor, a cărui identitate rămâne necunoscută, deoarece intenția scriitorului este de a sugera cititorului cât de importantă este existența acestui tovarăș în periplul său montan, fără a conta numele acestuia. Critica literară l-a comparat pe acest tovarăș de drum al lui Hogaș cu Sancho Panza al lui Cervantes: „Ca în *Don Quijote*, asistăm la dialoguri repezi, grotești ori hazlii, întotdeauna înviorătoare. În romanul cervantesc, iscusitul hidalgo de la Mancha se ciorovăiește neconținut cu scutierul Sancho Panza. Hogaș se ciorovăiește cu pseudoscutierul lui, un ofițer fără nume. Inițiativa o are scriitorul, care i se adresează prietenului cu apelative ironice: „Ești de o rară pătrundere, tânărul și frumosul meu Alexis...”, „Ia te uită, frumosul meu Telemac, cu ce privești măreață te dăruiește, pentru astăzi, bunul D-zeu. al părinților tăi.”⁶¹

Însoțit de acest „amic”, călătorului, „nu i se urăște”⁶², ci, dimpotrivă, „drumul îi pare mai scurt atunci când frigul sau singurătatea devin apăsătoare”⁶³, întreținând cu acesta conversații, care, uneori, devin chiar „sporovăieli amuzante”⁶⁴, pline de ironie: „ - Mă rog, zise tovarășul meu, tăindu-mi vorba, auzit-ai vreodată de moara lui Tudoran cea pustie? – Nu; dar ce e cu moara lui Tudoran cea pustie? – Și de bătea, și de nu bătea vânt, ea tot se învârtea.”⁶⁵

⁵⁷ Jaap Lintvelt, 1994, p. 95

⁵⁸ *Ibidem*, p. 115

⁵⁹ Al. Săndulescu, 1982, *apud* Calistrat Hogaș, 1988, p. 383

⁶⁰ Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 7

⁶¹ Constantin Ciopraga, 1960, p. 118

⁶² *Ibidem*

⁶³ *Ibidem*, p. 119

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ C. Hogaș, 1988, p. 48

Pe lângă cei doi tovarăși de drum, apar, episodic, călăuzele și gazdele pe care aceștia le întâlnesc, în drumul lor. Astfel, călăuze le sunt: Maica Filofteia („Spre mănăstiri”), „băietanul ca de cincisprezece ani”⁶⁶, dascălul Alecu din Văratice („De la Văratice la Săcu”), „un om de loc”⁶⁷ din Săcu („Spre Pipirig”) și Axinia („Pe Șeștina”), iar gazde, stareța Schitului Almaș, egumenul mănăstirii de la Horaița, măicuțele de la Mănăstirea Văratice, „singuraticul călugăr al Sihlei”⁶⁸, „singuraticul călugăr” de la Săhăstria⁶⁹, maica Evghenia, de la Agapia, „părintele Ionică din valea Pipirigului”⁷⁰, ciobanii de la stâna de pe Hălăuca, femeia din Valea Sabasei, Axinia și soțul ei, crâșmarul Avrum și soția lui, Sura, crâșmarul de la Mîrcu, Ilie Filipoiu și soția sa, jupâneasa Zamfira, Ion Rusu, cei doi flăcăi de la Păltiniș și „o târgoveață foarte drăguță”⁷¹, din Dorna.

În ceea ce privește *funcțiile instanțelor narrative*, este necesar a se reaminti teoria lui Lintvelt, conform căreia, naratorul își asumă o serie de funcții care nu îi pot aparține decât lui: în primul rând, el este cel care îndeplinește „*funcția narativă*”, pe care Dolezel o numește *funcția de reprezentare*⁷². Această funcție se combină întotdeauna cu *funcția de control* sau cu *funcția de regie*, căci naratorul controlează structura textuală în acest sens, fiind capabil să citeze discursul actorilor (semnalat prin semne grafice precum ghilimelele și două puncte) în interiorul propriului său discurs. Așa se face că el poate introduce discursul actorilor prin *verba dicendi* și *sentiendi* sau le poate semnala intonația prin indicații scenice, pe când altminteri nu se poate. Pe lângă aceste două funcții obligatorii, naratorul e liber să exercite sau să nu exercite *funcția opțională de interpretare*, să-și manifeste adică sau nu poziția interpretativă, ideologică.”⁷³ Astfel, dacă naratorul „Amintirilor dintr-o călătorie”, exercită *funcția narativă* sau *funcția de reprezentare*, și *funcția de control*, atunci, personajului-narator, fiind subiect al actului narativ – „actor-narator care se mișcă, judecă și povestește”⁷⁴ – , îi revine *funcția opțională de reprezentare*.

Pe de altă parte, dacă tovarășul de drum al personajului-narator, îndeplinește *funcția de interpretare*, întrucât este un „actor care se mișcă și judecă, exprimându-și întotdeauna atitudinea sa subiectivă față de evenimentele narate”⁷⁵, celelalte personaje, deoarece sunt numai „eroi” și „numai se mișcă”⁷⁶, exercită *funcția de acțiune*.

Un alt aspect pe care îl vizează sau îl implică o analiză din punct de vedere naratologic a unui text literar îl reprezintă tipul de *viziune*⁷⁷ sau tipul de *focalizare*⁷⁸. Din această perspectivă, numeroși cercetători au realizat o analiză și o clasificare a tipurilor de viziune sau de focalizare, însă, în opinia lui Lintvelt, rămâne „utilă” analiza teoriilor lui J. Pouillon, T. Todorov și G. Genette. Astfel, Pouillon distinge trei tipuri de viziune: *viziunea „cu”*, *viziunea „din spate”*, *viziunea „din afară”*. „Termenii de *viziune „cu”* și de *viziune „din spate”* desemnează subiectul-perceptor, actor sau narator, și definesc în consecință *perspectiva narativă propriu-zisă*. *Viziunea „din afară”* se caracterizează totuși prin perceperea externă a

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14⁶⁷ *Ibidem*, p. 38⁶⁸ *Ibidem*, p. 23⁶⁹ *Ibidem*, p. 26⁷⁰ *Ibidem*, p. 43⁷¹ *Ibidem*, p. 127⁷² Lubomir Dolezel, 1973, *apud* Jaap Lintvelt, 1994, p. 35⁷³ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 35⁷⁴ Cf Emilia Boghiu, Liliana Mutoiu, *op.cit.*, p. 16⁷⁵ *Ibidem*⁷⁶ *Ibidem*⁷⁷ Jean Pouillon, 1946, Tzvetan Todorov, 1968, 1973, *apud* Jaap Lintvelt, 1994, p. 54⁷⁸ G. Genette, 1972, *apud* Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 56

obiectului perceput și privește, prin urmare, numai și numai *profundzimea perspectivei narative*.”⁷⁹ Inspirându-se din teoria lui Pouillon, Tzvetan Todorov combină, de asemenea, perspectiva narativă cu profundzimea acesteia și stabilește, la rândul ei, trei tipuri de viziune: „viziunea „din spate”: *naratorul > personajul*: naratorul cunoaște mai mult decât actorul, viziunea „cu”: *naratorul = personajul*: naratorul cunoaște tot atât cât actorul și viziunea „din afară”: *naratorul < personajul*: naratorul cunoaște mai puțin decât actorul.”⁸⁰ Celor două teorii (a lui Pouillon și a lui Todorov), li se adaugă cea a lui G. Genette, care se bazează pe cea a lui Pouillon, însă propune o altă terminologie: *focalizare zero* (care corespunde viziunii „din spate”, *focalizare internă* (care corespunde viziunii „cu”) și *focalizare externă* (care corespunde viziunii „din afară”). În concepția lui Genette, prin *focalizare zero*, se înțelege existența unui narator omniscient, care oferă o viziune globală asupra realității pe care o descrie, el văzând și știind tot. „Prin *focalizare internă*, Genette înțelege punctul de vedere al unui personaj focal”⁸¹, naratorul permițând accesul cititorului la psihologia personajului. Acest tip de focalizare creează complicitatea cititorului cu personajul, mergând până la identificarea cu acesta.

Pe de altă parte, „*focalizarea externă* nu desemnează subiectul-perceptor, ci percepția externă a obiectului-perceput. Nu e vorba, așadar, de perspectiva narativă, ci de profundzimea perspectivei narative.”⁸² Astfel, prin focalizarea externă, se înțelege că naratorul nu are acces la gândurile și sentimentele personajului, înregistrând evenimentele asemeni unei camere de luat vederi, dintr-o perspectivă obiectivă, fără a judeca sau a comenta faptele sau personajele.

În urma acestei analize și comparații a celor trei teorii, se poate identifica, în „Amintiri dintr-o călătorie”, viziunea „cu”, respectiv focalizarea internă.

BIBLIOGRAPHY

1. Boghiu, E., Mutoiu, L., *Hermeneutică și naratologie aplicată, ediția aII-a*, Editura Eurocart, Iași, 2003;
2. Ciopraga, C., *Calistrat Hogaș*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960;
3. Ciucă, V., *Pe urmele lui Calistrat Hogaș*, Editura Sport-Turism, București, 1981;
4. Genette, G., *Figuri*, (selecție, traducere și prefață de Ion, A., Mavrodin, I.), Editura Univers, București, 1978;
5. Hogaș, C., *Pe drumuri de munte*, Editura Minerva, București, 1988;
6. Lintvelt, J., *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Martin, A.), Editura Univers, București, 1994.

⁷⁹ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 55

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Ibidem*, p. 58

⁸² *Ibidem*

FRIENDSHIP- A PARADIGM OF THE CLASSICAL HUMANISM

Olesea Panciuc

PhD Student, University of Pitești

Abstract: "Nobody can live without friends even if they possess all the goods of the world. Friendship is necessary to happiness."

With regard to friendship, they have written and spoken a lot, they have approached various fields where friendship has a say. From the honest friendship between parents and children, between children in general, between young women or young men, between adults, and so on, we can enumerate various areas where this great virtue is able to show us its real value. The secret of friendship is the secret of all spiritual blessings. While the mutual trust is the first need to make friends, faithfulness it is the main condition for keeping them.

Keywords: friendship, humanism, paradigm, world, happiness.

Paradigma științifică actuală este departe de a ne oferi o imagine comprehensivă asupra omului și universului în care trăiește. În ciuda progreselor uluitoare din domeniul științelor naturii și ingineresti, se pare că înțelegerea lumii care a făcut posibilă conștiința interogatoare este încă departe de a fi elucidată. Dimpotrivă, s-ar părea că tocmai paradigma raționalității tehnice, care a făcut posibilă dezvoltarea civilizației moderne, este cea care împiedică aprofundarea interogației asupra omului. De aceea, cunoașterea omului comportă o dimensiune fenomenologică fundamentală, pe care știința sa trebuie să și-l aproprieze și să-i descopere adevăratele lui calități morale. Termenul „*paradigmă*” își are originea în cuvântul grecesc „*paradeigma*”, „*παράδειγμα*”, care înseamnă „*exemplu*”, „*model*”. În filozofia lui Platon „*paradigma*” desemnează „*un prototip al lumii sensibile*”, lumea care se poate înălța la nivelul celei supra-sensibile doar prin fenomenul de participare asumativă a Ideilor, Idei dintre care cele mai de preț ar fi Binele, Adevărul, Frumosul și Dreptatea, Binele fiind Ideea-regină. Mult mai târziu, meditația filozofică va conferi valențe noi termenului de paradigmă și le va aprofunda pe cele anterioare. Astfel, în perimetrul filozofiei științei, paradigma devine, prin dezvoltările analitice ale gânditorului epistemolog Thomas Kuhn, un mod global de privire a fenomenelor, o perspectivă de ansamblu, un set, o grupare selectivă de concepte și idei, o arie de operare în care se poate desfășura un anumit tip de cercetare. Pe de altă parte, termenul „*umanism*” își are originea în cuvântul german „*humanismus*” și în cel francez „*humanisme*”. El venea să desemneze, în zorii ieșirii din Evul Mediu, marea perspectivă a reînnoirii viziunii asupra omului, plecându-se de la redescoperirea modelului uman antic prin Renașterea italiană. Astfel, ființa umană devenea o creație divină excepțională ce merită omagierea deplină în artă și știință, cele două fiind recunoscute drept elemente cheie în progresul uman, în saltul umanității menită triumfului întru transcendență și nu resemnării scolastice în fața evidențelor păcatului primordial exacerbat de teologia medievală în

detrimentul relației filiale cu Divinitatea. Această celebrare a ființei umane va fi transpusă în practică de Renașterea italiană și de perspectiva teologică protestantă, dezvoltându-se ulterior spre viziunile, uneori excesive, ale Iluminismului și spre cultul anacronic al Supra omului nietzscheean. Termenul umanism și-a păstrat, totuși, dincolo de utilizările sale forțate, menirea de a indica „concepția și atitudinea ce investește încrederea și deplina prețuire în valoarea ființei umane”. Ori, alăturarea celor doi termeni, paradigmă și umanism, în contextul prieteniei, nu este una întâmplătoare. Ea este menită să semnaleze posibilitatea de existență a unui câmp comun pentru multiplele preocupări din domeniul științelor umaniste.

Cu privire la prietenie, s-a scris, s-a vorbit mult, s-au atins variate domenii în care prietenia își poate spune cuvântul. De la sincera prietenie dintre copil și părinte, între copii în general, între tineri sau tinere, între adulți unul față de celălalt, și așa putem înșira diferite domenii în care această minunată virtute își poate spune cuvântul. Secretul prieteniei este secretul tuturor binecuvântărilor spirituale. În timp ce încrederea reciprocă este prima necesitate pentru a-ți crea prieteni, credincioșia este condiția principală pentru păstrarea lor.

Valoarea prieteniei se găsește în ocaziile de servire pe care le oferă, și neglijând aceste ocazii, n-avem de așteptat decât că ni se va lua acest dar. Prietenii noastre ar trebui să fie reflexul prieteniei noastre cu Dumnezeu! Este firesc și de neînlăturat ca în mod deosebit tinerii să fie prieteni. Acestea sunt legături tainice ce leagă sufletul laolaltă, astfel că inima unei persoane răspunde unei alte persoane: „*Nimeni nu poate trăi fără prieteni chiar dacă stăpânește toate bunurile lumii. Prietenia este necesară fericirii*”. Sunt cuvinte și reflexii ale marelui Aristotel. Un alt mare cugetător amintea? „*Cât respect și câte elogi merită prietenia!*”.

În timp ce pentru Aristotel prietenia este în fond o virtute, sau cel puțin este inseparabilă de virtute, pentru Cicero ea este legătura tainică ce se realizează între oamenii cu aceleași virtuți: „*vorbes cu tine ca și cum aș vorbi cu mine însumi*”. Și cum nimeni nu poate să-și conceapă viața fără de prieteni, chiar dacă ar fi să posede toate celelalte bunuri la un loc, nevoia de comunicare rezidă din faptul că omul este o ființă socială. Ori φιλία constituie în gândirea antică o temă privilegiată, fiind concepută ca un bine indispensabil al vieții, inseparabil de virtute, condiție sine qua non a fericirii. Sensul general al conceptului de φιλία poate defini orice sentiment de afecțiune, de atașament față de alții, fie că este vorba de prietenia propriu-zisă, fie de dragoste, de bunăvoință, simpatie, binefacere, filantropie etc. Așa cum afirma Tricot, ea reprezintă în esență altruismul, sociabilitatea, *legătura socială* prin excelență, ce menține unitatea între indivizi nu numai în relațiile particulare, ci și ca membri ai unei cetăți spirituale, a unei asociații morale. Astfel că, începând, ca de obicei, cu tratarea dialectică a opiniilor curente și a teoriilor emise de predecesori, Aristotel în „*Etica nicomahică*”, va examina succesiv diversele tipuri de prietenie, tocmai pentru a ajunge la delimitarea propriei concepții despre veritabila prietenie, prietenia perfectă (τελεία φιλία), posibilă numai între oamenii virtuoși, circumscriind în sfera strict umană, ceea ce Platon transpusesse pe plan metafizic.¹ Și cum pe tineri îi ajută prietenia să se ferească de greșeli, bătrânilor le oferă îngrijire și compensație pentru actele pe care slăbiciunea îi împiedică să le mai îndeplinească, iar pe cei aflați în floarea vârstei îi stimulează la acte nobile, tot așa „*când doi oameni merg împreună*”² sunt capabili de gândire și de acțiune. Pe de altă parte, prietenia

¹ W. JAEGER, *Aristoteles*, English translation, Oxford, 1938, p. 254-257. A se vedea și Fr. DIRLEMEIER, *Philos und Philia im vorhellenistischen Griechentum*, Diss, Munchen, 1931; A.-J. VOELKE, *Les rapports avec autrui dans la philosophie grecque d'Aristotele à Panétius*, Paris, 1961, p. 36-63, 180-181. M. HAMBURGER, *Morals and Law. The Growth of Aristotle's Legal Theory*, New Haven, 1951, Part III, *On Friendship*, 111 – 151 etc.

² HOMER, *Iliada*, X, 224.

inerentă dintre părinți și copii este un instinct natural, fiindcă natura umană însăși are în sine acest sentiment reciproc și, de aceea ea este o virtute internă a ființei umane animată de dragostea față de oameni (τούς φιλανθρώπους), un termen compus ce exprimă ideea de „umanitate”. Tot prietenie pare să fie și ceea ce menține unitatea între oameni, fiindcă această concepție aristotelică despre raportul egal dintre concordie și prietenie trebuie văzută ca drept țintă de înlăturare a nedreptăților dintre oameni: „*Dealtfel, când oamenii sunt prieteni între ei, nici nu mai e nevoie de justiție, în timp ce de prietenie au nevoie chiar și atunci când sunt drepti; căci expresia cea mai înaltă a dreptății este în ochii tuturor ceva de natura prieteniei.*”³. Conceperea aceasta a prieteniei ca „relație utilitară” aparține teoriei sofiste, elaborată probabil de Protagoras, de care Socrate, la rândul lui, se servise pentru a sublinia „utilitatea” tuturor valorilor morale.⁴ Epitetul καλός, pe care Aristotel îl aplică constant virtuților, marchează apartenența prieteniei la domeniul valorilor morale: „*prietenia este un sentiment nu numai necesar, ci și nobil.*”⁵. Iar toți oamenii care sunt capabili de virtute, sunt capabili și de prietenie. Ea este numită uneori afinitate („*asemănător spre asemănător trage*”)⁶, sursă necunoscută a muncii olarului,⁷ în care „*contrariile se atrag*” și se completează una pe cealaltă din faptul că „*din disonanțe rezultă cea mai frumoasă armonie*”.⁸ Cu alte cuvinte, „*asemănătorul tinde către asemănător*”⁹. În același timp, Socrate este cel care circumscrie problema prieteniei în veritabilul ei domeniu, cel al moralității, în timp ce la Aristotel plusul și minusul prieteniei acordă credit unui indiciu neconcludent. Și cum pentru Platon și școala sa de etică, prietenia constituie „o singură specie”, toate formele ei ordonându-se într-o ierarhie ce urcă, din treaptă în treaptă, spre un prim obiect al prieteniei, care este Binele în sine, Aristotel sugerează aici că, dacă în principiu diferența de treaptă nu constituie o diferență specifică, este posibil totuși, ca în anumite condiții, plusul să constituie o specie, minusul alta, astfel încât între pluralitatea speciilor de prietenie și faptul că φιλία este susceptibilă de trepte diferite, nu există, în fond, incompatibilitate. Acesta va recunoaște trei „specii” (εἶδος) de prietenie corespunzătoare unor noțiuni și definiții diferite, între care va stabili totuși o ierarhie, prima fiind prietenia perfectă, celelalte două doar aproximații ale acesteia. Și dacă se admite că nu orice poate fi iubit, ci numai ceea ce este susceptibil de iubire, adică binele, plăcutul și utilul, se poate admite și faptul că omul virtuos este și prietenos, este cel la care binele aparent și binele real coincid, fiindcă ceea ce este util generează un bine sau o plăcere, în funcție de ceea ce urmărește omul în viață. Pe de altă parte, Aristotel, afirma că „*fiecare iubește nu ceea ce realmente este un bine pentru el, ci ceea ce i se pare ca atare un bun pentru el însuși.*”¹⁰. Astfel că, în concepția aristotelică trei sunt rațiunile ce stau la baza prieteniei: binele, plăcutul și utilul. Însă atașamentul de lucrurile inanimate nu-l putem desemna prin termenul de prietenie, pentru că nu este posibil ca ele să răspundă omului cu același sentiment și nici omul să le dorească binele (ar fi absurd!), ceea ce denotă faptul că prietenia, atât în concepția lui Aristotel, cât și în cea a lui Platon are două trăsături esențiale: *dezinteresul* și *reciprocitatea*. În același timp, *bunăvoința* doar a unuia dintre oameni, fără reciprocitate, nu este de ajuns prieteniei, fiindcă prietenia presupune o

³ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 185.

⁴ A se vedea PLATON, *Lysis*, 201 c-d.

⁵ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 185.

⁶ HOMER, *Odiseea*, XVII, 218; PLATON, *Lysis*, 214: „*Pe cei asemănători un zeu îi împinge mereu unul spre celălalt*”, al cărui echivalent românesc este expresia proverbială: „*Cine se aseamănă, se adună*”.

⁷ Este o aluzie la HESIOD, *Munci și zile*, 25, reluată de Aristotel de foarte multe ori în *Etica nicomahică*.

⁸ ORIGENES, *Contra Celsum*, VI, 42.

⁹ PLATON, *Opere*, II, București, 1976, p. 182-186.

¹⁰ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 186.

bunăvoință reciprocă: „Dar pe cei ce doresc astfel binele cuiva fără ca celălalt să le răspundă cu același sentiment îi numim – nu prieteni – ci oameni binevoitori [...] Prietenia presupune deci o bunăvoință reciprocă, fiecare dorind binele celuilalt, bunăvoință ce nu trebuie să rămână ignorată de nici unul dintre cei doi.”¹¹ Aceasta ar fi o primă schiță a paradigmei prieteniei umanismului clasic, în care Aristotel își asumă, cu rigoare, două teorii diferite ale școlii platoniciene, una punând accentul pe caracterul dezinteresat al prieteniei, și alta pe fuziunea sentimentelor. Această definiție va fi îmbogățită și nuanțată de-alungul acestei perioade, conducându-ne la ideea că prietenia este totala comuniune a spiritelor într-o viață de intimitate. Ori, sursele prieteniei (binele, plăcutul și utilul) ne oferă și premisele celor trei „specii de prietenie”: *prietenia bazată pe virtute, prietenia bazată de plăcere și prietenia bazată pe interes*:

Cei ce se bucură de un atașament reciproc își doresc binele unul altuia din punctul de vedere ce le determină atașamentul. Astfel, cei al căror atașament reciproc își are sursa în utilitate nu se iubesc unul pe altul pentru ei înșiși, ci în virtutea avantajului ce-i poate reveni fiecăruia din partea celuilalt. La fel stau lucrurile și în prietenile bazate pe plăcere: nu pentru calitățile lor intrinsece sunt îndrăgiți oamenii de spirit, ci pentru plăcerea pe care o procură celor ce-i îndrăgesc. Prin urmare, când prietenia se bazează pe interes, ne iubim prietenii pentru propriul nostru bine, iar când se bazează pe plăcere îi iubim pentru propria noastră plăcere. În ambele cazuri, prietenul nu este iubit pentru ceea ce reprezintă el în esența sa, ci în măsura în care ne este util sau plăcut.¹²

Or, în concepția aristotelică „*a iubi prietenul*” pentru ceea ce reprezintă în sine, pentru valoarea lui morală, este caracteristica prieteniei ideale, din care va face un criteriu în aprecierea tuturor „speciilor” de prietenie. În consecință, numai o astfel de prietenie este durabilă și nu se va destrăma ușor, pe când o prietenie bazată pe interes sau plăcere va înceta de îndată ce interesul a dispărut: „*prietenia bazată pe interes trădează spirite mercantile*”.¹³ Or, utilitatea nu este ceva durabil, și nici hedonismul, care variază de la o persoană la alta, în funcție de împrejurări, ceea ce ne conduce la ideea conform căreia omul binevoitor se ghidează numai după rațiunea prieteniei, care apare și dispare după propriul său interes. De altfel, prietenia dintre tineri, la prima vedere, pare să-și aibă sursa în plăcere, pentru că trăind sub dominația pasiunii, ei urmăresc înainte de toate plăcerea prezentă și personală, chiar egoistă am putea spune și, de aceea, și prietenii lor, pe cât de repede se înfiripă, pe atât de repede se și destramă, fiindcă scopul lor este plăcerea, care va trece o dată și cu prietenia: „*tinerii iubesc și încetează să iubească cu aceeași repeziciune, schimbându-și sentimentele de mai multe ori pe zi*.”¹⁴ Însă prietenia bazată pe virtute dintre oamenii cu noblețe spirituală, ale căror afinități izvorăsc din virtute este cea care vizează binele comun (αγαθοί), exprimând superioritatea.¹⁵ Astfel că a fost pusă în lumină evoluția de la „obiectul prim al prieteniei” (πρώτον φίλον) al lui Platon la concepția aristotelică despre „*prietenia perfectă*” (τελεία φίλία). Dacă la Platon toate treptele prieteniei și iubirii sunt ordonate într-o ierarhie al cărui punct suprem este Binele în sine, deci o realitate transcendentă¹⁶, la Aristotel vocabularul platonian acoperă alte semnificații: „*prietenul prim*” (πρωτον φίλον) și „*prietenia primă*”

¹¹ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 186-187.

¹² ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 187.

¹³ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 194. A se vedea și maximă schopenhauriană: *Oamenii își schimbă simpatiile și purtarea cu aceeași ușureală cu care li se schimbă interesul*” (Arthur SCHOPENHAUER).

¹⁴ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 187.

¹⁵ W. JAEGER, *Aristoteles*, English translation, Oxford, 1938, p. 254-257.

¹⁶ A se vedea interpretarea la *Lysis* a lui Constantin NOICA, în Platon, *Opere*, II, București, 1976, p. 166-212.

(πρώτη φιλία), căreia îi sunt subordonate toate celelalte prietenii. Cu alte cuvinte prietenul-om nu mai este iubit pentru Binele în sine, ci pentru el însuși, el este acum prietenul originar, „obiectul prim al prieteniei”. Cu alte cuvinte, a iubi pe cineva pentru virtutea sa înseamnă a-l iubi pentru el însuși, iar această prietenie bazată pe iubire sinceră și devotată durează atâta timp cât virtuțile ce o înconjoară durează și se dezvoltă în timp: „oamenii cu noblețe spirituală sunt nobili în sens absolut și în același timp utili și plăcuți unii altora.”¹⁷. Asemenea prietenii sunt rare, ele necesită timp și deprinderi comune („oamenii nu se pot cunoaște unii pe alții înainte de a fi consumat împreună măsura de sare”) demne de încredere și iubire reciprocă. De altfel, plăcerea și utilitatea coexistă numai în prietenia bazată pe virtute, în care legătura dintre ele ține de esență, ducând la identificarea lor cu binele. Pe de altă parte, prietenia ca dispoziție habituală (ἔξις) aduce cu sine reciprocitatea serviciilor, pe care nu le condiționează, dar dacă absența lor devine cronică, ea poate provoca uitarea prieteniei însăși, de unde și dictonul „tăcerea a pus capăt atâtor prietenii.”¹⁸. În fond, nimic nu caracterizează mai bine prietenia decât viața în comun a oamenilor care se agreează reciproc și au gusturi comune, așa cum sunt legăturile camaraderesti.¹⁹ Iar dacă „atașamentul” (φίλησις) pare un sentiment (πάθος), prietenia (φιλία) devine un „habitus” (ἔξις), o alegere deliberată, care presupune o dispoziție habituală. De aceea, prietenul devine un bine pentru cel căruia îi este prieten, în timp ce prietenia însăși înseamnă egalitate, ca în gândirea pythagoreică.²⁰ Iar la omul care are un caracter mai dificil și este nedispus socializării, prietenia lipsește cu desăvârșire. Or, o prietenie perfectă, desăvârșită (τέλειον) reprezintă în gândirea aristotelică „o stare maximă”, ce nu poate fi depășită. Și cât despre oamenii favorizați de soartă, ei n-au nevoie de prieteni utili, dar de prieteni agreabili, da, pentru că ceea ce doresc ei este să-și petreacă viața în compania cuiva: „oamenii aflați la putere au două categorii distincte de prieteni: unii care le sunt utili, alții agreabili.”²¹. Și, totuși, cei de pe urmă, conchide Aristotel, nu caută nici prieteni a căror persoană să îmbine plăcutul cu virtutea, nici prietenii utili în vederea unor acțiuni nobile, ci oameni de spirit care să-i amuze și oameni abili în a le executa ordinele. Această prietenie disproporționată social nu va rezista, fiindcă lipsește iubirea ca virtute esențială a prieteniei. În această situație conștiința celui care iubește prietenia, nu va accepta serviciile bonome ale spiritului prieteniei din interes, care este incompatibilă cu virtuozitatea ființei sale. De altfel, prietenia desăvârșită bazată pe virtute este singura prietenie veritabilă și de durată.

De altfel, Aristotel abordează această temă a prieteniei și ca un principiu de diviziune, care conduce la distingerea a șase tipuri de prietenie, care pot fi omogene sau heterogene. De exemplu, prietenia părinților față de copii nu este același lucru cu prietenia unui superior față de un subaltern, sau a soțului față de soție, căci virtutea și funcția fiecăruia dintre ei sunt diferite și diferite sunt și motivele și sentimentele lor: „căci doar atunci când afecțiunea este proporțională cu meritul, se ajunge la un fel de egalitate”²², egalitate considerată proprie prieteniei. Motivul acestei diferențe, subliniat de filosoful antic, rezidă în aceea că prietenia este o asociație spirituală de virtuți ce sunt cultivate în măsură inegală de persoanele aflate într-un raport de prietenie, și mai ales de rang sau merit inegal. Iată deci că dificultatea ar consta mai mult în plan teoretic, fiindcă diferența de rang social nu ar trebui să îndepărteze

¹⁷ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 189.

¹⁸ Citat dintr-un poet necunoscut.

¹⁹ A se vedea J.P.A. EERNSTMAN, *Oikeios, hétairos, épitédeias, philos*, Gottingen, 1932.

²⁰ A se vedea G. GLOTZ, *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris, 1904, p. 143.

²¹ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 194.

²² ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 196.

prietenii sincere și devotate, fiindcă aceasta în sine ființează „binele prietenului” de ordin moral. În același timp, aspirația spre onoare (φιλοτιμία), dorința de considerație din partea altcuiva va face ca majoritatea oamenilor să-și dorească mai mult să fie iubiți decât să iubească, de unde și toleranța lor față de lingușire: „căci lingușitorul este un prieten care, situat pe o poziție inferioară, sau cel puțin simulând acest lucru, iubește mai mult decât este iubit.”²³. De asemenea, Aristotel compară nevoia de onfirmare a valorii personale, care este izvorâtă din slăbiciune și nesiguranță la cei ce aleargă după o onoare deșartă și nu după valoarea unei conștiințe a grandorii sufletești. Iar pentru faptul că a fi iubit este în sine un motiv de bucurie, care valorează mai mult decât a te bucura de stimă, prietenia însumează bucuria și iubirea jertfelnică. Pe de altă parte, iubirea prietenului mai valoros pe măsura meritelor acestuia, dar de o condiție socială inferioară compensează prin intensitatea afecțiunii celuilalt. Această prietenie este constantă, fiindcă transferul de virtuți înseamnă prietenie. În schimb, oamenii vicioși, instabili în virtute, nu vor aprecia niciodată roadele unei prietenii sincere și ziditoare; ei își găsesc plăcerea în viciu și nu în virtutea prieteniei.

Conceptul de κοινὸν ca expresie a solidarității umane, se aplică la orice asociație sau grup social, chiar și cu un caracter temporar sau accidental, de la familie la societate, de la cetatea spirituală a sentimentelor la virtuțile ce o înnobilează prin interese și scopuri comune, care caracterizează prietenia bazată pe un Bine comun: „E natural deci, ca o dată cu prietenia, să sporească și spiritul de dreptate, pentru că ele rezidă în aceleași persoane și extinderea lor este egală.”²⁴. De asemenea, prietenia unui rege față de supușii săi rezidă din aceea că el le dorește și le face binele, se îngrijește de prosperitatea supușilor, ca „un păstor de popoare”, cum era numit de Homer Agamemnon. De aici se deduce faptul că această prietenie se bazează pe respect, fiind proporțională cu meritul celui mai bun. În schimb, în regimurile tiranice prietenia și justiția ocupă un loc neînsemnat. Un loc aparte îl ocupă însă prietenia bazată pe legături de rudenie și cea dintre camarazi, care la rândul lor sunt bazate pe un fel de convenție. Acest acord pe care se bazează asemenea prietenii, stabilite în vederea unui interes comun, le dă un caracter artificial, spre deosebire de comunitățile naturale, ce ocupă un loc aparte, constituite din legături de rudenie sau de camaraderie, diferită față de cea dintre părinți și copii: „afecțiunea părinților față de copii o depășește pe cea a copiilor față de părinți și prin durată, căci părinții își iubesc copii încă din clipa în care se nasc, pe când copiii încep să-și iubească părinții abia după ce s-a scurs un timp, când capătă conștiință sau cel puțin sensibilitate.”²⁵. Cu alte cuvinte părinții își iubesc copiii ca pe ei înșiși, iar copiii își iubesc părinții ca sursă a propriei existențe. La fel este și în cazul fraților care se iubesc unii pe alții pentru că s-au născut din aceiași părinți, fiind „de același sânge” sau „din aceeași viță”. La prietenia lor contribuie și faptul că au fost crescuți împreună și vârsta apropiată, căci „cei de aceeași vârstă se simt atrași de cei de aceeași vârstă” și „obiceiurile comune nasc camaraderia.”²⁶. De aceea, prietenia dintre frați, în concepția lui Aristotel este asemănătoare cu cea dintre camarazi, fiindcă între ei se leagă cam aceleași legături sufletești, chiar dacă nu sunt de ordin familial. De asemenea, prietenia dintre părinți și copii se bazează și pe o anumită serie de convenții de binefacere, hrană și educație. În schimp prietenia dintre soț și soție este un sentiment natural, fiindcă omul din fire este înclinat spre viața familială, chiar mai mult decât în viața socială. Prietenia aceasta virtuoasă dintre soți implică un raport de

²³ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 197.

²⁴ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 199.

²⁵ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a VIII-a, p. 205.

²⁶ Proverb citat de Platon în *Phaidros*, 240, c.

colaborare, de diferențiere a atribuțiilor și este întemeiată pe virtutea iubirii și pe o conduită dreaptă și demnă de urmat.

Într-o altă ordine de idei, nemulțumirile și reproșurile apar numai atunci când prietenia este bazată pe un interes anume, în timp ce virtuțile sunt anihilate de egoismul dus până la extreme. În schimb, prietenia desăvârșită este aceea care aduce liniște, încredere, echilibru în mod natural, și nu din vreo obligație sau din vreun interes anume, căci nimeni nu se supără pe cel care-l iubește și-i face binele cu delicatețe sufletească. Iar în ceea ce privește prietenia bazată pe un interes moral, ea nu se bazează pe clauze determinate, ci este fie vorba de un dar, fie de orice altceva oferit, ce trădează un ton amical, dar sub care se află o intenție egoistă, un împrumut sufletească. Iar dacă aceste prietenii se manifestă și dintr-un raport de forță și superioritate, se vor destrăma. Astfel, nu se mai poate vorbi de prietenie, ci de un serviciu onorific. Or, în prietenii bazate pe virtute, neînțelegerile sunt inexistente, iar drept măsură servește alegerea deliberată a celui ce face binele.

Pe de altă parte, în toate prietenii eterogene, oamenii vizează pe rând, fie plăcerea, fie interesul. De pildă, în forma ei politică (κοινωνία), cizmarul, la fel ca țesătorul, primește în schimbul încălțăminteii sau țesăturii sale recompensa proporțională cu meritul său – moneda. La fel se întâmplă și în prietenia erotică dintre un bărbat matur, care se plânge că iubirii sale pasionate nu i se răspunde la fel de către o adolescentă, chiar și atunci când întâmplarea face să nu aibă nimic de iubit. Ele presupun o pasiune ce poate duce până la un punct culminant afecțiunea inclusă de prietenie, pasiune exclusivistă prin natura sa, o dorință de intimitate sensibilă, definită întotdeauna prin simțul văzului: imaginea frumuseții este sursa iubirii, în timp ce plăcerea urmărită de îndrăgostit este prin excelență bucuria unei contemplări aproape estetice a acestei imagini. Se poate afirma astfel că prietenia erotică este prin excelență o prietenie a contrariilor, îndrăgostitul oferind atenții și avantaje în schimbul plăcerii: „Asemenea lucruri se întâmplă când primul iubește urmărind plăcerea, celălalt interesul, și când nici unul, nici altul nu găsește în legătura lor avantajul urmărit.”²⁷ Iar când scopurile nu sunt atinse, prietenia se destramă, fiindcă cei doi prieteni nu se iubeau pentru ei înșiși, ci pentru avantajele pe care le puteau găsi unul la celălalt. Or, spre deosebire de aceasta, prietenia bazată pe afinități de caracter rezistă în timp. De altfel, în anumite cazuri, unii prieteni preferă să aplice „*adagiul*”, chiar dacă acest lucru nu se impune, tocmai pentru a i se oferi omului răsplata cuvenită.²⁸ Iar în cazul în care serviciul adus nu face parte vreunei convenții, acesta este dezinteresat și întotdeauna va fi scutit de reproșuri, indiferent de finalitatea lui, în timp ce recompensa trebuie să aibă ca măsură alegerea deliberată a celui de a face binele fundamentat pe virtute: „*valoarea acestei învățături nu poate fi evaluată material și nu există nici onoare care s-o poată echivala, dar fără îndoială că este suficient, ca și față de zei sau părinți, să ne arătăm recunoștința după posibilități.*”²⁹ Burnet (403-404) face observația că Aristotel omite în mod deliberat o latură a realității, valoarea unui produs rezultând și din costul producerii lui.

Punând problema competenței, care, în anumite cazuri trebuie să fie preferată virtuții, Aristotel evită „*eroarea moralistului îngust, ce acordă totul omului virtuos, fie el și incompetent*” (Gauthier), făcând distincția între planurile diferite. De aici se poate deduce faptul că nu trebuie acordat totul uneia și aceleiași persoane și că trebuie să se dea întâietate

²⁷ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a IX-a, p. 212.

²⁸ A se vedea HESIOD, *Munci și zile*, p. 370 în care se exprimă ideea conform căreia omul trebuie să-și primească onorariul pentru munca depusă, chiar dacă îi este prieten sau doar binevoitor.

²⁹ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a IX-a, p. 213.

obligației de a răspunde unei binefaceri în loc de a „face plăcere unui camarad” prin prezența noastră. De asemenea, în concepția aristotelică, întâietatea serviciilor oferite trebuie să fie, indiferent de situație, întotdeauna părinții, pentru că „*pasiunile și acțiunile morale comportă doar gradul de determinare corespunzător celui al obiectelor lor.*”³⁰. Se poate constata însă că respectul acordat părinților este diferit față de cel acordat camarazilor: tatălui i se cuvine respectul demn de un tată; mamei i se cuvine respectul demn unei mame, bătrânului respectul cuvenit vârstei, oferindu-i locul de onoare la masă, față de camarazi o purtare francă, iar celorlalți tot ceea ce li se cuvine drept, după virtutea și utilitatea lor. Aceste reguli de conduită prietenească sunt menționate adeseori în cultura grecească, făcând obiectul singurei prietenii veritabile, în opoziție cu cele bazate pe interes sau plăcere. O asemenea prietenie vizează cunoașterea caracterului persoanei, iar dacă acest lucru nu se întâmplă, fără îndoială că există multă înșelăciune: „*Fără îndoială, când cineva se înșală, imaginându-și că este iubit pentru calitățile sale morale, deși celălalt nu face nimic care i-ar alimenta această convingere, el nu trebuie să se acuze decât pe sine; dacă însă a fost indus în eroare de prefecătoria celuilalt, e drept să se plângă de cel ce l-a amăgit, mai mult chiar decât un falsificator de monede, cu atât mai mult cu cât în acest caz fraudă atinge ceva mult mai de preț.*”³¹. Pe de altă parte, dacă omul pe care l-am acceptat ca prieten, în baza unor virtuți, devine vicios, mai poate fi iubit? În acest az, Aristotel menționează faptul că eroarea aparține mai degrabă celui ce s-a înșelat, considerând virtuos un om care, în realitate, nu era, din moment ce a fost posibil să se schimbe. Or, adevărata virtute este stabilă și, tocmai pentru a nu fi confundată cu aparențele ei, alegerea unui prieten virtuos necesită prudență și timp, condiții pentru verificarea caracterului său.

BIBLIOGRAPHY

- Aristotel, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012
 Gauthier, R. A., *La morale d'Aristote*, Presses Universitaires de France, 1958
 Hamburger, M., *Morals and Law. The Growth of Aristotel's Legal Theory*, New Haven, 1951
 Homer, *Iliada*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955
 Homer, *Odiseea*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956
 Jaeger, W., *Aristoteles*, English translation, Oxford, 1938
 Platon, *Opere*, II, București, 1976.

³⁰ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a IX-a, p. 215.

³¹ ARISTOTEL, *Etica nicomahică*, Colecția Filosofie, a editurii Antet, 2012, Cartea a IX-a, p. 217.

THE ROMANIAN AVANT-GARDE MAGAZINES

Ioana Bardoşi-Vultur

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: When we refer to the avangardist magazines, we have to bring forward the modernist and symbolist influence upon them. Influential names, such as Tudor Arghezi, Minulescu, N.D. Cocea, N. Davidescu, stood behind Romanian pioneers in the avant-garde movement. Ion Vinea, Fundoianu, Marcel Iancu were N.D. Cocea's pupils at Simbolul, Facla and Chemarea. All the Romanian avant-garde magazines had a common purpose: to rise against the traditional stagnation by seeking the outrageous and the scandal. Due to such a view, most of these magazines had a brief life.

Keywords: avangardist magazines, traditional stagnation, outrageous, scandal, brief life

Atunci când ne referim la publicistica închinată mişcării literare de avangardă, trebuie să subliniem influenţa modernist-simbolistă care a creat un climat propice revistelor de avangardă. Mărturie în acest sens stau şi numeroasele interferenţe de nume care au semnat în ambele publicaţii. S-a produs astfel un schimb de recunoştinţe, am putea spune, tinerii frondeuri mulţumindu-le astfel mentorilor pentru promovarea din perioada simbolistă. Adevărul e că, fără susţinerea venită din partea unui Arghezi, N. D. Cocea, Minulescu, N. Davidescu şi alţi modernişti, noile orientări nu s-ar fi bucurat de aceeaşi tărie. Şi din acest motiv ne vom referi la revistele avangardiste din ţara noastră prin raportare la implicaţiile moderniste. Strădania declanşată de simboलिști în vederea înnoirii literaturii a fost preluată de avangardişti, împinsă chiar înspre extremă.

În mişcarea lor de distrugere şi apoi de reconstrucţie, neexperimentaţii avangardişti au avut prilejul de a se forma în şcoala de la *Simbolul*, *Facla* sau *Chemarea*, ultimele fiind aflate sub tutela lui N. D. Cocea. În mare parte, sub îndrumarea şi atenta supraveghere a sa îşi vor face ucenicia Ion Vinea, Fundoianu, Marcel Iancu, Jacques G. Costin. Chiar dacă nu a existat o colaborare „lină” şi continuă între Vinea şi Cocea, revista condusă de cel din urmă va fi cedată elevului. Implicarea maestrului în viaţa politică, prin conducerea *Erei noi* şi a *Reporterului* – ambele publicaţii comuniste – a avut doar repercusiuni benefice pentru orientările literare excentrice, făcând posibil debutul gazetăresc al celui de-al doilea val avangardist.

Dintre toate publicaţiile noii mişcări, *Contimporanul* a avut activitatea cea mai longevivă şi mai însemnată, apărând în 1922 şi sfârşind în 1933. Chiar dacă „nu avem de-a face încă, la «Contimporanul», cu o «sinteză modernă» ca în cazul mai tinerei şi mai radicale reviste «Integral» (1925-1927)... Eclectismul artistic şi chiar ideologic e marcat”.¹ În paginile sale se regăsesc texte de Minulescu, Claudia Millian, Victor Eftimiu, Ion Pillat, N. Davidescu

¹ Paul Cernat, *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2007, p. 38.

și, desigur, Arghezi. Acesta rămâne figura colaborativă cea mai însemnată și după reorientarea programatică a revistei de după 1924. Un întreg număr i-a fost dedicat poetului cu ocazia publicării *Cuvintelor potrivite*. La rândul său, *Integral* va încerca o anexare argheziană, resimțind nevoia acută de inserare în paginile sale a unor nume de seamă. Din acest punct de vedere, lupta față de *Contimporanul* era pierdută, un factor fiind și perioada relativ scurtă, 1925-1928, de apariție. Autorul *Florilor de mucigai* va admira calea aleasă de tinerii moderniști, dar nu se va recunoaște în ea, poetul croindu-și de mult poteca sa. Cea de a treia revistă care s-a bucurat de o oarecare importanță a fost *Punct*, ea apărând în perioada 1924-1925.

Revista condusă de Ion Vinea își rezervă meritul de a fi dat startul oficial al avangardismului românesc, grație *Manifestului activist către tinerime*, publicat în numărul 46. Chiar dacă se înscria pe linia constructivistă, programul maleabil și fluctuant adoptat a permis colaborările multiple, atât pe plan intern, cât și extern: Marinetti, Hans Richter, Tzara, Herwarth Walden, Paul Éluard. Prin programele adoptate, *Contimporanul* a cunoscut trei etape. Prima cuprinde anii 1922-1924 și e dominată de militantismul social-politic, prin care se urmărea restabilirea legăturii cu vechea apariție cvasiomonimă. A doua perioadă este întinsă pe intervalul 1924-1927 și cuprinde etapa avangardistă, cu precădere constructivistă. Ultima etapă este cea a declinului și are în vedere anii 1929-1932, cu dominații politice și sociale.

În primii doi ani din viața sa, *Contimporanul* trecea drept o publicație intelectuală, cu participări ale oamenilor politici de stânga și gazetari înscriși pe aceeași direcție. În această etapă, literatura deține rolul secund în pagini. Curios e că membrii revistei constructiviste și cei de la *Gândirea* provin din același mediu, ei fiind reprezentați de intelectualii adversari ai liberalilor.

În iulie 1923, apariția revistei încetează, iar Vinea pleacă la *Facla*. Aproximativ un an mai târziu se produce renașterea simbolică, publicația intrând în perioada ei avangardist-constructivistă și literară. Acum se pune accentul pe elementele noii orientări: citadinism, industrialism, abstracționism, antipoliticianism. Totul va fi făcut însă cu moderație, iar poemele publicate aici nu vor avea nimic din violența și scandalul celor din *75 HP* și *Punct*. Din acest motiv, noțiunea de „avangardism moderat”, promovată de critica postbelică, este în măsură să caracterizeze acest periodic, în ciuda manifestului intens de la inaugurarea fazei cu numărul doi. Modalitatea de scriere, regăsită în poezia lui Vinea, este imprimată și în paginile revistei pe care o conduce. Exista acel echilibru între clasicism și avangardism, între tradiție și inovație, dar se făcea simțită și o atmosferă puristă, cu precizarea că „modernismele” încă nu au radicalitatea celor de la *Integral*. În acest sens, *Contimporanul* se afla plasat la intersecția dintre tradiționalism și modernism, cu o cultură încă minoră, care se grăbea să se alinieze cu occidentul. Acesta ar fi un motiv în plus pentru care scriitori, și nu numai, aparținând diverselor orientări se perindă pe aici. Revista era deschisă tuturor mișcărilor novatoare și nu numai: „În cei aproape zece ani de existență, «Contimporanul» va deveni o interfață intelectuală, un intermediar între modernismul moderat al «Sburătorului», expresionismul autohtonist și neo-bizantinismul de la «Gândirea», stânga ruralistă – subtil colorată modernist – de la «Viața românească» și cele mai radicale publicații avangardiste...”²

Venind alături de Vinea la conducerea publicației, Marcel Iancu a adus și unele elemente dadaiste. După cearta cu Tzara și neîmpărțășirea ideii de antiartă a acestuia, arhitectul își descoperă orientările constructiviste și imprimă ceva din spectacolele dada.

² Idem, *op. cit.*, p. 16.

Totodată, grație lui, *Contimporanul* a organizat o serie de expoziții artistice internaționale care promovau inovațiile arhitecturale și picturale. Prin aceasta el își urmărea crezul potrivit căruia societatea trebuie transformată prin artă. Contribuția lui Iancu a imprimat un aer ușor inovator, rezultat în urma fuziunii artelor, iar timp de doi ani, revista a dedicat numere speciale artelor moderne.

Chiar dacă în perioada sa avangardistă *Contimporanul* a obținut o serie de colaborări notorii pe plan extern, un complex de inferioritate bântuia prin redacție, cu precădere pe la Vinea. Din corespondența pe care acesta o avea cu diverși avangardiști străini, în special cu Tzara, își exprima regretul de a nu fi contribuit mult mai mult la tumultoasele mișcări de pe scena literaturii. De aceea el și propune o colaborare strânsă între diversele centre avangardiste de pe bătrânul continent, în vederea promovării noii literaturi române și peste hotare. Toate conferințele și expozițiile realizate în România s-au organizat nu doar cu scopul de a familiariza individul cu noua artă, ci pentru a realiza un fel de contract cu exterioritatea. În ciuda decalajului existent au fost înregistrate colaborări cu avangardiști de peste hotare. Am văzut, mai sus, legătura dintre grupul de la *Contimporanul* și avangardiștii belgieni. Pe lângă aceștia, constructiviștii, în speță Marcel Iancu, aveau puternice conexiuni cu mișcările artistice similare de peste hotare. Datorită lui, publicația lui Vinea s-a bucurat de găzduirea a numeroase evenimente cultural-artistice închinată orientării patronate. De aici vine și acea atitudine ușor superioară față de celelalte publicații autohtone. Marinetti, Breton & Co răspundeau de fiecare dată afirmativ, bucuroși că încă mai pot să propage crezul lor artistic. De fapt, ei au fost cei care au avut de câștigat, reprezentanții noștri având apariții efemere prin paginile publicațiilor de peste hotare. În oarba dorință a activiștilor români de a-și vedea câte o poezie publicată peste hotare, străinii erau adevărații premianți.

În ultima sa fază, *Contimporanul* a revenit la sublinierile sale politice și sociale care au dominat prima sa perioadă. Partea de literatură care se publică acum este tot mai cuminte, fapt care va atrage după sine reacțiile violente și acide de la *unu*. Cei din jurul acestei reviste vor critica dur plecăciunile constructiviste în fața diverșilor lideri avangardiști străini, echivalându-l, de exemplu, pe Marinetti, cu un oficial fascist. Împotriva modernismului moderat al revistei, Ilarie Voronca va semna un articol intitulat *Coliva lui Moș Vinea*, un articol care spune totul despre noua receptare malițioasă. Însumând cel mai mare număr de ani ai unei reviste avangardiste autohtone, activitatea de la *Contimporanul* nu poate fi trecută cu vederea. Aici a fost semnalat precursoratul *Paginilor bizare* ale lui Urmuz, aici s-a conturat primul grup avangardist forte și cu un program clar.

Tot de această revistă trebuie legat și expresionismul, el apărând prima dată în *Gândirea*. Iată încă un punct comun celor două publicații. Acest element nu a fost ușor sesizat din cauza manifestărilor uneori gălăgioase, alteori mai puțin, ale *Contimporanului*. Programul constructivist prezenta afinități cu unele puncte din revista germană *Der Sturm*, revistă expresionistă, care a avut parte de numeroase recenzii din partea „contimporanilor”. Colaborarea dintre cele două era destul de strânsă. Grație elementelor expresioniste, între contimporani și gândiriști apar câteva punți de legătură. De aceea, prezența lui Ion Pillat în paginile revistei lui Vinea nu trebuie să ne mire. Mai mult decât proza, poezia publicată aici vădește legături profunde cu expresionismul. Contribuția lui Fundoianu este semnificativă în acest sens. În ciuda carierei sale în literatura franceză, orientarea sa este germană. Chiar dacă el realizează o poezie descriptivă, aceasta derivă dintr-o imaginație puternică. Plasarea forțelor vieții, a naturii împotriva universului mecanic, tehnicizat este arma expresioniștilor. „Expresionismul e la Fundoianu reprezentarea naturii într-o permanentă explozie de vitalitate elementară, agresivă. Nestăpânite seve țâșnesc din toate părțile. O lume frustă, indiferentă la

opera civilizației, tinde mereu să invadeze târgul, excrescență mizerabilă în mijlocul ogoarelor și a pășunilor eterne. Vacile calcă asfaltul ud, acoperă ulițele cu baliga lor, boii își freacă de stâlpii telegrafici somnul neisprăvit... ”³

De expresionism putem vorbi și în cazul lui Vinea, atunci când e vorba de sinteză, de maxima concentrare a imaginilor, dar nu e atât de evident ca la Fundoianu. De asemenea, versurile telegrafice, scrise parcă după rețeta Morse, versuri al căror limbaj fusese reclamat de toate revistele avangardiste, sunt și ele prezente. Atât Ion Vinea, cât și Ilarie Voronca au practicat pentru un timp astfel de versuri. Lor li se adaugă Ion Călugăru, acesta fiind cultivatorul grotescului expresionist. Scriitorul pendulează mereu între o notație realistă și dilatarea fantastică a trăsurilor. Datorită acestui grotesc vom avea prezent sacrul. Făpturile din opera lui Ion Călugăru au sufletele turmentate de nebunii sublime. Felix Aderca a arătat și el un interes față de expresionism. Descrierea sa realistă evidențiază totodată și un plan secund. În acesta din urmă, care este unul ideatic, nu întâlnim personajele nominalizate, ci principiile care pun stăpânire pe destinul lor. Parcurgându-i proza, un alt element de factură expresionistă e regăsit în eliminarea psihologiei. Până la urmă, toate simplificările întreprinse de avangardiști au ceva din recuzita expresionistă. *Paradisul suspinelor* este invadat de coșmaruri expresioniste. Înclinația spre tot ceea ce este stihial în natura umană, la care se adaugă deformarea grotescului, a făcut posibilă includerea multor scriitori de la *Contimporanul* în exercițiul expresionist.

Contimporanul rămâne o revistă emblematică în sfera avangardei autohtone, ea evidențiind tendința de oscilație a mișcării noastre între negativism și sinteza modernist-construcționistă. Din această cauză protestele la adresa ei nu au încetat să apară.

O altă publicație avangardistă, *Integral*, a susținut la începuturile sale aparițiile simboliste, cum s-a întâmplat cu Ion Minulescu. Însă, orientarea avangardistă nu se dezmințe, iar poetul-maestru va fi sancționat în momentul în care se va ocupa de niște cărți tradiționaliste. Această revistă se dorea a fi diferită de publicațiile asemănătoare și contestă literatura în general. De exemplu, referindu-se la simbolism, Ilarie Voronca îl va acuza de faptul că nu a opus nicio rezistență în fața avangardismului, mai mult, s-a dizolvat în acesta. După cum îi spune și numele, noua publicație urmărește integrarea prestațiilor autohtone în mișcarea mai amplă, europeană. Revista *Integral* este identificată de către Marin Mincu drept sinteza culturală a esenței avangardismului românesc: „Prin «Integral», poezia și plastica românească sunt reprezentate la nivel perfect european, de aceea putem considera că revista constituie momentul maxim al avangardismului românesc în prima sa fază istorică.”⁴ În paginile sale este reluat aproape identic activismul modernist propus de Vinea în *Contimporanul*.

Încă din primul număr al *Integralului*, tot Voronca se arată împotriva dezordinii romantice și suprarrealiste și milita pentru ordinea sintetică, integrală. Adoptând astfel de atitudini vehemente, integraliștii se așteptau la reacțiile de „primire” din partea criticii de la acea dată. Până și concepția despre poezia modernă era exprimată dur, agresiv, conform orientării. Ea era văzută drept un pumn care muta fălcile cititorilor, din nou ideea poartă semnătura lui Voronca. Integralismul se va maturiza, va pleca de la bizareriile avangardiste, dar, în final, va ajunge să fie preocupat de aspectele practice ale vieții. Încă de la începuturile sale, o formă utilitaristă este întrevăzută. Reclamele prezente în paginile sale anunțau executarea diverselor decoruri interioare, mobile, covoare, ceramică, afișe, costume,

³ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Minerva, București, 1978, p.131.

⁴ Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1999, p. XIX.

reclamele sale stârnind invidia celorlalte publicații. El trebuie să fie privit și ca o afacere. Până la urmă era unicul concurent al *Contimporanului*.

Așa cum nu au fost tributari unei singure orientări, nici în cadrul revistelor literare aferente nu se poate vorbi de o fidelitate. Scriitorii trec de la o publicație la alta, lucru constatat și în cazul *Punctului*. Integraliștii au început să fie prezenți și în paginile acestei reviste. Din nou, Ilarie Voronca guvernează ideologia de aici, el redactând trei tablete care cuprind observații referitoare la axa artă-artist-public-critică. El va critica și protecționismul teatrului care este o piedică pusă în fața propagării noului. De fapt, Ilarie Voronca se perindă cam pe la toate revistele avangardiste. În octombrie 1924, în colaborare cu Victor Brauner, va scoate unicul număr de la 75 HP. Revista era văzută de aceștia drept o revistă manifest, menită să genereze indignarea tradiționaliștilor și să scandalizeze. Scandalul este și cuvântul-cheie, cel care caracterizează această revistă. El este prezent încă de la început, în *Aviogramă*, unde cititorul era îndemnat să aplice principiul „tabula rasa”, să-și golească creierul, urmat apoi de respingerea logicii și a gramaticii. Acest manifest va fi reluat câțiva ani mai târziu în revista *unu*, de către Sașa Pană. Lăsând la o parte aceste probleme, se constată prezența ludicului în aceste pagini. Așezarea în pagină, absurditățile amuzante, reclama pe care și-o făcea revista, parodiind stilul reclamei comerciale, o înscriu pe această traiectorie. Este practic o resurecție a stilului dadaist, lansări șocante, cu surle și trâmbițe. Pictopoezia inventată de cei doi fondatori este în măsură să ilustreze cel mai bine acest lucru. În cadrul ei, futurismul și dadaismul colaborează pentru a satisface capriciile ironice ale maeștrilor sus-menționați. Acest spirit dadaist mai putea fi regăsit și în primul număr al *Punctului*.

Continuând inițial linia integralistă, *unu* devine tot mai receptivă în fața ideologiei lui Breton. Revista, la care colaborează Ilarie Voronca, Stephan Roll, Ion Călugăru, Fondane, Geo Bogza, își îndreaptă atacurile tot mai mult înspre constructivism și spre *Contimporanul* lui Vinea. Aceștia erau acuzați de o atitudine refractară noului. În ciuda acestor divergențe, trebuie amintit faptul că ultimii își au originea tot în „contimporani”. Ambele orientări își găsesc punctul de plecare în opera lui Urmuz. Toate cele trei mari publicații de avangardă realizează o serie de parodii care nu urmăresc altceva decât contestarea literaturii de consum. Noua grupare devine recunoscătoare visului și imaginației. Răceala lucidității poetului-inginer constructivist este surclasată de acestea. Lumea care îi înconjoară nu mai este suficientă și nu mai satisface posibilitățile de creație. Utilitarismul constructivist nu mai are ce căuta aici. Poetului îi revine sarcina acum de a descoperi, mai exact, de a inventa noi teritorii, noi lumi. Și iată cum poetul romantic revine în prim-plan. Cei de la *unu* doresc recâștigarea spontaneității obținută prin intermediul hazardului și a întâlnirilor neașteptate dintre cuvinte. Visul este cel înzestrat cu această putere eliberatoare. Geo Bogza chiar publică aici un articol având titlul *Reabilitarea visului* și în care glorifică puterea visului de a dinamiza realitatea și de a încălca toate legile și interdicțiile. Cu noua revistă se produce o schimbare. Scriitorii se reorientează spre explorarea abisului interior. Din nou Voronca este cel care orientează poezia de aici, una care călătorește pe aleea imaginilor. Singurul care nu se complăce pe acest traiect este Geo Bogza, rămânând în universul reportajului brut. Cu toate că nu au recunoscut niciodată înclinația suprarealistă, poeziile de la *unu* pășesc pe drumul deschis de Breton.

Așa cum Voronca îl atacase pe Vinea, la rândul său va fi atacat. În 1930, când suprarealismul suferă la el acasă, Ilarie Voronca nu mai trimite la tipărit articolul *Obrazul de cretă*. Drept urmare, Roll îl va acuza de trădare și va lăsa gol spațiul care fusese destinat articolului respectiv, tipărind sub el titlul *Șacalul acestei colibri*. Cumințenia lui Vinea se pare că l-a molipsit și pe el. Dorind să dea o orientare cât mai de stânga, una de protest și de nonconformism, „trădătorul” fusese astfel exclus din cadrul grupării. Angoasa, amenințarea

lumii ostile, retragerea în singurătatea cărților nu mai corespundea cerințelor de la *unu*. Această publicație vine să întregască programele avangardei românești. Potrivit grupului, avangarda românească de după 1932 trebuie să urmeze literatura proletară, a maselor. După această dată, ea va înclina tot mai mult spre presa de stânga. Revista dispărând, a rămas doar editura cu același nume. Arghezi fusese și pentru reprezentanții acestei grupări un maestru, revista evidențiind în primele sale numere un epigonism formal cu *Biletele de papagal*.

Pe lângă revista condusă de Sașa Pană, în paralel cu aceasta au apărut câteva publicații-satelit. Una dintre ele a fost și *Urmuz*, apărută la Câmpina, sub conducerea lui Geo Bogza și însumând cinci numere. Ea a fost concepută în ideea continuării unei alte reviste de avangardă, *75 HP*. Urmează apoi o publicație ieșeană, *XX – literatură contemporană* (8 decembrie 1928 – 15 mai 1939), cu șapte numere. *Alge* a fost o altă revistă avangardistă cu o viață scurtă, apărând în două serii, prima cuprinzând opt numere, a doua, trei. Se remarcă aici influența scrisului reportericesc al lui Geo Bogza. Cei de aici au redactat alte două reviste având un singur număr și cu titluri scandaloase: *Muci* și *Pula*.

Ceea ce a lipsit revistelor avangardiste a fost critica, acea critică obiectivă. Poeții și cei care publicau aici erau în același timp și critici. Singurul care a primit titlul de critic, recunoscut și în cercurile exterioare mișcării, a fost Lucian Boz. *Facla* e revista la care a apărut tânărul critic, o revistă care ulterior va fi o tribună a avangardismului românesc.

O revistă care supraviețuiește relativ mult după fervoarea avangardistă este *Meridian*, 1934-1946. Și ea își îndreaptă atacurile asupra lui Iorga, acesta văzând-o ca pe o anomalie. La rândul lor, Lovinescu și Călinescu, prea puțin fani ai mișcării, o acuză pentru lipsa ortografiei și a grotescului inspirației. Dacă în primele publicații avangardiste maestrul era recompensat pentru îndrumarea și susținerea arătată, aici lucrurile nu stau la fel. N. D. Cocea, Claudia Millian sunt aspru sancționați de către Tiberiu Iliescu. Singurul care este recunoscut și apreciat este tot Arghezi. *Radical* amintește și ea de vechile orientări avangardiste, mai ales de suprarealism. Dintre foștii activiști îi întâlnim aici pe Geo Bogza și Jonathan X. Uranus.

Dacă dorim să realizăm o diferențiere în funcție de numeroasele orientări avangardiste, vom constata că e o încercare fără rezolvare. Motivul e unul simplu. Interferențele, colaborările, asemănările nu ne ușurează munca. Toți urmăreau răsturnarea regulilor care au stat și stau la baza poeziei formale, asocierile stranie dintre cuvinte și imagini se regăsesc la toți, plus ermetismul, parodia și atitudinea anti-artă. După cum afirmă Ioan Mihuț, „paginile acestor publicații violentează, de-a dreptul, bunul gust: producții dincolo de limitele oricăror libertăți; chiar aspectul grafic era dezordonat (numele – scrise cu litere mici, despărțite în silabe – voit greșită, fraze continue, fără pauze și semne de punctuație, o jumătate de pagină tipărită normal, alta – invers; fotografii și desene în manieră cubistă, futuristă, suprarealistă, multe dintre ele fiind lipsite de sens, fie obscene etc.). excentrismul revistelor mergea până acolo încât unele dintre numerele acestora apăreau în alb, doar cu titlul, ceea ce voia să creeze impresia că puteau fi completate de oricine, la liberă alegere.”⁵

După cum am văzut, revistele de avangardă de pe teritoriul țării noastre au pornit de la un țel comun, criticarea stagnării tradiționaliste, și au dezvoltat ulterior programe extreme. Atacându-se reciproc, la fel ca și mișcările literare care le-au generat, cuvântul de ordine care vine în întâmpinarea lor este „scandalul”. Singura grupare în cadrul căreia nu îl regăsim cu aceeași fervoare este cea de la *Contimporanul*. Însă domesticirea acestuia și ampla deschidere pe care a arătat-o diverselor unde moderniste i-au adus o serie de atacuri. Lăsând acest detaliu

⁵Ioan Mihuț, *Symbolism, modernism, avangardism. Îndrumări metodice*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1976, pp. 44-45.

la o parte, „efemeritatea” este un alt aspect care defineşte cea mai mare parte din aceste publicaţii. Viaţa scurtă de care se bucură sau nu unele dintre ele arată receptivitatea publicului în faţa doctrinelor îmbrăţişate de ele. Credem că acesta este şi unul din motivele pentru care cei de la *Contimporanul* au cunoscut un important succes la acea vreme. Permanenta lor oscilaţie şi încălcarea, dacă putem spune, a propriului orgoliu ideologic i-a salvat de la o dispariţie fulgerătoare. Desigur, putem adăuga aici şi implicarea social-politică a unor colaboratori, participare care a mai tăiat din elanul pur avangardist. Într-o societate care abia acum era în perioada tranziţiei spre modernism, să vii cu articole şi publicaţii precum cele de la *unu*, *75 HP* şi cele prezente în diverse reviste satelit era, pe de o parte, ceva extrem de curajos, dar denota şi o oarecare doză de inconştienţă. Cert e că aceste publicaţii au adus o notă să zicem veselă, ludică, în ciuda agresiunilor trimise de taberele adverse. Probabil că dacă nu s-ar fi atacat între ei, ele, unitatea le-ar fi scos în faţă un alt destin.

BIBLIOGRAPHY

1. Cernat, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2007
2. Cernat, Paul, *Contimporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2007
3. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română şi expresionismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978
4. Mihaş, Ioan, *Simbolism, modernism, avangardism. Îndrumări metodice*, Ed. Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1976
5. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1999
6. Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, E. P. L., Bucureşti, 1969
7. Pop, Ion, *Introducere în avangarda literară românească*, Institutul cultural român, Bucureşti, 2007

HERVÉ BAZIN, MYTHOLOGY, PATRIARCHY, ORESTE, MATRICIDE

Bianca-Livia Bartos

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

Abstract: Hervé Bazin is one of the first French writers approaching the paternity theme in his novels. In the middle of a century when the figure of the mother masters the literature, Hervé Bazin is the image of the author who brought patriarchy to replace matriarchy, as Oreste has done it in mythologic times. This paper delves into the Hervé Bazin's novels and personality with the purpose of demystifying his writings.

Keywords: Hervé Bazin, mythology, patriarchy, Oreste, matricide.

Hervé Bazin est l'un des premiers écrivains français à traiter dans son ouvrage le thème de la paternité. Vers la moitié du XX^{ème} siècle, l'auteur s'attaque à une nouvelle vision sur la famille de la société moderne, dans laquelle la maternité est remplacée par la paternité, image renvoyant aux temps mythologiques. Comme bien d'autres écrivains de son époque, Hervé Bazin s'intéresse à la réécriture des mythes anciens, thématique qui nourrit ses romans dès son écriture de début : *Vipère au poing* (1948). C'est à la lumière de ces faits que nous avons identifié la figure d'Oreste dans l'image de l'écrivain méfiant devant l'autorité maternelle dans la famille, idée renforcée dans trois autres romans, qui traitent le thème la paternité comme leitmotiv de l'ouvrage : *Au nom du fils* (1960), *Le matrimoine* (1967) et *L'école des pères* (1991). Au cœur de cette recherche se trouve, ainsi, une démystification des trois écrits, de même qu'une tentative de tracer les contours du thème de la paternité dans la vision bazinienne, relevée des interviews de l'écrivain. Notre étude se partage en deux parties, dont la première se propose de traiter le sujet du point de vue théorique et mythologique et la deuxième s'applique sur une brève analyse des trois romans.

« Le roi est le pilier de l'État. Le père est le pilier de la famille. Le mari est le pilier de la femme »¹, proclamait le philosophe Confucius au V^e siècle avant J.C. Aux antipodes se trouve l'histoire de la mythologie, qui renvoie à une société matriarcale régnant aux débuts des temps, idée qui se trouvait en plein essor à la fin du XIX^{ème} siècle, lors de la publication du *Droit maternel*² de Johann Jakob Bachofen. Fondée sur la mythologie de la Grèce antique, ainsi que sur des études historiques, la théorie de J. J. Bachofen a suscité un grand intérêt parmi les groupes féministes de l'époque. Néanmoins, au XX^{ème} siècle et sur le fond d'une

¹ *Le Confucianisme*, Les trois principes fondamentaux de Confucius, article consulté à l'adresse www.macoree.com/confucianisme.htm, le 28 novembre 2016, à 14.03.

² Walter Benjamin, J. J. Bachofen, (1935), *Écrits Français*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, coll. « Folio Essais ». pp. 123-146.

mauvaise relation avec sa mère, Hervé Bazin s'affirme avec un premier roman et chef-d'œuvre, qui instaure le mépris contre la lignée maternelle et continue avec d'autres écrits qui s'attaquent à l'intronisation de la paternité.

Dans la Grèce antique, l'instauration de la paternité commence avec le matricide d'Oreste, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre. Après l'assassinat de son père, le héros quitte la cité afin d'habiter chez Strophius, son oncle et roi de Phocite pour revenir quelques années plus tard avec le dessein de venger la mort de son père. De retour à Mycènes, il tue Clytemnestre, sa mère, et Égisthe, le complice de celle-ci.³

Eschyle, le grand dramaturge grec, consacre une trilogie au sujet du matricide d'Oreste : *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*. Tourmenté par les Furies⁴, Oreste cherche la sérénité auprès de l'Aréopage qui l'absout de toute culpabilité, grâce aux témoignages d'Apollon et d'Athéna. C'est dans la troisième partie qu'Apollo, le protecteur et l'ami d'Oreste, synthétise le lignage paternel et nie véhémentement le rôle de génitrice de la mère, qui n'est que la porteuse de la semence masculine :

Ce n'est pas la mère qui engendre ce qu'on appelle son enfant, argumente-t-il ; elle n'est que la nourrice du germe versé dans son sein ; celui qui engendre, c'est le père. La femme, comme un dépositaire étranger reçoit d'autrui le germe ; et quand il plaît aux dieux, elle le conserve. La preuve de ce que j'avance, c'est qu'on peut devenir père sans qu'il y ait besoin d'une mère ; témoin cette déesse, la fille de Zeus, du roi de l'Olympe. Elle n'a point été nourrie dans les ténèbres du sein maternel et quelle déesse eût produit un pareil rejeton ?⁵

Le rôle insignifiant de la mère est souligné par comparaison avec Athéna, déesse de la sagesse, de la guerre et de la stratégie militaire. Fille sans mère de Zeus⁶, la déesse témoignera elle aussi en faveur d'Oreste, en offrant son propre exemple comme argument : « Je n'ai pas de mère à qui je doive la vie ; ce que je favorise partout c'est le sexe viril. Je suis complètement pour la cause du père. Je ne puis donc m'intéresser au sort de la femme, qui a tué son époux, le maître de la maison. »⁷ Farouche et obstinée contre le pouvoir de la femme, Athéna souligne son jugement en accentuant la domination du sexe masculin.

Le même acharnement ressort des paroles d'Hervé Bazin qui, issu de la tyrannie de Folcoche depuis la période de son enfance, ne guérit pas l'aversion contre sa mère. Ainsi, irrité par le rôle hégémonique de la maternité dans la littérature et la société, il réagit avec la publication d'un roman qui met en premier plan la fonction du père :

Jusqu'ici on confondait père et mère. Ça m'agaçait. Vous entrez dans les musées, vous trouvez un tas de maternités et de vierges à l'enfant : pas un père. Dans la littérature, pas de père. Evidemment, il y a le père Goriot [et le

³ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Bordas, 1991, coll. « Classiques Garnier », s.v. Oreste et Pylade.

⁴ Divinité persecutrice, symbole de la vengeance des dieux. Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, *ibid.*, s.v. Oreste et Pylade.

⁵ Eschyle, *L'Orestie* avec une introduction sur la légende, un commentaire rythmique et des notes, texte établi par Paul Mazon, Paris, Ancienne Librairie Thorin et fils, 1903, éditeur Albert Fontemoing.

⁶ Athéna naît du crâne de Zeus, conçue par le dieu même et sa première conquête, Métis. Averti par un oracle qu'il risque de perdre son pouvoir à la naissance de son premier fils, Zeus décide d'empêcher sa femme d'accoucher. (Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, *ibid.*, s.v. Athéna)

⁷ *Ibid.*

roi Lear] mais leurs enfants sont élevés. Ce qui m'intéresse, moi, c'est la fabrication.⁸

Un Oreste contemporain, Hervé Bazin anéantit le rôle de la mère et c'est dans le même contexte que l'auteur affirme dans son roman *L'école des pères* : « L'art d'être père reste et restera probablement inférieur à celui d'être mère. »⁹ Les mauvais souvenirs de l'enfance et les oppressions vécues ont tracé le contour de l'image de la femme dans la vision bazinienne : « Je n'avais pas été très gâté par les femmes. Ma mère, c'était plutôt raté, ma première femme également. Ma deuxième femme... Bref, je ne crois pas que je réussirai jamais très bien avec les femmes. »¹⁰, soutient l'écrivain dans une interview.

Invité par Pierre Dumayet à présenter son nouveau roman, *Au nom du fils*, aux spectateurs, Hervé Bazin se déclare vaincu face à la création d'un personnage mère dans ses écrits : « C'est vrai que je réussis assez mal les mères... on exprime, peut être difficilement ce qu'on a mal connu »¹¹, constate l'écrivain. Sous l'auspice de cette enfance lamentable, Hervé Bazin s'attaque contre les mauvais parents de la société et avance dans la vie avec le but d'adoucir le destin de ses propres fils, afin qu'au moins eux, ils ne réécrivent *Vipère au poing* : « J'ai été enfant malheureux, j'ai voulu faire des enfants heureux »¹², conclut l'écrivain en 1961. Quarante ans plus tard, il renforce la même idée : « Ayant loupé ma jeunesse, je devais réussir ma paternité. C'est une revanche : celle du petit garçon raté et malheureux que j'ai été. J'avais très peur de rater mes enfants. »¹³ La perte de l'âge le plus tendre à cause d'une maman tyrannique réclame la vengeance : si le personnage mythologique arrive à tuer sa mère pour rétablir l'ordre dans la cité de Mycènes, alors Hervé Bazin guérit son âme en écrivant. Il retrace les contours de sa vie en dévoilant son chagrin, qu'il vainc grâce à l'écriture, à laquelle il dédie sa vie entière. Outre les romans publiés sur cette thématique et les déclarations qu'il a faites, les sept enfants de quatre femmes sont la preuve d'une certaine expérience dans le domaine : « c'est-à-dire qu'il a, sur le plan familial, une montagne de choses précises à nous révéler »¹⁴, affirme le journaliste D. H. dans le même article.

Dans l'interview « Un entretien avec M. Hervé Bazin. *Au nom du fils*, un roman passionné de la paternité »¹⁵, l'écrivain parle de sa nouvelle publication en termes de « gratuité parfaite du sentiment paternel ».¹⁶ L'auteur transforme la famille dans un protagoniste de son roman, dont l'histoire fait souvent penser à sa propre autobiographie : Daniel Astin, fils unique d'une veuve de guerre, souffrant de ne pas avoir connu son propre père, le personnage éprouve un sentiment d'amertume face à cette réalité : « [...] je n'avais

⁸ *Elle*, article « Hervé Bazin – nous sommes tous des pères adoptifs », propos recueillis par D. H., 1961, revue consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

⁹ Hervé Bazin, *Le mariage* (suivi de) *L'école des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 653.

¹⁰ *Elle*, article « Hervé Bazin – nous sommes tous des pères adoptifs », *Ibid.*

¹¹ Hervé Bazin dans une interview accordée à Pierre Dumayet, le 16 novembre 1960, entretien consulté sur <http://www.ina.fr/video/I11101729>, le 1er décembre 2016, à 15h55.

¹² *Elle*, article « Hervé Bazin – nous sommes tous des pères adoptifs », *Ibid.*

¹³ *Circ*, article « Hervé Bazin – père exemplaire », propos recueillis par P. A., 1991, revue consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

¹⁴ *Elle*, article « Hervé Bazin – nous sommes tous des pères adoptifs », propos recueillis par D. H., 1961, revue consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

¹⁵ *Le monde*, article « Un entretien avec M. Hervé Bazin. *Au nom du fils*, un roman passionné de la paternité », propos recueillis par Jacqueline Piatier, 1960, revue consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

¹⁶ *Ibid.*

devant moi, derrière moi, autour de moi, que ma mère. »¹⁷ Veuve à son tour et père de trois enfants, dont Bruno, le troisième, semble être fils illégitime, il mène une vie paisible avec l'aide de Laure, sa belle-sœur.

Le protagoniste du roman essaie laborieusement de gagner l'affection de son cadet à la suite d'une réplique acide de ce dernier tout au début du roman et qui semble avoir éveillé la conscience du père : « Tu m'aimes, bien sûr, mis tu m'aimes moins. »¹⁸, répond Bruno. M. Astin réagit instinctivement : « Et c'est à moi de me sentir glacé. Moins, moins. Que dit-il ? Moins que Michel, son brillant aîné. Moins que Louise, ma sucrée. [...] Moins tout court. Moins qu'un fils. »¹⁹ Et il se propose, tacitement, de récupérer son fils, sans jamais compter les ravages que sa préférence pour le cadet aurait pu causer chez les deux aînés : « Et il a ruiné tout cela d'un cœur léger au nom du fils bien aimé... »²⁰

C'est, sans doute, en pensant à Bruno et à son enfance même que l'écrivain affirme avec tendresse dans un entretien : « La voix du sang parle moins haut que celle du cœur. L'attention, la présence, le soin constant, les affinités, créent plus de liens que la nature. Et ce que l'on attend en définitive dans ce monde de grisaille et de commune humanité c'est le cri toujours exclusif, passionné, de l'amour. »²¹ Cette dernière phrase semble peser le plus dans l'âme d'Hervé Bazin et vise, à coup sûr, la sensibilisation du lecteur : enfant rebelle et débordé de la haine contre sa mère, l'écrivain cherche à cicatriser ses blessures à l'aide de l'amour, sentiment qui lui a été nié dans son enfance. Il veut l'offrir volontairement et consciemment à tous ses enfants, en faisant même des efforts pour plaire dans les yeux de son fils illégitime.

Sept ans plus tard, avec la publication du roman *Le matrimoine* (1967), Hervé Bazin fait l'histoire d'un ménage, en décrivant le quotidien de la famille Breteau pour une période de quinze ans. Romancier de la famille, l'auteur atteint le point culminant avec ce roman, qui traite la problématique du mariage et les épreuves du couple après l'arrivée de l'enfant : « Le mariage part toujours au maximum et sa courbe est descendante »²², conclut l'oncle Charles, surnommé Tio.

Avant la naissance de son premier enfant, le protagoniste acclamait le féminin de sa vie : « Ma douceur en trois robes : ma mère, ma femme et ma grand-mère »²³, pour ressentir la transformation très vite après avoir rentré avec son épouse de la clinique : « La maternité vous ramène de la clinique une inconnue »²⁴, constate amèrement le personnage. Toute l'attention de la mère centrée sur le bébé, Abel ressent le poids de la gestion de toute la maison : son lit, sa chambre et même son épouse appartiennent dorénavant à celui dont le foyer entier dépend. Cette transformation dans le comportement de Mariette donne l'impression d'une maladie : « Il y a décidément des maladies spéciales aux femmes [...] La tienne fait une inflammation de la *maternité*. »²⁵

¹⁷ Hervé Bazin, *Au nom du fils*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 1965, p. 22.

¹⁸ Hervé Bazin, *Au nom du fils Ibid.*, p. 17.

¹⁹ Hervé Bazin, *Au nom du fils, Ibid.*, p. 18.

²⁰ H Le monde, article « Un entretien avec M. Hervé Bazin. *Au nom du fils*, un roman passionné de la paternité », *Ibid.*

²¹ Hervé Bazin, *Le démon de minuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1988, p. 240.

²² Le monde, article « Un entretien avec M. Hervé Bazin. *Au nom du fils*, un roman passionné de la paternité », *Ibid.*

²³ Hervé Bazin dans une interview à Lille, « Hervé Bazin à propos de son livre *Le matrimoine* », consultée à l'adresse <http://www.ina.fr/video/RCF99007563>, le 2 décembre 2016, à 13h10.

²⁴ Hervé Bazin, *Le matrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 52.

²⁵ Hervé Bazin, *Le matrimoine, Ibid.*, p. 151.

²⁶ Hervé Bazin, *Le matrimoine, Ibid.*, p. 306.

Dorénavant, c'est le début de l'ère gynécolithique et le moment propice pour que l'écrivain fasse surgir son goût pour la mise en dérision : « Lisez les journaux, écoutez la radio, regardez la télé : il n'y en a plus que pour leur race sublime »²⁶. Il est fortement visible une certaine jalousie du père face au nouveau-né, sentiment qui renvoie, une fois de plus, aux temps mythiques et au royaume de Zeus dans l'Olympe : ayant peur de ne pas rater son pouvoir, le dieu s'acharne contre sa femme et même contre ses fils.

La rage contre le sexe féminin atteint le paroxysme dans le roman *Le matrimoine* lorsque le protagoniste trouve une amante, une femme beaucoup plus jeune que lui, Annick. Pour un très court moment, Abel tombe dans le désespoir de l'adultérin qui souffre à cause de sa faute et, de même qu'Oreste, le protagoniste est hanté par les remords : « Mais retiens-moi, donc, Mariette ! Je ne te déteste pas. Fais quelque chose ! »²⁷ Il essaie à tout prix de se détacher de son angoisse, mais il se voit emprisonné dans le matrimoine : « Dans l'agressif état où je me trouve, le matrimoine, je le vois partout »²⁸ Son fils même demande : « Bretaudeau, papa, c'est masculin ? [...] T'as vu, l'Europe, c'est tout des dames. »²⁹ Cette même idée apparaît dans le roman qui fait la suite du *Matrimoine*, *L'école des pères* (1991) : « Reste que pour moi la maison même est féminine : un giron où l'aisance d'une femme s'épanouit de pièce en pièce, alors que je m'y sens gauche, sauf dans mon bureau. »³⁰

L'école des pères s'ouvre avec la mort du beau-père d'Abel, avocat angevin et père de quatre enfants. L'enterrement de l'homme le plus aîné de la famille symbolise le besoin d'une substitution du patrimoine et le protagoniste semble être le plus visé de ce point de vue. Une quinzaine d'années se succèdent depuis le mariage d'Abel et le début du roman *Le matrimoine* : dans la famille Bretaudeau, les relations en famille s'arrangent. Le père fait de son mieux pour le bien-être de sa famille, gagner l'affection de ses quatre enfants et s'occuper de leur éducation : « Si je m'occupe des enfants c'est pour les aider à faire leurs devoirs plutôt que leur toilette ; c'est pour les promener le dimanche, jouer avec eux (pas trop longtemps) plutôt que les habiller ou les nourrir. »³¹ Les préoccupations d'Abel sont d'ordre intellectuel, en faveur du développement mental et physique de ses enfants, un argument de plus dans son bénéfice : « Je m'efforce d'en faire plus ; j'ai même la suffisance parfois de croire que je m'améliore. »³²

L'accent dans le roman est mis sur l'homme devenu père, l'homme qui accepte sa nouvelle condition de guide et responsable pour ses enfants. Face au changement et à la réalité de voir ses enfants devenir des adultes, le personnage éprouve des sentiments contraires, liés à la difficulté de former leur personnalité et de les orienter dans la vie :

Avec les enfants grandissent leurs problèmes que l'adolescence rend aigus et dont la solution, faute de consensus, varie de maison en maison. Quelle indépendance, quelles études encourager ? Que reste-t-il de valeurs à transmettre ? Comment accueillir les premières amours ? Et quand ils seront

²⁶ Hervé Bazin, *Le matrimoine*, *Ibid.*, p. 316.

²⁷ Hervé Bazin, *Le matrimoine*, *Ibid.*, p. 376.

²⁸ Hervé Bazin, *Le matrimoine*, *Ibid.*, p. 383.

²⁹ Hervé Bazin, *Le matrimoine*, *Ibid.*, p. 383.

³⁰ Hervé Bazin, *L'école des pères*, Paris, Éditions Corps 16, 1992, p. 59.

³¹ Hervé Bazin, *L'école des pères*, *Ibid.*, p. 58.

³² Hervé Bazin, *L'école des pères*, *Ibid.*, p. 59.

partis, ces enfants, devenus adultes et vivant au loin des vies différentes, que pourra-t-il encore, Abel, que pourra-t-il pour eux ?³³

Le roman fait, donc, la critique d'un couple devenu responsable pour l'éducation de leurs quatre enfants et commence à ressentir le fardeau du temps qui passe. L'évolution fait souvent peur au protagoniste, qui fait, pourtant, de son roman un hymne à la paternité : « L'apparition des hommes dans ce qui fut bien encore davantage le domaine des femmes : le maternage aujourd'hui doublé d'un certain paternage, n'est-elle pas plutôt la grande nouveauté ? »³⁴

En guise de conclusion, les personnages baziniens font souvent recours à la mythologie, ce qui rend aux écrits de l'auteur une valeur poétique et poétique, en offrant en même temps un caractère de singularité parmi les romans de l'époque. D'un autre point de vue, l'originalité est, pour Hervé Bazin, une forme de révolution : il se révolte contre sa mère en écrivant *Vipère au poing*, contre la femme avec la publication du roman *Le matrimoine* et contre la société qui loue le rôle de la mère dans la famille dans ses deux romans *Au nom du fils* et *L'école des pères*. Néanmoins, vers la fin de sa vie et avec la publication de son dernier roman, *Le démon de minuit*, Hervé Bazin transforme la révolte en nostalgie et constate : « On sait ce qu'on fait quand on plante un pommier, mais pas quand on plante un enfant [...] La paternité, elle est toujours un acte de foi. »³⁵

BIBLIOGRAPHIE

BAZIN, Hervé, *Au nom du fils*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 1965, [1960].

BAZIN, Hervé, *Le matrimoine* (suivi de) *L'école des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, [1966].

BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948.

BAZIN, Hervé, *Le démon de minuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1988.

Hervé Bazin, *L'école des pères*, Paris, Éditions Corps 16, 1992.

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988.

Centre de recherches en littérature et linguistique de l'Anjou et des Bocages (Angers), *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986*, Angers, Éditions Presses de l'Université d'Angers, 1987.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Bordas, 1991, coll. « Classiques Garnier »

DUFIEF, Anne-Simone, (sous la direction de) *Hervé Bazin. Connue & inconnue*, actes du colloque des 14-15 décembre 2007 tenu à Angers et Fontevraud, d'Angers, Éditions Presse de l'Université d'Angers, 2009.

Eschyle, *L'Orestie* avec une introduction sur la légende, un commentaire rythmique et des notes, texte établi par Paul Mazon, Paris, Ancienne Librairie Thorin et fils, 1903, éditeur Albert Fontemoing.

³³ Présentation du roman sur le site des éditions du Seuil, consultée à l'adresse <http://www.seuil.com/ouvrage/l-ecole-des-peres-herve-bazin/9782020121156>, le 3 décembre 2016, à 20h.

³⁴ Hervé Bazin, *L'école des pères*, *Ibid.*, p. 58.

³⁵ Hervé Bazin, *Le démon de minuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1988, p. 240.

GANDON, Odile, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Éditions Hachette jeunesse, 1992.

LAVEDAN, Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Éditions Hachette, 1931.

MOUSTIERS, Pierre, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1965.

WALTER, Benjamin, *J. J. Bachofen*, (1935), *Écrits Français*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, coll. « Folio Essais ».

Revue *Circ*, 1991, consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

Revue *Elle*, 1961, consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers

Revue *Le monde*, 1960, consultée au fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

SITOGRAPHIE

www.macoree.com

www.ina.fr

www.seuil.com

IANCU'S FIGURE IN POPULAR LYRIC POETRY

Olimpia Maria Buda (Drăgoiu)

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

Abstract: The folkloric evocation of Avram Iancu is made from two perspectives: the biographical and documentary evocation interviews with the symbolic one. Thus, he appears both in the hypostasis of character and symbol. The second stance was supported with a data transfer of the biographical and historical events to mythology. Physical traits and the real qualities of the hero are amplified and perfected in the artistic creation by enriching them with mythical and symbolic meanings. National consciousness, the fundamental factor of building national identity, that awakens in people's soul with Avram Iancu underlies the process of mythicization of the Romanian hero and the identification to personal sacrifice with the interests of the people is paving the way which places him in the upper stage of self fulfillment in history. The biographical elements are gradually enriched, they are valued, a proof being the laudatory assessments which are the expression of an character who became a myth, a symbol. The prototype image is constantly enriched by specific artistic means which increase its value and essentialise it.

Keywords: Avram Iancu; lyric poetry; character; symbol; mythology

În sufletul poporului român, Avram Iancu și-a câștigat un loc de cinste, numele lui fiind așezat alături de cel al marelui voievod Mihai Viteazul și al martirului Horea. Popularitatea de care s-a bucurat se datorează atât faptelor sale istorice, cât și personalității sale remarcabile cu care i-a impresionat pe cei din anturajul său, oameni simpli sau învățați, cu atât mai mult cu cât, după cum observa contemporanul său, Gheorghe Bariț, „Iancu nicidecum nu a vânat popularitatea; nu el a alergat după popor, ci acesta era fermecat de personalitatea lui...”¹.

Dorul de libertate renaște mai puternic în sufletele oamenilor în anul dezrobirii popoarelor, 1848, și aduce laolaltă, sub comanda Craiului, pe moțul din Ardeal, pe țăranul din câmpie, dar și pe intelectualii români iubitori de țară. Această mobilizare generală a poporului poate argumenta bogăția fondului literar artistic legat de revoluția din '48-'49 și de numele lui Iancu. Numeroase creații folclorice oglindesc lupta începută la prima chemare din tulnic ce s-a auzit pe crestele munților Apuseni și continuată chiar și după trecerea în neființă a eroului și așezarea trupului acestuia în pământul strămoșesc, sub gorunul lui Horea de la Țebea.

Repertoriul versurilor închinat conducătorilor revoluției de la '48-'49 depășește granițele naturale ale inimii Munților Apuseni, cunoscând o răspândire pe arealul întregii Transilvanii și chiar pe întregul teritoriu românesc. Avram Iancu devine, așadar, un erou al tuturor românilor și un simbol pentru unitatea noastră națională. Îndemnul pentru păstrarea

¹ G. Barițiu, *Părți alese din istoria Transilvaniei*, t. II, Sibiu, 1890, p. 163.

ființei naționale surprinde, în cuvintele simple ale poporului, demnitatea caracteristică românilor: „Nu vă cer să osândiți, / Nu vă zic să asupriți, / Ci vă cer eroi să fiți, / Țara voastră s-o păziți! / Dreptul altuia nu-l luați, / Dar pe-al vostru-l apărați... / Noi nu vrem să atacăm, / Pe nimeni să supărăm, / Dar când uită cineva / Că-i dator ca să ne dea / Și vine-n casă la noi / Cu potcă și tărăboi, / Apoi oameni slabi am fi / Dacă nu i-a știți primi.”²

Întreaga odisee a luptei pentru libertate socială și națională este surprinsă în creația folclorică; cauzele revoltei, opozanții, personajele principale, momente ale luptei considerate de mentalitatea țărănească semnificative pentru cursul evenimentelor, finalul luptei și soarta eroului principal au fost evocate de creatorul anonim în creații lirice sau epice menite a înscrie în eternitate faptele petrecute în acel veac al suferinței românilor privați de libertățile sociale și naționale.

Evocarea folclorică a lui Avram Iancu se face din dublă perspectivă: biografică și documentară, împletindu-se cu cea simbolică. El apare astfel în dublă ipostază: personaj și simbol. Cea de-a doua ipostază a fost posibilă prin realizarea unui transfer al datelor biografice și al evenimentelor istorice spre mitologie. Trăsăturile fizice și calitățile reale ale eroului sunt amplificate și desăvârșite în creația artistică prin îmbogățirea acestora cu semnificații mitice și simbolice. Conștiința națională, factor fundamental al construirii identității naționale, ce se trezește în sufletul poporului odată cu Avram Iancu stă la baza procesului de mitizare a eroului ardelean, iar identificarea până la sacrificiu personal cu interesele poporului netezește calea ce-l plasează în etapa superioară a împlinirii eului în istorie.

Elementele biografice sunt îmbogățite treptat, sunt valorizate, dovadă stau encomioanele ce sunt expresia personajului devenit un mit, un simbol. Imaginea prototip este permanent îmbogățită prin mijloace stilistice encomiastice ce-i sporesc valoarea și o esențializează. Liderul revoluției pașoptiste este mai întâi un „fecior de moț”, apoi devine „un voinic”, „păunașul codrilor”, fecior de munte „cu stea în frunte”; e „crăișorul munților”, „crai de-omenie”, „împărat de moți”, „un om și jumătate”, „cum nu-i în lume”, viața lui fiind l-al lui „neam făgăduit”.

Privit din perspectivă mitologică, Iancu este salvatorul care, prin sacrificiu, poate schimba și reorganiza universul. El este, în acest sens, un prototip, deoarece oglindește principiul masculin, spiritul organizator, cel care guvernează lumea și impune libertăți pentru cetățenii săi. Personajul cu rol de actant poate fi interpretat și ca producător de istorie, fiindcă el nu-și împlinește visul propriu, ci îndeplinește voia poporului și mai mult, împlinește voia Creatorului căci „românii cred că omul nu e stăpân pe cărările lui, ci îndeplinește pe pământ voința lui Dumnezeu”³. El reprezintă conștiința justițiară și realizează dreptatea, înțeasă ca unic mijloc de redobândire a unor drepturi furate. Apărarea ființei naționale se realizează, în primul rând, prin apărarea ființei biologice de la degradare și mai apoi prin restabilirea corectă a statutului social al poporului, iar ordinea se poate restabili doar printr-o victorie în lupta cu forțele răului. Se întrupează în Iancu și conștiința națională creștină. El reprezintă poporul român cel asuprit care, de veacuri, duce crucea grea a creștinului, fiind mereu atacat și lovit de dușmanii lui Dumnezeu ce nesocotesc legile creștine. Iancu devine astfel un model uman de abnegație, de spirit de sacrificiu și prototip al românului patriot.

Trebuie scos în evidență faptul că, în Transilvania, lupta pentru libertate națională se împletește cu cea pentru dreptate socială. Românii transilvăneni nu doresc să mai accepte

² M. Badea, Gh. I. Bodea, *Avram Iancu în conștiința poporului român*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976, p. 185.

³ M. Olinescu, *Mitologie românească*, Ed. Saeculum Vizual, București, 2004, p. 340.

statutul de naţiune tolerată, îşi revendică drepturile de proprietate asupra pământurilor. Situaţia politică şi socială trebuia să se schimbe, iar schimbarea nu se putea produce cu argumente filozofice, ci cu lancea lui Horea.

Scopul luptei este concretizat de Iancu însuşi, prin glasul poporului: „*Strigă Bărnel din Sibiu / Că Ardealul nu-i pustiu / Şi Iancu din Fîntînele: / Aicia-s armele mele, / Vitejeşte lupt cu ele: / Dezrobirea neamului, / Vitejia Ardealului.*”⁴, iar dintr-un cântec inclus în prima culegere de folclor despre Avram Iancu aflăm că „*Iancu de la Vidra pleacă/ Ca dreptate să ne facă*”⁵.

Deosebit de sugestiv este dialogul liric intitulat *Iancule, pruncuţul meu* ce deschide antologia⁶ alcătuită de folcloristul Vasile Copilu-Cheatră şi de profesorul Romulus Felea în care Iancu îi arată tatălui său hotărârea sa de a lupta pentru obţinerea drepturilor şi libertăţilor moşilor: „*Iancule, pruncuţul meu, / Pîntru ce te zbaţi mereu? / Pîntru cine te zdrobeşti / Şi hodină nu găseşti? / Tată, io mă bat cu hoţii, / Să trăiască liberi moştii. / Rînduiala nu e bună, / Şi legile-s o minciună. / Legea trebuie schimbată, / Pînă nu-i pre tîrziu, tată, / Că nu-i drept ca la prînz / Unii să moară flămînzi, / Iară alţii, cum îţi spui, / Alţii să moară sătui.*”⁷

Poporul care lupta împotriva nobilimii maghiare şi a întregului sistem oligarhic de orânduire feudală a sintetizat în Iancu întreaga forţă românească din Apuseni. Iancu devine astfel simbol al poporului asuprit şi este chemat să „se scoale din somn”: „*- Scoală, Iancule, din somn, / Dacă vrei să te faci domn, / Şi-ţi ia sabia-ntr-o mână / Şi o spală de rugină.*”⁸

Trebuie subliniat însă sensul luptei lui Iancu. Poporul transilvănean nu duce un război de cucerire, ci unul de independenţă; duşmanii poporului, nobilimea maghiară, trebuie izgoniţi de pe pământul românesc: „*Astăzi cu bucurie / Românilor veniţi! / Pe Iancu în câmpie / Cu toţi să-l însoţiţi. / Spălaţi armele voastre, / Curînd să alergăm / Din locurile noastre, / Pe duşmani s-alungăm.*”⁹. Duşmani ai poporului sunt şi tătarii şi mongolii: „*Şi românii se sculară / Ca să scape a lor ţară / De ruşine şi de ocară, / De domnia ungurească / De urgia mângălească / Şi de ciurda tătarească!*”¹⁰

O anumită parte a poeziei populare oglindeşte încrederea în bunul împărat şi că pe căi regaliste, prin plângeri, dreptatea poate fi făcută de împăratul austriac, iar jugul stăpînirii maghiare, cauza sărăciei oamenilor, poate fi înlăturat: „*Hai, ortace, să pornim, / La Găina, să guim / Şi pe Iancu să-l găsim, / Cu pană de gîscă albă, / Să ne scrie el o jalbă, / Către grofi şi-mpărăţie, / Să scăpăm de sărăcie! / Sărăcie şi hoţie! / Să oprească, jucuţaii, / Să ne pună-n gît zîmţaii. / Cînd a scrie, la-mpărat, / Groful nu mai doarme-n pat, / De ciudă şi de bănat, / Că ne-a-nturna ce-a furat. / Ne-o furat pădurile, / Bată-l tăte rălele!*”¹¹.

Marea iubire a Iancului pentru neamul său cel românesc izvorăşte din preaplinul sufletului său, iar obţinerea libertăţii neamului său devine ideal şi unic scop în viaţă în slujba căruia îşi sacrifică chiar şi dreptul său uman la fericirea şi împlinirea sufletească pe care i-ar putea-o oferi întemeierea unei familii. Chiar şi averea părintească şi veniturile pe care le obţine le foloseşte ca mijloc de susţinere a revoltei sociale pe care o va conduce: „*- Ce-ţi*

⁴ O. Bîrlea, I. Şerb, *Horea şi Iancu în cântecele poporului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1972, p. 136.

⁵ O. Bîrlea, I. Şerb., op. cit., p. 170.

⁶ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, *Iancule, ce mîndru eşti...*, Alba Iulia, 1972.

⁷ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 7.

⁸ Ov. Bîrlea, I. Şeb, op. cit., p. 123.

⁹ Al. Andriţoiu, *Avram Iancu. Antologie literară*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1972, p. 21.

¹⁰ Ov. Bîrlea, I. Şerb, op. cit., p. 133.

¹¹ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 10.

trebuie bogății, / De vreme ce n'ai copii? / Am un neam și-o țară-ntreagă / Să le scot dreptul mă roagă."¹²

Creația populară surprinde, așadar, motivul fundamental al luptei care este obținerea drepturilor sociale ale poporului, iar pentru îndeplinirea acestui obiectiv Iancu are cuvinte de îmbărbătare, de însuflețire pe care le adresează tinerilor ostași, arătându-le gloria pe care o vor primi pentru sacrificiul lor: „Că voi dacă veți lupta, / Țara dacă veți scăpa / Deurgia Ungurilor, / Dușmanii Românilor, / Morții bine-or răsufla, / Părinții s-or bucura, / Lumea vă va lăuda.”¹³

Revoluția de la '48-'49 este una dintre epopeile noastre naționale, Iancu fiind eroul său principal. Devenit simbol al luptei pentru libertate, eroul a trecut pe nesimțite în mit și legendă, astfel că nu e de mirare că portretul lui a fost conturat în versuri de colindă: „Sus e cerul luminat, / Iancu, tinerel băiat, / Mândru cal a-ncălecat / Și departe mi-a plecat.”¹⁴ Aureola deosebită cu care chipul Iancului a fost încununat este surprinsă și în versurile: „Foaie verde de podbeal, / Eu sunt Iancu din Ardeal / Păunașul codrilor / Crăișorul munților”¹⁵.

Modul în care Iancu este privit de poporul de rând este dovadă a popularității acestuia câștigată prin vitejeștile sale fapte. În primul rând, Iancu întrunește toate calitățile ce se cer unui bun lider. Este inteligent, educat, este viteaz și iubitor de neam, caută dreptatea și adevărul. Iar la toate acestea se adaugă fizicul său plăcut, fiind și tânăr și frumos. Frumoasele trăsături fizice se împletesc cu deosebitele calități morale alcătuind profilul unui bun conducător și întruchipându-l pe cel al unui Mesia mult așteptat. Iancu întruchipează cele mai înalte principii morale: adevărul, dreptatea, cinstea, prietenia, curajul și vitejia. Regăsim în cântecul popular portretul complet al eroului, fiind evocate atât tinerețea și frumusețea lui fizică din anii revoluției, cât mai ales frumusețea morală a acestuia.

În caracterizarea personajului, artistul popular apelează la procedee artistice diversificate. Prin folosirea hiperbolei, a figurilor de stil precum epitetul, comparația, personificarea sau metafora, prin introducerea unor structuri antitetice, se creează imagini artistice de o plasticitate deosebită ce dau valoare estetică textelor și scot în evidență trăsăturile excepționale ale eroului.

Iancu e mândru ca „Făt-Frumos din povești”, e „înalt și subțirel, / Nalt ca bradu' sus în munte, / Cu doi ochi de cer sub frunte”¹⁶, având „păr galbăn, rătezat”¹⁷, trăsăturile feței sale fiind sugerate printr-o serie de figuri de stil, epitete, comparații și metafore: „Gura lui – izvor de munte. / Ochii lui – mure mărunte”¹⁸. Poartă o cușmă „de niț brumat”, „șerpar cu arnici roșu țesut” de „cea mai mândră fată”¹⁹ din sat și „țundră albă”²⁰, obiecte de îmbrăcăminte specifice zonei folclorice a Țării Moților. Un portet de o realizare artistică deosebită îl regăsim în poezia *Iancu când o fost ficior*: „Iancu când o fost ficior / Era peana codrilor / Și lumina ochilor / Și durerea caselor, / Lacrima izvoarelor / Pe sub poala munților.”²¹.

¹² M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 108.

¹³ I. Georgescu, *Avram Iancu. Crâmpoie din viața și din vremea lui*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star, 2001, p. 99.

¹⁴ M. Badea, Gh. I. Bodea, op. cit., p. 178.

¹⁵ Ov. Bîrlea, I. Șerb, op. cit., p. 139.

¹⁶ Ibidem, p. 8.

¹⁷ Ibidem, p. 131.

¹⁸ Ibidem, p. 179.

¹⁹ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 8.

²⁰ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 75.

²¹ Ibidem, p. 107.

Imaginația artistului popular izvorâtă din profunda admirație merge într-atât încât îi atribuie lui Iancu statutul de demiurg, întreaga natură supunându-i-se: „*Cîtu-i bradu brad înalt / Dintr-un munte-n hălălat / Nu-i pe Iancu să-l întrecă, / Cînd își țipă ochii roată / S-apleacă frunzuța toată / Și izvorul numa șoptă. / Și se-ntorc cărările / De-i ascultă vorbele / Ca să-nciungă vetrele, / Casele, săracele!*”²²

Natura este personificată, aceasta luând parte la durerea poporului, atribuindu-i-se astfel calități specifice umane și subliniindu-se puternica legătură a țaranului român cu pământul strămoșesc. Elemente ale cadrului natural iau parte la suferința lui Iancu: „*Plînge cetina de brad / Plîng pâraiele din vad, / Plînge codru, / Fără modru, / Că nu este leac pã lume, / Pe Iancu să mi-l îmbune.*”²³. Într-un alt cântec se arată faptul că „*Codrul și cu apele, / Furcile și coasele / I-o ajutat pe români / Să-i alunge pe stăpâni*”²⁴ sau că bun prieten al moșului la durere este codrul: „*N-am pe lume nimic drag, / Numai crenguța de fag, / Că-mi alină al meu dor / Și nu mă lasă să mor*”²⁵. Alt text surprinde grija munților și a codrilor legată de o nemaivăzută mobilizare de oameni: „*Munții și codrii se-ntreabă / Unde merg moșii grămadă, / Pregătiți ca la paradă? ... Le-o răspuns un cuc cu drag: / Nu vă fie cu mirare, / Merg la Blaj că-i adunare.*”²⁶

Viețuitoarele naturii sunt și ele personificate și se alătură oamenilor hotărâți să-și dobândească dreptatea. Studiindu-se conținutul textelor, se observă prezența mai multor înaripate: cucul, câteva păsări oarecare, cărora nu li se precizează specia, mierla, șoimul. Versurile ce deschid antologia de *Cîntece și tradiții populare despre Horea și Avram Iancu*²⁷ considerăm a fi semnificative pentru a evidenția implicațiile simbolice ale umanizării necuvântătoarelor: „*Cîntă cucu-n munți de brad, / Și prin codrii cei de fag. / Uită-te, Iancule drag, / La moși că îs tot iobagi.*” Cucul este simbol al trezirii poporului din „somnul cel de moarte”, pasărea fiind mesager al primăverii, al trezirii naturii la viață. Interpretarea primește sensuri mai profunde dacă avem în vedere faptul că această pasăre își clocește ouăle în cuibul altor păsări, fiind astfel un simbol al lenii sau, mai mult al parazitismului²⁸. Și nu sunt oare niște paraziți nobilii maghiari? În altă creație, cucul este pasăre-mesager între Iancu și mândruța lui: „*Măi puiutu cucului, / Du-te spune Iancului / Că mă usc de dragul lui. / Măi puiutu cucii, / Du-te, spune-i mândruții / Că la ea nu pot vini / Orișicî de dor mi-o fi.*”²⁹ O altă pasăre poartă vești din timpul luptei, neprecizându-se cărei specii îi aparține: „*Pe la noi, pe la Albac, / Toate păsările tac, / Numai una ciripește / Și moșilor le vestește, / Că Iancu e la Cîmpeni.*”³⁰, iar o „pasăre cu pene sure” este trimisă la împărat să-i facă cunoscută suferința moșilor: „*Pasăre cu pene sure, / Du-te, iute, din pădure, / Du-te la-mpărat și-i spune, / Cîte pătîmim pe lume.*”³¹ Zborul păsărilor este aici simbol al relațiilor dintre oameni, ușurința cu care mesaje pot fi transmise prin intermediul păsărilor este motivul pentru care creatorul popular le-a introdus în textele sale.

²² Ibidem, p. 80.

²³ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 32.

²⁴ Ibidem, p. 63.

²⁵ Ibidem, p. 59.

²⁶ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 131.

²⁷ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit.

²⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, p. 406.

²⁹ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 73.

³⁰ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 63.

³¹ Ibidem, p. 79.

Șoimul, pasăre maiestuoasă ce zboară în înălțimile văzduhului și scrutează cu ageră-i privire lumea de jos, subliniază aspirația spre libertate în textul liric *Jos, la talpa bradului*³² în care, prin personificare, pasărea devine confident și prieten al eroului. Plângându-și durerea cea mare a sufletului său, iobăgia neamului, șoimul îi oferă un mijloc de a-i alina suferința, să-l ducă într-o călătorie prin văzduh, să admire frumusețea lumii și astfel să-și uite necazurile. Iancu refuză, deoarece durerea poporului este și durerea lui, iar el este cel chemat să găsească calea de alinare a suferinței oamenilor. Semnificații deosebite ne oferă replica finală a eroului: „Șoimuleț duios la grai, / Fiecare cu-al său trai, / Tu ai aripi zburătoare, / Ca să te înalți la soare. / Rosturile mele sunt / Să mă lupt pe-al meu pământ, / Pentru dreptul nației sfânt.”³³. Statutul de iobag, de rob al unui stăpân, pune lanțuri grele pe trupul omului, împiedicându-l să se ridice spre soare, spre nemărginire, spre libertate.

Mierla, pasăre cântătoare ce trăiește în pădurile alpine, de brădet, este pasărea ce poartă semnificațiile nemuririi sufletului. Ilustrativă este în acest sens poezia *Cîntă mierla printre peri*³⁴. Veștile pe care mierla le va purta prin cântecul ei sunt vești de moarte. Iancu s-a așezat în mormânt alături de prietenii de arme, dar numele lui se va înscrie cu litere de aur pe crucea mortuară după cum se arată în *Cîntecul Iancului*³⁵.

Analizând implicațiile simbolice ale păsărilor în cântecele despre Avram Iancu, o concluzie cel puțin interesantă iese în evidență. Dobândind aptitudini vizionare și profetice, păsările marchează etapele fundamentale ale unei revolte: cauzele luptei, începerea bătăliei, desfășurarea și urmările acesteia. Astfel, șoimul sugerează aspirația spre libertate, cucul este cel care trezește poporul la deșteptare națională, o pasăre oarecare este purtătoare de vești din timpul bătăliei, iar mierla este cea care se îngrijește ca numele eroului ce a luptat pentru eliberarea din iobăgie a neamului său să nu fie uitat.

Drumul cuceririi drepturilor și libertăților furate seamănă, în concepția populară, cu cel al unui erou din basmele populare românești. Asemănările cu basmul popular se vor opri însă înainte de sfârșitul poveștii, deoarece nu vom regăsi acel final fericit în care binele învinge răul, eroul nefiind răsplătit pentru vrednicia sa și nefiind recompensat pentru binele adus. Să urmărim însă firul poveștii. Eroul pleacă din casa părintească în lume, ca să facă dreptate. El, fiul cel mic al judeului din Vidra, devine izbăvitor al poporului: „Frunză verde-o viorea, / Cine trece colnicea? / Nu știi dacă-i floare / Ori soare răsare, / Ori Iancu pe cal călare. / Iancu, tinerel fecior, / Crăișoru munților, / Mîntuirea moților, / Spăimîntarea răilor, / Mîngîierea mamelor, / Dragostea copilelor.”³⁶, personificare a mitului Soarelui, având toate atributele acestuia: e tânăr, e frumos, e voinic, are părul de aur, purtând însemnele specifice: sabia, fluierul, calul înaripat și cornul. Sabia lui, personificată, îi conferă o putere deosebită asupra dușmanilor. În unele variante, apare ideea că Iancu folosește și buzduganul în luptă, mânuindu-l cu o pricepere deosebită. Lupta se duce împotriva vrăjmașilor unguri și reprezintă războiul simbolic cu forțele întunericului. Calul, ajutorul voinicului în luptă, este „un murg alb și înspumat / Ca un vultur aripat”³⁷ care „zboară și nechează”, este un cal de poveste, cu atribute supranaturale, care merge „din copite scînteind, / Și pe gură foc țipînd”³⁸.

³² M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 119.

³³ Ibidem, p. 120.

³⁴ Ibidem, p. 46.

³⁵ Ibidem, p. 86.

³⁶ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 117.

³⁷ Ibidem, p. 99.

³⁸ Ibidem, p. 164.

Chemarea la luptă se face prin suflarea din corn, cornul fiind simbol al puterii: „*Când sună Iancu din corn / Răsună Ardealul tot; / Când sună din corn de-alună / Tot Ardealul de adună.*”³⁹. Acestei chemări îi răspunde întreg Ardealul: „*Feciorașilor voinici / hai la luptă, mari și mici, / Că nu-i timp de așteptat / Când în țară dușmani bat.*”⁴⁰. Oastea Iancului este formată din mii de oameni, țărani, tineri și bătrâni, ce intră vitejește în luptă pentru a-și apăra țara.

Izvorât fiind din concepția creștină, ritualul de purificare a trupului înainte de plecarea la luptă nu lipsește, deoarece este un factor ce poate influența soarta unei bătălii: „*Iancu, tinerel băiat / De cu zori mi s-o sculat / Și pe față s-o spălat, / Strai curat o îmbrăcat, / Mîndru cal o-ncălecat / Și departe mi-o plecat.*”⁴¹. Îi urmează acesteia, evident și rugăciunea de ajutor adresată lui Dumnezeu: „*De trei zile, de trei nopți / Cînt-o sută de preoți / Și se roagă și se-nchină / Pentru tabăra română.*”⁴²

Forțele antagonice, forțele răului, ale întunericului, sunt „domnii”, adică nobilimea maghiară. Răutatea, minciuna, teroarea, violența și nedreptatea trebuie înlăturate. Ceasul răfuiei a sosit. Boieroaicele ungurești sunt aspru criticate: „*Doamnele, cocoanele, / Să descalțe ghetele, / Să-ncalțe opincile, / Să-și tragă mînușile, / Și să țese pînzele / Tot ca și țăranele.*”⁴³

Dintre „personajele” lirice antagonice, memoria colectivă i-a reținut pe Kossuth și pe Hatvany, conducători ai oștilor maghiare. Înainte ca ofensiva armată să fie începută, au loc negocieri între liderii celor două oști. Coșut, cu semeția specifică tiranilor, îi cere lui Iancu să se predea, însă primește un răspuns pe măsura demnității unui viteaz: „*Nu-s muiere învălită / Să-mi fie de unguri frică*”⁴⁴. Tratatul fiind fără succes, confruntarea armată este inevitabilă.

Însă Iancu nu e singur. Prefecții și tribunii poporului sunt alături de el: Simion Bărnuțiu, Axente Sever, Timotei Cipariu. Se adună la Blaj pentru a întocmi planul de bătălie: „*Strigă Bărnuțiu din Sibiu / Că Ardealul nu-i pustiu. / Iancu vine de la munte / Cu-a lui moți și el în frunte. / Și Axente de la șes, / Cu țărani, pe ales. / Iar Cipariu din Pănade / Spune dreptate se cade. / Toți la Blaj s-au adunat / Iobăgia-au desființat.*”⁴⁵. Șansele de victorie vor fi mult mai mari dacă armata română ar primi ajutor de la împărat: „*Buit-o unguru-n țară, / Da l-o scoate Iancu iară / Numa pînă-n primăvară, / De-i ajută neamțu iară / Și muscu a doua oară*”⁴⁶. Însă Iancu se bazează cel mai mult pe fortăreața naturală a munților Apuseni, cunoaște toate cărările munților, pădurile și izvoarele și știe că avantajul acesta îi va ajuta la obținerea victoriei: „*Cu noi țin pădurile, / Munții și izvoarele. / Fiecare brad din munte, / Este un ostaș de frunte. / Fiecare pietricea, / E-un ostaș în oastea mea.*”⁴⁷.

Extensiunea toponimică oglindește aria de largă participare a țărilor și regiunilor românești. Astfel, remarcăm că este pomenit adeseori și numele colonelului Urban. Este vorba despre Carol Urban, cel care a participat la prima campanie împotriva ungarilor în calitate de comandant al regimentului românesc din Năsăud.

³⁹ P. Galea, *Iancule, dorule...* (Culegere închinată comemorării Centenarului morții lui Avram Iancu), Arad, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Arad, 1972, p. 32-33.

⁴⁰ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 137.

⁴¹ Ibidem, p. 79.

⁴² V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 11.

⁴³ Ov. Bîrlea, I. Șerb, op. cit., p. 144.

⁴⁴ Ibidem, p. 123.

⁴⁵ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 143.

⁴⁶ Ov. Bîrlea, I. Șerb, op. cit., p. 164.

⁴⁷ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 74.

Vitejia armatei românești ce a pornit la luptă „pe drumul Clujului” (în alte variante „pe drumul Feleacului”) ori „pe drumul Hațegului” este prilej de mândrie pentru creatorul popular: „*Sede Iancu pe fântână / Cu pușca plină în mână, / Nu știu plină-i sau îi goală, / Ungurii fug de se-omoară. / Iancu șede, mîncă nuci, / Domnii fug fără papuci.*”⁴⁸ căci „*cu Iancu-alătura, / Nu se teme nimenea*”⁴⁹.

Un episod în care nobilii maghiari din Turda fac o încercare disperată de salvare din mâinile vitejilor români, încercând, fără success, să-l mituiască pe Iancu, este des evocată în cântecul popular: „*Iancule, măria-ta, / Lasă Turda, n-o prăda, / Că ce-i cere noi ți-om da, / Și ți-om da bani cu mierța / Aurul cu ferdela!*”⁵⁰.

Dar ținta cea mai importantă a atacurilor oastei române este Clujul, sediu al Dietei Transilvaniei, dietă ostilă cauzei românilor și centru al nobilimii maghiare. Iancu îndeamnă: „*Haidați, feciori, după mine, / Să luăm tunuri de fag, / Să tunăm în Cluj cu drag; ... Să tunăm în prunișori, / Să tăiem în domnișori.*”⁵¹.

Victoriile armatei române nu se lasă așteptate. Generalul Puchner, un alt comandant al oștirii maghiare din timpul revoluției pașoptiste, este surprins în momentul în care acesta pleacă din țară, înfrânt: „*Auzit-am, auzit, / Că craiu Puchner o fugit*”⁵². Martor al vitejiei oștenilor a fost Mureșul: „*Mureș, Mureș, apă lată, / Ce vii așa turburată / Și cu sînge-amestecată? / Mă turbură ungurii / Ce-i bătură romîinii.*”⁵³

Luptele sunt grele, jertfele nenumărate. Pământul țării este sfințit de trupurile oștenilor, morți pentru libertate. Izvoarele au fost martore ale înclăștării războinice și vor jeli veșnic, în șopotul lor neîntrerupt, sângele vitejilor. Revoluția se încheie, dar urmările favorabile poporului se lasă așteptate. Iancu crede până în ultima clipă că împăratul își va ține cuvântul dat. Nu se va întâmpla cum a sperat el, astfel că mânia poporului se revărsă ca un șuvoi și îl blestemă pe împăratul mincinos, dorind ca răul să fie răsplătit cu rău: „*Pasăre cu pene sure ... Du-te la-mpărat și-i spune, / Cîte pătimim în lume. / Spune-i, verde, că-l urîm / Și din inimă dorim, / Să-i dea, Domnul, ce ne-o dat / De când rău ne-o supărat, / Că pe Iancu, l-o mințit / Și pe noi ne-o oropsit.*”⁵⁴. Iancu se află astfel în ipostaza eului zdrobit de teroarea a două națiuni „privilegiate”, îngenunchat de necunoștința și de călcarea cuvântului dat de o față împărătească.

Pe Iancu îl caracteriza și o deosebită sensibilitate artistică, talentul său de a cânta din fluier păstrându-se până azi în memoria moșilor. Viața lui de după încetarea revoluției este o viață de pelerin, de om rătăcitor prin așezările românești din Țara Moșilor și din Țara Zarandului. Durerea din sufletul său de a nu fi obținut libertatea pentru care se jertfise se revărsa într-o cântare ce o cânta atât din gură și din fluier: „*Păn' fu Iancu la domnie, / Mîncam pita ca-n Cîmpie, / De cînd Iancu s-o lăsat, / Iar mîncăm mălai uscat.*”⁵⁵. Însă destinul este implacabil, soarta omului a fost pecetluită de divinitate: „*Frunzuliță ruptă-n șapte, / Om ca Iancu n-are moarte. / C-așa i-o fost scris în carte: / Să trăiască și să-ndure / Ca și piatra din pădure.*”⁵⁶.

⁴⁸ Ov. Bîrlea, I. Șerb, op. cit., p. 148.

⁴⁹ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 66.

⁵⁰ Ibidem, p. 137.

⁵¹ Ibidem, p. 134.

⁵² Ibidem, p. 175.

⁵³ Ibidem, p. 167.

⁵⁴ V. Copilu-Cheatră, R. Felea, op. cit., p. 78.

⁵⁵ Ov. Bîrlea, I. Șerb, op. cit., p. 183.

⁵⁶ M. Anton, I. Mărgineanu, op. cit., p. 175.

Moartea lui Iancu este un moment de durere pentru întreaga Transilvanie: „Din Cîmpeni pînă-n Abrud / Numa tulnice s-aud. / Cît îi pe-Arieş la vale / Numa dangăte de jale / Vestind trista-nmormîntare.”⁵⁷.

Rememorarea continuă a faptelor lui Iancu în creația populară a fost și mijloc de exprimare a nemulțumirii pentru situația și mai grea a românilor transilvăneni de după revoluție. Perioada revoluției a fost considerată o perioadă de libertate națională, Iancu fiind craiul românilor, însă după încetarea acesteia a urmat o și mai neagră perioadă, asuprirea străină s-a intensificat, poporul ajungând în pragul mizeriei și al disperării. Astfel, nu e de mirare că un om ca Iancu va rămâne veșnic în sufletul poporului ca model de patriotism, îndemnându-ne: „Cît trăim pe-acest pămînt / Noi țara să ne-o iubim / Și cu toți uniți să fim.”⁵⁸.

Din cele prezentate aici se poate observa cum poezia lirică populară surprinde popularitatea lui Avram Iancu, imagine ce pornește de la adevărul biografic și de la cel evenimential istoric și care este permanent îmbogățită prin mijloace artistice specifice, conturându-se portetul unui Iancu exemplar, a unui Iancu fără pereche ce va rămâne veșnic în conștiința populară.

BIBLIOGRAPHY

1. Andrițoiu, Alexandru, *Avram Iancu – Antologie literară*, București, Ed. Albatros, 1972.
2. Anton, Monica, Mărgineanu, Ion, *Cântece și tradiții populare despre Horia și Avram Iancu*, București, Ed. Minerva, 1985.
3. Bârlea, Ovidiu, Șerb, Ioan, *Horea și Iancu în tradițiile și cântecele poporului*, București, Ed. Minerva, 1972.
4. Copilu-Cheatră, Vasile, *Iancule, Măria ta*, Alba Iulia, Ed. Altip, 2002.
5. Felea, Romulus, Copilu-Cheatră, Vasile, *Iancule, ce mândru ești*, Alba Iulia, 1972.
6. Marian, Simeon, Florea, *Poezii populare despre Avram Iancu*, Suceava, 1900.
7. Mărgineanu, Ion, *Avram Iancu – tulburător, năvalnic nume*, Alba Iulia, 1997.
8. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1993.
9. Galea, P., *Iancule, dorule...*, CCES, Arad, 1972.
10. Olinescu, Marcel, *Mitologie românească*, Ed. Saeculum Vizual, București, 2004.
11. Georgescu, Ioan, *Avram Iancu. Crâmpoie din viața și din vremea lui*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star, 2001.
12. Badea, Marin, Bodea, Gh., I., *Avram Iancu în conștiința poporului român*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976.

⁵⁷ Ibidem, 191.

⁵⁸ Ibidem, p. 177.

THE PHILOSOPHY OF CREANGĂ

Dan Pătrașcu, PhD

"Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: In Ion Creangă's work we can talk about a philosophical system which increases the meanings of his literary texts. In general, it has been talked about the literary value of his work, about the nuances of his texts, but rarely or not at all about the profound meditation, about the meanings of human existence, about the man subjected to the destiny, about the tragic behind the Homeric laugh or about happiness, in the aspect of the recovered universe of the childhood, about the absurd universe which goes from foolishness to malefic or grotesque, about accomplishment and failure, about grace and beauty. Creangă's work is a compendium about humanity's values transposed into an impressive epic approach.

Keywords: philosophy, epic, destiny, absurd, happiness

În opera lui Ion Creangă se poate vorbi despre un sistem filozofic care potențează sensurile textelor sale. În general s-a vorbit despre valoarea literară a operei, despre nuanțele simbolice ale textelor sale, dar rar sau deloc despre meditația asupra sensurilor existenței umane, despre omul supus destinului, despre tragismul din spatele râsului homeric sau despre fericire în ipostaza universului recuperat al copilăriei, despre universul absurd care merge de la prostie la malefic sau grotesc, despre împlinire și eșec, despre grație și frumusețe, elemente care completează. Opera lui Creangă este un compendiu despre valorile umanității transpuse într-un impresionant demers epic.

Efortul de a scrie a lui Creangă este dublat de o anumită atitudine filozofică, atitudine care se dezvoltă în gesturile scriiturii, în dedublarea gânditorului în țesătura narativă a textului sau transpare uneori în afirmații care exprimă limpede viziunea despre existență. „Omul e dator să încerce” este o formulă care exprimă plener modul de a gândi existența umană în general, dar și o posibilă raportare la felul în care ia naștere opera scriitorului, știind fiind faptul că scrisul a însemnat mereu o mare provocare pentru Creangă, efortul de a scrie (la propriu) fiind amplu evocat de contemporanii săi. Scrisul lui Creangă, pus cel mai adesea sub semnul căutării unei formule estetice originale pentru a se demonstra că nu este un „scriitor popular” merită mai mult, în sensul în care nu doar literaritatea (strălucită de altfel) a textelor este interesantă ci și țesătura lor ideatică. Textele lui Creangă conțin (aproape toate) fie considerații directe ale unui narator contemplativ-meditativ, fie proverbe care sintetizează ideatic epicul. Cugetările scriitorului, puse cel mai adesea în relație cu înțelepciunea (filozofia) populară, sunt rezultatul unei modalități proprii de a vedea lumea. Și lumea există – pare a spune Creangă – pentru a fi povestită. Or, tocmai prin faptul de a fi prezent în operă, de a se ipostazia într-o voce, Creangă devine o conștiință a existenței umane, a felurilor multiple în care umanitatea se manifestă, iar forma cea mai înaltă de manifestare este gândirea. Dincolo de gesticulația histrionică a omului Creangă se poate întrezări predispoziția către

reflecție, uneori bine ascunsă în adâncimea epicului. I. Negoîtescu, vorbind despre înclinația către estetism a lui Creangă, remarcă: „Dar vina lui Creangă – dacă vină și nu fatalitate este – constă în împrejurarea că el a apăsă numai pe coarda plăcerii. Oricâtă valoare ar avea un text de interpretat, care deține calitatea de a se interpreta pe sine, însumându-și interpretul, autarhia aceasta valorică denotă o sărăcie spirituală indiscutabilă”¹. Și sub acest aspect, criticul îl compară pe Creangă cu...Mateiu Caragiale, „ambii mizând pe filologie, pe valorile de expresie ale prozei românești, pe *poezia* prozei și, ca atare, ambii intraductibili”. I. Negoîtescu așază așadar estetismul accentuat al povestitorului în opoziție cu spiritualitatea acestuia, ca și cum cele două concepte s-ar exclude. Mai mult, „umilitatea spirituală” a lui Creangă ar proveni dintr-o atitudine de „situare sub estetic a unui estet”. Considerăm că umilitatea sub semnul căreia se plasează omul Creangă este mai degrabă o atitudine existențială decât una estetică. Nici nu se putea altfel la un scriitor a cărui biografie coincide cu felul în care se transpune în text (*Amintiri din copilărie*). Iar felul în care se organizează eșafodajul ideatic în *Povestea lui Harap-Alb* nu denotă deloc puținătate spirituală, dimpotrivă. În acest manual despre împlinirea umană sub toate formele ei, se găsesc cele mai multe dovezi ale unei filozofii proprii, transferate (cum altfel?) la nivelul unui epic dominat de prezența ubicuă a naratorului. Creangă se dezvăluie aici ca ipostază narativă a lui Baltasar Gracián din *Oracolul manual și arta prudenței*. La fel ca în acest celebru manual aforistic se disting cugetări despre felul în care trebuie să se comporte cel care vrea să se desăvârșească spiritual. Sensurile umanității sunt filtrate din perspectiva unui moralist, naratorul și personajele pe care le construiește stau sub semnul înțelepciunii. Astfel, tânărul îi răspunde tatălui care se arăta circumspect din cauza dezamăgirii pe care i-au provocat-o frații lui:

„ — Apoi dă, tată, omul e dator să se încerce. Am să pornesc și eu într-un noroc și cum a da Dumnezeu! Numai, te rog, dă-mi calul, armele și hainele cu care ai fost d-ta mire, ca să mă pot duce”². Datoria de a încerca reprezintă una dintre marile provocări ale ființei. De aici, deducem că sensul drumului nu poate fi decât ascendent, pus sub semnul „întru norocului” și a lui Dumnezeu. Vorbind despre „metafora” drumului, George Munteanu consideră că „Nu incidental drumul eroilor din basme, al lui Făt-Frumos, e circular (în sensul împlinirii), pe când drumul din scrierile posthomerice e nu o dată sinuos, fără nici o rânduială, labirintic, iar când e rectiliniu nu cunoaște capăt, împlinire deplină”³. Pe acest drum labirintic, eroul cunoaște frica, dezamăgirea, chiar dorința de a sfârși cum se confesează calului: „— Se vede că m-a născut mama într-un ceas rău, sau nu știu cum să mai zic, ca să nu greșesc înaintea lui Dumnezeu. Mă pricep eu tare bine ce ar trebui să fac, ca să se curme odată toate aceste. Dar m-am deprins a târâi după mine o viață ticăloasă. Vorba ceea: <Să nu dea Dumnezeu omului cât poate el suferi>”⁴. Sugestia unei sinucideri este aici surprinzătoare pentru un text care îndeobște a fost citit sub auspiciile seninătății și optimismului. Unde se termină jelania eroului și unde se aude vocea plină a naratorului? Poate în răspunsul calului, magistral prin acumularea argumentelor, pus sub semnul lucidității și rațiunii senine: „— Stăpâne, zise atunci calul, nechezând cu înfocare, nu te mai olicăi atâta! După vreme rea, a fi el vreodată și senin. Dacă ar sta cineva să-și facă seamă de toate cele, cum chitești d-ta, apoi atunci ar trebui să vezi tot oameni morți pe toate cărările... Nu fi așa de nerăbdător! De unde știi că nu s-or schimba lucrurile în bine și pentru d-ta? Omul e dator să se lupte cât a putea cu valurile vieții,

¹ Negoîtescu, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991, p. 112.

² Creangă, Ion, *Povestea lui Harap-Alb*, în *Povești, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975, p. 86.

³ Munteanu George, apud Scarlat, Mircea, *Posteritatea lui Creangă*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 103.

⁴ Idem, pp. 106-107.

căci știi că este o vorbă: <Nu aduce anul ce aduce ceasul>. Când sunt zile și noroc, treci prin apă și prin foc și din toate scapi nevătămat”⁵. O astfel de răsturnare de viziune se poate observa și în *Amintiri din copilărie*: „[...] căci sprintar și înșelător este gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul neconținut și nu te lasă în pace până nu te bagă în mormânt! Însă vai de omul care se ia pe gânduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul”⁶. De altfel, metafora drumului încheie *Amintirile din copilărie* și simbolic opera lui Creangă.

A aștepta, a avea răbdare, sunt constantele filozofiei morale a lui Creangă. Iată aceeași idee exprimată la Gracián astfel: „A ști să întreții așteptarea: trebuie să o alimentezi necurmat: multul făgăduiască mai mult, și cea mai bună faptă fie maz pentru și mai bune. Nu miza totul de la prima mână: mare știință e să știi a-ți drămui forțele, în știință, și a-ți grăbi triumful”⁷. Aventurile eroului trebuie puse sub semnul unei filozofii epice a naratorului care desfășoară gradat faptele, în virtutea izbânzii celui ales pentru desăvârșire. Nimic nu este în plus, citatul ilustrativ însoțește permanent o scriitură pusă sub semnul unei demonstrații simbolice: „Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea? Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară. Și-apoi acel unul are atunci în mână și pâinea, și cuțitul și taie de unde vrea și cât îi place, tu te uiți și n-ai ce-i face. Vorba ceea: <Cine poate oase roade; cine nu, nici carne moale>”⁸. *Acel unu*, principiu al întregului poate întemeia o lume. Și în acest sens, imaginea este pregnantă: întemeietorul are libertatea deplină asupra a ceea ce creează. Cine nu îndrăznește, cine nu are conștiința datoriei de a încerca rămâne un simplu spectator: „tu te uiți și n-ai ce face”.

Răul și binele, principii antinomice ale lumii sunt integrate în acest univers construit după tipare eterne: „Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul câteodată prinde bine la ceva”⁹. Înțelepciunea este decantată și în astfel de bucăți epice în care personajul filozofează practic despre *răul binefăcător*: „— Vorbă să fie, stăpâne, că tocmeala-i gata, zise calul. Nu te teme, știu eu năzdrăvăni de ale Spânului; și să fi vrut, de demult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul. Ce gândești? Și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte”...¹⁰ Interesantă este aici raportarea la rău ca principiu manifest în lume. E nevoie de rău, mai mult, e nevoie ca el să fie *lăsat* în lume. Și a cunoaște și a accepta prezența răului dezvăluie atitudinea paradoxală, aceea că lăsându-l să se reveleze, devine un factor de echilibru, are rol modelator „fac pe oameni să prindă la minte”. Raportarea la Dumnezeu, ca principiu suprem al Binelui este făcută (tot) sub semnul protecției față de rău, dezvăluind o dată mai mult legătura indestructibilă a celor două principii: „— Zi și d-ta că ai avut să tragi un păcat strămoșesc. Vorba ceea: <Părinții mănâncă aguridă, și fiilor li se strepezesc dinții>. Hai, nu mai sta la gânduri; încalecă pe mine și pune-ți nădejdea în Dumnezeu, că mare-i puterea Lui; nu ne-a lăsa el să suferim îndelung. Cum vrei. <Ce-i e scris omului în frunte-i e pus.> Doar' mare-i Cel-de-sus! S-or sfârși ele și aceste de la o vreme”¹¹...

⁵ Idem, p. 107.

⁶ Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*, în *Povești, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975, p. 174.

⁷ Gracián, Baltasar, *Oracolul manual și arta prudenței*, în *Cărțile omului desăvârșit*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 272.

⁸ Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 114.

⁹ Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰ Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 99.

¹¹ Idem

Amintiri din copilărie este o meditație epică pe tema vârstei copilăriei. Implicațiile filozofice sunt multiple, mergând de la raportarea ființei mature la trecut, la prima copilărie, la adolescență, până la conturarea stării de fericire. Temporalitatea, văzută din perspectiva succesiunii vârstelor este surprinsă într-o imagine a unei *singure* vârste, peremptorie în înțelegerea fericirii. *Vârsta cea fericită* devine la Creangă un teritoriu al unei posibilități epice în care aproape că nu mai contează momentele în cronologia lor trăită, ci doar ca imagini luminoase, definiții epice ale copilăriei. În acest text concentrat, poate mai mult ca în toate celelalte, răzbate încercarea de a înțelege sufletul uman. Creangă re-compune lumea așa cum a cunoscut-o în timpul copilăriei. Este un demers care include o anumită ingenuitate și în egală măsură, forța epică de a desprinde din uitare fragmente solide, de consistență inefabilului copilăresc. Poate că fericirea ilustrează cel mai bine filozofia lui Creangă, mai ales că sensul conceptului este ilustrat în *Amintiri*... cu imaginea arhetipală a cuvântului *fericire*, care ilustrează etimologic legătura între mamă și fiu¹². Iar imaginea care definește această legătură indestructibilă sub semnul fericirii este memorabilă: „Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cât mi-aduc aminte, și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat când îi sugeam țâța cea dulce și mă alintam la sânul-i, gângurind și uitându-mă în ochi-i cu drag! Și sânge din sângele ei și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dânsa am învățat. Iar înțelepciunea de la Dumnezeu, când vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău”¹³.

Criticul George Munteanu observă natura cu totul specială a acestei scrieri, care rezonază cu biografia agitată a scriitorului: „*Amintirile din copilărie* s-au iscat din *asumarea* unei „obsesii” existențiale ajunsă la paroxism, nu din încercarea de a se elibera de ea prin nu importă ce gen de „sublimare”, de transformare în altceva, de ocolire, de punere a tot felul de ziduri despărțitoare în față-i („otium”- ul rememorării celor ce apar cu atât mai plăcute, cu cât le cunoaștem mai bine ireversibilitatea, gândul la posteritatea nutrită și prin lăsarea de memorii „scrise”, experimentarea „artistă” a modului cum funcționează mașinăria readucerii în prezent acelor trecute prin intermediul fluxului – fie și involuntar al amintirilor)”¹⁴. Așadar, *Amintirile* reprezintă o asumare existențială, o eliberare prin intermediul scriiturii de convențiile genului memorialistic. Mai mult, în literatura română și oriunde în lume, *Amintirile* reprezintă un caz aparte în ceea ce privește legătura indestructibilă dintre artă și viață: „[...] Aici totul e acceptat și trăit cu voluptate atotcuprinzătoare. Din asemenea unghi al perspectivei globale, înțelegem cum a reușit Creangă să-și facă din *operă*, din *faptele* lui îndeobște, o existență firesc-plenitudinară: își întrevedea pentru o secundă <viața fără de moarte>. *Amintirile din copilărie* reprezintă, în literatura română, cea mai de necomparat expresie de artă și a artei ca pe cea mai pe deplin recuperabilă bogăție a vieții prin creație”¹⁵. Pentru criticul Mircea A. Diaconu scrisul are la Creangă o „valoare existențială”, și este „un spațiu al refugiului, protector într-un sens foarte înalt”. De asemenea, se remarcă în textul *Amintirilor* „ca în *Miorița*, o proiectare utopică a sinelui, o stare de grație, cathartică și contemplativă, care, dacă nu vizează ceea a fost, ci ceea ce va fi, are totuși puternice

¹² „Rădăcina indo-europeană a latinescului *felix* (fericit) este *dhe(i)*, care apare în „femeie”, „fecund”, „fiu” și într-un vechi *fere* (a alăpta); aceeași rădăcină devine *beatus* (de unde „beatitudine” ca sinonim al fericirii); etimologia impune astfel raportul copil-mamă și condiția de a alăpta ca imagine simbolică a fericirii.” (*Enciclopedia de filosofie și științe socio-umane*, Editura All-DeAgostini, București, 2007, p. 335).

¹³ Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*, în *Povești, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975, p. 174.

¹⁴ Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 376.

¹⁵ Munteanu, George, op. cit., p. 377.

implicații asupra concretizării virtualului”¹⁶. În viziunea criticului, „evenimentele anecdotice” funcționează ca „metafore narative” iar erudiția folclorică reprezintă „semnul unui sine supraindividual”. O nuanțare foarte interesantă este făcută în legătură cu faptul că „plasându-ne pe terenul trăirii plenare prin imaginație și prin recursul la arhetip, tot ceea ce se întâmplă la nivel evenimential este mască a dorului, văzut sub aura oximoronică a unui registru tragic și, simultan, luminos”¹⁷. *Amintiri din copilărie* propune o ipostază fericită a lumii, iar impresia generată de amintire se pliază pe o atitudine existențială față de lume în ansamblul ei. În acest text de maximă maturitate creatoare, în care se simt inflexiunile unei bătrâneți precoce, se poate observa o Weltanschauung, o privire senină, limpede, asupra lumii trăite. Într-adevăr, evocarea se face sub semnul dorului, împăcare a tristeții pierderii definitive a fericirii cu bucuria regăsirii ei, fie și (doar) sub semnul literaturii.

Ipostază a aceleiași viziunii largi despre lume, râsul lui Creangă este inconfundabil și devine element central al operei. Râsul nu este doar consecință, ci și modalitate de raportare la existență, de dezlănțuire a ființei confruntate cu absurdul. Umorel lui Creangă nu este din această perspectivă doar efect estetic, ci uneori singura posibilitate de depășire a unui grav impas existențial, așa cum se întâmplă în *Amintiri din copilărie*. De fapt, la Creangă rulează permanent în subtext un fundal comic, intuit de cititor, ca un hohot de râs abia stăpânit. Pe de altă parte, râsul este rafinat, mergând până la surâs plin de subînțelesuri (*Moș Nechifor Coțcariul*), surâs amar (*Capra cu trei iezi*), râs plin reținut (*Povestea lui Harap-Alb*, *Povestea lui Stan Pătitul*), râsul satisfăcut (*Soacra cu trei nurori*). Râsul este uneori o formă de sancționare hâtră a prostiei (*Poveste, Dănilă Prepeleac*).

În ceea ce privește filozofia latentă a poveștilor și povestirilor, pot fi observate alte câteva teme generale. Astfel, în *Poveste (Prostia omenească)* se pleacă de la o situație absurdă (femeile care deplâng moartea posibilă a copilului ucis de un drob de sare, care ar putea cădea de pe sobă). Țăranul lucid este convins că dacă pleacă în lume nu va găsi proști mai mari, dar lasă deschisă posibilitatea unei reveniri în caz contrar: „— Bre! Mulți proști am văzut eu în viața mea, dar ca voi n-am mai văzut. Mă...duc în toată lumea! Și de-oiu găsi mai proști decât voi, m-oiu mai întoarce acasă, iar de nu, ba”¹⁸. Exemplele care sfidează firescul realității sunt cu abilitate alese pentru a contura un univers dominat de prostie. Căci nu întâmplătoare sunt întâlnirile, succesiuni ale unui absurd întemeiat pe prostie care devine ubicuu. Întoarcerea acasă a celui plecat echivalează cu recunoașterea unei stări de fapt a lumii: „Apoi drumețul se întoarce acasă și petrecu lângă ai săi, pe care-i socoti mai cu duh decât pe cei ce văzuse în călătoria sa”. Atitudinea ironică derivă din convingerea din final a personajului că femeile au avut dreptate: „Așa, drumețul nostru, mirându-se și de această mare prostie, zise în sine: <Măta tot s-ar fi putut întâmpla să deie drobul de sare jos de pe horn; dar să cari soarele în casă cu oborocul, să arunci nucile în pod cu țăpoiul și să tragi vaca pe șură, la fân, n-am mai gândit>!”¹⁹

În *Dănilă Prepeleac* sensurile axiologice ale lumii par a se inversa. Aici prostia inițială se transformă în inteligență iar răul este în cele din urmă pus în slujba binelui. Dracul este păcălit, iar Prepeleac triumfă neașteptat. Șirul de pierderi și chiar ușurătatea cu care personajul se lasă păcălit este – înțelegem la începutul poveștii – în legătură cu răul dominator: „— Na-ți-o frântă, că ți-am dres-o! Dintr-o pereche de boi de-a mai mare dragul să te uiți la ei am rămas

¹⁶ Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj, 2002, p. 147.

¹⁷ Idem, p. 147.

¹⁸ Creangă, Ion, *Poveste, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975, p. 230.

¹⁹ Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 232.

c-o pungă goală. Măi! măi! măi! măi! Doar știu că nu mi-i acum întâiași dată să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat mințile!”²⁰ De altfel, Dănilă avertizează: „—Voi învăța eu pe voi să puneți stăpânire pe lucrurile din lume, cornoraților!”²¹ Și ceea ce face în continuare Dănilă stă sub semnul acestui neașteptat gest de revoltă, cumulat cu descoperirea treptată a faptului că dracul este prost. Diavolul este astfel asociat prostiei iar răul din lume este cauzat (și) de prostia drăcească. Cu orice a fost sau poate fi asociat diavolul, dar, să recunoaștem, asocierea cu prostia este cât se poate de surprinzătoare aici, poate și pentru că în imaginarul comun diavolul este mai degrabă asociat cu viclenia. Dănilă ajunge acasă în spatele încornoratului, iar acasă copiii îi vin de hac dracului, rezolvare absurd-comică: „Atunci lasă pe copii, că și dracul fuge de dânșii. Au tăbărât cu toții pe dânsul și l-au schingiuit după placul lui Dănilă. Ș-a început dracul a țipa cât îi lua gura; și scăpând cu mare greu de mâinile lor, hârșcâit și stâlcit cum era, a lăsat și bani și tot și s-a dus pe urlați după ceilalți. Iară Dănilă Prepeleac, nemaifiind supărat de nimene și scăpând deasupra nevoii, a mâncat și a băut și s-a desfătat până la adânci bătrânețe, văzându-și pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale”²².

Cornel Regman consideră că spre deosebire de celelalte povești în care apar oameni obișnuiți, excepție făcând eroi exotici ca Harap-Alb, Ivan Turbincă sau Făt-Frumos din *Povestea Porcului*, în *Povestea unui om leneș* „o excepție monumentală este acel leneș al satului, filozof consecvent la inacțiunii, prezentat în traducere simplificată, chiar prea simplificată, pentru uzul obștei, și tot pe înțelesul ei osândit ca inutil și păgubitor”²³. De asemenea, criticul citează o afirmație pertinentă a lui Vasile Lovinescu din *Incantația sângelui*: „Realitatea este că într-o lume cu totul robită acțiunii, cum este cazul timpurilor noastre, contemplativul apare ca un leneș și înțeleptul ca nebun. Nu, nu leneșul este spânzurat, ci contemplativul, pentru că nu-și mai are locul, este incompatibil cu o societate în plin delir activist. Creangă ne-o spune răspicat, cu tristețe subiacentă, o presupun”²⁴.

Cuvântul devine întemeietor la Creangă și scriitorul e pe deplin conștient de valoarea demersului său artistic. Ilustrativă pentru forța discursului său este nuvela *Moș Nechifor Coțcariul*²⁵. Universul pare edificat exclusiv din imagini, elemente ale unei modalități proprii scriitorului de a intuit în gesturilor personajelor, sensuri sensibile ale existenței. S-a spus că de fapt în acest text nu se întâmplă nimic, totul este doar sugerat. Substanța epică a nuvelei se transferă în modul acaparant de a vorbi al lui Nechifor. Personajul, „om vrednic și de-a pururi vesel” aflat la o vârstă incertă, pare a fi o replică ficțională a scriitorului însuși. Bătrânețea „moșului” Nechifor este destul de controversată, personajul face caz de vârstă, deși aflăm din text că e înșurat de douăzeci și patru de ani, deci nu e tocmai bătrân, iar întoarcerea acasă este de fiecare dată o corvoadă, iar explicațiile sunt mai mult decât elocvente: „— Ei, jupâneșică dragă, asta nu se poate spune. Eu, babei mele, că merge pe douăzeci și patru de ani, de când trăiesc cu dânsa, și ce n-a făcut ea și cât nu m-a cihăit de cap să-i spun, și tot nu i-am spus. Și ea, din pricina asta are să moară, când a muri, de nu i-ar muri mulți înainte; că atunci mi-aș lua și eu una tinerică, și macar trei zile să trăiesc în tică cu dânsa, cum știu eu, și apoi să mor! M-am săturat până-n gât de mucegaiul de babă, că hojma mă morocănește și-mi scoate

²⁰ Creangă, Ion, *Dănilă Prepeleac*, în *Povești, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975, p. 34.

²¹ Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 37.

²² Idem, p. 42.

²³ Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurg, 1995, p. 164.

²⁴ Lovinescu, Vasile, *Incantația sângelui*, apud Cornel Regman, *op. cit.*, p. 164.

²⁵ „Moș Nechifor Coțcariul este o capodoperă. Nuvelă-portret, ea realizează în bună măsură ideea lui Flaubert de a scrie o proză fără subiect, existentă și viabilă numai prin stil” (Dumitru Micu – *Scurtă istorie a literaturii române*, Editura Iriana, București, 1994, p. 265).

ochii cu cele tinere. Când gândesc, amărâtul de mine, că am să mă întorc iar la dânsa acasă, îmi vine să turbez, să iau câmpii, nu altăceva”²⁶. Detaliile care construiesc epicul se concentrează pe felul în care Nechifor o seduce pe Malca, folosind puterea de seducție a cuvintelor. Mircea A. Diaconu observă că: „tema acestui text nu este, cum s-ar putea crede, seducția, ci cuvântul, iar valoarea lui nu este nicidecum dată de tainele aventurii erotice ori de apropierea licențiosului, pe care-l savurau junimiștii, ci de felul în care limbajul instituie realitatea, proiectând-o din latență în potență”²⁷. Sensurile de adâncime ale textului trimit către modul în care se poate distorsiona realitatea cu toată aparența fireshului, dar și la felul în care ia naștere lumea ficțiunii.

Pentru Creangă, lumea în ansamblul manifestărilor ei este un spectacol continuu, iar plăcerea de a-l transcrie nu e doar estetică pură, ci ține de predispoziția genială de a scruta alcătuirea acestei lumii sau altora posibile și de a întrevădea prin țesătura fină a cuvintelor, esența universului. Este ceea ce am numit, cu un termen sintetizator (sperăm nu surprinzător), filozofia lui Creangă.

BIBLIOGRAPHY

*** *Enciclopedie de filosofie și științe socio-umane*, Editura All-DeAgostini, București, 2007.

Creangă, Ion, *Povești, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975.

Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj, 2002.

Gracián, Baltasar, *Oracolul manual și arta prudenței*, în *Cărțile omului desăvârșit*, Editura Humanitas, București, 1994.

Lovinescu, Vasile, *Incantația sângelui*, Institutul European, Iași, 1993.

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, Editura Iriana, București, 1994.

Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980.

Negoîtescu, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.

Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurg, București, 1995.

Scarlat, Mircea, *Posteritatea lui Creangă*, Editura Cartea Românească, București, 1989.

²⁶ Creangă, Ion, *Moș Nechifor Coțcariul*, în *Povești, Amintiri, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1975, p. 242.

²⁷ Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj, 2002, p. 92.

RELIGIOUS SPEECH – PREMISE METAPHOR OF HUMANITY TO HELIAD RĂDULESCU

Ana Maria Vlad

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The climax Heliade's poetry is Anatolida or Man and Forces (1870) as it proposes an original point of view - a vision ontological unprecedented in Romanian literature. Here we mythological influences, Asian and European echoes of their own creations, interference bookish, all laid over the support layer is epic biblical text. Desire ordering, organizing chaos, anarchy, which he calls imbalance, devolution or Tohu-Bohu is permanent concern of Heliade Radulescu as balance, harmony organic whole is a possible need. It is observed by famous political formula that includes intellectual, anthem of 1848 - „I hate tyranny, anarchy afraid! „, But also in culture are observed sustained effort to institutionalize the culture Wallachian (in the first half of the nineteenth century) -, along with its philosophical and literary work. Heliade's Creed is a system that has the basic philosophical classic goals of good and truth which are added harmony, attraction, balance, they paving the way for an organic structure. In the equilibrium between Antitheses, Issachar or Laboratory (1859-1869) meet religious, economic, political, social, cultural and ontological elements in which different issues are organized in antithesis. About active-passive principle, the writer advocates the need to stay middle path or outcome that can average two components. Radulescu Heliade proposes a fundamental doctrine of the Trinity, where this duality asset-liability is canceled by the appearance of the third element, which balances the entire effect: „For us the balance of the whole is good „, (Heliade Rădulescu 2002: II, 2008). The nostalgia of whole, order and balance; elements decrypted by religious, social, cultural, political or philosophical terms, emphasizes metaphorical the „creative intention„ of Heliade Radulescu.

Keywords: religious literature, religious speech, sacred, bible intertext, metaphor of humanity

Motto: I understand that it's possible for a man to look to earth and be an atheist but I can not understand how he can look to the heavens and say there is no God.

Abraham Lincoln

Christian orator is serving the audience and the authority and credibility derives from its very size to make known the power of the word of God. It should be noted that compared to argumentative discourse that is based on the principle of rationality intellect. (Constantin Sălăvăstru, Small Treaty of oratory, University „Al. I. Cuza, Iași, 2010, p. 244 et seq.), Religious discourse has a discursive structure that is based on three components:

rhetorical, ethical and emotional. Religious discourse is based on a document which revealed word is accepted, perceived and interpreted as a final impetus tracing of paths to be followed by other community members by covering scriptural teachings. The manifestation of such a kind of meta-discourse reflects, on the one hand, the potency of meaning, movement and force rhetorical language units and structures belonging to the sacred text (EW Bullinger, *Figures of Speech in the Bible Explained and Illustrated*, London, Messrs. Eyre & Spottiswoode, New York, Messrs E & J B Young & Co., 1898, 1104). We are interested in syntax elements of religious discourse presented in terms of critical analysis and comparison of the relevant parts of Anatolida Holy Scripture and on the other hand „,, translating biblical passages Heliade Radulescu. It is important to follow reception and preserve its style and syntax of religious discourse in texts submitted for analysis are similar in terms of rhetoric written word but also some specific features that individualizes. Poetry is language predilection for manifestations of human religiosity. The human being who is partly religious, a priori anchored to the sacred language gives the gift transfiguring poetic language of the plan, thus making communication bridge with the sacred. Recall the famous theory of the sacred Rudolf Otto, in which poetry and art are referred to the numinous component irrational sacred, actually represented by what Liviu Rusu called in Aesthetics lyric poetry, supranationalitatea poetry (Liviu Rusu, *Aesthetics lyric poetry*, Publishing Literature, Bucharest, 1969, p. 178). Recall's theory Lucian Blaga metaphor, concept Abbe Bremond about poetry and the study's Horia Badescu on sacred poetry that gives judgments favoring vocation sacred poetry (Horia Badescu, *memory being, poetry and sacred Junimea*, Iasi, 2008). Poetry is religious when not only by nature but also by moral transmitted sacred manifests search. Using as a starting point that religiosity is not religion, but a relative of the man structurally category sacred. The poem recounts a philosophical manifestation, when the sacred is a metaphysical side of the earthly to the world. When the sacred manifests category - Întrupat word, in God the Father presents different religious poetry. Eugen Dorcescu argues that poetry makes makes clear reference to religion is religion, and one that expresses the connection with the sacred (metaphysics) is humanistic. Finally added a third category of poetry that is mystical and religious. It follows from this view that Anatolida can be defined as mystical-religious poetry as the archetype belongs to a religious tradition and that is formed, organized by reference to the sacred. It is obvious that the way they write Anatolida depends on how man evolved relationship with divinity and sacred conception. Moreover God is viewed with reservations and revolt. Heliade dares closeness exactly overlap between poetry and religion, calling achievement religious literature in a poetic-religious conscience, religious base. Orthodoxy contributing greatly to the structural definition of the Romanian people. Anatolida is at first glance a religious poetry, discovering the deeper basis of a religious discourse that is manifested through INTERTEXT Bible. Each verse transferred to this effect in his work as Anatolida express and convey the message of the Bible sacred.

Return facing God first parents meets the aspiration to sanctity poetry in terms of the sinner tired of torment and pain. Revelation is God's intention and desire that meet the aesthetic poet how sublime descent into disgrace and scorn the world and as a result, heartfelt contrition in umilimță. Joy searches sacred humanity intercepts way when being directed by its composition itself to the world, can not help him seek God earnestly. The temptation was conducted by Eva forbidden by tasting the Tree of Knowledge. Fighting first human couple goes with it themselves because they feel marginalized contrary to the idea of God is fiercely to remain in the faith. The effort for the unification of a consistent relationship with God seems to be finalized, but the confrontation with what they have lost, Eden seems to be Adam,

Eve and their children a constant challenge. Meet the opera moments of climax in stormy budding / spiritual-human transformation of the two men. Portrait of lovers seems sometimes static lyrics as poet Heliade brakes stubbornly telling beauty, perfection embodied total harmony of the sacred with the profane, light with darkness in Eden refused if decide to continue the poem, Eva starting next Adam, realizing the ultimate sin, , In fact, the fall was and is a deed / for degraded fu man below and than beef; / and whatever might be the form that is transmitted / Înederează times-whole happiness / and do culture high as they were given names / divine time, fall time d-aur./Ci that's the word deplorable / Al disaster so complete? / Let us hear the answer or great paradox: / for dared to taste the tree of science !!! / what have you taste temerariu man dies / From the fruits of science? / issue presents more than enigma./Ci, studying the progress of history in hand, / it was like in mystery and find the truth. "

Spiritual path of the two changes after the fall. Dynamic states of anxiety, inner anger and pain of mind înrăcenarea textual marks the limit of endurance humanity carried through the lyrics: „ Following the scripture, we will take it forward / Law archetype of life adamiana state / family whole-n representing himself / primitive life ; we say pain / It happened after dropping these lights / Like consequences. / She lost Adam Eden, primary Fortunately, / man atop progress sung / For all the peoples of the world prophecies antice./Un terrible cataclysm, universal fire / It seems that contained, destroyed inheritance / wealth of mankind; that cherubimi flames / Sta custody entry, romfeea Lightning / Rota is unfair. There was hope: / Hands-hung, palms-ncleşate, / He leaves man forehead and down to earth ed. / And sventurata his wife in tears stay behind him. / With hair disheveled in his great mourning "

Elements coming detailing toil existential endeavor humanity caught in the hourglass of time irreversibility part of the lyrics: „ The fall was and is, but not preursită / From the plan of providence, but the fatal-error. / D Needle in ignorance, short fallen man, / he made the allegedly beasts of prey, / like birds with pinching or laborând earth / in agony and sweat, palms, arm, / the missing Mr. tools to gun wood / and later with stone towards the overthrow earth. / Endowed with reason, he builds bower; / Beaver, rândurela steals as masters / for to build the hut, and other animals / for to CATA dens and hollow earth Alberg iarna./Domă to Cavalli, and they pushed ox yoke / D to pull its weight with him together / at his harsh tasks. Domestic and birds / Form cattle herds, arranged d of their milk / wool and leather, give their offspring. / The beast come-in battle and convincingly often / her whole stripping attesting value / And Revest it as a mantle, badge of victory / trophy of his fight. "

The expressive power of artistic images marks the price of reason and spontaneous tone cunoaşterii.Schimbările resorb in a state of peace of mind the primordial couple. Despair and revolt are built in knowledge of Good and Evil.

Anatolida marks the debut of the couple relationship with God Adam, where slender metaphorical language has access to the divine. This poem religious perceive that sacred mystery, is sought an ineffable state of communion with the sacred in the context of dialogic essential existence. Opera presents various stages of relationship the couple primarily with God, the situation of lack of communication with the sacredness since Adam and Eve looking to recover during fault hiding for a few moments in the relationship with the divine couple living for the first time a crisis of recognition will God, they knew the consequences of disobedience. The result is error in abandoning their earthly death. No, the final touch with Elohim occurs and love, the couple is satisfied that to death, shadow experience of divinity,

love achieved through the innocence and purity, the pursuit of sacred, divine towards banishing all fears, fears of conscience exists. Drama strong. Intense feelings deep uncertainty about the searches do not find spiritual refuge in the privacy of the two, not only because they were written to be faithful but also of the need for communication with the sacred:,, The much-ntârziere great restlessness, / Adam, Eve, Helia, Azruna by juveniles, / CATA Cain-Abel et, and this prostration n / She is ... Oh, show! Parents, children, wife / lament and weep, you uproot the head hair / Scream, behold death threshold porch of your / Horrible Grint teeth. / Disgraceful Adame, of Patrice parent! / Tears Evo, mothers strămater! / yea whom you cry? on Just what trepasă, / Or ucizătorul May Hade than murder / Horrible earthquake, terror, repentiri? / For one, as the other, are your dear father filii./Ca ask you, Lord, the parent of everything, / who feel more pain and piety: / the son as gentle falls murdered by his brother, / or dizgrațiatul killing frenzy? / out of line or you ntrec Lord, parents in pain? / better dozens of affiliates to any parent / death by the hand (for might vrodată / O such wish), but one Filiu Kill brother! / Give, O Lord, your grace -That's where tears and all, / Make peace (the can) dizgpațiatul soul / Damned himself turmentelor eternal! / AiBi piety, God! Miserere Cain / Clement re entirely to sventurata gens, / A's posterity! Redeem the-century n / By ordeal waiting by groaning through laboare, / Through thought and labor! Mulțescă the forgiveness / Wherever sin more, deplorable! 7Fiorător show! Table presents / Horrible, full of blood. It's wide and stretches / How-whole mankind, past and present, / And in the century relaxed as two large figure / What we slowly showing what was and is the man: / When the beast when the victim; up one standing / Trembling and fratiricidul Cain is livid; "

Body-path fruit

Pain, distress, suffering also mark human being until it acquires different bodily characteristics. (Subject to labor the earth, physical). Self undecided - between passion and reason Cain pray, sacrifice for the human being disrobed, although the curse of death in the human side feels the need to return the original sacred for forgiveness. The final act is for Adam and Eve confession human instability between love and hate. The poet invokes the killer's personal apocalypse. The angels are reapers bringers of Revelation, the great final revelation. Abel is killed when the moment is a neintersectare of the two planes: the sacred and human. So God closes heaven and human beings are not permitted no way exaltation, remaining secluded in a miserable reality, profane, the killer brother. Heliade marks the moment so:,, As of fatality, and since childhood, / a sad awakened Cain gelozie./Când widened brothers, fell n the Cain / A field culture, in order to sweat / A support their life; and / Abel chosen his / Life pastoral herds labora one sporire./În heat by welding heat; / ASPR them the palm, curving her body is, / I is năsprea copulating and heart, and cuget./În following his flock in the shade, cool / stand watching another heart in peace, / with soul-n rest. "

The state of expectation from parents Cain produce psychosomatic imbalance. The poem presents: „and then it was daylight, and Abel moves his / To pasture the herd and make my way-side n / Dumbravei where Cain had spent noaptea./S-apropie sees him. He slept and groaned; / They wonder, is attristă seeing so alone, / thou wilt take in arms, but respect his sleep; / sit-in place and dared not move him, to awaken. / hears him and notice him as they moan and stir / and that horrible dream tenace./Pătruns en prey vrunei youth, Mr. ardor of fraternal / stoops and moves it slowly-and his name: / you school, bro, you get up too dilecte. / Ca-mpuns frightened Cain rises, and rise / ferocious, as one that troubled en fighting / C a

deadly INEM; is bristly hair, / I shall-ncruntase forehead, eyes filled with flames / And the furor to face: What! my sons slaves unto you? / In servitude sons, my posterity? / Better below despots! Bottom, root / To die tyranny! roaring rushes, / Get angry the club and head straight two / Abel who splits. / As lightning down falls gentle, innocent brother, / And in the last-i Target Sight răsstrăluci clemency, / The love and forgiveness, with a smile on lip-i / Fiori him and he spent the off ochii./Se lenge. And the earth heaved included Mr. horror, / The blood was flowing orbil defiles him. / Baths Cain, scream, get faster lap / victim what he had done; and sees svânturatul, / That was not fantasy, not INEM night / But his brother killed himself by his own hand. "

Between Adam - Eve and God takes place simultaneously upward and one downward movement. Abel's soul goes to heaven traditionally popular Orthodox conscience and God rebukes Cain deed done: „ His name, kissed him, move him and his name, / Earthquake grabbed and believes that grabbed / On hind a hand and he heard a divine voice voce./Era conscience who say: / where is Abel? and where is brother of yours? / What has to respond? I do not know! (For I still have / give all knowledge fait accompli.) / Do not know! ... I was custodian! / And when they come, in itself, when its made-remember / For most of the evening, sinister thoughts / What not let him sleep, horrible dreams / and the ultimate battle to defend children / Posterity-whole beasts, slavery, / So desperate cries murder of brother / O wretched Cain ! Forgiveness how big / how great God, my sin o-ntrece / And there's hope. Opened was the earth / And lips of blood shed by my hand,

My brother's blood sucked; and reins her / him grabbed earthquake. And to run until today / So run fraticizii, so fleeing criminals. "- Heliade accentuează guilt guilty.,,

Chapter III of the present Anatolida: „ And fear, remorse push him like a tempest / What a boat over the waves push lacking helm / s which the pilot is crazy with fear / Do not know where flees when rushed to right / left when zbucinat. It seems that the earth / runs under his feet. Stood with body, mind, / Down falls, and he thunders wherein brains that place; / Ca dead needles stay and stays unconscious. / Pain smart ... and when it comes to his mind-n / brother figure, fatal lovitură7Răsună-NTR her soul; feels like coal / d and full salt-reviewed eagerness to him once: / Run and reach the place of sins / And falls over the body abandoned him suflet./La his chest tighten, and screamed, lamented , / tears of pain, hot they burn order, / streams fall is-ncheagă with innocent blood / E drained with longing as it breaks and it tore, / Sughițele it drowns, loses his breath, / with hands , head falls on chest adorable / May his little brother. "- triumphantly captures images excruciating pain of Cain.

Divine in the natural side of human nature, return to the divine essence of the human being to the original accuracy are common issues dealt with in Anatolida and balance between theses and antitheses .The spiritual ascension path fell into nothingness, ridiculous Adam and Eve. Torque spiritual metamorphosis has consequences for humanity until the end of mankind. Time grinds man inside the chip brăzdându her unhappiness guilt. The need has dramatic consequences on the first spiritual children of the world. Practice of religion is a symbol of spiritual ascent towards God, union with Him.

From conception to death Adam and Eve sense: between doubt and uncertainty ecstasy, fear, abandonment heavenly hunger, thirst for God discontent

In conversation with the sacred elements are interwoven with prayer and glorification tense interrogations .In the context of this dialogue the two sides human and divine are captured in different ways: obedience, fear, pain, signature, comes acceptare.Dumnezeu and listen. Otherwise we can conclude that we have a God of half measure, but one of nemăsurii. The hypothesis of a God began showing atotștiitor God Emperor, monarch in Cosmos. The limited

power of the word only predicts, suggests the sacred. God is sought not only in word but also in every element of nature, the world, in relation to each other in all human consciousness can place a cut percepe. Are spiritual specifically oriented towards profane, mundane to where God is active, implicat. One of the most difficult human feelings is nostalgia Eden aspiration to happiness and peace before the fall primordial răscumpărarea. The happiness and sad Edenic ends with expulsion from paradise. Opera can be interpreted as a play, manifesting itself in action scenes, paintings, characters, actions, dialogues, monologues. The two biblical myths: Adam's fall into sin preceded and occasioned by the beloved angel, Lucifer is related to human history. Incipit poem tells the story of the angel without God, what ends symmetrical with suffering humanity without God, because the kingdom of the world will find a way of saving washing sin by the blood of Jesus Christ. The road is rebuilt temptation and fall of man into sin up to the expulsion from Eden after Heliade through his characters close to us through the realms of Chaos: Heaven, Hell and Earth. Hell Satan is the fallen angels who along with the chief: Beelzebub, Moloch, Belial, Mammon made the plan a heinous war for the throne of God.

Obedience to God is not an obligation but the amount of Understanding and Reason. It raised the relationship of complementarity, cooperation, and Free -arbitrul God's omniscience, personal responsibility.

Heliade weaves canvas of impressive dramas soul fierce clashes between temptations. The poet exalts in religious language, the human mind investing it with attributes of divinity

The earth was formless and empty

Tohu wa-Bohu expression is Earth amorphous state before Divine Word power to sort out items. Hebrew expression Tohu wa-Bohu (formless and empty) consists of two nouns in conjunction „ and chained. " Tohu, which appears several times by itself can mean anything from „, „, empty" (Jeremiah 4:23) or „, the wilderness "(lov 6: 18). This word is used to express vanity „, "idols („, vain" Version) (1 Samuel 12:21), or „, insignificance "(„, nothing", NEB) peoples in the eyes of God (Isaiah 40: 17), pleading „, empty "(Isaiah 59: 4 „, vanities", NEB).

The second word, Bohu, appears only twice in the rest of Scripture and has the sense of desolation „, "and „, destruction" as a result of the judgment of God (Isaiah 34:11; Jeremiah 4:23). In Genesis 1, in the context of the work of creation, expression tohu wa-Bohu refers to amorphous material before order that brought her word. I chant of Anatolida called Tohu-Bohu, and Representative lyrics are: „, High, above the heavens, the place of immortality, / In holy atmosphere of living light, / From whence emanates life and happiness River / ADAP cools heavenly fields, / And the spirit of agape drizzling ambrosia / And nmărgărită beatituți eternal plains, / to-increase-haritatea, angelica strength / of which emanate peace, divine virtues; "

Elements appear divinity „, feeling beings with all of sight / Contemplate the wonder p-eternal Jehovah, / In the great panhymniu the holy preveghere / whole infinite resound: "Hosanna!" / P-same throne, yeah right prescience born / in Sanu-eternity, De Angeli unseen, / Eternal Son was with Pater do being, / As endless and he started. "

Days of creation

Word „, day "week of creation, constantly appears in the singular (in verse 14 days U.P. „, " have a different function). Moreover it is significant that the term „, day "as a noun appears in Genesis 1întotdeauna simple without prepositions, suffixes and other particles. On the other hand, the day of Creation is always accompanied by a numeral: the first day „, „, day" etc. When the Bible in a historical report uses the word „, day "in combination with a numeral, always refers to an ordinary day, ie on the first day „, „, in the day "(Numbers 7: 12-78; 29: 1-35).

Unique expression „, and there was evening and there was morning "always precedes mention of the days of Creation. (Genesis 1: 5, 8,13,19,23,31). This expression provides a temporal boundary implies the existence of a day consists of 24 hours.

And other biblical texts read in the same way - literal- days of Creation. For example the fourth commandment contains the phrase: „, For in six days God made heaven and earth, the sea and everything in them, and the seventh day was refreshed "(Exodus 20: 9). And in Exodus 31:17, the Jews were told to celebrate the Sabbath following reason: „, For in six days God made heaven and earth, and on the seventh day he rested and was refreshed. "In both texts, human beings They are urged to follow the example of Gods and rest on the seventh day.

These are the heavens and the earth when they were created For the Lord God had not sent rain upon the earth and there was no man to till the ground. But went up a mist from the earth and watered the whole face of the earth. (Genesis 2: 4-6)

It is important to note that the man whose leaven is mentioned înGeneza 1: 26-30, was not meant to work the land. Rather, he must master „, fish of the sea, over the birds of the air and over every living thing that moves on the earth ". Still, i's were given as food „, every herb bearing seed, which is upon the face of the whole earth and every tree that has fruit with seed in it. Not remember anything about nutrition resulting from working the land.

A man's land does not appear on stage until the fall of Adam. Then, because of sin, is told Adam: „, Cursed is the ground for thy sake! In sorrow shalt thou eat of it all the days of thy life. "(Gen.3: 17b). Thus, like the grass of the field „, „, from Genesis 2: 5 „, man's land "does not come into existence until the fall as a direct result of sin. Therefore, Genesis 2: 5b not say that there is still no man after Mr made the earth and the heavens. On the contrary, he asserts that there is still no sinner (ie one who had to work the land to get food). Such a man would not be until the fall, an event that does not occur until the next chapter (chapter 3). So Genesis 2 sets the stage for what happens later in Genesis 3. The purpose of the passage in Genesis 2: 4-9 to explain the origin of the four things that were not part of the original creation described in Chapter 1, namely: (1) spins; (2) agriculture, (3) cultivation / irrigation; (4) rain. Heliade image marks the biblical curse follows: Expat „, is the man, totally disinherited / Out of his great good fortune of all was his; / In all his works is cursed earth: / It's burning red, TRIBOL only produce / And thorns and thistles; and welders torment awaits him / To sustain life; comes and insect / Let disputes, to roază different products of laborii./Pe beside them a voice of its own is rise gently / And tell him inexorably there's only clay / loam And in a re-enter. / Beautiful's consorts, the graceful Eve / docile followers, subject maid; / In tears and filaments, labori all ingrate, / she loses hers Carmen and graces all, / I shall pales before, is deseacă chest / and his lips crack. With scobitoru in hand, / As tool laborious be năspreşte hand, / When the soles, heel i-Ntare the bone, / Like a cattle hoof. Pain expect / the life I was born and tears to

increase / For longing to torment laboare all affiliates of pain / What have to ngraşe plains with blood, sweat. "

Chapter 2 of Scripture shows him the reader that each of these things occurred as a direct result of the entry of sin. Thorns growing plants that require a human race that had to work the land to have food are shown in 3:17, 18, as a curse or judgment given immediately after the fall. Although rain is not mentioned in use until the Flood, and it comes as a judgment against sin blestem- man. So the first verses of chapter 2 were actually transition from the role of the perfect creation in Chapter 1 to the entrance of sin into the world of Chapter 3.

And the Lord God commanded „ You can eat freely of every tree of the garden, but of the tree of knowledge of good and evil you shall not eat, for in the day that you eat of it you shall surely die. " (Genesis 2:16, 17)

In the sixth day of creation week, God had placed Adam in the Garden of Eden and told him he can eat freely of every tree of the garden except one - the tree of knowledge of good and evil. Before Adam and Eve to be provided „ „ eternal immortality, their loyalty must be tested. The warning was clear and direct „ in the day that you eat of it you shall surely die. "

Its meaning „ the day "

In Hebrew expression „ the day "appears five times, four other texts of Genesis (2: 4, 3: 5, 5: 1,2. 21: 8). The phrase is translated differently, depending on context, using different expressions such as: „ the day "when „ „ once. " One explanation for the variety of translations is that, in Hebrew, the day „ „ (byom + infinitive) defines often inaccurate time or time period to which it relates. It may be a moment, a day or an unspecified time to time.

Its meaning „ you shall surely die "

In Hebrew „ surely "it is expressed by an infinitive absolute „'s dying." This reinforces the value of certainty „. In Genesis 2:17, his function is to emphasize the certainty of death, time of death. God's words were true. Genesis 2:17 God's words have conveyed the idea that Adam's death will take place the day he ate the forbidden fruit, but rather, that is why he once ate his dead would be safe. Hebrew translation could be implemented appropriate way: „ As soon as you eat of it, your destiny will be, certainly, death. " Therefore the challenge serpent was not that Adam and Eve would not die „ the day will eat ", but that on their future destiny: „ You will not surely die" (Geneza3: 4). As was seen after warning in Genesis 2:17 was fulfilled. Adam and Eve were expelled from Eden and actually died. Although the words of the serpent were partially true (even in that their eyes were opened and they knew and good, and evil; Genesis 3: 5, 22), God's words were not just partially, but completely true. Death of Adam and Eve testify „ reality that the wages of sin is death "(Romans 6:23). However „ as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive "(1 Corinthians 3:22 p.m.).

The significance of evil

The Hebrew term for bad „ "has several meanings in the Bible. Can mean „ bad "as in the phrase „ tree of knowledge of good and evil" (Genesis 2: 9,17). Elsewhere the term is

translated as „ disaster "(Jeremiah 26: 3) „ mischief / ruin" (2 Samuel 15:14) or „ mischief "(Genesis 6: 5). In Isaiah 45, the context suggests that the most appropriate translation of the term as evil „ „ or „ disaster. " Shows that studied the verse in context refers to the supreme sovereignty of God in judgment, salvation and His dominion over the earth. It also should be noted that evil spoken herein may relate to „ bad "as punishment or natural disaster, and not necessarily as a bad „," moral. God did not create evil of sin. God is love (1Ioan4: 8.16). „ Every good gift and every perfect gift is from above, coborâdu down from the Father of lights, with whom is no variation or shadow of turning. "(James 1:17)

God is not the author of evil

Usually Hebrew thinking considers that God did what in fact did not prevent him just to unwind. God is not the author or source of evil. Such a thing would be inconsistent with the general picture of His character as revealed in Scripture us. However they might fulfill his purpose last to save God can make use of certain elements of nature (even negative) and He can use people like Cyrus, who had no idea at that time about the only true God. In biblical thought, any disaster that occurs is attributed to the sovereign will of God, even though God is not the author of that misfortune. Thinking Hebrew God assigns an active role in such events, whereas in European thought I only say that He has allowed or not prevented their deployment. If God allows „ „, then some Biblical authors say that He did it. God allows bad things to happen, but he never promotes. God is responsible for creating moral beings with free will and the ability to use a given wrong. He is not the author of evil. Heliade tranfigurarea evil presents a feminine temptation: „ a subsidiary d-archangel, born-n thought, / femininity in spirit! Beauty incarnate! / Kidnapping, graceful, fragile, -amăgitoare, / And wet and sweet brown Buzi of Lucifer / A to hope and giving hands too, / A beautiful happy future ofer./A her eyes graces of her gender inspires lust / And charm charm balm over-Air Freight; / Movement seduce her as very freedom / And in her face shone like lightning in senin.Cochetă boundless heavenly courtesan / Încatena will, all captivate them, / And all in it saw the sky a sovereign; / for you deserve to mpărăți wished for. "

Moral creature, endowed with the power of choice, is actually responsible for sin and evil. In the face of evil „, Anatolida comes down to how the attempt to harmonize, the fusion of opposites, confirming and Romanian literature at the presence of synthetic romantic spirit. The moral human being that it offers is good, ie „, balance „, antitheses, because evil is tearing „, balance antitheses ". (Elvira Sorohan, the Faces of revolt Heliade Radulescu Eminescu, Bucharest, Minerva, 1982, p.83). Anatolida image in shades of evil heavenly balance: „, But as he saw the word of divinity / She develops Sines, and press him harder. / Sta-mute great archangel, finger to his mouth, / Sta them and unwavering postu lips and bite / Kettle pride-NTR island, boiling fever of hatred, / Yes temples throbbing eyes, to be Rose. / Horrible pain leading encloses / and his forehead swell, no longer room left; / in his thought them through hatred conceive and-turns on / Turbează apostate, a foam is a foc./Plesneşte's crown. Gave birth transgression; / Beautiful and Ridente svoală his circumcision / Archangel sighed, feeling he resaltă-n, / is-d-ncântă firstborn spirit of filial perjury

In Biblical delayed long on the balance between assets and liabilities, the resulting good and harmony with application to cosmology and sociogonie, because the theory of good and evil to be repeated rhythmic battle between them and domination alternative to be considered attributes of human society ... „, balance between progress and conservative "is a front „, revolution in ideas," advocated by Heliade and his thinking: „, right without duty is despotism.

Duty-free law is slavery. -conservație Progress report first established between the more general philosophical categories (spirit and matter) is extrapolated certainly and clearly pro domo sua, humans and society. „, (Elvira Sorohan, the Faces of revolt Heliade Radulescu Eminescu, Bucharest , Minerva, 1982, p.83)

Heliade Radulescu has a true sense of the fantastic, creating imaginative utopia of a particular value. In grandiose heavenly and hellish encounter images shows where the victim instinct is eschatological metaphor of humanity trapped in the darkness of fear, indecision, inconsistency.

BIBLIOGRAPHY

1. Al. Piru, Introduction to the work of I. Heliade Radulescu, Bucharest 1971.
2. Constantin Sălăvăstru, Small treaty oratory, Iasi, 2010,
3. D. Popovici, Literary Studies, III, 1978.
4. D. Popovici, Romance Romanian, Bucharest 1972
5. Eugen Simion, poets morning, Bucureşti, 1980
6. Eugen Simion, poets morning, Bucharest, 1980.
7. Elvira Sorohan, the Faces of revolt Heliade Radulescu Eminescu, Bucharest
8. E. W. Bullinger, Figures of Speech in the Bible Explained and Illustrated, London, Messrs. Eyre & Spottiswoode, New York, Messrs E & J.B. Young & Co., 1898 1104
9. Grigore Țuguî Ion Radulescu Heliade cultural advisor and writer, Bucharest 1984
10. Horia Badescu, memory being, poetry and sacred, Iasi, 2008
11. I. Heliade Radulescu, Works, Bucureşti. 1986
12. I. Heliade Radulescu played by ..., Bucharest, 1980
13. I. Negoîtescu, Critical Notes, Cluj, 1970
14. Ioana Em. Petrescu, configurations, Cluj, 1981
15. Liviu Rusu, Aesthetics lyric poetry, Literature Publishing House, Bucharest, 1969, p. 178
16. Mircea Angheliescu, Heliade Ion Radulescu: a biography of the man and the work, Bucharest, 1986.
17. Mircea Angheliescu balance between antitheses. Heliade - biography, Bucharest, 2001.
18. Paul Dugneanu, poetry Heliade Ion Radulescu, Bucharest, 1995 (ed. II, 2002).
19. Tomoiagă Radu Ion Radulescu Ideologie Heliade socio-political and philosophical, Bucharest 1971

REWRITING THE MIDDLE PASSAGE: SUZAN-LORI PARKS AND AUGUST WILSON'S VIEW

Narcisa Onu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: When one mentions slave trade it is imperative to bring to attention the Middle Passage as well. Researchers argue that millions of Africans have been brought to the New World and close to half have died at sea. The present scientific paper focuses on the way in which the African-American playwrights Suzan-Lori Parks and August Wilson "rewrite" the Middle Passage, using their knowledge of their own history and their cultural background. Either through the "characters'" direct experience concerning this historical fact, or through their memories and visions, the playwrights provide the readers not only with real data, but they focus on their feelings and thoughts as well."

Keywords: history, plays, Middle Passage, rewriting, African-American

*"Freedom is what you make it."*¹

I. Introduction

Both playwrights have had a major impact on African-American drama, winning numerous prizes and awards such as the Pulitzer prize, Obie awards, New York Drama Critics Circle awards etc. Furthermore, August Wilson is the first African-American playwright who has had the plays acted out on Broadway, while Suzan-Lori Parks is the first female African-American playwright to win the Pulitzer prize.

Some of their plays, especially those alluding to historical events or characters have certain similarities among them. One example in this case is that Parks, as well as Wilson, is interested in presenting the world the African-American history, seen as a continuum, choosing generic names such as Black Man with Watermelon or Aunt Ester. The first character creates the idea of continuum through his repeated deaths, in different oppressive historical periods, followed by his resurrections, until the final moment of the play, when his wife, Black Woman with Drumstick reveals to him that he is dead. The second character is Ester Tyler, or Aunt Ester, as everyone refers to her, a woman that is present in all the plays of the Pittsburgh Cycle, except for "Ma Rayney's Black Bottom". Her very existence symbolizes the 366 years of African presence in America.² Moreover, the playwrights seek to

¹ Wilson: 2006, 28

² Aunt Ester is said to have died at 366 years; this name is passed from woman to woman, together with the collective memories, from play to play, until her "ultimate" death, which occurs sometime in the 80s. This truth is uncovered during the play King Hedley II, but we are given somehow hope by Canewell, who performs a ritual through which he hopes to resurrect her. In "Radio Golf", the play that ends the *History Cycle*, even if she has been dead for a while, her name still influences the characters.

present the untold (hi)stories, to “unveil unrecorded histories” (Blumenfeld, 2009: 263), so as to support the African-Americans’ wish of being included in the general history, while preserving their distinct identity, at the same time: “*to be acknowledged as active participants in general history, i.e. to be given a space which should be properly theorized and represented while preserving their identities as <<the others>>.*” (Blumenfeld, 2009: 263).

The present scientific paper focuses on the way in which the two writers present the Middle Passage to the readers/audience, either giving them real data or dealing with the feelings and thoughts of the characters, or figures³. Three plays have been chosen in this respect, two belonging to August Wilson: *Gem of the Ocean* and *Joe Turner’s Come and Gone* and one belonging to Suzan-Lori Parks: *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. Only two parts will be referred to from the last play, i.d. “Third Kingdom” and “Open House”, since these are abundant with Middle Passage topics⁴.

The Middle Passage is closely connected to the slave trade and it is considered to be part of the ocean route that linked Africa, America and Europe, forming a triangle. The Middle Passage is the middle of the journey that the captured Africans endured, from their home continent to the new one. There are three clearly marked stages during the voyage of a ship: the first stage is known as the “Outward Passage”, the next as the “Middle Passage” and the third as the “Return Passage”. For example, a ship carrying textiles, or firearms and gunpowder leaves England, exchanges them with slaves, gold and/or silver on the African coast, which are again traded for tobacco, flour, rum and others on the North American coast, returning with these goods home.

Once the demand for slaves in the New World increased, the slave ships established direct routes from Africa to the North American colonies. The first American slave ship was “Desire” (1638 - Massachusetts) and the last was “Huntress” (1864 - New York). Such ships were given the right to carry a certain number of slaves; however, the crew overcrowded the vessels and transported double the number of slaves or even more. Such a case was that of a British ship, *Brookes*, who could legally carry maximum 295 slaves, but it once brought home up to 609. Not only did the crew overcrowd the slaves, making the journey very difficult for them, as they could barely move, but sometimes, they would execute captives for various reasons. Some historians say that between 25 to 50 million of Africans were imported to the New World through slave trade, but possibly half died during the journey, which lasted between six to eight weeks under good weather conditions, or thirteen or more when dealing with bad weather.

Olaudah Equiano was one of the very few slaves that got educated and thus he was able to write a famous book, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself*⁵, in which he gave details from his life as a slave, from the moment when he was kidnapped and sold, at only 11 years old. He was part of the Ibo tribe and from what he wrote, his father was an important person. Equiano was kidnapped together with his sister, but at a certain point they got separated. When he was brought to a

³ Parks (1995, 12) argues, in her essay “Elements of Style” that her characters are inappropriately named “characters”; instead, they should be referred to as “*figures, figments, ghosts, roles, lovers maybe, speakers maybe, shadows, slips, players maybe, maybe someone else’s pulse*”.

⁴ Mona, Chona and Verona, the figures from the first part, “Snails” appear in the “Third Kingdom” as well, under different names; for example Mona is Kinseer, a fig haunted by the question “Should I jump should I jump or what?” (Parks, 1995: 26), “Shouldijumporwhat?” (ibidem, 40). However, the last part of the play, “Greeks” (or “Slugs”) is not at all connected to the topic of the present article.

⁵ EBook. The second chapter deals with the journey through the Middle Passage and what he felt seeing the conditions in which they travelled and how many people lost their lives.

slave ship, he was horrified, as he thought he would be eaten by the white crew: “I asked them [black people who brought him aboard] if we were not to be eaten by those white men with horrible looks, red faces and loose hair.” On that ship, he saw different Africans, from different tribes, speaking different languages. None of them knew what awaited at the end of the journey and Olaudah was so terrified that he would have given anything to remain a slave in known territories rather than find out what awaited for him at the end of the journey: “if ten thousand worlds had been my own, I would have freely parted with them all to have exchanged my condition with that of the meanest slave in my country.”

The poor conditions in which the slaves were transported included scarcity of food, tying the slaves in pairs with shackles or leg irons, overcrowding them below deck, in sleeping position, with no possibility to go to the toilet buckets, thus lying in their filth, lack of proper ventilation, which, combined with the heat and smell made the air unbreathable, etc. The slaves that died were thrown overboard, as well as the dying ones. Sometimes, the crew killed the slaves simply to collect the insurance money or because of lack of enough food and fresh water. The slaves preferred to commit suicide rather than find out what fate had in store for them, so they either threw themselves in the ocean or they refused to eat. However, the crew became vigilant and tied them up or forced them to eat. Equiano wrote in his book about this: “the crew used to watch us very closely who were not chained down to the decks, lest we should leap into the water: and I have seen some of these poor African prisoners most severely cut for attempting to do so, and hourly whipped for not eating. This indeed was often the case with myself.” Moreover, Equiano considered he would have been luckier to be dead in the ocean among the others who had lost their lives, rather than continue the journey under deck: “Often did I think many of the inhabitants of the deep much more happy than myself. I envied them the freedom they enjoyed, and as often wished I could change my condition for theirs.”

II. Suzan Lori Parks and August Wilson’s View

In *Understanding August Wilson*, Mary Bogumil states that “Wilson is committed to a drama that explores and exposes the past” (1999: 9). The history within his plays is an “oral history”, involving “a wide variety of stories of spiritual reconciliation.” (idem) These stories, the critic adds, “diverge from an historical account in an objective sense in order to incorporate this mystical dimension as expressions of personal will.” (1999: 9-10). In order to authenticate themselves, the characters “must draw upon broader, African cultural identity for spiritual solace” (1999: 10). Perhaps a good example here is Herald Loomis from *Joe Turner’s Come and Gone*: he cannot get over his incarceration by Joe Turner until he performs a bloody ritual, during which he has visions of the Middle Passage.

Jason Bush refers to Parks’s work as “a type of recovery project” through which she “intends to counter the erasure of African American history” (2007: 73). However, the historical experience of her plays is, in Bush’s view, “a history of repeated cycles of trauma”, “from slave ships to contemporary poverty and violence” (2007: 74). Another critic, Heidi Holder, points out, in her essay *Strange Legacy: The History Plays of Suzan-Lori Parks*, that the playwright, besides focusing on contradictions in African American history (specifically in *The Death of The Last Black Man in the Whole Entire World*), draws attention upon “the hidden or invisible thing that must be revealed” (2007: 21). Since a recurring repetition is to “write it down and hide it under a rock”, this may be an allusion to the need of African Americans to feel part of the mainstream history.

Gem of the Ocean is the first play from the *Century Cycle Plays* (given this name as the plays reveal the events unfolding within 100 years), a collection of ten plays, also known as *The Pittsburgh Cycle* (because all but one are set there) or the *History Cycle*. It is the only play where Aunt Ester (the unifying character) actually appears onstage. In the other plays, she is spoken about, but she is not present. It is the play closest in time to slavery. In this decade, protests against segregation took place. It is also the period when the First Migration to the North started. This play comprises two acts, each containing five scenes. The action takes place in the “parlor of Eli, Aunt Ester and Black Mary’s home at 1839 Wylie Avenue” (Wilson, 2006: 6), in the Hill District of Pittsburgh, Pennsylvania. There are seven characters in the play, who are either ex-slaves or born of slave parents.

The play begins late at night, with an agitated Citizen Barlow, who seeks the counsel of Aunt Ester. Because of him, another character, Garret Brown was accused of robbery and, consequently, he committed suicide, thus determining Citizen Barlow to seek redemption. As the action progresses, we find out more about the other characters and their ties to slavery; for example, Solly Two Kings is an ex-Underground Railroad Conductor, Rutherford Selig is a white character, a friend of black people and the People Finder in *Joe Turner’s Come and Gone* etc. We also read about the Great Migration, the decaying conditions for the African-Americans in the South, etc. Aunt Ester eventually helps Citizen Barlow redeem himself by taking him to the City of Bones, that City in the middle of the Ocean, where the souls of the Africans who have perished on the voyage to the New Found Land have gathered. There, he sees Garret Brown and asks for forgiveness. When Solly dies at the end of the play, he takes his hat, coat and his stick and, as he discovers the letter from his sister, he exits. Thus, the readers/spectators are let to think that maybe Citizen Barlow takes Solly’s role as an Underground Railroad conductor and goes South to help people, including the deceased’s sister, whose letter he has found in the hat.

The title of the play can be regarded as the first reinterpretation of history within this play, as it can be seen from a triple perspective. Firstly, it alludes to the song *Columbia, the Gem of the Ocean* (about patriotism, war and freedom; published in 1843⁶, very popular during the Civil War). Secondly, it might refer to the play *Columbia, the Gem of the Ocean*, written by Amiri Baraka’s (who wishes to instill upon African-Americans a sense of solidarity). Thirdly, it can be connected to the Middle Passage, more specifically to a slave ship, as Aunt Ester herself explains: “You see this boat, Mr. Citizen? It’s called the Gem of the Ocean.” (2006: 63). This boat is in fact symbolical, it is represented by a paper boat made from her Bill of Sale, and Citizen Barlow must “hold on to that boat” during the symbolical voyage to the City of Bones, and “everything will be all right” (idem). While returning from that place, she tells him how the ship is in peril and how the captain abandons it, leaving the other men behind. In addition to the above mentioned, Phillis Wheatley, the first African-American woman poet to be published, also makes references to Columbia, in one of her poems.

Aunt Ester offers Citizen Barlow the opportunity to cleanse his soul by going to the City of Bones and ask for forgiveness. This City of Bones is a very important symbol, as it “actively remembers the loss of those that did not make it across the water. In a proactive act of reconstructing history at the bottom of the sea, those seemingly forgotten black travellers (...) have built a city.” (Elam, 2007: 79). The burial ground for so many Africans who have lost their lives at sea, during the slave trade, is described by Aunt Ester:

⁶ full lyrics: <http://www.whatsoproudlywehail.org/curriculum/the-american-calendar/columbia-the-gem-of-the-ocean>, access date, March 12th 2016.

“It’s only half a mile by half a mile but that’s a city. It’s made of bones. Pearly white bones. (...) That’s the center of the world. In time it will all come to light. The people made a kingdom out of nothing. They were the people that didn’t make it across the water.” (Wilson, 2006: 52)

Aunt Ester also recounts how difficult the voyage has been for her, a witness of the Middle Passage, with the stars as her sole companions, stars which eventually receive her children’s names. She sometimes imagined what it would be like for the wind to stop blowing so that the ship would remain still in the middle of the ocean.

In order to go to the City of Bones, Citizen must embark on the ship *Gem of the Ocean*, given to him by Aunt Ester and made out of her Bill of Sale. He is advised not to get out of it, at any costs. The city is inhabited by Bones People, who are white as ivory and who have tongues of fire, that allow them to sing strong songs. This city has twelve gates and twelve gatekeepers and some stairs that lead to the bottom of the ocean. During his voyage to it, Citizen is symbolically chained to the boat and whipped by the others, who are wearing European masks as part of the ritual. One of the gatekeepers proves to be Garret Brown and, in order for Citizen to be allowed in the City of Bones, he must confess his sin. As soon as he does this, the gate opens. “Overwhelmed by the sheer beauty of the city and the people with their tongues on fire, Citizen Barlow, now reborn as a man of the people, sits down and begins to cry.” (idem, 70) He is redeemed now when accepting the past and confessing his mistake (i.e. stealing the bucket of nails and not taking the blame when Garret Brown was falsely accused, leading thus to that man’s suicide).

August Wilson’s second play that reinterprets the Middle Passage is *Joe Turner’s Come and Gone* (written in 1984), set in the 1910s, a decade when the Ku Klux Klan was revived, when the U.S. entered World War One, encouraging African-Americans to fight in the war, when racial segregation was ordered in all federate states. These are but a few examples of the many changes that the decade brought. The title of the play alludes to a blues sung by the wives of those men who were forced into labour in the post-slavery period and it is like an extension to slavery, under a different name. The action of the play takes place in Bertha and Seth’s boardinghouse, born in the North, from free parents, and it starts with the two watching Bynum, a root worker, doing a ritual involving the sacrifice of a pigeon and a dance. Herald Loomis (the main character) appears at the boardinghouse, searching for his wife, from whom he has gotten separated because of Joe Turner (Joe Turney on his real name). He needs to reunite her with their daughter, and to say farewell, so that he can move forward. The impact of Turner’s incarceration and forced labour is so high that Loomis has lost his song (i.e. his identity). The play ends well for all characters, as each of them finds what they have been looking for: a song, a Shiny Man, love, a wife, a daughter.

In this play, as in the previous one, the Middle Passage is reinterpreted through a vision. This time, the vision is not triggered by a journey to the burial ground of those who perished at sea, in order to cleanse one’s soul, but by the juba, which is “*reminiscent of the Ring of Shouts of the African slaves. It is a call and response dance. Bynum sits at the table and drums. He calls the dance as others clap hands, shuffle and stomp around the table. It should be as African as possible, with the performers working themselves up into a near frenzy. The words can be improvised, but should include some mention of the Holy Ghost.*” (Wilson, 1988: 52). Herald Loomis enters the boardinghouse somewhere in the middle of the juba and he is upset when hearing about the Holy Ghost, as he sees Him too big, “Why he got to be bigger than me? How much big is there?” (idem) It is after this moment that the ex-

deacon “is thrown back and collapses, terror-stricken by his vision” (idem, 53). The next verbal exchange is between him and Bynum and it is a summation of the playwright’s rewriting of the Middle Passage. Mary Bogumil believes that what actually bothers Loomis is “the sense of community, of solidarity, of an atavistic legacy of Africa and sadly the bondage still in the consciousness of the post-Civil War generation” generated by the Juba, which is against his will to regain autonomy. (1999: 59)

During his vision, Herald Loomis talks in tongues, he sees the victims of the Middle Passage and he reminds everyone about them. The ancestors who perished at sea are represented by “bones walking on top of the water” (Wilson, 1988: 53), the water that is “bigger than the whole world” (ibidem). Since he cannot put order in his mind, Bynum guides his way in remembering the vision and talking about it. All these bones, all of a sudden, sink back into the water on which they have been walking and the impact triggers a wave that washes them on shore. However, they are not bones anymore, but rather they are African-Americans, like the rest of the characters, in flesh and blood.

Herald Loomis is one of them and he is waiting to breathe again: “The wind’s blowing the breath into my body. I can feel it. I’m starting to breath again.” (idem, 55) An earthquake follows and all the people that the water brought on land start walking towards the road. It is interesting to see the allusion to the Great Migration, as Wilson connects this moment from the beginning of slavery with a moment from its aftermath. Young interprets this vision of the Middle Passage as a way in which the ancestors’ spirits ask Herald to “stand and walk like a renewed man” (2004: 135).

In her turn, Suzan-Lori Parks also reinterprets the Middle Passage, in her play entitled *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*. It comprises four parts: “Snails”, “Third Kingdom”⁷, “Open House” and “Greeks” (or “Slugs”), which present the history of almost 300 years. The play is about the African-American person as object of study, the Middle Passage, slavery, the African-American soldier, the loss of identity, the lack of opportunities and it is seen as “the blueprint of an event.”, as Parks says (apud Garret, 2007: 4), because, simultaneously, it describes and distorts history, it reinterprets history. The Middle Passage voyage is retold by the “ghosts” from “Third Kingdom” and by Aretha, from “Open House”. The figures are stuck there and they have to live over and over again that experience. The title is important in understanding the playwright’s view on history, as it seems to refer to something innovative and perhaps difficult to cope with. The structure “imperceptible mutabilities” alludes to the changes that cannot be sensed, while “Third Kingdom” is “a watery space connoting tears as well as the perverse baptism of the Middle Passage” (Garret, 2007: 10). The figures are trapped in different places (on a boat during The Middle Passage, on the deathbed, on an island, guarding a rock or in a flat full of “roaches”).

The characters in “Third Kingdom” are afraid that if they continue speaking, they might be jettisoned⁸, which was the case of so many slaves during the slave trade voyages. Thus, Over-Seer constantly urges the others to stop talking, in order to avoid being thrown in the sea. The figures in this part seem to lack the ability to have a proper dialogue; each is obsessed by repeating the same idea. For example, Mona/Kin-Seer keeps asking: “Should I jump should I jump or what?” (Parks, 1995: 26), “Shouldijumporwhut? (ibidem, 40). This brings to mind what Olaudah Equiano mentioned in his book, that some preferred to jump and die, rather than discover what awaited them at the end of the voyage. This type of question

⁷ The figures here are the other selves of Mona, Chona and Verona, from “Snails”.

⁸ Thrown overboard.

can be associated to a division of the Self, which is normal considering the torment through which the “ghosts” go.

The writer herself explains, through this figure’s voice, the division of the Self, produced by the Middle Passage: there is a self on the shore behind them, waving good-bye at the ship full of slaves, a Self on the new shore, that does not resemble the old Self, and a Self stuck in the Middle Passage who relives infinitely the sorrows of the sea voyage. Mona/Kin-Seer talks about the place that she left behind, mentioning that the place where she came from looked very differently: “But where I comed from diduhnt look like nowhere like I been” (Parks, 1995: 37). She dreams of the places she has been before this voyage to the unknown: “Last night I dreamed of where I comed from. But where I comed from diduhnt look like nowhere like I been” (idem). This idea is similar to the one in *Gem of the Ocean*, where Aunt Ester used to think of the places where she had been and she was terrified by not knowing where she was being taken to. Furthermore, Kin-Seer describes the world as a place delineated by two cliffs⁹, where her two selves are waving good-bye at each other. As she talks about her memories, she does emphasize that her story is the story of black people, as she keeps associating this colour to different elements: “black speck”, “big-black-sea”, “Black folks”, etc. The third Self, that is born from the Third Kingdom, is a new Self, different from the first two, that wonders whether transformation has brought with itself happiness or not: “Is my new Self happy in my new-Self shoes?” (ibidem, 39).

Suzan-Lori Parks also uses her figures to explain what the Third Kingdom means; as happens with August Wilson; her Third Kingdom is his City of Bones. In her case, the underwater kingdom is the resting place of numberless bleaching bones – “Thuh hullholesfull of bleachin bones.”. (ibidem, 39) of many “black” people. There is also an allusion to Bleached Bones Man, a figure that also appears in August Wilson’s *Joe Turner Come and Gone*, but under a slightly different name: The Shiny Man... One of the Seers from the ship alludes to the Igbo population, who choose to commit suicide rather than survive to discover what happens at the end of the journey.

Shark-Seer, another figure from this part, repeatedly denies being on a boat; perhaps this symbolizes the African-Americans’ refusal to embrace their destiny as future slaves, or it may be an allusion to the riots they organized on slave ships. However, the other figures keep reminding Shark-Seer that they are, in fact, on a boat. Shark-Seer is also a “ghost” interested in feelings such as happiness and love, which have been long forbidden for black slaves. Over-Seer is the one who keeps reminding everyone of the risk of getting jettisoned, while Soul-Seer and Us-Seer play minor, unimportant roles.

“Open House”, focuses on the story that Aretha, an old dying slave, tells from her hospital bed. She has been done injustice by her white owners, Charles (the father) and his two children, and by Miss Faith, the slave trader. The title alludes to a slave ship and to the numbers of Africans that could be overcrowded on it. As Aretha tells the story of her life, she is helped by Miss Faith to give details about the slave trade: the size of the typical slave ship, the proportion of male and female slaves. For example, the *Brookes*, an English slave ship was 3,250 square feet, which meant that it had room for 451 slaves. However, 600 slaves were transported on it in one voyage and the usual ratio male to female was 2:1.

The action does not proceed linearly, it begins with Aretha on her death bed, then it continues with her taking care of the young children, then with measuring the *Brookes* ship, afterwards it proceeds with her having her teeth removed, one by one, as she gets closer to

⁹ One of the cliffs represents the world she was taken from and the other represents the world where she is being taken to.

expiration date. Everything appears to be written in Miss Faith's book, including Aretha's precise death time: June 19th 1865. This date also coincides with the emancipation of slaves from the Confederate States. Thus, it is both tragical and ironical for Aretha to die on the same day as other slaves obtained their freedom, showing once again that African-Americans are at the mercy of their white owners (the Emancipation Proclamation was actually issued on January 1st, 1963, meaning that for approximately other two and a half years Aretha was forced to work as a slave, as was the destiny of thousands of others slaves).

Aretha has her teeth pulled out so that she can be taken out of the register and is told, by Miss Faith, that she is going to expire soon, probably alluding to her death. Thus, Aretha may realise that the only way to escape her fate is precisely through her death. The act of pulling out her teeth and taking her out of the register might be also seen as her removal from history, an act that Suzan-Lori Parks tries to right through her historical plays.

III. Conclusions

To conclude, both August Wilson and Suzan-Lori Parks try to fill the gaps in the history of loss, concerning the Middle Passage, in order to remove "the historical amnesia around the fate of African Americans, not only before and during the Middle Passage, but after..." (Elam Jr., 2004: 9). Indeed, both writers have presented their own views regarding the Middle Passage, in Wilson's case in *Joe Turner's Come and Gone*, through Herald Loomis's visions, and the symbolic journey to the City of Bones in *Gem of the Ocean*, and in Parks's case, the event is mentioned in *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*.

Their plays can be seen as a project to "right" history, a history written by the white dominant class that has not done justice to the black representatives. Left outside the mainstream of history, ignored by a society that first enslaved them and then freed them without giving them any chance to enter that society, African-Americans have strived to find a purpose in life, or, as August Wilson beautifully writes in his plays, to find their song (i.e. their Self). He has explained that for him, history does not begin in Africa, nor in America, but rather when the first slave ship has brought the first slave on the American land, because he is neither African, nor American – he is African-American. Suzan-Lori Parks, in her turn, also tries to recover the lost histories of her people and to rewrite them and place them "under a rock", so as to avoid losing them again. In this way, she counters the erasure on African-American culture and, implicitly, history.

Although their views differ considerably, there are also common elements, which probably come from their common knowledge and understanding of the African-American culture and, implicitly, history.

BIBLIOGRAPHY

Main sources:

Parks, Suzan-Lori, "Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom", *The America Play and Other Works*, New York, Theatre Communications Group, 2013, pg. 23-71;

Wilson, August, *Joe Turner's Come and Gone*, New York, Plume, 1988;

Wilson, August, *Gem of the Ocean*, New York, Theatre Communications Group, 2006.

Secondary sources:

Blumenfeld, Odette, "The Historical Subject in the Plays of Joan Schenkar and Suzan-Lori Parks", *Identity, Alterity, Hibridity (IDAH)*, Galați, Galați University Press, 2009 pag. 262-279;

Bogumil, Mary L., *Understanding August Wilson*, Columbia, University of South Carolina, 1999;

Booker, Margaret, *Lillian Hellman and August Wilson. Dramatizing a New American Identity*, New York, Peter Lang, 2003;

Bush, Jason, "Who's Thuh Man?! Historical melodrama and performance of masculinity in *Topdog/Underdog*", *Suzan-Lori Parks. A Casebook*, edited by Wetmore, Jr, Kevin J., Smith-Howard Alycia, Taylor & Francis e-Library, 2007, pg. 73-88, pdf;

Elam Jr., Harry J., "August Wilson", *Companion to Twentieth Century American Drama*, edited by Krasner, David, 2004, pg. 318-333;

Elam Jr., Harry J., *The Past as Present in the Drama of August Wilson*, U.S., Michigan, The University of Michigan Press, 2004;

Elam Jr., Harry J., "Gem of the Ocean and the redemptive power of history", *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by Bigsby, Cristopher, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pg. 75-88, pdf;

Falola, Toyin, Warnock, Amanda (editors), *Encyclopedia of the Middle Passage*, Connecticut, Greenwood Press, 2007;

Garret, Shawn-Marie, "Figures, Speech and Form in Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom", *Suzan-Lori Parks. A Casebook*, edited by Wetmore, Jr, Kevin J., Smith-Howard Alycia, Taylor & Francis e-Library, 2007, pg. 1-17, pdf;

Hay, Samuel L., "Joe Turner's Come and Gone", *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by Bigsby, Cristopher, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pg. 89-101, pdf;

Holder, Heidi J., "Strange Legacy: The History Plays of Suzan-Lori Parks", *Suzan-Lori Parks. A Casebook*, edited by Wetmore, Jr, Kevin J., Smith-Howard Alycia, Taylor & Francis e-Library, 2007, pg. 18-28, pdf;

Kolin, Philip C., "<<You one of uh mines?>> Dis(re)membering in Suzan Lori Parks's Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom", *Suzan-Lori Parks. Essays on the Plays and Other Works*, edited by Kolin, Philip C., North Caroline, McFarland & Company, Inc., 2010, pg. 45-64, pdf;

Onu, Narcisa, "The Literary Discourse of Suzan-Lori Parks as Reinterpretation of History", *Limbaje și comunicare*, vol. XIII: *Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării*, part I, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2015, p. 308-319;

Onu, Narcisa, "August Wilson: Slavery as Obsession and Agent in Shaping Identity", *Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue (Literature)*, Târgu Mureș, Archipelag XXI Press, 2016, p. 474-487;

Online sources:

<https://archive.org/stream/theinterestingna15399gut/15399.txt> (*The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African: Written By Himself*), access date: November 20th 2016;

<http://www.whatsoproudlywehail.org/curriculum/the-american-calendar/columbia-the-gem-of-the-ocean> (*Columbia, Gem of the Ocean* lyrics)access date, March 12th 2016.

ACTANTS AND OPPONENTS IN ROMANIAN AND FRENCH FAIRY TALES

Maria Movilă (Popa)

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The classification and characterization of fairytale characters is performed according to specific criteria. The characters, heroes, actants meet certain operating rules, based on "their biological status." According to this criterion, Gh. Vrabie classified characters in: seniors group, active heroes group, actants group, opponents group. The actants' group consists of miraculous objects named auxilia, of confidants and adjuvants. The opponents' group consists of kites, perfidious brothers, cunning mothers and other beings in conflict with the heroes. In Romanian folklore, the Enchanted Horse occupies a very special place. The Enchanted Horse is a protagonist often more important than a kite. Without a horse, any heroic deed is impossible. In fairy tales, the horse is depicted as an animal with exceptional intellectual qualities, a confident, an initiate. The kite is a violent and cruel being, having a congenital aversion to the people of our realm. Sometimes they seem human, acting with care and affection for the kidnaped girls. The fairies in fairy tales reflect ideal moral qualities, are charming creatures and heroes fall in love with them. They may metamorphose into different animals or birds. Fairies symbolize the ideal love, they never grow old and become the hero's adjuvants. Fairies are immortal, miraculous, as long as they do not fall in love with common people.

Keywords: actant, opponent, the enchanted horse, kite, fairy, fairy tale

Personajul literar întruchipează o diversitate de tipuri umane, constituie elementul esențial din operă și se integrează în mintea și imaginația cititorului ca o prezență vie, concretă.¹ Dicționarul explicativ al limbii române definește personajul ca fiecare dintre „persoanele care figurează într-o operă literară”², dicționarul francez Le Petit Robert notează personajul ca „ființă umană reprezentată într-o operă de artă”³, dicționarul Larousse explică termenul ca „persoană imaginată reprezentată într-o operă de ficțiune, rol jucat de un actor.”⁴ (trad. noastră) De remarcat este faptul că personajul este considerat element al operei literare, dar opera nu conține „în sine ființe omenești sau persoane.”⁵ Teoreticienii literari au numit personajul în mod diferit, ei vorbesc de *funcție* sau *rol* (Vladimir Propp, Claude Bremond),

¹ Gh. Ghiță, C. Fierăscu, *Dicționar de terminologie literară*, Ed. Ion Creangă, București, 1975, p. 104.

² *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 782.

³ *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Ed. Le Robert, Paris, 1991, p. 1409.

⁴ *Le Petit Larousse en couleurs*, Ed. Larousse, Paris, 1995, p. 768.

⁵ Vasile Popovici, *Lumea personajului*, Editura Echinoc, Cluj- Napoca, 1997, p. 12.

actant (Algirdas Greimas, Tzvetan Todorov), *ființă de hârtie* (Roland Barthes), *actor* (Lubomir Dolezel, Jaap Lintvelt), *erou* (Mihail Bahtin). În cercetările de naratologie, termenul de funcție, nu poate substitui integral termenul de personaj. Personajul este „o reprezentare mentală ghidată strict de indicațiile textului”, afirmă V. Popovici, care există pentru autor, pentru cititori și pentru celelalte personaje ca „un orizont de conștiință, ca un subiect”⁶. Personajele literare „nu sunt decât ceea ce fac”, afirma Georges Polti, în *L'art d'inventer le personnage*⁷, analizând tipurile și caracterele personajelor din romane sau teatru, iar Étienne Souriau în *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, inventariază rolurile personajelor dramatice, clasificându-le astfel: 1. Forța tematică orientată (Leul) 2. Reprezentantul bunului dorit, al Valorii care orientează (Soarele) 3. Obținătorul virtual al acestui bun (Pământul) 4. Opozantul (Marte) 5. Arbitrul care atribuie bunul (Balanța) 6. Ajutorul, dedublarea complice a uneia dintre forțele precedente (Luna).⁸

Vladimir Propp, în lucrarea *Morfologia basmului*, reduce sfera de acțiune a basmelor rusești la șapte personaje. Aceste personaje sunt: 1. răufăcătorul; 2. donatorul; 3. ajutorul; 4. fata de împărat; 5. trimițătorul; 6. eroul; 7. falsul erou. Sferele de acțiuni sunt repartizate în funcție de personajele basmului. Există astfel trei situații pe care V. Propp le identifică cu privire la repartizarea celor șapte funcții pe fiecare personaj: prima situație, a personajului care ocupă o singură sferă de acțiune („Baba-Iaga îl pune la încercare și îl răsplătește pe erou”), apoi un personaj poate să figureze în mai multe sfere de acțiune (Baba-Iaga are rolul unui ajutor, „începe ca donator vrăjmaș și devine un ajutor fără voie.”) sau a treia grupă de funcții când mai multe personaje sunt incluse în aceeași sferă de acțiune („Un anume personaj îl pune la încercare pe erou și un altul îl răsplătește, întâmplător însă.”)⁹ V. Propp analizează și procedeele diverse prin care personajele sunt introduse în acțiune. Răufăcătorul îți face apariția de două ori în desfășurarea acțiunii basmului, donatorul este întâlnit întâmplător, în pădure, pe drum sau pe câmp, ajutorul năzdrăvan apare ca un dar, fata de împărat, trimițătorul, eroul sau falsul erou apar de la început, din situația inițială.¹⁰

Gruparea și caracterizarea personajelor din basm este realizată după niște criterii specifice. Personajele, eroii, actanții respectă anumite reguli de funcționare, bazate pe „starea lor biologică.” După acest criteriu Gh. Vrabie clasifică personajele în: a) grupa seniorilor, *senex- regula pasivă*, b) grupa eroilor activi, virili, *virilis virilia- regula activă*, c) grupa *actanților- regula confidenței*, d) *grupa opozaților*, a adversarilor- *regula opoziției*. Toate aceste personaje care populează lumea basmului, ocupă un loc anume, sunt introduși într-o manieră specifică, au un statut și un profil aparte. Grupa *actanților* este constituită din agenți narativi. Fără obiecte miraculoase (numite *auxilia*), fără sfatul unor intimi cărora li se destăinuie (*confidenți*) și fără ajutorul primit de la ființe sau tovarăși (*adjuvanți*), eroul basmului nu poate reuși în drumul său. *Confidenții* eroului sunt necesari desfășurării epice a basmului, ei oferă basmului mult pitoresc. Deși formează o clasă cu rol minor, fără ei unele subiecte nu s-ar putea constitui. Calul năzdrăvan, baba sau moșul, câinele, elemente fabuloase din mitologia păgână: Sf. Lună, Sf. Soare, Vântul turbat, elemente din mitologia evului mediu, cum a fi: Sf. Luni, Sfânta Miercuri, Sf. Vineri sunt exprimate după aceeași schemă narativă și au aceeași funcție. Din categoria *adjuvanților* sau tovarășii eroului fac parte: a) ființe (animale sau păsări), b) ființe curioase, creații ale fanteziei poporului, c) abstracții

⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷ Cf. Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *Analiza povestirii*, Institutul European, Iași, 1999, p. 64.

⁸ Cf. *Ibidem*.

⁹ Cf. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, pp. 80-83.

¹⁰ *Ibidem*, p. 85.

cosmice, însuflețite, d) obiecte și lucruri care favorizează succesul eroului.¹¹ Pe lângă calul năzdrăvan, care trece din sfera confidenților în cea a adjuvanților, mai apar și păsări sau bivoli năzdrăvani. Grupa *opozanților* este alcătuită din diferite categorii și grade. Din această categorie fac parte zmeii, balaurii, frații perfizi, mamele viclene și alte ființe aflate în conflict cu eroii. Basmul se bazează pe ideea intrigii și a conflictului care menține treaz interesul cititorului.

Calul năzdrăvan ocupă în folclorul românesc un loc special. În unele basme, faptele eroice devin imposibile fără intervenția calului. Calul are atribute fantastice, poate zbura „ca vântul”, se metamorfozează dintr-un animal „răpciugos și bubos și slab”, într-un armăsar „trupeș și cu patru aripi.”¹² (Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) Calul este sfătuitoarea de nădejde al eroului și se poate vorbi chiar de o „substituire a acestuia cu Făt-Frumos care fără animalul miraculos n-ar putea face nimic.” Rolul calului în basme este diversificat. Poate să zboare cu eroii în înaltul cerului, trece peste celelalte tărâmuri, ajungând în cele din urmă la paltul unor zâne. Aici el primește păr de aur. Ca și alți adjuvanți, calul are în basme o întreagă familie, alcătuită din frați, mame sau mănji năzdrăvani.¹³

Calul năzdrăvan este un protagonist adesea mai important decât zmeul. Fără cal, orice faptă eroică este imposibilă. În basm, calul e înfățișat ca un animal dotat cu însușiri intelectuale excepționale, un sfătuitoare al omului și un inițiat. Împărații sau voinicii au cai năzdrăvani, iar pe măsură ce stăpânii îmbătrânesc și nu-i mai folosesc, caii, îmbătrânesc, la rândul lor. Între cal și frâu se stabilește o legătură magică. Cine primește frâul unui cal năzdrăvan are în puterea sa și un cal, care la scuturarea frâului vine nu se știe din ce zonă. Caii vorbesc cu eroii, știu limba lor, însă este și o limbă a cailor. În acest sens, unii cai, notează Călinescu, sunt bilingvi. Caii sunt de aramă, de argint, de aur sau de sticlă. Deseori, calul are aripi al căror număr este variabil (patru, șase, nouă, douăsprezece, douăzeci și patru de aripi și un corn în frunte). Puterea cailor vine de la inimi, unii având mai multe (trei, șapte, cincisprezece, optsprezece). Caii năzdrăvani au în ureche diferite obiecte folositoare cum ar fi : o gresie care se transformă în munte de piatră, o perie care se face pădure deasă, haine sau arc cu săgeți. Calul e inteligența călăuzitoare a voinicului, care nu face nimic fără sfatul lui. Metamorfozele calului sunt foarte obișnuite, iapa se transformă în cioară, miel, ghem, pasăre, iepure, stejar bătrân, corb, mreană, lupoaică, cloșcă cu pui, mioară, negustor și prăvălie. Calul se mai poate metamorfoza și în voinic sau în păsărică.¹⁴ Nașterea calului este miraculoasă, prin degustare din fărâmiturile magice rămase de la împărăteasă sau prin proveniență din altă specie, din țânțar.¹⁵ Calul năzdrăvan e înzestrat cu virtuți magice și mitice, e curierul înaripat al lui Făt-frumos, animal inteligent, confident al stăpânului, care îl scapă pe erou de multe primejdii. Calul năzdrăvan e o faptură mitică din creația locală, provenit din „patria cailor cu aripi” care era Dacia preistorică, e de părere Romulus Vulcănescu¹⁶. Calul basmelor românești e singurul prieten adevărat al eroului, călăuză și sfetnic, în cucerirea altor tărâmuri și găsirea fericirii și a tinereții veșnice.¹⁷ Calul apare cel mai des în ipostaza animalului năzdrăvan, el îl pe slujește Făt-Frumos sau pe zmeu, iar modul de a obține un cal năzdrăvan este unul din elementele esențiale ale basmului românesc, afirmă I. C. Chițimia. Mănâncă foc

¹¹ Cf. Gheorge Vrabie, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986, p. 145.

¹² Petre Ispirescu, *Basme*, Editura Simplu, București, 2008, pp.27-28.

¹³ Cf. Gheorge Vrabie, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴ Cf. George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965, pp. 105- 122.

¹⁵ Cf. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc, Momente și sinteze*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 176.

¹⁶ Cf. Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, București, 1987, p. 390.

¹⁷ Cf. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 26.

ca să devină iute ca focul, mănâncă și orz fiert în lapte dulce, ca să rămână mînz gingaș și iubit. El este obținut prin grele încercări de la o vrăjitoare, prin binefacere, printr-un act magic, el se naște adeseori frate cu eroul, pe care-l slujește. Legătura dintre ei este biologică. Calul poate fi prietenul celor umili și necăjiți, ajutându-i pe cei sărmani sau pe cel mic și neajutorat. Calul are înfățișări dintre cele mai năzdrăvane, îndeplinind roluri grele, cu o pricepere extraordinară. El este devotat întotdeauna lui Făt-Frumos. E cel mai bun prieten, cel mai atașat și de aceea i se atribuie sentimente umane. Calul e umanizat și iubit, imaginat în ipostazele sale cele mai nobile. El nu are împărăție proprie, asemenea vulpii sau lupului și nu tinde să fie dezlegat de Făt-Frumos. Prezența sa lângă Făt-Frumos e permanentă, „fie în înfățișarea lui de animal, fie în frâul, la scuturarea căruia apare magic.” Calul slujește și zmeii, dar nu-i rămîne credincios stăpânului, ci trece de partea lui Făt-Frumos, fiind frate de sânge cu calul acestuia. Calul din basmele românești zboară, are două, patru, șase, opt sau douăsprezece aripi; cu cât are mai multe aripi, cu atât zboară mai repede. Înfațișarea lui apare naturală, deși se vorbește de calul de aramă, de argint sau de aur. Acestea sunt metafore exprimând strălucirea și frumusețea lui ca a soarelui sau a aurului. Calul este cel mai apropiat de om, de gândurile sale, de idealurile spre lumină și soare, fiind asemănat cu un Prometeu în lumea animalelor din basme.¹⁸

Calul este un arhetip fundamental, simbolistica lui cuprinde cei doi poli ai universului, de sus și de jos. În lumea htoniană, de jos, calul este prietenul celor trei elemente constitutive: focul, pământul și apa. În lumea de sus, uranică el este asociat cu: focul, aerul, apa, soarele. Calul trece cu ușurință de la noapte la zi, de la moarte la viață, de la pasiv la activ. El reprezintă viața și continuitatea, se află deasupra vieții și morții noastre. Puterile sale depășesc înțelegerea umană. A fost comparat cu șarpele, care îl întrece în subtilitate, Drumurile secrete ale calului și ale șarpelui sunt cele ale apei, amândoi apar pe lângă izvoare și fluvii.¹⁹

Zmeul, din categoria oponenților, e o ființă violentă și crudă, având o repulsie congenitală pentru oamenii de pe tărâmul nostru. Mitologic, zmeul reprezintă o expresie a bogățiilor de pe tărâmul celălalt, a focului și a dezlănțuirilor meteorologice, precum ploaia cu vijelie. Zmeul este individul dotat cu o mare putere de intimidare, gladiatorul, tiranul, încurcat în fața geniului și a oricărei operații intelectuale.²⁰ Portretul zmeului e greu de reconstituit, ei fiind într-un proces de dispariție din memoria populară. Ei oscilează între draci și balauri, dar spre deosebire de balauri, zmeii nu sunt ființe acvaticе, deși au coadă ca aceștia și mai multe capete. Comportamentul lor trădează înfațișarea umană, cu excepția cozii și capetelor. Sunt ahtiați după fetele pămîntene, înclinația erotică îi apropie de zburător. Pornirile antropofage îi apropie de monștri, de uriași sau de strigoi.²¹

Zmeii pot fi de mai multe feluri: antropofagi, slugi, șchiopi sau alte categorii. Zmeoaicele, împreună cu fiicele lor sunt prezente în basme, îl urmăresc pe erou și se metamorfozează în diferite feluri, în fântână, pomi sau flori.²² Zmeul prezintă toate caracterele unui cavaler feudal, e o ființă infernală, trăind pe tărâmul celălalt, e muritor și e o ființă fragilă, în ciuda înfațișării teribile. Zmeii au roabe și sunt adesea hoți (Petre Ispirescu, *Prăslea cel voinic și merele de aur*, Greuceanu, *Făt-Frumos cu carîta de sticlă*). Zmeul are viață de familie, are mamă, frați, surori, fete, iar zmeoaicele sunt mai aprige, viclene, posedă

¹⁸ Ion C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, București, 1971, pp. 206-227.

¹⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, (vol II)*, Editura Artemis, București, 1995, p. 235.

²⁰ Cf. George Călinescu, *op. cit.*, pp. 9-36.

²¹ Cf. Ovidiu Birlea, *op. cit.*, pp. 178-179.

²² Cf. Gheorge Vrabie, *op. cit.*, pp. 151- 156.

mijloace olfactive de identificare a oamenilor sub orice aparență. Zmeoaica bătrână e o mamă care își iubește foarte mult copiii, feciorii, mai ales, îi însoară și îi răzbună când sunt omorâți. Zmeoaica are puteri uriașe, zboară prin aer, se cațără pe munți, îi împietrește pe vrăjmași, iar la supărare plesnește în sensul propriu al cuvântului. Deși portretul fizic al zmeului rămâne nedeslușit, el este o ființă cu mari forțe fizice, epuizabile, un uriaș. Puterea sa e herculeană. E antropofag, nu în mod curent, deoarece bea apă, vin, lapte de capră și are roabe care gătesc omenește. Locuința zmeilor indică o treaptă superioară de civilizație, asemănătoare cu cea a împăraților, iar zmeii sunt în mare măsură o expresie a bogățiilor minerale. Ei au foarte adesea un buzduhan năzdravan care aruncat de departe, lovește în ușă, în masă și se așează singur în cui. Ei au și un bici năzdravan cu ajutorul căruia transformă obiecte, măresc sau micșorează palate. Zmeii au o mare grijă de a se feri de moarte, ascunzându-și cu grijă puterea. Un mod de a întări puterea sau de a se apăra de moarte, e acela de a avea o rezervă de suflete.

Zmeul se confundă adesea cu șarpele, balaurul sau Zburătorul, în basme zmeii sunt ființe cu chip de om, mai mari și mai puternici. Sunt înzestrați cu coadă și solzi pe trup, au cai năzdvani și se luptă întotdeauna cu Făt- Frumos. Arma lor este buzduhanul sau măciuca, aparținând astfel categoriei „daimonilor fertilității.” Trăiesc pe tărâmul celălalt, în palate strălucitoare și răpesc fetele de împărat de pe tărâmul oamenilor. Ei au origine htoniană, numele lor provine din limba slavă *zmei*, *zmii* care înseamnă „pământ.” Au și însușiri „uraniene și pirice”, apropiindu-se de balauri, au aripi, varsă pe gură foc, poartă o piatră nestemată care strălucește „ca soarele.” Ei pot fi confundați, adesea cu Zburătorul, în folclorul românesc există credința conform căreia zmeul ar fi ultima etapă a evoluției șarpelui.²³ Zmeul apare ca o ființă gânditoare și vorbitoare, își petrece timpul pe „tărâmul celălalt”, ca un mare senior, e obsedat de confort gastronomic, îi expediază buzduhanul acasă, nimerind de fiecare dată din poartă în ușă și apoi în cui.”²⁴

Zânele din basme au calități morale ideale, sunt ființe fermecătoare iar eroii se îndrăgostesc de ele. Ele se pot metamorfoza în diferite animale sau păsări, trăiesc în palate și „se pare că ar face parte dintr-o altă zonă a vieții.” Zânele simbolizează iubirea ideală, ele nu îmbătrânesc niciodată și devin ajutoarele eroului.²⁵ Zânele sunt nemuritoare, cu puteri miraculoase, atâta vreme cât nu se îndrăgostesc de oamenii de rând. Sunt în general foarte frumoase și preocupate de frumusețe și sunt adesea binevoitoare. Zânele sunt în antiteză cu zmeoaicele, simbolizează tinerețea splendidă și incoruptibilă, sunt ademenitoare tinerețelor, fiind obiect de nostalgie pentru flăcăul nobil.²⁶

Zânele sunt semidivine, au atribute atât benefice, reprezentate prin Zâna bună sau malefice, corespunzătoare Zânei rele. Zânele bune sunt preponderente numeric în folclorul românesc, închipuite ca niște fecioare pururea tinere, frumoase, zvelte și năzdrăvane, „gata să rezolve în chip miraculos orice dificultate a eroului arhetipal Făt-Frumos.” Se întâlnește în anumite basme individualizarea lor, prin apariția Zânei Zânelor, asimilată cu Ileana-Cosânzeana. În alte basme apare Zâna Florilor, Zâna Codrilor, Zâna Apelor, Zâna Munților, denotând apartenența lor la vechile divinități ale vegetației. Zânele se pot metamorfoza, fie în broască, bufniță, cerboaică sau ciută.²⁷

Zânele bune sunt cel mai des întâlnite în folclorul românesc, numărul lor fiind variabil, trei, doisprezece. Ele sunt frumoase, zvelte, foarte tinere și năzdrăvane, găsind întotdeauna

²³ Cf. Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 216.

²⁴ Cf. Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost (Basmul popular românesc)*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 77.

²⁵ Cf. Gheorge Vrabie *op. cit.*, p. 138.

²⁶ Cf. George Călinescu, *op. cit.*, p. 78.

²⁷ Cf. Ivan Evseev, *op.cit.*, p. 215.

soluții pentru ieșirea din impas a eroului. Cazurile în care zânele se îndrăgostesc de Făt-Frumos sunt destul de rare. Ele au limite de bunăvoință, uneori îi pedepsesc cu orbirea pe cei care le calcă teritoriul. În basme mai există și zâne rele, ele sunt urâte, bătrâne, dar pot fi și tinere, ispititoare, dar sadice față de oamenii îndrăzneți. Se confundă adesea cu ielele, dar sunt divinități diferite. Tipologia europeană (fr. *fée*, germ. *Fee*, engl. *fairy*), aparține basmului fantastic. În folclorul francez categoria zânelor este mai bine individualizată prin zâna Melusina.²⁸ Ea este o zână din folclorul mitologic francez, având capacitatea de a se metamorfoza, parțial în șarpe sau sirenă. Romanele din secolul al XV-lea i-au popularizat legenda. Ea este o „zînă de o frumusețe răpitoare, îi făgăduiește lui Raimondin că îl înalță până la cele mai înalte demnități ale regatului dacă o ia de soție, dar să nu o vadă niciodată sâmbăta.” Căsătoria are loc, dar Raimondin va fi în curând cuprins de gelozie, povestindu-i-se că îl înșală. El o privește într-o sâmbătă printr-o gaură făcută în perete. El descoperă că soția lui este pe jumătate femeie și pe jumătate șarpe. Este cuprins de durere, iar Melusina, trădată, îl părăsește în zbor, scoțând țipete înfiorătoare și se așează în vârful turnului castelului. Această legendă simbolizează uciderea iubirii din „refuzul de a respecta la ființa iubită, partea ei de taină.”²⁹

Zânele sunt stăpânele magiei, simbolizând puterile supranormale ale spiritului sau imaginației. Ele produc transformări uimitoare sau satisfac dorințe arzătoare. Zânele din folclorul francez sunt la origine Parcele romane, transpunerea latină a Moirelor grecești. Numele lor de *Fata*, *Ursitoare*, afirmă acest lucru. În Franța, Zânele apar în Provence sub denumirea de „*fadas*”, în Gascogne sub numele de „*fades*.” Grupate câte trei, zânele „deapănă de pe fus firul soartei umane, îl răsucesc pe vârtelniță și îl taie cu foarfeca atunci când bate ceasul.” La origine ele au fost zeițe protectoare ale ogoarelor. Ritmul ternar care le caracterizează activitatea este cel al vieții: tinerețe, maturitate, bătrânețe sau naștere, viață, moarte. În tradiția bretonă, la nașterea unui copil, se pune masa pentru trei persoane, într-o cameră îndepărtată a casei, pentru a le îndupleca pe ursitoare să fie binevoitoare, cu darurile. Zânele sunt la origine expresia „Pământului-Mumă”. Zânele, în timp, au urcat din adâncul pământului spre suprafață. La lumina lunii ele devin spirite ale vegetație și ale apei. Sunt asociate ritmului ternar, dar și cuaternar, ritmului lunii și al anotimpurilor. Luna ste vizibilă în trei faze și patru, în cea de-a patra, devine invizibilă, moartă. La fel este și viața reprezentată prin vegetație, dispare iarna, care este timpul tăcerii și al morții. În poveștile și legendele cu zâne acest al patrulea anotimp există, este considerat un timp al rupturii. Zânele participă la supranatural pentru că viața lor este continuă și nu discontinue ca a noastră. Zânele nu pot fi, însă văzute în acest anotimp al morții. Ele continuă să trăiască, dar sub o altă înfățișare. Este cazul zânei Melusina. În faza a patra, ea se transformă în șarpe, ca simbol al „epifaniei animale, a vieții veșnice”. Șarpele își schimbă pielea pentru a se înnoi, la nesfârșit.³⁰

Galeria de personaje feerice, în basmele Contesei d'Aulnoy este foarte bogată cuprinzând: zâne, vrăjitori, căpcăuni, pitici, dragoni, spiriduși și un bestiar fantastic. Numele zânelor este foarte diversificat: Zâna Meteorilor, Zâna Leu, Zâna Lalea, Zâna Pădurii, Zâna Izvorului, Zâna Peștișor, Zâna Amazoanelor, Zâna Deșertului, Zâna Soussio, Zâna Grognelle, Zâna Carabosse. Ele locuiesc în castele splendide, luxoase și magnifice, în peșteri, în adâncul pământului, în deșert, în pădure. Grădinile lor sunt locuri mirifice, pline de tentații, cu fructe delicioase. Zânele sunt bune sau rele, au puteri depline sau parțiale, pot fi personaje centrale

²⁸ Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 779.

²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 291.

³⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 496-497.

sau secundare. Zâna cea bună are înfățișarea unei bătrâne sau a unei ciobănițe care cere ajutorul pentru a-l pune la încercare pe erou, alteori ea poate lua înfățișarea unui animal drăguț: un șoricel, o broască, o sirenă, o turturică. Când apare în toată splendoarea unei frumoase doamne, prezența sa este luminoasă ca a unei divinități. Zânele pot fi însoțite de animale sau obiecte magice, îți fac apariția în calești trase de lebede sau dragoni, altele vin din nori sau din globuri de foc. Un întreg bestiar fabulos se află în serviciul zânelor, de la cel mai înfricoșător până la cel mai drăguț animal: dragoni, lei, elefanți, grifoni, cămile, albine, papagali. Unori aceste animale vorbesc, au comportament uman, asemănându-se cu servitorii fideli.³¹ Puterea zânelor e fie limitată, fie infinită, când pot să îndeplinească orice dorință. „Considerați că pot să vă fac un rege mare, să vă prelungesc viața, să vă fac mai amabil, să vă dau mine cu diamante și case pline cu aur...”³² (trad. noastră) cu ajutorul obiectelor magice: bagheta de alun, de fildeș sau de aur. Cartea fermecată, de asemenea este nelipsită din arsenalul lor, e un obiect impesionant prin dimensiunile sale.

Zânele rele pot avea înfățișări grotești, monstruoase, sunt înfricoșătoare și terifiante. Acesta este și cazul zânei acoperite cu șerpi din *Piticul galben*: „Zâna Deșertului, cu capul acoperit de șerpi lungi, călare pe un grifon înaripat.”³³ Este o zână rea și geloasă, bătrână și urâtă „pe cât de bătrână și de ramolită, pe atât de urâtă: se sprijinea într-o cârjă, purta un guler plisat și scobit de tafta neagră, o scufiță de catifea roșie și o rochie zdrențuroasă.”³⁴ Întâlnim semi-zâne, cu puteri limitate, zâne uriașe, asemenea Zânei Leu, care locuiește într-o peșteră populată cu bufnițe, corbi, unde prizonierii și victimele sunt transformate în monștri hidoși. Zâna Amazoană are toate caracteristicile unui războinic: cască, ochi și lance arzătoare, cu ajutorul căreia învinge adversarul. Ea se deplasează pe un cal înaripat și are drept slujitoare o zână mai mică, cu rol de mesager. Zânele din poveștile lui Perrault răsplătesc blândețea și supunerea Cenușăresei sau virtutea eroinei din *Piele de măgar*. O răsplătesc pe fata cea bună și o pedepsesc pe cea rea în „Zânele”, îl înzestreză pe Riquet cu multă minte și putere de a dăruia „istețime fetei pe care o va iubi cel mai mult”³⁵

Basmul aduce în scenă figuri reprezentative și nu tipuri de personaje. Figurile basmului sunt înzestrate cu puterea de a trezi simpatia sau antipatia cititorilor, ele devin ființe vii, memorabile, în conștiința populară. Basmul aduce în prim plan „prototipuri monocolor”, actanții au doar calități sau doar defecte. Aceasta e considerată a fi o superficialitate caracteristică basmului, în opoziție cu legenda, care este mult mai gravă și mai serioasă. Schematismul basmului are rolul de a putea fi transmis „peste milenii și țări îndepărtate”, schema sa putând fi completată de fiecare dată, într-un proces continuu de „reajustare, de contemporaneizare”.³⁶ În basm se stabilește un raport strâns între toți cei care formează lumea acestei proze. Același erou poate avea un rol principal într-un subiect, ca în altul, rolul său să se diminueze. Toate personajele creează armonie și echilibru și susțin eroul principal. Basmul devine un „elogiu adus tinereții”, prin mezin și mezină care se sflă în centrul atenției și al evenimentelor, prin iubirea lor care învinge orice piedică.³⁷

BIBLIOGRAPHY

³¹ Cf. Muguraș Constantinescu, *Imaginaire du conte*, ed.cit., pp. 146-150.

³² *Ibidem*.

³³ Contesa d'Aulnoy, *Prințul Spiriduș și alte povești*, Editura Corint, București, 1998, p. 96.

³⁴ *Ibidem*, p. 95.

³⁵ Charles Perrault, *Frumoasa din pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 141.

³⁶ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, pp. 182-187.

³⁷ Cf. Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 157.

1. Adam, Jean-Michel, Revaz, Françoise, *Analiza povestirii*, Institutul European, Iaşi, 1999
2. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc, Momente şi sinteze*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1981
3. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965
4. Chiţimia, Ion C. , *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri, (vol II)*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995
6. Constantinescu, Muguraş, *Imaginaire du conte*, Editura Universităţii Suceava, Suceava, 2002
7. Contesa d'Aulnoy, *Prinţul Spiriduş şi alte poveşti*, Editura Corint, Bucureşti, 1998
8. Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994
9. Ghiţă, Gh, Fierăscu, C., *Dicţionar de terminologie literară*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1975
10. Ispirescu, Petre, *Basme*, Editura Simплу, Bucureşti, 2008
11. Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989
12. *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Ed. Le Robert, Paris, 1991
13. *Le Petit Larousse en couleurs*, Ed. Larousse, Paris, 1995
14. Nişcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost (Basmul popular românesc)*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
15. Popovici, Vasile, *Lumea personajului*, Editura Echinoux, Cluj- Napoca, 1997
16. Propp, V.I., *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970
17. Vrabie, Gheorge, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, Bucureşti, 1986
18. Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1987

THE DUALITY OF GRIGORE ALEXANDRESCU'S WORKS

Elena Andreea Dina (Popa)

PhD Student, University of Piteşti

Abstract: This work tries to emphasize the place of Grigore Alexandrescu in the Romanian literature, by showing his authentic features. This work tries to emphasize the Classical and also the Romantical characteristics in Grigore Alexandrescu's work by comparing the writer's poems' structure to the literary currents

Keywords: literary language, stylistic innovations, characteristics.

Literatura secolului al XIX- lea a fost profund influențată de contextul socio- istoric și cultural al acelor timpuri caracterizate de lupta antifeudală și idealul libertății ce anima sufletele românilor. În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea se va fortifica această direcție, întrucât tânăra burghezie acceptă mentalitatea feudală în vederea unei asocieri având interesul de a se integra dezvoltării europene.

În această privință, puțini au fost scriitorii ce s-au opus vehement feudalismului (Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Bălcescu, Al.G.Golescu–Arăpila, Cezar Bolliac), majoritatea recurgând la, tonul violent și demascator (N. Bălcescu, Cezar Bolliac ș.a.), la persiflare și caricaturizare (teatrul lui V.Alecsandri), la ironia fină și amară (fabulele lui Gr.Alexandrescu etc.)¹ dorindu-se desăvârșirea structurilor sociale și nu înlocuirea acestora.

Tinerii educați în Apus, în special în Franța, devin fondatorii renașterii naționale atât prin implicarea în politică, dar și prin operele literare, reuniți sub ideologia pașoptismului-ideologie ce dorea echilibru social- acceptându-se coexistența elementelor vechi alături de cele noi, a principiilor clasice în structuri romantice.

Grigore Alexandrescu este unul dintre scriitorii mișcării pașoptiste, încadrându-se în generația scriitorilor ce au scris din mijlocul istoriei, participând activ la săvârșirea faptelor de mare importanță istorică pentru poporul român, făcând parte din generația politică a scriitorilor.

Unicitatea perioadei în care a creat Grigore Alexandrescu este dată de faptul că romantismul se manifestă în același timp cu clasicismul, lucru ce va influența temeinic procesul de creare al scriitorului român. Opera sa cuprinde atât elemente romantice identificate în lirica de dragoste, cea istorică cât și cea socială, iar de cealaltă parte elementele clasice stau la baza scrierii fabulelor, epistolelor și prozei ale scriitorului.

Spre deosebire de Ion Heliade- Rădulescu ce poate fi caracterizat mai întâi un om de cultură și apoi un scriitor, Grigore Alexandrescu a preferat o poziție indirectă de implicare în

¹ Florea, Iacob, 2006: 14

demersurile pentru modernizarea limbii române literare, utilizând creația artistică drept model al mișcării pașoptiste.

Lexicul operelor lui Grigore Alexandrescu abundă în arhaisme alături de neologisme, trăsătură a perioadei de creație, iar lipsa unor norme stabilite fac ca limba și rima scriitorului să pară uneori neglijate. Tocmai de aceea, Grigore Alexandrescu consideră lipsită de importanță poezia populară la care refuză să apeleze în procesul de creație, considerând această parte a literaturii ca fiind rudimentare. Această opinie îi îngreunează scriitorului pașoptist scrierea în ceea ce privește gramatica, deoarece „limba baladelor este fixată, iar stilistică, în limitele unei anumite gândiri poetice, desăvârșită și, dacă poetul ar fi urmat-o, nu ar mai fi fost victima supărătoarelor dibuiri gramaticale.”²

Grigore Alexandrescu refuză limba poeziilor populare fiind de părere că doar folosind o limbă evoluată poți transmite idei și trăiri culte.

Asemenea contemporanilor săi, Grigore Alexandrescu este profund influențat de curentul latinist, fapt ce conduce la numeroase schimbări de ordin lexical la edițiile de poezii, autorul dorind să înlocuiască arhaismele cu neologisme, și de asemenea cuvintele de origine latină să ocupe locul celor de origine slavonă.

Mai mult decât atât, edițiile de poezii din : 1832, 1838, 1842, 1847 și 1863 prezintă elemente diferite de ortografie, întrucât se ține cont de locul unde sunt tipărite, pentru a păstra trăsăturile dialectelor (muntenesc sau moldovenesc).

În cazul lui Grigore Alexandrescu, interesele poporului român primează în fața celor personale, el devenind vocea conștiinței colective, a trăirilor sociale, neputând pune la îndoială apartenența la pașoptism, fiind numit de unii critici drept primul poet modern.

Silvian Iosifescu este de părere că, „Nu putem spune că fără el n-ar fi existat Eminescu, dar e probabil că vocea lui Eminescu n-ar fi sunat tot așa.”³, astfel i se recunoaște meritul de precursor a lui Grigore Alexandrescu.

În cazul lui Grigore Alexandrescu se poate aduce în discuție dualismul creativ; cu toate că simte iubirea, tristețea, deznădejdea, Grigore Alexandrescu rămâne în esență un om al rațiunii, al ideii și după aceea al sentimentului, întrucât el nu se poate lipsi de firea sa de moralist, trăsătură observată de Horia Bădescu care afirma în studiul său biografic: „Dinamica sentimentului rămâne, oricât ar vorbi el de inimă și suflet, una exterioară, fără acordul grav și interiorizat gnomismul atât de propriu și de sincer al moralistului din poemele cu caracter social este aici fără suport, corespondențele sunt picturale și nu de consonanță ritmică.”⁴

Mai mult decât atât, în cazul lui Grigore Alexandrescu, conștiința nu este una personală menită să releve ideile și sentimentele scriitorului, ci devine o conștiință colectivă, ce reprezintă interesele și sentimentele unui popor, Grigore Alexandrescu devenind vocea idealurilor poporului român și reprezentant al luptei sale.

La nivel figurativ, poezia lui Grigore Alexandrescu pare simplă, cum remarca criticul George Călinescu, „e o poezie în cărbune, lipsită de culoarea metaforei.”⁵

Cu toate acestea, la o vedere de profunzime, figurativul nu lipsește din lirica romantică a poetului, având ca sursă principală poezia lui Lamartine, a cărei ideologie legată de viață este sursă de inspirație, fără a afecta însă autenticitatea operei poetului român.

² Călinescu, 1962: 184.

³ Iosifescu, 1965:36

⁴ Bădescu, 1981:11

⁵ Călinescu, 1962:165

Se cultivă astfel în lirica lui Grigore Alexandrescu dorința de izolare în mediul rural, departe de viața agitată a orașului deoarece omul trebuie să aibă o viață simplă, mediocră pentru a-și găsi fericirea.

O succintă caracterizare a lui Grigore Alexandrescu este redată de Silvian Iosifescu afirmând că: „Mulți l-au considerat (pe Grigore Alexandrescu) drept un produs de metisaj, un amestec de romantism și clasicism. De fapt, el este un romantic printre clasici și un clasic printre romantici. Cu alte cuvinte, e un scriitor de tranziție(...)”⁶

Grigore Alexandrescu este un scriitor de tranziție deoarece scrie într-o perioadă de mari schimbări, în care vechiul se îmbină cu noul. Pentru acel timp în care publică, limbajul este unul obișnuit, fără dificultăți de înțelegere, trăsătură specifică poeziei din Muntenia, iar Grigore Alexandrescu „stă între Eliade și Al. Macedonski, ca poet curat eufonic, transcriind-și ideea racinian, în pură melodie”.⁷

BIBLIOGRAPHY

Alecu, Viorel, *Curentele literare în literatura română*, București, Editura didactică și pedagogică, 1971.

Alexandrescu, Grigore, *Poezii și proză*. Chișinău: Litera, 1998.

Anghelescu, Mircea, *Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu*. București: Minerva, 1973.

Bădescu, Horia, *Grigore Alexandrescu- parada măștilor*. București: Albatros, 1981.

Călinescu, George. *Grigore Alexandrescu*. București: E. P. L., 1962.

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*. București: Minerva, 1972.

Dragomirescu, Ghe. N., *Dicționarul figurilor de stil*. București: Editura Științifică, 1995.

Ghiță Florea, Simona Iacob, *Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Ediția a 3-a, București, Editura Fundației „România de Măine”, 2006.

Iosifescu, Silvian, *Preface of Grigore Alexandrescu*. Opere. Vol.I. București: ESPLA, 1957.

Ivașcu, George, *Istoria literaturii române*. București: Editura Științifică, 1969.

Păcurariu, Dimitrie, *Clasicism și Romantism*. Studii de literatură română modernă. București: Albatros, 1973.

Popovici, Dimitrie, *Romantismul românesc*. București: Albatros, 1972.

⁶ Iosifescu, 1965: 81

⁷ Călinescu, 1962: 171

FRANCO BIONDI AND THE PHOTOGRAPHS OF „DOUBLE ESTRANGEMENT”

Roxana Sînziana Rogobete

PhD Student, West University of Timișoara

*Abstract: A genuine example of a Gastarbeiter, the Italian Franco Biondi is one of the first to support the publications in Italian language from Germany, having also contributed to the initiation of a literary platform for cultural exchange. The switch to the German language is made gradually, therefore the experience is the one to determine the proper language of expression: German and Italian do not exclude one another, but are complementary. Our study focuses on the two essential components of his texts (the socio-cultural background, on one hand, and the individual with his own inner abysses, on the other hand), the most important of them being gathered in the volume *Passavantis Rückkehr*, where also the feeling of „double estrangement” is dealt by migrants.*

Keywords: Franco Biondi, guest-worker, „double estrangement”, ghettoisation, Passavantis Rückkehr

Autentic reprezentant al *Gastarbeiterilor*, italianul Franco Biondi se naște în Forlì în 1947, iar în 1965 pleacă în Germania Federală să lucreze în fabricile din jurul orașului Mainz. În perioada anilor 1970 începe să și publice primele poeme în publicațiile de limbă italiană din Germania¹. Reușește să își termine studiile în Germania și obține o diplomă în psihologie. Imigrarea în RFG a avut ca model plecarea tatălui său și era inițial gândită ca fiind una temporară. Din 1975 începe să scrie în revista fondată de *Gastarbeiteri* italieni – *I Quaderni del Mulino*, primele poeme publicate fiind *Corsa verso il mito* (1976), *Tra due sponde* (1978), *Verhältnis zwischen ich, du, er*, respectiv *Ich weigere mich, ein Metallstück zu werden*.

În 1975 apare *R.F.T. una favola*, iar în 1978 îi apar piesa de teatru *Isolde e Fernandez*, în aceeași revistă *Il Mulino*, dar și *Dramma in 13 Quadri*. În același timp publică o serie de articole: *Cultura dell'Emigrazione e Movimento Operaio* (12.12.76), respectiv *Letteratura Operaria* (19.12.76) în *Corriere d'Italia*². Colaborând cu *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt* începe să scrie și în limba germană, apoi face parte din ALFA (Associazione Letteraria e Facoltà Artistiche), fiind convins că este necesar un mediu literar în care și *Gastarbeiterii* să

¹ <http://www.franco-biondi.de/seiten/schriftsteller.html>, accesat ultima dată la 5 noiembrie 2016.

² Vezi Rosaria Pugliese, *Franco Biondi – Grenzgänger der Sprachen, Wanderer zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2006, p. 10.

se exprime. Din 1980 se distanțează de grup pentru că nu vrea să își limiteze cercul și *targetul* la italieni și fondează *PolyKunst Verein* și *Südwind Gastarbeiterdeutsch*, introducând, în 1981, împreună cu Rafik Schami, și ideea unei *Literaturi der Betroffenheit*, o literatură a „consternării”, a „contradicției”. Reorientarea spre limba germană este explicată într-unul dintre programele redactate alături de Schami:

Dies geschieht nicht zur Diskriminierung und aus Ablehnung ihrer Herkunftssprache. [Es ist] die Suche nach einer gemeinsamen Perspektive [...] dadurch die deutsche Literatur mit neuen Elementen bereichert wird: Der Umgang mit der Sprache und mit der Form ist in verschiedenen Ländern und Sprachgebieten sehr unterschiedlich, und die deutsche Alltagssprache der Gastarbeiter hat ebenfalls ihre spezifischen Eigenarten, die die allgemeine Situation widerspiegeln und durch die die deutsche Sprache eine andere Beleuchtung bekommt, eine neue Mitteilungskraft und –tiefe³.

Primul volum ca autor unic este publicat de Biondi în 1979 și este unul de poezii, *Nicht nur gastarbeiterdeutsch*, însă va fi cunoscut mai degrabă în anii 80 pentru volumele de proză. Printre publicațiile lui Biondi se numără: *Passavantis Rückkehr. Erzählungen 1* (Fischerhude, Atelier im Bauernhaus, 1982, povestiri), *Die Tarantel. Erzählungen 2* (Fischerhude, Atelier im Bauernhaus, 1985, povestiri) *Abschied der zerschellten Jahre* (Kiel, Neuer Malik Verlag, 1984), *Passavantis Rückkehr* (1985, povestiri), *Die Unversöhnlichen – Im Labyrinth der Herkunft* (Tübingen, Heliopolis, 1991, roman), *In deutschen Küchen* (Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 1997), *Der Stau* (Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 2001, roman), *Giri e rigiri, laufend* (Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 2005, poezii în italiană și germană), *Karussellkinder* (Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 2007, roman), *Kostas' stille Jahre* (2012), alături de multe antologii care includ texte ale autorilor migranți.

În 1983 (7 iulie), împreună cu Aras Ören, primește un premiu al Academiei Bavareze pentru Arte Frumoase – Förderpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Pentru receptorul german, Biondi a venit deseori „la pachet” cu Gino Chiellino, deși cei doi provin din medii sociale complet diferite (Chiellino venind în Germania în mod expres pentru a preda, ajungând apoi în mediul academic). Un factor care a întărit acest lucru a fost și acordarea, în 1987, premiului Adelbert-von-Chamisso de către aceeași Academie Bavareză, dar finanțat de fundația Robert Bosch și de Institut Deutsch als Fremdsprache. Deși este împotriva unor termeni pe care îi consideră peiorativi, dar care au fost promovați odată cu premiul Chamisso, Biondi amintește pe site-ul său, la capitolul devenire artistică, tocmai această recunoaștere. Prin urmare, este un motiv de laudă... sau nu? Cu toate că are destule volume publicate, la acordarea premiului Chamisso Biondi a subliniat lipsa unor edituri care să sprijine constant autorii proveniți din alte culturi, deși existența distincției îi scoate în fața publicului: „die Grundfrage, dass Autoren auch eine kontinuierliche Publikationsmöglichkeiten brauchen, ist nicht gelöst”⁴.

În ceea ce privește traducerile în alte limbi și accesul la un alt public decât cel german, Biondi a publicat un volum interesant din acest punct de vedere: *Giri e rigiri, laufend* conține

³ În Franco Biondi, Rafik Schami, „Mit Worten Brücken bauen! Bemerkungen zur Literatur von Ausländern”, în volumul Rolf Meinhardt (Hg.), *Türken raus? Oder Verteidigt den sozialen Frieden*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1984, p. 66-77: „Acest lucru nu se întâmplă pentru a discrimina și respinge limba maternă. [Este] o căutare a unei perspective comune [...] prin care literatura germană va fi îmbogățită cu noi elemente: utilizarea limbii și a formei este foarte diferită în țări și spații lingvistice distincte, iar germana cotidiană a *Gastarbeiterilor* are caracteristicile specifice, care oglindesc situația generală și prin care germana primește o nouă lumină, o nouă putere și profunzime a comunicării” [trad. noastră].

⁴ În Franco Biondi, *Werkheft Literatur*, hrsg. von Rüdiger Krechel, Ulrike Reeg, München, Iudicium-Verlag, 1989, p. 23.

două cicluri de poeme, primul scris în italiană (cu unele influențe din dialectul din zona natală: „I mir zir”, „Gli miei giri”⁵) și adaptat în germană de către autor. De ce adaptate, iar nu traduse? Pentru că „[a]nders als der Übersetzer, der ein Werk in eine andere Sprache überträgt und dabei einen Zwang zur Übertragungstreue hat, verfügt der zweisprachige Lyriker über die wunderbare Möglichkeit, die gleichen Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle in zwei Sprachen sprechen zu lassen” (p. 119). Al doilea ciclu, *Laufend*, este scris întâi în germană, apoi adaptat în italiană. Întregul volum marchează căutarea unui „acasă”, care uneori nu mai este reprezentat nici de familie: „qui / non ha parole / il mio quotidiano tedesco” / „hier / hat mein deutscher Alltag / keine Worte” (p. 12/13); „ritornato nella mia casa estranea / non riesco a ritornare” / „zurückgekehrt in mein fremdes Zuhause / gelingt es mir nicht zurückzukehren” (p. 72-73); „wo bin ich hingekommen? / wo läuft bloß die Heimat hin? / [...] bin ich in einem Zuhause angekommen / das ihr Heimat nennt? / [...] und wo läuft mein Sohn hin? / ist er meine neue Heimat geworden?” / „dove sta andando la patria? / dove sono andato a finire io? / [...] sono giunto in una casa / che voi chiamate patria? / [...] e dove sta andando mio figlio? / sta diventando lui la mia patria?” (p. 86-87).

Varietatea lingvistică nu se oprește aici, ci se observă și în utilizarea dialectală ori a diferitelor registre ale limbii (sau a experimentului literar, precum în versurile „mult – ipli-seziere sch / warz ro / t go / ld in die hei / mat dazu di / vidiere / die kult / huren mal hund / ert und sub / traktiere / die minder / heit-er zu null dann bi / st du multikuh / turell beim orga / smus mit dem ham-mel / salat und i / ch mit die / sem hal / b(zweitwert)en ge / dicht”⁶, în care se joacă neîncetat cu silabe și litere), fapt ce se regăsește și în proză:

Biondi si sbizzarrisce poi con una molteplicità di varietà linguistiche del tedesco che connotano la parlata di tutti i personaggi, passandao da una lingua standard a un linguaggio fortemente colloquiale [...], a un linguaggio specialistico legato alle fabbriche e a certi particolari processi di lavorazione dei materiali, fino ad arrivare allo strano idioleto della voce narrante. [...] Questo particolare modo di incrociare, creare scarti e vistosi scivolamenti fra lingue, personaggi e territori non ha niente a che vedere con la riproduzione di una variegata totalità socioculturale, non è al servizio di un romanzo etnografico, né è un veicolo trasparente di una „realtà” predeterminata. [...] Al contrario, [...] uno strumento con il quale spezzare una corrispondenza diretta fra lingua e territorio, origine e appartenenza. [...] La lingua di Biondi è un luogo di intersezioni e contatti che rappresentano un farsi culturale in corso, un progetto di comunità transculturale in divenire⁷.

Pentru Rosaria Pugliese, central în textele lui Biondi rămâne „der Bruch mit der Herkunft und der Prozesse des Zur-Sprache-Kommens, der sich im Medium der Sprache bildenden Identität”⁸.

Prima povestire, *Die Heimfahrt (Călătoria spre acasă)*, a fost scrisă în 1979 și îl prezintă pe naratorul-personaj (plecat de cinci ani din Italia) gândindu-se la locurile natale și la familia sa (soția Concetta și copiii Maria și Pippo), rememorând plecarea și despărțirea de la gară, când și-a luat rămas-bun crezând că pleacă pentru maxim doi ani: „Am Bahnhof

⁵ În postfața volumului autorul explică dialectul „romagnolisch”, din provincia Emilia-Romagna, unde se află Forlì: primul ciclu este legat de un tur de lecturi prin Italia cu institutul Goethe în 1989, din Milano la Palermo, din 1989 până în 1993 a scris 49 de poeme în italiană, din care 36 sunt în acest ciclu. Al doilea ciclu are 39 de poeme, scrise între 1995 și 2004, pe care le traduce în italiană încercând să descopere logica unui cotidian transpus în limba maternă: „Wie würde die Logik meines deutschen Alltags auf Italienisch klingen?” (p. 118).

⁶ În volumul *Ode an die Fremde*, Sankt Augustin, Avlos Verlag, 1995, p. 151.

⁷ Federica Marzi, *In terra straniera. Rappresentazioni e scritture dell'altro nell'emigrazione italiana in Germania*, Udine, Campanotto Editore, 2014, p. 95.

⁸ Rosaria Pugliese, *op. cit.*, p. 10.

waren wir aneinandergeschweißt, als der Zug kam. Wir küssten uns, und unsere Tränen schmeckten bitter. Nur für ein Jahr, höchstens für zwei, trösteten wir uns. Inzwischen waren fünf Jahre weg, und meine endgültige Rückkehr lag noch in weiter Ferne”⁹. Supravieţuirea nu îi este asigurată de salariul pe care îl câştigă, ci de scrisorile de acasă, care vin o dată la două săptămâni: „Ohne Post von zu Hause – ja, da wäre ich längst verrückt geworden” (p. 9). Întreaga existenţă se desfăşoară, mecanic, pe trei paliere: lucrul în fabrică, divergenţele cu ceilalţi locatari, legate de utilizarea toaletei şi a bucătăriei, respectiv dorul de casă. Fiecărui aspect îi este rezervat un anumit spaţiu: fabrica, baraca, locuinţa familiei (ultima fiind reconstruită doar prin rememorare): „meine Gedanken endeten schließlich immer nur in drei Kreisen: die Arbeit und der Ärger im Betrieb, die täglichen Zankereien mit den anderen Barackeneinwohnern wegen das Bad-, Toiletten- und Küchenbenutzung und das zu Hause” (p. 10). Golul interior este provocat de distanţa de cei dragi, dar este accentuat şi de exterioritatea ostilă, căci atmosfera nu îl invită decât la sinucidere:

Und wenn es tagelang regnete, saß ich am Fenster und schaute zum leeren Platz hin, versenkt in tiefe Trauer. Es kamen Momente, in denen mir alles gleichgültig war: die Arbeit, das Barackenleben, mein Dorf und meine Familie. Ich fühlte mich leer und gleichzeitig innerlich angespannt und wünschte mir, bald zu sterben. Ich flüchtete in Erinnerungen, zu der Zeit, in der ich nicht einmal im Traum an die Emigration, an die Arbeit im Ausland dachte. [...] Und sobald ich nur konnte, ging ich zum Hauptbahnhof, in die Stadt, um die aus Süden kommenden Züge zu sehen, die vertraute Luft mitschleppten. Ich genoss sie (p. 10).

Trenul este cel care aduce adierea de acasă, a sudului, aducându-i aminte de căminul de unde l-a luat şi către care îl va duce cândva înapoi. Cu tristeţea protagonistului rezzonează Hansi, nebunul satului german, rămas singur după ce toţi membrii familiei fuseseră răpuşi, sub o formă sau alta, de război (soţia moartă din cauza unei bombe, fata într-un spital de psihiatrie, fraţii împuşcaţi de naţişti): „«Du viel Schmerz in Deutschland, gell?» [...] «Ich verstehe, ich kenn das vom Krieg: schlecht allein.» Er klopfte sich auf die Brust. «Hier, verstehst, viel Schmerz»” (p. 12). Hansi îi sugerează să îşi aducă familia în Germania sau să plece, însă personajul mai are 94 de zile şi primeşte concediu să meargă la familie. Depărtarea de familie şi suspiciunile pe care le are un coleg faţă de soţia sa nu îl fac mai „sănătos” decât Hansi, iar naratorul începe şi el să aibă îndoieli faţă de Concetta, analizând ultimele scrisori trimise de aceasta, în care replici patetice (dar care îi sunt necesare) precum „Du fehlst uns, komm, ich glaube zu sterben ohne Dich”, „Die Kinder vermissen Dich, ich such Dich im Bett, und Du bist nicht da. Aber ich warte sehnsüchtig auf Dich“, „Wir brauchen Dich“¹⁰ (p. 20) lipsesc.

O altă despărţire de familie este figurată în povestirea cu acelaşi nume, *Die Trennung* (1981), publicată şi în volumul colectiv *Annäherungen*, Südwind Gastarbeiterdeutsch CON¹¹, în timp ce textul *Selbst das Bett versteht mich nicht* (*Nici patul nu mă mai înţelege*, 1979) menţionează pericolele emigrării („Der Mensch in der Emigration lebt unter Gefahren”, p.

⁹ Franco Biondi, *Passavant's Rückkehr*, Erweiterte Ausgabe, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985, p. 9: „La gară stăteam lipiţi când a venit trenul. Ne-am sărutat şi lacrimile noastre aveau gust amar. Numai pentru un an, maxim doi, ne consolam. Între timp au trecut cinci ani, iar întoarcerea mea definitivă era încă departe” [trad. noastră].

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 20: „Ne lipseşti, vino, cred că voi muri fără tine”, „Copiii îţi duc lipsa, te caut în pat şi nu eşti aici. Dar te aştept cu dor”, „Avem nevoie de tine” [trad. noastră].

¹¹ *Annäherungen*, Südwind Gastarbeiterdeutsch CON, Herausgeber: Franco Biondi, Jusuf Naoum, Rafik Schami, Bremen, Edition CON, 1982, p. 96-107.

36), dar și iluziile acesteia: „In der Emigration sollt Ihr Euch keine Illusionen machen. Nur die naiven machen sich Illusionen” (p. 36).

Povestirea *Passavantis Rückkehr* (*Întoarcerea lui Passavanti*) apare prima dată în volumul *Erzählungen I* în 1982¹², fiind republicată în 1985 și consecință directă a experienței lui Biondi. Personajul eponim a lucrat în construcții în jurul satului natal, înainte de a ajunge în RFG. În 1960 firma intră în faliment, Passavanti merge la Verona și, după un examen medical, primește permisiunea de a călători în Germania pentru a lucra – în jurul orașului Mainz. Se întoarce în Italia înainte de Crăciun, crezând că o va face pentru totdeauna, iar ceea ce aduce cu sine nu este un semn al bunăstării mult așteptate: „Er fuhr nach Deutschland mit einem Pappkoffer, und mit einem solchen kehrte er zurück”. Passavanti nu este primit însă cu brațele deschise de comunitatea din care a plecat, căci aceasta are experiența altor locuitori întorși în Italia cu o atitudine arogantă. Deși cei mai mulți nu stăpânesc germana, sunt catalogați drept străini exact de cei care ar trebui să le fie familiari după periplitul în străinătate¹³: „Obwohl die meisten von ihnen kein richtiges Deutsch konnten, wurden sie die »Deutschen« genannt” (p. 40). În acest fel, Biondi figurează fenomenul *dublei străinătăți* („doppelte Fremdheit”) cu care se confruntă emigranții.

Dacă în *Passavantis Rückkehr* fotografiile surprindeau o ipocrită bucurie, în *Das Photo* (1980) este prilejul unei comunicări interioare cu cei rămași acasă. Pe drumul cu trenul către fabrica Opel, Peppino (care a petrecut 4 ani în Elveția, apoi 16 în Germania) se uită la fotografia de familie și se adresează celor dragi. Fata sa, Anna, are doi copii (Rina și Mario) și a rămas văduvă, iar soția Angelina a rămas cu fiul lor, Rino. Peppino a încercat să o aducă pe Angelina în Germania, însă starea ei de sănătate s-a înrăutățit, astfel încât singura soluție pentru ei a rămas despărțirea:

aber du bist krank geworden, hast das Klima nicht vertragen, die Einsamkeit, die enge Wohnung. Du konntest dir nicht vorstellen, ein Leben lang in diesem Land. So blieb für uns nur die Trennung, die Trennung der Emigranten, übrig. Vier Wochen im Jahr dürfen wir uns sehen, seit sechzehn Jahren, vier Wochen im Jahr, uns sehen, berühren, lieben. Was ist das für ein Leben, was für ein Eheleben! (p. 72)

Singura posibilă alinare este dată de telefonul pe care îl poate da o dată pe săptămână, de aduce iluzia prezenței și atingerii femeii iubite, dar care dublează costul întreținerii:

Aber vorerst bleibt die Entfernung zwischen uns beiden. Zweitausendvierhundert Kilometer lang ist der Bürgersteig zwischen uns, zwischen mir und der Familie. [...] Manche Freunde sagen, durch das Telefon können Emigranten an der Muschel mit der Ehefrau lieben. [...] Einemarkfünzig je Minute. Worte, hastig miteinander gewechselt, und die Vorstellung deines Gesichtes, deiner Haut, während des Gesprächs (p. 72).

¹² Franco Biondi, *Passavantis Rückkehr. Erzählungen I*, Fischerhude, Ateliern im Bauernhaus, 1982.

¹³ Neapartenența definitivă la una dintre cele două culturi este subliniată și în *Und nun schieben sie mich ab* (1979) din același volum, unde naratorul declară că nu poate fi italian dacă abia a vizitat acea țară, dacă vorbește doar fragmentar limba („Mein Vater sagte mir immer, dass ich Italiener sei. Ich habe es auch geglaubt, am Anfang. Aber wie kann ich Italiener sein, wenn ich seine Heimat nur ein paarmal im Urlaub gesehen habe? Wie kann ich es sein, wenn ich seine Sprache nur bruchstückweise kenne? Hatte er nicht gemerkt, dass ich, seitdem ich zur deutschen Schule ging, nur deutsch mit ihm redete? Hatte er nicht gemerkt, dass ich viele seiner Bräuche nicht akzeptieren will? Aber vielleicht ist es mehr: Ich fühle mich nicht als Italiener; ich kann es nicht und will es nicht – seiner Heimat ist nicht meine Heimat”, p. 169), însă nici în Germania nu s-a putut integra („Auch als Deutscher kann ich mich nicht fühlen. Sie haben mich nie als solchen wahrgenommen, und ich bin es auch nicht. Und ich will es auch nicht mehr. Es ist auch nicht mehr wichtig, was ich bin. Es ist überhaupt nicht mehr wichtig”, p. 169), identitatea sa neputând fi definită.

Tehnica aduce, astfel, doar un simulacru, pe care trebuie să îl mai suporte timp de cinci ani: „Wir emigrieren nach wie vor, und die Technik bringt uns nur den Ersatz einer Sehnsucht, nicht die Aufhebung der Emigration!” (p. 73).

Diversificarea tematică progresivă a textelor lui Biondi este semnul devenirii ca scriitor, după Chiellino¹⁴. Deși se declară mult mai apropiat de limba germană, a cotidianului și a literaturii în care scrie („Mit der deutschen Sprache bin ich vertrauter als mit der italienischen”¹⁵), Biondi își păstrează jurnalul în italiană, semn că fondul interior este încă ancorat în cultura italiană.

BIBLIOGRAPHY

Biondi, Franco / Schami, Rafik, „Mit Worten Brücken bauen! Bemerkungen zur Literatur von Ausländern”, în volumul Meinhardt, Rolf (Hg.), *Türken raus? Oder Verteidigt den sozialen Frieden*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1984, p. 66-77.

Biondi, Franco, *Die Trennung*, în volumul *Annäherungen*, Südwind Gastarbeiterdeutsch CON, Herausgeber: Franco Biondi, Jusuf Naoum, Rafik Schami, Bremen, Edition CON, 1982, p. 96-107.

Biondi, Franco, *Giri e rigiri, laufend*, Frankfurt am Main, Brandes & Apsel, 2005.

Biondi, Franco, *Ode an die Fremde*, Sankt Augustin, Avlos Verlag, 1995.

Biondi, Franco, *Passavantis Rückkehr*, Erweiterte Ausgabe, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985.

Biondi, Franco, *Passavantis Rückkehr. Erzählungen 1*, Fischerhude, Ateliern im Bauernhaus, 1982.

Biondi, Franco, *Werkheft Literatur*, hrsg. von Rüdiger Krechel, Ulrike Reeg, München, Iudicium-Verlag, 1989.

Chiellino, Carmine, *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*, München, C.H. Beck Verlag, 1988.

<http://www.franco-biondi.de/seiten/schriftsteller.html>, accesat ultima dată la 5 noiembrie 2016.

Marzi, Federica, *In terra straniera. Rappresentazioni e scritture dell'altro nell'emigrazione italiana in Germania*, Udine, Campanotto Editore, 2014.

Pugliese, Rosaria, *Franco Biondi – Grenzgänger der Sprachen, Wanderer zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2006.

¹⁴ Vezi Carmine Chiellino, *Die Reise hält an. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik*, München, C.H. Beck Verlag, 1988, p. 25.

¹⁵ Franco Biondi, interviu în Carmine Chiellino, *op. cit.*, p. 26.

PAUL GOMA. L'ARCHITECTONIQUE DU RÉCIT. LES FACETTES DE BONIFACIA

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Researcher

Abstract: Part of an extensive study, the text is a radiography of the novel Bonifacia, noting the becoming of a writer by reconstructing the predominant literary climate and the competition for influence. Trying to understand his epoch, combining in it the justice and the anthropology, the narrator favours the first one, only after valuing the second one. In this way, the central leitmotif, like the novel itself, becomes the sum of successive discoveries of situations, people, vices, virtues, in favor of a simple, ordinary humanity, opposed to the abstraction which leaves no room for any being. This is how a sentimental headline becomes the occasion of some reflections about the society based on personal gain, but claiming the welfare of the people, and propagated to collective evil, entered into the flesh and in spirit of the same addressee. In this context and on this scale of the reversal of values, Bonifacia can only be, literally, a mask of the society where everyone wants to do well.

Keywords: Paul Goma, Bonifacia, society, literary climate, humanity.

« "L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire, écrit admirablement René Char, sont les deux extrémités de mon arc." Si le temps de l'histoire n'est pas fait du temps de la moisson, l'histoire n'est en effet qu'une ombre fugace et cruelle où l'homme n'a plus sa part. Qui se donne à cette histoire ne se donne à rien et à son tour n'est rien. Mais qui se donne au temps de sa vie, à la maison qu'il défend, à la dignité des vivants, celui-là se donne à la terre et en reçoit la moisson qui ensemence et nourrit à nouveau. [...] La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent ».

ALBERT CAMUS

L'homme révolté

Écrit en 1983 à Paris (et publié dans une version abrégée traduite en français chez Albin Michel en 1986 et en roumain - aussi en version abrégée - à Omega en 1991, puis en 2006 à Anamarol), le roman *Bonifacia* fait référence, de manière biographique, aux années de ses deuxièmes études de 1965 quand, suivant le « décret Ceausescu », les anciens prisonniers politiques pourraient reprendre leurs études dans la première année. Dans ce contexte de libéralisation apparente, on voit l'émergence d'un narrateur timide, confus, à la limite de la subsistance, dans un Bucarest rigide et bureaucratique, avec une architecture monumentale et oppressive en accord parfait avec la foule uniformément grise et pauvre à la fois.

Ainsi, le lecteur est invité à découvrir, à travers les yeux du récent encore-une-fois étudiant de la Faculté de philologie, rentré après onze ans d'absence (étouffante et trop présente dans les « hautes » sphères dominantes de Jilava, Gherla et de sa résidence obligatoire), la société, le milieu universitaire, politique, économique, culturel et celui des écrivains et les relations entre eux. Tout, bien sûr, dans un cadre construit selon les règles, mais pas sur la mesure d'un homme. En outre, toute l'atmosphère est illustrée par une narration homodiégétique où la perspective narrative du personnage-narrateur (l'ego narrateur) est identifié

avec celle du personnage-acteur (l'égo narré) pour concevoir de la manière la plus frappante les trois sphères dans lesquelles il se déplace durant le récit : l'Université, le restaurant de l'Union des écrivains et la maison de l'antiquaire Sterescu où il vit. En fait, ces topos se complètent, s'équilibrent et s'entrelacent à travers une composition triptyque dont l'action, au-delà du plan rétrospectif de la deuxième partie et celui préliminaire de l'incipit, se déroule en une seule journée, *Une vie dans un jour*, avec référence intertextuelle et paraphrastique évidente au texte de Soljénitsyne, *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Montage narratif (et affectif) fait intelligemment par la compression temporelle en réponse au règne de *l'Empire* sur l'espace et le temps (en réalisant « le passage dialectique du gouvernement des personnes à l'administration des choses, mais en confondant la personne et la chose ») (Camus 2011 : 470) et sur la démonstration que la réalité dépasse la fiction et le la vraie tragédie l'emporte sur les tragédies imaginaires.

Ce qui est révélé alors est que, contrairement à d'autres écrits, le volume est plus accessible grâce à l'existence d'un sujet, en principe difficile, voire carrément impossible d'être narré (et résumé) par un écrivain comme Paul Goma. Cette fois, cependant, la dialectique du narrateur est directement proportionnelle à l'écriture dans laquelle elle est reflétée. Mais pas avec la linéarité qui va dans le sens déjà familier du *suspense*, des détours et de la simultanéité, en donnant l'impression d'une accélération du rythme narratif et en gagnant en tension et crédibilité.

Et pourtant, quel est le sujet de *Bonifacia*? De façon générale, le roman marque le devenir d'un écrivain, en reconstruisant le climat littéraire prédominant et la concurrence pour l'influence dans un état avec une intelligentsia culturelle à son image, qui contrôle ses subordonnés par des stratégies rémunératrices, coercitives, normatives ou symboliques et idéologiques, par (ou non) respect à l'adhésion à « l'Impérialisme de la justice légitimant l'injustice ».

Le héros du roman, le narrateur autobiographique, est prié par son ami Alec (en fait, l'écrivain Al. Ivasiuc), ancien collègue de prison, actuellement un populaire littérateur précieux et fonctionnaire à l'Ambassade américaine, d'obtenir du papier supplémentaire pour la publication à grand tirage d'un ouvrage à l'aide d'une camarade de Faculté, Bonifacia (Adelina) Frânculescu, la nièce d'un influent militant de parti (« nièce de la Réhabilitation ») et la fille d'un socialiste puissant (« fille de la Réédition »), capable d'approuver (ou de rejeter) les parts de papier. La demande, ou plus exactement le service demandé survient dans le contexte d'une « dette amicale » envers celui qui, depuis une an et deux mois, le « soutient » occasionnellement avec des invitations au restaurant de l'Union des écrivains, des cigarettes et même avec de l'argent. Soutien ne dépassant, cependant, le côté physiologique, matériel. En ce qui concerne le début, « l'ami » du narrateur est impuissant : « il faut aborder la situation de manière logique, c'est-à-dire, publier premièrement dans des revues périodiques, et juste après penser au volume... ». Surtout quand tu as le malheur d'être connu, inconmode, tapageur, turbulent, quand c'est toi le « Cas ». C'est ainsi que, à 31 ans, l'ancien prisonnier politique est confronté à une réalité atroce : en travaillant seulement comme main-d'œuvre non qualifiée, en louant une chambre étroite de deux mètres dans le grenier de l'antiquaire Sterescu, en vivant dans une modestie infirme et en étant obligé d'endurer toutes sortes d'humiliations pour garder sa bourse, son unique source de revenus, tout en faisant preuve de compréhension et d'honnêteté envers ses anciens collègues, maintenant assistants à la faculté, embarrassés par cette nouvelle situation. En outre, comme si tout cela ne suffisait pas, il est soupçonné par la sécurité de produire de la littérature interdite et est « visité » régulièrement et sans préavis pour être fouillé.

Ça c'est l'ambiance du début du roman représentant le narrateur qui réfléchit au service demandé et à la personne intermédiaire afférente qu'il ne connaît que très peu, depuis les cours, et en vue de laquelle il doit aller au-delà de l'étape de l'attouchement des genoux pour atteindre le « stylo » approbateur du supplément. Cette méditation trouve son expression dans le leitmotiv principal, « c'est maintenant que je le découvre ». Mais le rythme se précipite : on y trouve une série de coïncidences (non-contingentes, comme nous le verrons) à la Caragiale, où Bonifacia lui fait une visite, lui offre son intimité, en confisquant la sienne, lui induit le sentiment d'impuissance et lui propose (une proposition-obligation) une survie larvaire avec des

conditions de confort optimal pour la création. Sans pourtant oublier de lui faire comprendre qu'elle est au courant du fait qu'il écrit de la littérature interdite. Après avoir atteint ce point, Bonifacia disparaît. Trois semaines plus tard, elle revient complètement changée : à partir de l'être « gros comme une baleine » qui « dort pendant les cours et mange tout le temps », elle devient maigre et « belle à croquer ». Transformation qui se reflète sur son langage et la rend méconnaissable dans le contexte du changement de nom et d'une nouvelle disparition soudaine. Tout cela se passe dans des conditions des raids de sécurité, de la peur et de la rééducation du bandit et du début dans la revue « Luceafărul » à l'initiative des écrivains oniriques.

La reconstitution du climat littéraire et social en vigueur, ainsi que l'amalgame d'événements qui se succèdent selon la rigueur des règles implacables révèlent une conscience scissionnée, confuse à cause d'un renversement total des valeurs. Quel monde est normal ? Celui de la prison, du domicile obligatoire ou celui actuel, de la liberté ? Lorsqu'on est le produit d'une époque de fortes interférences et contradictions, la clarté absolue n'est aucunement possible. L'ambiguïté dans ce domaine est dans son élément. Le maintien de l'équilibre est réalisé se fait sur un plan en pente, évoquant la dialectique de la domination et de l'esclavage. Dans ce sens, le devoir du témoin est non seulement de dire, pour établir la vérité, non plus seulement de juger, pour revitaliser les principes de la justice, mais plutôt de comprendre. Pourquoi et comment le mal s'est-il produit ? C'est ainsi que, dans ce royaume de la grâce et de la justice, le narrateur lance une tentative de comprendre son époque. En combinant la justice et l'anthropologie, le narrateur donne préférence à la première seulement après avoir mis en valeur la seconde. De cette façon, le *leitmotiv* central, comme le roman lui-même, est la somme des découvertes successives de situations, de gens, de vices, de vertus, en faveur de l'humanité simple, ordinaire, opposée à l'abstraction qui ne laisse pas de place pour les êtres vivants.

La sémiologie narrative fonctionne dans le même sens : dès le début, du titre même, l'auteur propose un certain nombre de signes à partir desquels le destinataire puisse limiter l'indétermination du texte. Si, au début, nous sommes tentés de superposer le nom du personnage à celui du titre, en invoquant, bien sûr, une histoire d'amour – procédée, d'ailleurs, parfaitement légitime –, le contenu manifeste et celui latent, les références contextuelles, la division en chapitres, de même que le *leitmotiv*, guident la lecture, organisent la signification et structurent l'intelligibilité du message. Car nous sommes dans la situation d'un titre avec des significations multiples.

Ainsi, sous le rapport de la relation culture / pouvoir, la narration projette un « satellite socialiste » (Verdery 1994 : 46), dans le cadre duquel la bureaucratie d'état devient le seul utilisateur et partisan de la culture : accroupie par le matérialisme dialectique (qui « façonne les conditions sociales et politiques dans lesquelles l'homme cesse de savoir comment écrire et de penser autrement ») (Miłosz 2008 : 32), la culture subit un processus partiel de transformation en marchandise. L'attention accrue que le Centre attache à la course scientifique, en créant un rôle privilégié pour l'élite culturelle, développe une concurrence pour l'influence, en découvrant des talents endormis. Par conséquent, « tout le monde joue et tout le monde sait à propos de l'autre qu'il joue » (Ibid : 75). C'est une option consciente et volontaire qui, découlant des services effectués avec dévotion pour le Parti, offre l'accès direct à un statut supérieur ; à une stabilité matérielle, doublée par une gloire professionnelle. En conclusion, nous parlons d'une époque qui préfère la justice mutilée à une injustice généralisée et est fondée – en revendiquant la liberté des instincts, et non pas celle des principes – sur une technique de la prise de contrôle pour atteindre les objectifs ultimes avant l'affirmation exemplaire de ces objectifs. Enfin, c'est une période où tout est réduit à une « bienfaisance », soit pour une ascension sociale, de toute nature et par n'importe quel moyen, soit pour la survie, en revendiquant une vie en échange d'une autre et en éliminant tous les éléments nuisibles à la cause.

C'est ainsi qu'un titre apparemment languissant (et ceci n'est pas pour la première fois) (Voir Goma 1991 et Goma 2009) devient l'occasion d'une réflexion d'une société fondée sur le gain personnel, mais qui invoque le bien-être du peuple, (selon le slogan affiché), et qui se propage dans des maléfices collectifs, inscrits dans la chair et dans l'esprit du même destinataire. Dans ce contexte et à cette échelle de

renversement des valeurs, *Bonifacia* ne peut être, littéralement, qu'une masque de la société où tout le monde veut aller bien : « Nous sommes tous d'anciens prisonniers, maintenant libérés-arrêtables; l'impartialité (et la durabilité) de nos relations est inversement proportionnelle à la quantité de « secrets » confiée à l'autre. Nous sommes devenus membres – conscients, dit-on – de la meilleure, de la plus juste et de la plus douce des sociétés (« la plus supérieure », dit-on), et ceux qui luttent pour survivre à la mutation disent qu'une *bonne personne* n'est pas, comme avant, celle qui fait du bien aux autres, mais celle qui ne fait pas trop de mal... » (Goma 2006 : 138).

Mais ce n'est pas tout : d'autre part, l'existence de l'idéologie oblige l'existence de l'outil qui puisse la matérialiser. C'est un espace où Bonifacia, le personnage, s'inscrit à juste titre, en altérant le concept de féminité. Sous le masque de la dimension affective et des moments de tendresse, elle n'est qu'une *observatrice participative* se dirigeant vers une organisation totale. Par conséquent, elle n'est qu'un agent de la société qu'elle représente et avec laquelle elle s'identifie dans la course pour une vie confisquée.

Quelle est, cependant, l'activité incitée de cette vie ? Et d'où cette attraction irrésistible et les offres totalement désintéressés de la part des femmes (Bonifacia et l'enseignante d'ancien slave) pour un « père » non-réalisé, à la limite de la modestie, venant d'une Bessarabie divisée, étudiant en première année écrivant (ou transcrivant) quelque chose pendant les heures de cours ?

Il s'agit, bien sûr, du sac avec « litint » (littérature interdite) traînant dehors, accroché sous l'avant-toit en plaque métallique et gardant le narrateur, aussi bien que le lecteur, dans un état constant d'alerte. C'est parce que, dans la configuration d'une période de contrôle interne absolu, c'est une brèche permettant non seulement l'accès à un luxe de l'intimité et, bien sûr, de la liberté, mais surtout à la découverte (ou découverte) de la vérité suprême. Position qui le rend « plus dangereuse que les armes, que les livres même ». À cet égard, le mot « visite » de l'antiquaire Sterescu, souligné de manière « subversive et hostile » et même clandestine, bouleverse l'ordre naturel des choses, en instaurant un état de peur et de tension caractéristique seulement à une société de supervision : « *Visite* - je sens mon cœur s'arrêter pour quelques longs instants ; et redémarrer en colère et effrayé, en donnant des coups de pied, en me frappant douloureusement dans le ventre de l'intérieur : *visite* ! [...] ils vont de nouveaux se mettre à fouiller, en labourant et en renversant toute ma maison, donc ma petite chambre aussi, comme ils l'ont déjà fait deux fois en un an, seulement qu'ils n'ont rien trouvé chez moi ; car il n'y avait encore rien à trouver chez moi... » (Ibid : 51). En même temps, il fournit des motifs pour l'apparition d'un monologue intérieur, devenu *leitmotiv* secondaire par la fréquence avec laquelle il se manifeste le long de l'écriture : « "*Sois sage, imbécile*" (s.n.), lui dis-je doucement, comme à chaque alarme, depuis plus de dix ans (depuis que j'ai été enrôlé dans l'armée...). "*Sois sage, sinon on se noie tous les deux – veux-tu qu'on se noie ?*" (s.n.)... ».

Par conséquent, l'accent sur l'avertissement de la « visite » imprévisible transpose le roman dans un acte d'une pièce dans laquelle le public attend l'entrée sur la scène d'un acteur enveloppé d'un effet de surprise prolongé par le long chemin du premier étage avec l'escalier en bois et un petit fragment d'escalier en ciment avec la fenêtre-avec-le-sac, et le dernier fragment, celui d'une chambre avec une porte avec des « difficultés-permanentes-temporaires » de fermeture. En tout cas, c'est une cellule en liberté où le détenu se trouve dans un état conscient et permanent de visibilité. En d'autres termes, on voit l'effet d'un *panoptisme négatif*, permanent dans ses effets, même si discontinu comme action, et qui transforme le narrateur persécuté par la peur de la découverte du sac avec littérature interdite en principe de sa propre soumission. Cet angle nous permet de découvrir que, dans le lit matrimonial de la peur et de la culture, le pouvoir devient « le troisième personnage », bien qu'il veuille aussi jouer le premier et le second, en transformant "la pièce" en monodrame » (Hațiegan 2010 : 117).

Mais le narrateur ne se laisse pas coincer dans ce jeu de pouvoirs : la découverte progressive de la vérité à travers le spectre d'innombrables métamorphoses de l'être humain est au-delà de l'aspect affectif : elle le libère de la peur et le prépare pour une nouvelle vie, dans l'absence de la saisi du sac à la fin du roman. L'affaiblissement du sentiment de peur conduit ainsi à la rébellion et équivaut à la décision de servir

l'humanité par la passion de la vérité, fait avoué sans ménagement, en mémoire des sans-voix. C'est, en fait, la récompense du mot accordée à toute personne qui écrit par lui-même sur les autres.

Fait qui entraîne la mémoire et implique l'interférence des deux plans, celui du présent et celui du passé.

Installé dans le présent, un protagoniste se sert de la leçon du passé pour agir maintenant. Le souvenir devient ainsi « un outil qui informe la capacité d'analyse du présent (Todorov 1996 : 246). Et quelle leçon de vie pourrait être plus éloquente que l'emprisonnement et le domicile obligatoire ? À cet égard, par le biais d'un effet de projection, le présent se reflète dans Lăteşti, sur la surface tremblante et sauvage de l'étendue de Bărăgan, d'où il trace les lignes de force de l'éthique de la résistance et *découvre*, à travers la comparaison, jusqu'à la superposition douloureuse, la réalité mutilée sous la botte de l'occupant soviétique : si, dans la prison, les lois étaient claires et les rapports bien définis (comme le déclare Solzhenitsyn : « les camps sont le seul endroit en Russie où les gens pensent librement »), en liberté, le combat est mené, tout d'abord, pour la puissance de l'esprit. Céder (en acceptant) ou résister (en s'opposant) devient la question éternelle. Condition dans laquelle le sens commun et le libre arbitre tracent la ligne entre l'ancien et le nouvel homme, comme l'affirme de manière mémorable Soljénitsyne : « peu à peu, je découvris que la ligne de séparation entre le bien et le mal ne sépare ni les états, ni les classes, ni les partis, mais traverse juste l'âme de chaque être humain et de toute l'humanité ».

De cette façon, le réel du récit évolue vers la typologie, à la fois en termes d'unités psychiques, physiques et morales qui sont caractéristiques aux femmes et aux groupes de la vie littéraire. Grâce à une *conscience comparative* l'auteur délimite les deux mondes, en révélant le véritable aspect de la bienveillance et son frère jumeau, mutilé sous les roues de la machinerie de l'histoire. C'est le cas du fragment rétrospectif de Lăteşti, de sa résidence obligatoire, où le narrateur risque des humiliations et des insultes, même sa vie au nom d'un amour profond pour le pays, pour l'humanité. Son escapade de la cave à pommes de terre, à l'aide de la lipovène Xenia, une Bessarabienne enlevée, battue, ligotée et violée en groupe près d'une semaine, ayant contracté la syphilis, subjugué l'histoire pour écouter la nature et obtient, dans la tragédie absolue de l'évocation, la conscience de l'être collectif. C'est, bien sûr, l'offrande aux morts de la part du témoin qui n'a pas le droit d'oublier.

Normalité ou héroïsme ? Bon sens ou état d'exception ? Loin des vertus héroïques, il s'agit plutôt des actes de vertu quotidienne qui détruisent l'identité stricte des biographèmes. Car Paul Goma réclame la liberté pour tous. Il n'est pas – dans l'accord de la déclaration d'Albert Camus – juste un esclave contre son maître, mais un homme contre le monde du maître et de l'esclave (Camus 2011 : 520). L'extrait ci-dessous le prouve à juste titre :

Et voilà. Je dois, je dois, je dois. Écrire l'histoire de la jeune fille sans nom – si elle est Bessarabienne : cet être qui, après avoir été arrachée de l'endroit où elle avait trouvé refuge, est délogée, et quand d'autres délogés reviennent dans leurs maisons [...], ne sachant pas quelle direction prendre, restent en place ; en restant en place, ils continuent à être délogés, Coréens, Titistes, Bessarabiens – donc, ennemis de classe (et de pays : socialiste) ; donc, anticomunistes ; donc, sans aucun droit. Ce n'est pas sûr qu'un est Bessarabien – en particulier une Bessarabienne - soit un être humain, [...] la Bessarabienne quelque chose que tout camarade (sans parler de ceux ayant des postes de responsabilité) peut l'emmener avec lui, la monter dans l'IMS [...], l'emmener quelque part, l'abuser à volonté, la garder séquestrée, la passer aux autres pour l'abuser – car c'est comme ça la Bessarabienne : personne ne demande où elle est, personne ne fait de scandale pour elle ; si elle reste vivante, elle ne demande pas de comptes (À qui? Pourquoi ? En tant que qui ?), ne se plaint pas, ne se révolte pas – qu'elle ose le faire : on la tue et c'est fini, on en trouve une autre ! – en plus, elle serre bien les fesses, camarade !, comme une oie quand on lui coupe le cou – elle te serre toi aussi... Seulement qu'on ne coupe rien à cette oie de Bessarabie, ça suffit de juste lui écraser les doigts entre deux bâtons, et tu peux t'en servir pour longtemps, toi et tes camarades de lutte de classe (Goma 2006 : 196).

Comme on le voit, beaucoup plus terrible que l'imaginaire, la véritable « terre vide » donne une nouvelle dimension au texte, loin de la lascivité soupçonnée au début de l'écriture. À une époque de la disparition de la morale et de la mesure, dominée par la cruauté, la barbarie, l'obscénité et l'amnésie, avec des abus contre la liberté humaine, et qui transforme la vie en une idée abstraite, sous le signe du fatalisme historique, le livre de Paul Goma peut être défini, pour lui attribuer les paroles que Czeslaw Milosz utilise pour caractériser *La pensée captive*, comme tentative de libération de fatalisme.

Donc, la réponse à la question (véhiculée et approuvée) : Est-ce un roman d'amour ? (Comme expression de l'amour corporel sous la direction de Bonifacia) sera : Plutôt pas. Amour pour l'humanité? Certainement. En outre, c'est une constatation du devenir d'un écrivain se conformant à l'idée d'honnêteté et participant à sa mise en œuvre. Une *bienfaisance* pour le monde par la projection de l'espoir et le triomphe sur la fracturation (et de l'asservissement) de la conscience. Enfin, un son de bronze coulé dans la partition de monolithe de la vie et réverbéré jusqu'à la confusion dans les vibrations d'un autre orchestron : « ... en refusant de parler à la police, en refusant de collaborer et en préférant être un prisonnier politique, on défend l'espoir. Non seulement l'espoir en toi et pour toi, mais aussi l'espoir dans les autres et pour les autres. Tu projette à l'extérieur de la prison la déclaration d'espoir adressée au monde, comme un message dans une bouteille jetée dans l'océan. Si elle est trouvée même par une seule personne, tu as gagné » (Michnik 1997 : 20).

BIBLIOGRAPHY

- Camus 2011 : Albert Camus, *Faşa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara* (L'Envers et l'Endroit, Noces, Le Mythe de Sisyphe, L'Homme révolté, L'Été), Traduit du français par Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Avant-propos par Irina Mavrodin, Bucarest, Éditions RAO.
- Foucault 1997 : Michel Foucault, *A supraveghea şi a pedepsi. Naşterea închisorii* (Surveiller et punir. Naissance de la prison), Traduit du français et notes par Bogdan Ghiu, Contrôle scientifique de la traduction par Marius Ioan, Avant-propos par Sorin Antohi, Bucarest, Humanitas.
- Goma 1991 : Paul Goma, *Sabina*, Cluj, Bibliothèque Apostrof.
- Goma 2006 : Paul Goma, *Bonifacia*, 2^e Édition revue et rétablie, Bucarest, Anamarol.
- Goma 2009 : Paul Goma, *Roman intim* (Roman intime), 2^e Édition, Bucarest, Curtea Veche Publishing.
- Haţiegan 2010 : Anca Haţiegan, *Cărţile omului dublu. Teatralitate şi roman în Regimul Comunist* (Les livres de l'homme double. Théâtre et roman dans le régime communiste), Cluj-Napoca, Limes.
- Michnik 1997: Adam Michnik, *Scrisori din închisoare şi alte eseuri* (Lettres de prison et autres essais), Traduction et soin de l'édition par Adriana Babeţi et Mircea Mihăieş, Avant-propos par Vladimir Tismăneanu, Iaşi, Polirom.
- Miłosz 2008: Czesław Miłosz, *Gândirea captivă* (La pensée captive), Traduit de polonais par Constantin Geambaşu, Préface par Vladimir Tismăneanu, Épilogue par Włodzimierz Bolecki, 2^e édition, Bucarest, Humanitas.
- Solzhenitsyn 2008 : Alexandr Solzhenitsyn, *Arhipelagul Gulag. 1918-1956. Încercare de investigaţie literară* (L'Archipel du Goulag, 1918-1956 : Essai d'investigation littéraire), Tomes I, II, III, Traducion et notes par Nicolae Iliescu, Ion Covaci, Bucarest, Univers.
- Todorov 1996 : Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX* (Face à l'extrême. Victimes et tortionnaires au XX^e siècle), Traduit du français par Traian Nica, Bucarest, Humanitas.

Verdery 1994: Katherine Verdery, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu* (*Compromis et résistance. La culture roumaine sous Ceaucescu*), Traduit par Mona Antohi et Sorin Antohi, Bucarest, Humanitas.

THE LITERARY SYMBOL IN THE POETICS OF DIMITRIE ANGHEL

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: The human being has a unique manner of exhibition also manifested in literature. Jung's concept of collective unconscious implied a bond between the individual and humanity as a whole, the representation of an idea becomes a symbol with a universal acceptance.

In Dimitrie Anghel's poetry, the symbol has a remarkable meaning beginning with the garden as a micro-universe and it continues with the symbol of the flower in all its variety. It becomes a substitute for the absolute truth, a codified form of expression.

Keywords: symbol, literature, consciousness, ideas, poem.

De cele mai multe ori este nevoie de incursiuni în domenii diverse precum etnografia, filosofia, psihanaliza, lingvistica, retorica, estetica și poetica pentru a putea înțelege legătura literatură-simbol în condițiile în care literatura pare indisolubil legată de ideea de simbol. Însă, problematic este faptul că simbolul literar nu a fost încă teoretizat suficient sau satisfăcător în ciuda caracterului pluridisciplinar al cercetărilor din domeniul poeziei.

La origine, simbolul reprezenta semnul unei legături: ontologică, analogică sau convențională. Odată cu evoluția limbajului, raporturile simbolice au devenit tot mai complexe. Simbolul oferă sensibilității realității sensibile sau inteligibile astfel încât ideea transmisă – imposibil de reprezentat într-un alt mod – rămâne etern activă.

Alături de simbolurile consacrate (devenite convenționale) apar și simboluri contingente (conform denumirii date de Henri Morier) create de scriitorul care conferă o valoare simbolică obiectului, ființei sau circumstanței. Această funcție a limbajului poetic este utilizată programatic de către simbolism / poezii simboliste pentru care simbolul poetic devine un substitut al adevărului absolut.

Odată cu apariția psihanalizei se utilizează interpretarea simbolică a experiențelor onirice, simbolul apărând în subconștient. În concepția lui Sigmund Freud orice simbol este o reprezentare a unei experiențe refulate, cenzurate de supra-eu neputând astfel avea o formă de expresie directă, ci numai încifrată.

Întâlnim frecvent în opera poetică a lui Dimitrie Anghel numeroase simboluri, încifrări ale stărilor lăuntrice, majoritatea gravitând în jurul noțiunii „floare” (deși nu este întotdeauna menționat acest cuvânt), îndeosebi în volumul vizat, „În grădină”. Sunt menționate aici numeroase tipuri de flori, de la cele „nobile” precum trandafirul, crinul până la cele comune și considerate de alți scriitori insignifiante – maghiranul, ghințiana, busuiocul – însumând 40 de nume diferite de flori întâlnite în funcție de culoarea acestora în sistemul său de reprezentări. Poetul cultivă mediul naturii artificiale, umanizate, al grădinilor și

procedeul sinesteziei. Este un contemplativ, un visător, care aduce în poezie tema călătoriilor, a evaziunii, motivul boemei și imagini ale peisajului marin. Simbolismul se îmbină în poezia lui cu notele romantice.

Încă din poezia care deschide volumul omonim se detașează simbolul **grădinii** (simbol al sistemului său de corespondențe și imagini) în diferite accepțiuni: grădina – parc legendar, grădina – templu (*Grădina e-o poamă dulce* – „Melancolie”), grădina – loc al misterului în care se cuprind *dulci vrăji* („Florile”). În grădină se petrec povești și legende în centrul cărora se află fie vegetalul prin florile atent alese, fie nimfe, vestale, zeități și personalități legendare coborâte parcă din Olimp (Câmpiile Elizee, Elseneur, Hamlet, Leandru, Hera, Ofelia) – elemente exotice care realizează ieșirea din autohton. În poetica lui Dimitrie Anghel grădina reprezintă o lume în miniatură, cosmosul, raiul pământesc și este populată de o gamă largă de plante.

Omul își exercită puterea asupra naturii îmblânzite, iar în centrul grădinii se află **floarea** care revine frecvent ca motiv literar sub diverse forme. Floarea întruchipează perfecțiunea spirituală întrunind virtuțile sufletului, starea edenică obținută prin dragoste și armonie. Florile sunt *plăpânde, de nalbă, de mărgărint, de toamnă, de umbră, adevărate, de câmp*; uneori, acestea *mor topite de visare* sau sunt *măhnite* – epitetul personificator preferat de poet.

Poetul nu pare să aibă vreo predilecție pentru de un anumit tip de floare, însă se remarcă **trandafirul** *cu foi de ceară* sau din care *pică petale albe, diafane*¹ însumând trăirile lăuntrice, iubirea, conștiința de sine și în același timp regenerarea și inițierea în mistere, rareori extincția prin ofilire – *roze ce mor*².

Iubirea împătimită și statornică, siguranța sunt simbolizate de **busuioc** – plantă ignorată de alți poeți. Acesta simbolizează și vraja solară a satului românesc în accepția populară, purificarea care are legătură cu apa sfântă a botezului, cu o puternică ancorare în ancestral, ca și puternicele inflexiuni olfactive, asemenea crinului, parfumând întreg spațiul grădinii în care *se bat și florile*, iar *biruitor până acuma domnește singur busuiocul*³. Competiția acerbă vizează olfactivul – *se-ntrec care de care parcă să-nvingă ori să moară-n luptă*⁴, fiind angrenate în *naiva florilor urgie* și crinul, *iasomia, mândrele verbine, o nalbă ruptă* sub pecetea nopții în care *deodată miroas-a dragoste și-a moarte*⁵.

Crinul, nobil, predominant alb, simbolizează iubirea pură și inocentă, poartă *hlamida regească*⁶, este floarea gloriei, dar și a morții, asemănat cu potirul sacru, înglobează beatitudinea care duce către uitarea de sine sub puterea sa narcotică – după ploaie *se trezesc în umbră crinii, vărsându-și boarea lor profană*⁷. În același registru, *ca printr-un farmec*, puterea acestuia este covârșitoare: *Și la un semn ce-l face crinul (...) fiecare/ Își scutură pe vânt o foaie – și vântul pleacă din grădină*⁸, reușind astfel eliberarea celorlalte flori de sub tirania iernii. Crinul a simbolizat odată lumina și principiul masculin.

Lumina angheliană este **albă**, puternică. Albe sunt și florile de nalbă sau *albe flori de mărgărint* alături de un *chip bălan* și de o *mână albă de fantomă* peste care domină lumina în

¹ D. Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010, p. 18

² Idem, p. 25

³ Idem, p. 11

⁴ Idem, p. 12

⁵ Ibidem

⁶ Idem, p. 7

⁷ Idem, p. 12

⁸ Idem, p. 25

care se oglindesc *fluturi de argint*⁹ sub tutela parfumului de iasomie – și aceasta fiind tot de un alb imaculat. Albul mai este reprezentat de *fulgi de omăt*¹⁰, *pânze albe ca zăpada*¹¹. Albul nu este atribuit numai florilor, ci și negurilor, în oximoron: *albe neguri* personificate – care *dormeau grămezi de somn învinse; a negurilor albe cete*, cu *albele lor aripi* care *s-au pierdut în noaptea mută*¹² (într-un regal de personificări și metafore, în ample imagini vizuale).

Albului și luminii i se asociază **soarele** ca entitate plurivalentă, de asemenea, manifestare a divinității. El este izvorul luminii, al căldurii și al vieții, al nemuririi. Deși *măhnit*, este un *frate dulce*, care oferă *cea mai din urmă sărutare*. Este forța vitală a universului, reprezintă binele și este surprins metaforic: *cuibul de aur și dulcea galbenă-i vâpaie*¹³. Simbolul omniprezent, grădina, se află sub tutela protectoare a soarelui.

Amurgul conturează atmosfera înserării creând imaginea dinaintea înfăptuirii unui miracol, anunță marea călătorie și introduce moartea cu sentimentele de melancolie și nostalgie, este declanșator de reverii și frumusețea nostalgică a declinului atât exterior, cât și interior, lăuntric.

Singura pată de culoare întâlnită în poemul „În grădină” este oferită de apariția trandafirilor *cu foi de ceară* și a garoafei care rămâne pe suflet *ca un strop de sânge*¹⁴, întrepătrundere organică a a lui animus cu anima. Astfel, comparația inedită introduce, încă din poemul de deschidere al volumului, înflăcărea și frumusețea redate prin simbolistica **roșului** trandafiriiu de o forță impresionantă într-o lume care *s-a-mbogățit cu trandafirii*¹⁵. Aceeași culoare este reluată indirect prin apariția pietrei prețioase cu care este comparată floarea – *ca un rubin o ghințiană*¹⁶ sau roza cu *învoaltele-i petale (...)* *ca niște stropi de sânge*¹⁷, *dă-n sânge lăurusca pală*¹⁸, accentuând ideea de patimă și pasiune.

Întreaga cromatică a poemelor primului volum este concentrată în puterea expresivă a **curcubeului** care se întâlnește cu o frecvență covârșitoare: *aruncă din cer lumini de curcubeie*¹⁹, *curcubeiele de soare*²⁰ cu aport la muzicalitate prin simbolistica sa: cele șapte culori sunt identificate cu cele șapte note muzicale, contrastul din componența sa și culorile contrarii atenționează asupra dualismului intrinsec al ființei umane. Curcubeul însuflețește materialitatea lumii și sensibilizează.

Floarea-soarelui este asociată cu **lumina** căreia soarele îi trimitea pe gânduri *cea mai din urmă sărutare*. Lipsa luminii sugerează extincția: – *Ce greu trebuie să fie somnul sub țărâna de mușunoaie*²¹. Astfel, motivul somnului induce ideea de trecere în atemporalitate și dizolvarea oricărei stări de suferință conducând către o inerție spirituală.

Moartea florilor este frecventă: a măghiranilor – *și-acum se trec*²², *se trec și florile de toamnă*²³, *mor florile măhnite*, un *trandafir murind*²⁴, *viața moartelor regine*²⁵, *ar fi murit*

⁹ Idem, p. 6

¹⁰ Idem, p. 24

¹¹ Idem, p. 17

¹² Idem, p. 21

¹³ Idem, p. 10

¹⁴ Idem, p. 6

¹⁵ Idem, p. 7

¹⁶ Idem, p. 8

¹⁷ Idem, p. 25

¹⁸ Idem, p. 9

¹⁹ Idem, p. 8

²⁰ Idem, p. 14

²¹ Ibidem

²² Idem, p. 8

²³ Idem, p. 10

*viața învinsă de melancolie*²⁶. Către extincție face trimitere și somnul, **moartea** fiind fiica nopții și sora somnului. Trecerea către acesta se realizează *peste-ntunericul acestei nopți dulci și pline de mistere*²⁷. Imaginile olfactive se întrepătrund cu cele vizuale în armonia unei atmosfere inefabile. Sub puterea nopții se manifestă îndoiala, nesiguranța și dorul de transcendere al ființei umane cu toate ascunzișurile sale care nu se revelă, păstrând misterul.

În grădina asociată cu sihăstria moartea triumfă generând o ipoteză dezarmantă: *ar fi murit viața învinsă de melancolie*²⁸ asemenea rozelor, la Elseneur, care se sting în pace. Poate fi sfidată cu *focul gurii tale să-nvii șuvoiul moartei ape*, însă sentimentul este dezolant *căci moartea trece pretutindeni și moartea e de-a pururi mută*²⁹.

În grădina Luxemburg apar **statuetele** străvechi și scumpe ca reprezentare a statorniciei sentimentelor prin pietrificarea/împietrirea momentului fericit de care se bucură: *cât de drag ți-era cu mine* în contrast cu efemeritatea umană care surprinde reginele dispărute *înmărmurite-n piatra rece de-o biată mână pieritoare*³⁰. Materialul prim al statuilor sugerează statornicia sentimentelor la care aspiră poetul consternat de contrastul surprins în oximoron: *treceau eternele idile,/ Născute dintr-o sărutare și moarte după zece zile*. Intensitatea trăirii însă, face ca totul să merite efortul sau orice suferință ulterioară: *Pe zilele acelea însă cine din noi nu și-ar da anii?*. Efemeritatea inexorabilă se concentrează într-o structură remarcabilă: *Curgea nedumerită vremea*³¹, tot ceea ce se poate păstra fiind amintirea – *sunt ani și ani...*³². *Eterne-n lumea asta-s numai cununele de foi de laur*³³, numite anterior dafin, plantă a imortalității și emblemă a gloriei, mereu verde, este simbol al nemuririi sufletului.

Atmosfera calmă și prietenoasă este surprinsă, de cele mai multe ori, **noaptea** când feeria este accentuată, fructificată la cele mai înalte cote: *E-o dulce noapte alungată dintr-un serai, de vreo cadână*³⁴ în textul sugestiv încă din titlu – „Farmec de noapte” – unde ineditul metaforei induce starea de mister: *flori de umbră în noaptea fermecată* în care bătaile aripilor își lasă în adâncuri zborul³⁵.

Pasărea cu zborul ei stabilește relația dintre teluric și celest, dar este, în același timp, și mijlocul prin care se realizează evadarea sufletului din trup, chiar instabilitatea sau imposibilitatea dobândirii de certitudini – *păsări uriașe ce dorm cu aripile-ntinse*³⁶ sub cerul palid, *în noaptea mută*³⁷. Porumbelul, simbol al păcii, are în grijă flora: *părea că lor li este dată grădina asta toată în pază*³⁸.

Se întâlnește frecvent contrastul noapte/întuneric – lumină cu rol de potențare a oniricului.

Noaptea reprezintă misterul departe de manifestarea demonică; dorul de transcendere situat în străfundul ascunzișurilor umane. Nopții i se asociază **negrul** – egalul albului, dar

²⁴ Idem, p. 12²⁵ Idem, p. 16²⁶ Idem, p. 18²⁷ Idem, p. 11²⁸ Idem, p. 19²⁹ Idem, p. 23³⁰ Idem, p. 16³¹ Idem, p. 17³² Idem, p. 14³³ Idem, p. 27³⁴ Ibidem³⁵ Idem, p. 18³⁶ Idem, p. 21³⁷ Idem, p. 19³⁸ Idem, p. 16

contrariul acestuia, trimite către pierderea definitivă a speranței, către angoasă și prăbușirea în neant, către haosul originar cu care ființa umană pare să se identifice la un moment dat. Presupune pasivitatea care se dorește uneori îndulcită prin atenuarea, într-o asociere inedită, cu albul (*neguri albe*).

Deseori **ochiul** care cuprinde lumina și vede în profunzime accentuând ideea sentimentului sincer, reprezintă capacitatea de percepție spirituală și este asociat cu zeii. Sunt *ochi ce plâng în noapte*³⁹, sunt *ochii cei mai duși de visuri*⁴⁰.

Visul codifică idealurile și individualizează fiind și un mijloc de transcendere. Asociat somnului este și o tehnică de evadare din cotidian, o proiecție a dorințelor nemărturisite, este activitatea spiritului pe un nou tărâm al libertății depline și presupune intimitatea conștiinței, îndeosebi în „Farmec de noapte”.

Vântul se întrezărește ca un factor perturbator care aduce inconsistență și declanșează energii necontrolate *cântul înghețat de crivăț*. Este un *vânt de gheață*⁴¹ violent și orb care destabilizează gândurile ființei umane. Poate fi și blând și reglator al echilibrelor cosmice și morale precum în „Schimb de vești” când aduce primăvara, alteori cerne *praf de flori* și destinde atmosfera – *și totuși veselă-i grădina*⁴². Vântul este o manifestare a divinului, este duhul sau influxul spiritual.

Odată cu schimbarea/ reinstalarea anotimpului se instalează **verdele** care predomină în orice floare, în întreaga grădină. El introduce speranța deoarece moartea se dovedește a nu fi definitivă, ci se referă la posibilitatea învierii, renașterii; jertfa și dragostea, optimismul, iubirea eternă.

Mai rar în grădină se întrezărește **ploaia** prețioasă: *lacrima de ploaie, ca un diamant aprins de-o rază*⁴³ asemenea fertilității intelectuale asemănat cu un dar al zeilor.

Apa în sine este originea vieții și un mijloc de purificare, un centru de regenerescență, fertilitate, dar și înțelepciune și virtute. În tradiția populară creștină reprezintă originea creației, generatoarea vieții și a morții. O regăsim în lacrimă (este o mărturie a durerii și intercesiei), o curgere neîntreruptă a apei sufletului, identificată cu mărgăritarul), în ploaie, în șipot, în fântână și habuz – ochiul de apă al grădinii. Leandru înfloare lângă habuzul în care *apa-nrumenind o clipă, își reface oglinda-n lună*⁴⁴. **Fântâna** înglobează tinerețea veșnică, viața, nemurirea sau perpetua întinerire, regenerarea și purificarea, învățătura.

Reflexia se face în **lună**, spațiul de reclusiune a sufletelor fericite, este principiul feminin care transfigurează realitatea. Se identifică elementului esențial al cosmosului, cu ochiul universului, o poartă spre lumea interioară, spre trăirea artistică, viața care se repetă ritmic – este *sfânta lună, o roată călătoare*⁴⁵ invocată în „Blestem de mamă”.

Misterul este susținut și prin prezența **fecioarei** ca ființă care nu s-a revelat. Se menționează figuri mitologice precum Ariadna, Hera, Ofelia, Narcis, Elseneur, vestalele sau curtezanele cu simbolistica aferentă, alături de personificarea florilor în întreaga lirică a lui Dimitrie Anghel.

Olfactivul este completat prin prezența iasomiei, busuiocului, crinului, lăcrămioarei (și cu forma *mărgărint*), trandafirului – *miros trist de roze* – imagini încărcate stilistic.

³⁹ Idem, p. 15

⁴⁰ Idem, p. 17

⁴¹ Idem, p. 23

⁴² Idem, p. 15

⁴³ Idem, p. 16

⁴⁴ Idem, p. 20

⁴⁵ Idem, p. 28

Vizualul este încununat de *curcubeie*.

Instrumentele muzicale se adaugă simbolurilor întregind sonoritatea versurilor. Întâlnim fanfarele și darabana în contextul parizian, iar lira este menționată în grădina în care domnește liniștea și în care *pacea crește funerară*, după ce *vântul care tace*,/ *E ca o mână adormită pe coarda rupt-a unei lire*⁴⁶. Liniștea este perturbată de larma fanfarelor care *sunau cu zgomot înfiorând prelung platanii*; în pustiul grădinii seara este vestită de o *darabană-ndepărtată care suna ca după bălăie*⁴⁷.

Reflectarea celor două regnuri (uman și vegetal) unul în celălalt se realizează cu ajutorul **oglinzii** atotștiutoare: *Lângă oglinzile-obosite, o fată șubredă și pală/ Preschimbă florile în vase, evlavios ca o vestală./ (...) Dac-ar avea grai ca să spuie, oglinda câte n-ar mai spune*⁴⁸. Aceasta se dezvăluie ca un microunivers în care poetul își găsește liniștea, armonia și echilibrul făcând trimitere la propria copilărie, universul paralel, utopic. Aceasta simbolizează o replică a realității în care eu-l își poate privi adevărata esență sau se poate dedubla. Presupune cunoașterea de sine prin adevăr, înțelepciune și prudență.

Tema acestor texte are la bază feeria creată de mirosurile fine ale florilor și reprezintă un ecou al simbolului mallarmean, prin Samain.

BIBLIOGRAPHY

- Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
 Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
 Boldea, I., *Teme și variațiuni*, Ed. EuroPress, 2012, Ediție Digitală;
 Călinescu, G., *Curs de poezie (principii de estetică)*, Ed. Universal Dalsi, București, 1998;
 Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;
 Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;
 Micu, D., *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.

⁴⁶ Idem, p. 19

⁴⁷ Idem., p. 17

⁴⁸ E. Dorcescu, *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008, p. 10

THE HOLISTIC MEDICINE IN LITERATURE

Simona Liutiev

PhD, University of Piteşti

Abstract: Intimacy in fiction is an aesthetical, symbolical and emotional choice. Medicine and novel writing seem to prolong the disease nature has given to mankind. Some writers' propensity for structural themes and motifs from pathology can be considered both a professional and a somatic diagnosis predisposition. Life as a fate leading to death was a general idea at the end of the 19th century and beginning of 20th century. To suddenly utter, in the cultural context after the First World War, that the soul is the body could have destabilised humanistic sciences, and it meant the decentralisation of literary character, the shift of narrative techniques, the conversion of psychology to physiological analysis emphasising the authenticity of sensation. It was hard to write auto fiction about inner withdrawals without slipping into para-literature.

Hortensia Papadat Bengescu's characters are so fleshless, that it's easy to see their soul. Illness is their only connection to the world, so there's a permanent link between physiology and psychology on one hand and social life on the other. Each character tragically aspires to a common life, refused to all of them by their psychological or physiological condition. Illness is a specific aspect of life, so why should it be expelled by literature? The new sciences show the interaction between medical fields, and bring spirituality and psychology to the forefront. Thanks to Papadat Bengescu's works, the Romanian literature gained the richest medical vocabulary, the physiologic man is shown with a rather technical skill, from a biologist's and a clinician's point of view, acknowledging that any suffering of the body is mainly a suffering of the soul. To Hortensia Papadat Bengescu, the aesthetic choice of subjectivity overbidding has been not only a temperamental constancy but also a trick ensuring her credit into the literary man-dominated world.

Keywords: heredity, biological decline, degeneration, filiation, dissolution

Psihanaliză şi estetică

Estetica fizică, discursul senzorial preponderent sau în întregime vizual este un tip de comunicare arhaică, legat preponderent de narcisism şi avatarurile sale sau de conceptul de imagine a corpului. Dar binele nu este în mod necesar frumos, iar frumosul nu este implicit bun, cum demonstra Jung. Idealul Eului în care fizicul joacă un rol important şi Eul Ideal prezentat ca o hipertrofie a imaginii corpului, pot transcrie suferinţe dintre cele mai profunde.

„Ființa cea mai onestă, Eul, vorbește despre corp și își dorește corpul, chiar dacă visează, chiar dacă delirează sau flutură din aripile frânte”¹.

Când un subiect-personaj vorbește despre imaginea lui fizică, vorbește despre altceva? Conceptul de imagine a corpului, explicat de Schilder (*L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968), reluat de Francoise Dolto (*L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984) urmărește problema genezei conceptului încă din copilărie când „înglobează cvasitotalitatea domeniului inconștientului și se pretează la toate dihotomiile: psyche-soma, afect-pulsione, viață-moarte, conștient-inconștient”². Realitatea este o opțiune a conștientului. Limbajul corpului exprimă metaforico-simbolic o apărare trecută sub tăcere pe care subiectul o dezvăluie astfel? Cu cât reprezentarea corporală se standardizează, cu atât cel ce vorbește despre înfățișarea sa exprimându-și nemulțumirea pentru oricare parte a corpului în oglindă, „imaginea corpului, încrucișându-se în fiecare secundă cu schema corporală, substrat al ființei noastre în lume”³ este un mecanism de apărare contra angoasei. „Imaginea corpului ca imagine de sine este pulsională, ține de limbaj și se actualizează prin transfer”⁴, de unde și inocularea sentimentului de nesiguranță și patologile *donjuanismului*, *femme -fatale*. În psihanaliză frumusețea și narcisismul nu sunt sinonime.

Personajele Hortensiei Papadat Bengescu nu se pot elibera de sub jugul privirii în oglindă, este elementul esențial care le umple singurătatea, dar care le și dă un sentiment de autofilie. Tremolul senzațiilor nu se transmite doar celorlalte personaje (Lenora, Rin, Lina, Nory), dar și toposurilor, „aparent petreceaazi în trupul său, drama vieții laolaltă cu ființele pe care le încorporează”⁵. Freud considera narcisismul o trăsătură comună tuturor oamenilor, iar Jung nota: „Cine se îndreaptă spre sine însuși riscă să se întâlnească cu sine însuși. Oglinda nu linguește, ea îl reflectă cu fidelitate pe cel care se uită în ea, acel chip pe care nu-l arătăm niciodată lumii, pentru că îl ascundem cu ajutorul persoanei- masca noastră de actori. Oglinda se află însă dincolo de mască și arată adevăratul chip”⁶.

În prozele de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu, oglinda este mai ales accesoriul femeii singure, care se acutizează, „iubirea de mine nu doare inima nimănui”⁷, fie că este statică sau de buzunar, ea este „o lupă destinată autoscopiei și un reflector plimbat prin cenușul evenimentelor dinafară”⁸, tot așa cum la Herta Muller, batista înlocuia „acuta singurătate a omului”⁹ și îi conferea protecția maternă necesară (discursul rostit la primirea Premiului Nobel pentru Literatură). Aimée este posesoarea unui Super Eu pe care-l cultivă cu înrâncenare „Trufia lui Aimée venea în cea mai mare parte din convingerea că era frumoasă, convingere statornicită în fața oglinzii și întreținută de admirația colegelor de pension. O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuințat de natură... o statueta pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu

¹Friedrich. Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, trad. Șt A. Doina., Ed. Humanitas, București, 1994, p. 90;

²Gisele Harrus Revidi, *Psihologia simțurilor, cap. Inchizitorul și istericul: de ce simțurile sunt interzise*, trad. Nicolae Baltă, Ed. Trei, București, 2008, p. 104;

³F. Dolto, apud. Gisele Harrus Revidi, *op. cit.*, p. 105;

⁴idem, p. 107;

⁵Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, ed. îngrijită de Gh. Radu, prefață de Eugenia Tudor, Ed. pt. Lit., București, 1966, p. 154;

⁶C.G. Jung, *Opere complete 1. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București, 2003, p. 29;

⁷Vraja, Stanciu Mihaela, *Hortensia Papadat Bengescu în oglinda prozei de tinerețe*, Ed. Pro Universitaria, București, 2015, p. 127;

⁸Corina Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1998, p. 28;

⁹Caiet. Herta Muller la București, 27-28 sept. 2010, Ed. Humanitas Fiction și Centrul de carte germană, 2010, p. 5-20;

singura însuflețire a enervării provocate de imobilitatea unei ființe totuși vii¹⁰. Tot ce simte ea este doar încordarea propriei voințe contrariate, până și „triumful acela subversiv al senzațiilor”¹¹ pregătit de surorile Persu special pentru ea și cochetăria incestuoasă cu Walter, totul e privit de către personaj ca achitarea obligatorie a unei „dijme de compromisuri trupești”¹².

De fapt, însuși subiectul intimității este un joc auctorial cu oglinzi, de dedublări, de complicitate cu tine însuși sau cu altcineva, eliberarea unui sine multiplu (al treilea eu freudian), un fel de luare în posesie, în care „extimul este structurat după modelul intimului”¹³, de unde și ideea sufletul este reprezentat simbolic prin casă/ spațiu. Astăzi este cu atât mai dificil ca scriitor să reușești să păstrezi distanța între replierea interioară din autoficțiune și derapajele spre paraliteratură prin forme radical auctoriale schizoidale (vezi cazul Romain Gary care sub pseudonimul de Emile Ajar a luat de două ori premiul Goncourt cu romanul *La vie devant soi*). Intimitatea este o alegere estetică, simbolică, e încărcată de trăire și acesta este marele paradox al mediatizării ei excesive, deoarece exteriorul a fost deja prelucrat, elaborat în raport cu alteritatea și adaptat la scara persoanei unice și irepetabile, eliminându-se „violența exteriorității, a obiectivității, a adevărului”¹⁴.

Pentru Hortensia Papadat Bengescu, alegerea estetică de supralicitate a subiectivității a fost, pe lângă o constantă temperamentală, un truc ce i-a asigurat acreditarea în lumea literară dominată de bărbați, „o deghizare pasionată”¹⁵, o problemă de fiziologie pe care o întoarce prelungit pe toate părțile, dând falsa impresie că „din două subiectivități ar rezulta deplina obiectivitate”¹⁶.

Trupul suflesc sau interpretarea psihanalitică a literaturii

Cum va scrie Merleau-Ponty după ce în 1933 Freud bulversase teoriile despre instanțele eului „odată cu psihanaliza, spiritul trece în corp, și invers, corpul trece în spirit”¹⁷. „Sunt corp și suflet- așa vorbește un copil. De ce să nu vorbim și noi asemenea copiilor?”¹⁸ Pare cea mai veche dilemă literară, perioade de rocade continue care proclamau succesiv supremația unuia sau altuia, de fiecare dată primite cu surprindere, deși nu făceau decât să reafirme teorii milenare. După Freud și Nietzsche în modernitate, a venit iarăși rândul teoriilor New Age, a spiritului atotputernic, a capacității mentalului de a domina fizicul, a motivației cu puterea ei transformatoare de fizic, boală, destin, chiar de prelungire a vieții; a teoriilor prin regresie hipnotică ce pot modifica trupul și organele sale, era divinației și a îngerilor, ce readuc întrucâtva teoriile orientale despre levitație și pregătesc spiritul pentru nemurire, era spiritualității care poartă de timpuriu, ab nuce chiar stigmatul bolilor, era astrologilor și vindecătorilor. Din nou, trupul poate să nu conteze, cu o atitudine potrivită, nu de ignorare, ci de iubire și acceptare ab inițio a unui harnașament/ carcase care-și joacă propriul rol de călire a sufletului.

¹⁰ **Papadat Bengescu, Hortensia**, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, ediție, note și comentarii de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, 2012, p. 864;

¹¹ **Idem**, p. 1029;

¹² **Idem**, p. 1033;

¹³ **Gaston Bachelard**, *La poetique de l'espace*, Presse Universitaire de France, Paris, 2007, p. 23;

¹⁴ **Jean Baudrillard**, *La sphere enchantée de l'intime*, în *Autrement* nr. 81, 1986, p. 15;

¹⁵ **Tudor Vianu**, *Hortensia Papadat Bengescu*, Sburătorul, an II, nr. 23, 30 oct. 1920, în *Scriitori români ai sec. XX*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 216;

¹⁶ **Sora, Simona**, *Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008, p. 89;

¹⁷ **M. Merleau-Ponty**, *Signes*, Gallimard, Paris, 2001, p. 290, în Simona Sora, *op. cit.*, p. 82;

¹⁸ **Friedrich Nietzsche**, *op. cit.*, p. 89;

Inadecvarea corp-sensibilitate sau acea „gâlceavă a sufletului cu trupul“, această subsubstanță a viului sensibil, poartă diferite denumiri în domeniile umaniste: minte corporală, inconștient – în psihologie, Sfântul Duh-în teologie, fondul deschis al ființei – în budism, flux magnetic – în neurobiologie. Înainte de a fi bolnave, personajele se luptă cu o anestezie a eului interior care-și cere drepturile. Personajele Hortensiei Papadat Bengescu sunt atât de descarnate, „personajul e transparent, trecem cu privirea prin el fără să-i vedem chipul“¹⁹, încât se vede lejer trupul sufletesc, pentru ele lumea este o proiecție „Singura realitate de care au cunoștință este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat“²⁰. Văzut drept „ultima frontieră a postmodernității, sufletul, ca proiecție a codurilor, patternurilor socio-culturale și a corpului“²¹ a fost când delimitat clar de corp, când confundat cu acesta. Antonio R. Damasio, seful Departamentului de Neurologie al Universității din Iowa, respinge teoriile darwiniste, într-o analiză clinică a corporalității afirmând că nu poate exista o demarcație între corpul de carne și sânge și „sufletul eterat“²². Sufletul, motorul corpului căzut ontologic, boala ca păcat anticipat, „trupul care ne robește și ne închide rațiunea, care are viața în posesiune“²³ ridicat de către stoici la rang de cultură mergând până la identificarea perfectă a celor două componente până la puritanica teorie a corporalității sufletului. Damasio, Diogenes Laerțios, Epicur, Lucrețiu dovedesc un naturalism avant la lettre, îi preced lui Descartes care dă prima definiție metodică a dualismului suflet-trup, găsind glanda pineală drept punct de contact între cele două. Astfel va lua naștere conceptul de *corp trăit*, o metaforă anatomică ce va influența toată fenomenologia modernă și postmodernă la care se raportau științele umaniste, definitiv bulversată de către Nietzsche. Acel punct de contact al sufletului cu fizicul, în care vrem să ne fixăm Eul, s-ar putea să fie un loc gol, iar actualizarea literară a acestei comuniuni este de fapt criza existențială, punct de intersecție pentru numeroase zone umaniste. Este o concluzie a fenomenologului-psihiatru Lopez Ibor, pe urmele maestrului său Ortega y Gasset crede că „eul are un caracter executiv“²⁴ și se fixează pe traiectoria unui destin necesar, cum de altfel și Unamuno și Alfred de Vigny apreciaseră anterior.

Hortensia Papadat Bengescu, în tot ciclul Hallipilor pare a respinge cu desăvârșire soluția armonizării trupului cu sufletul, distrugând la toate personajele suportul material, dintr-o nevroză de generație, un soi de alienare socială, care face imposibilă comunicarea dintre corpul interior și exterior, cu atât mai mult trăirea într-un corp unificat unde-și să audă intimitatea. Trupul sufletesc din romanele Hortensiei Papadat Bengescu corespunde conceptului jamesian al „minții corporale“²⁵, numită și conștiință continuă ce surprinde clinic rupturile interioare și care se opune net inconștientului psihanalizei. Chiar și cei mai inteligenți (Elena Drăgănescu) care încearcă o armonizare a celor două coordonate, încercând să-și asculte eul, sfârșesc dramatic. Preluând ideea interpretării psihanalitice a literaturii, ingenios formulată de Charles Mauron, Ov. S. Crohmălniceanu face exercițiul suprapunerii textelor Hortensiei pentru a le găsi similitudini, fără a „traduce în simboluri, silind să se

¹⁹Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 194-195;

²⁰Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1981, p. 11;

²¹Andrei Bodiu, *Georgeta Moarcăș, Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gh. Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 57;

²²Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile și creierul uman*, trad. Irina Tănăsescu, Ed. Humanitas, București, 2004, apud Simona Sora, p. 44;

²³Marc Richir, *Le corps. Essai sur l'interiorité*, Hatier (Optiques Philosophie), Paris, 1993, p. 44;

²⁴Juan Jose Lopez Ibor, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 38;

²⁵William James, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, în Simona Sora, *Regăsirea intimității* p. 92-93;

manifeste într-o formă identificabilă precis, eul profund²⁶ plecând de la noțiunea de *fecioară despletită* (în romane, proze vechi și poezii în franceză), devenită o expresie emblematică prin utilizarea ca titlu și considerată „oximoronică, al doilea termen ambiguizându-l pe primul până la anulare²⁷. A spune brusc, după primul război că *sufletul e trupul* putea destabiliza întreaga zonă umanistă, iar tema a însemnat descentralizarea personajului, schimbare a tehnicilor narative, convertirea psihologismului în analiză psihofiziologică cu accent pe autenticitatea trăirii, pe senzație „evocarea cu mijloace analitice, dar și senzoriale²⁸. Doctorul Walter recomanda somnul (tot așa cum Wagner practica hidroterapia pentru nevrozele lui), îngrijirea bunei-dispoziții, reînvierea cochetăriei, gimnastica, însă funcțiile vieții par mai complicate de atât „Nici ea nu despărțea sufletul de trup, cum nu despărțea pâza aceea de păianjen a aparatului nervos de carne și de mușchi. Credea totuși într-un alt trup separat, suflesc. Ce fel? În jurul acelor fire tentaculare, ale nervilor, funcția lor crea o substanță încă impalpabilă, dar care se va dovedi. Acea substanță emanată de sensibilitate lua forme diferite la felurile ființe și compunea astfel un organism²⁹. Suntem în definitiv un ghem de carne răsucit pe un miez de suflet, de care moartea ne desparte definitiv, total.

Interferențe între literatură și medicină

Propensiunea unor scriitori către teme și motive structurale din sfera patologicului, poate fi considerată atât o predispoziție profesională, cât și una de diagnoză somatică. Scrisul este o prelungire somato-tehnologico-literară a văzului, ele se completează și contopesc împreună dând o nouă viziune asupra lumii, o nouă „somatopoeză³⁰. Sunt numeroase exemple de scriitori medici: Augustin Buzura, Vasile Voiculescu, Friedrich Schiller, M. Bulgacov, C. D. Zeletin, Bourget, Verga, Lampedusa, Cătălin Vasilescu, Thomas Mann, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, care au reușit să ficționalizeze cu rafinament suferința, ca nucleu al mării literaturi. Selectarea unei asemenea teme, nu garantează automat scriitorului o producție literară de calitate, pe cât este de dură, necruțătoare, repugnantă, pe atât este de greu de realizat artistic și necesită o perioadă de incubație mai mare. Împietirea medicinei cu literatura își află auspicile în naturalism și fiziologism, când scriitorii și-au depășit aria de acțiune și au intrat invaziv într-un alt domeniu, al științei, realizând o unitate ciudat de firească, monumentală chiar. Cel mai bine sugerează tema versurile soresciene: „Doctore, simt ceva mortal/ Aici în regiunea ființei mele,/ Mă dor toate organele,/ Ziua mă doare soarele, / Iar noaptea luna și stelele, / Mi s-a pus un junghi în cer/ Pe care până atunci nici nu-l observasem/ Și mă trezesc în fiecare dimineață/ Cu o senzație de iarnă./ Degeaba am luat tot felul de medicamente, / Am urât și am iubit, am învățat să citesc/ Și chiar am citit niște cărți, / Am vorbit cu oamenii și m-am gândit, / Am fost bun și-am fost frumos.../ Toate acestea n-au avut niciun efect, doctore/ Și mi-am cheltuit pe ele o groază de ani/ Cred că m-am îmbolnăvit de moarte/ Într-o zi/ Când m-am născut³¹. Cu toții o facem, unii mai grav și murim mai repede, alții mai ușor și o ducem mai mult.

Viața ca destin din perspectiva morții- iată tema mării literaturi și a criticii literare care se respectă, subiect gassetian reluat în secolul trecut de Lopez Ibor în eseul său despre

²⁶Ov.S.Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Cartea Românească, București, 1984, p. 160;

²⁷Elena Zaharia Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Paideia, București, 2004, p. 44;

²⁸Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, vol II, Ed. pt. Lit., București, 1966, p. 209;

²⁹Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, pref. Eugenia Tudor, Ed. pt Lit, Buc, 1966, p. 188;

³⁰Gheorghe Crăciun, *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii*, în *Pactul somatografic*, Observator Cultural, nr. 133, p. 74;

³¹Marin Sorescu apud. Maria Bâgiu Marino, *Oameni și oameni*, SC Imp SA, Brașov, 2003, p. 24;

„penetrarea corpului în sfera intimității”³². Subiectul se făcuse resimțit în epocă, suportase deja teoretizări din partea sociologului și filosofului Julien Freund, era o stare de spirit generală a sfârșitului de secol XIX, început de secol XX, „oboseala față de viață, prosternarea maladivă, sentimentul decăderii, tristețea sarcastică, deziluzionarea, voluptatea suferinței și grimasa în fața realității”³³ așa că ea nu făcea decât să se alinieze scriitorilor europeni. Supraviețuitoare a unor catastrofe intime, ea elaborează adevărate patologii ale intimității, „în scopul de a reda ordinea unei lumi lipsită de sensul inițial”³⁴. Ba, mai mult, Hortensia Papadat Bengescu este conștientă că aparține unui climat din care se configura o renaștere: „Oameni cu suflete de Renaștere, trăim cu toții o viață de surescitare și de neastâmpăr psihic în mijlocul enervării evenimentelor. Eu, într-un fel aștept și doresc brutalitatea războiului ca un leac durerilor mele prea subțiri, îmi pregătesc un suflet de soră neobosită a rănilor fizice, de salvatoare de vieți, convinsă că poate sunt mai culpabilă redându-le-o decât flagelul care le-o ia și căutând în pasiunea carității un vad de scurgere a unei pasiuni neîntrebuințate sau nesaturate în nimic”³⁵. Boala este un aspect propriu al vieții, un auspiciu sub amenințarea căruia ne ducem existența, este acea „aprehensiune firească”, iar atâta vreme cât omul este esența vieții și a creației, recte a literaturii, atunci boala de ce nu ar putea fi literatură? De ce ar fi un subiect care exclude opera literară și pe artist? Doar pentru că nu toată lumea gustă opera, aceasta încetează a mai fi artă? Chiar Hortensia Papadat Bengescu vedea boala ca pe ceva atât de intrinsec vieții, încât nici nu i se mai părea că are o predilecție pentru ea, pur și simplu avea ochi medical „un spirit care poseda în chip pregnant privilegiul de a vedea”³⁶. „Nu-mi închipuisem niciodată că aş avea o predilecție către boală, ci aprehensiune firească...mi-a venit sub condei nepremeditat...mărturisesc că am pentru boală și bolnavi o dublă curiozitate: de infirmieră și de medic- ca să zicem așa, căci nu citesc tratate medicale, cum nu citesc nici tratate de psihologie, n-aş avea răbdarea. Am însă răbdarea și pasiunea propriei investigații, o egală curiozitate pentru resorturile fizice ca și pentru cele psihice...Totuși boala și bolnavul nu au fost însă niciodată *însuși* subiectul vreunei lucrări ale mele... Eu, ce-i drept le privesc la lupă sau la microscop, de aici poate au putut apare uneori obsedante”³⁷. Noile tendințe, care favorizează transdisciplinaritatea, mergând mult dincolo de paralelisme, influențe, modele, funcții sociale sau culturale, relevă înseși interdependența domeniilor medicale, care suferă recent interpretări din prisma teoriilor New Age, care aduc spiritualitatea și psihologia pe primul plan (Dumitru Constantin Dulcan, Serghei Lazarev, Brian Weiss, Dan Mirahorian, Valeriu Popa, Anatol Basarab, Louise Hay, Doreen Virtue) atât în stabilirea diagnosticului, cât și a cauzelor și terapiilor, boala părând a fi „o formă comandată de autodistrugere”³⁸: „Sunt o emotivă. Dar când iau totul în mână, nu pot părtini pe nici un erou, nu pot lua partea nici a vieții, nici a morții, deoarece un simț crud al realului, o cumplită neputință de a vedea realitatea decât așa cum e mă seacă de subiectivism. Lumea și

³²Juan Jose Lopez Ibor, *El descubrimiento de la intinidad y otros ensayos*, Coleccion Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 38, reproducere de Simona Sora, *op.cit.*, p. 18;

³³Ardelean Carmen Georgeta, *Hortensia Papadat Bengescu „marea europeană” a literaturii române. Pledoarii*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 42;

³⁴Simona Sora, *op.cit.*, p. 34;

³⁵Hortensia Papadat Bengescu, *Scrisori către Ibrăileanu*, scrisoare din 10 iulie 1916, ed. îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănuță și Al. Teodorescu, EPL, București, 1966, p. 52;

³⁶Viola Vancea, *Hortensia Papadat Bengescu: universul citadin repere și interpretări*, Ed. Eminescu, București, 1980, p. 40;

³⁷Dan Petrașincu, *Cu scriitoarea Hortensia Papadat Bengescu despre romanul Logodnicul și despre creație*, în *Vremea*, anul VIII, nr. 389, 26 mai 1935, reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol II, Ed Minerva, Bucuresti, 1986, p. 639-640;

³⁸Carmen Georgeta Ardelean, *op. cit.*, p. 42;

viața rămân a fi organe pentru masa mea de disecție³⁹. Cognitivismul și neuroștiințele actuale spun că perceperea și exprimarea realității e condiționată și determinată de structura și patternurile din creierul uman, „extensie și nex al unui corp nou care depășește pura animalitate⁴⁰. Explorarea corpului este una fără nicio milă, una chirurgicală dezvăluind parcă epistema om a lui Foucault: om = corp+ singurătate, dacă corpul poate fi văzut, simțit, singurătatea e universală, comună tuturor. Limita și revelatorul singurătății ontologice a omului post-modern este chiar dragostea, una desacralizată, inventată, a purei biologii, infernul trupurilor.

Prin operele Hortensiei Papadat Bengescu pătrunde în literatura română cea mai bogată terminologie medicală, omul fiziologic este prezentat cu o competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe că orice suferință a corpului este în prealabil o boală a sufletului. Acest studiu clinic al diverselor maladii nu este deloc gratuit, este un refuz critic, căci în aceste tulburări individuale sunt răsfărâte perturbarile civilizației căci purtăm în noi zestrea întregii omeniri bine adăpostită în subconștientul nostru. „Fiecare om este o istorie spirituală a lumii⁴¹ sau mai plastic exprimat de Blaga „în țara fără nume, și tot ce-i trup omenesc va purcede/ să mai învețe o dat/ poveștile uitate ale sângelui. Omul nu-i decât măsura/ unui drum împlinit⁴².

Ultimul roman al ciclului, *Străina*, va fi și dovada celei „mai grave dintre patologii, cea a istoriei⁴³. Magdalena Popescu vedea în operă o sursă virgină și de mare abundență pentru critica psihiatrică, în timp ce Călinescu afirma că un personaj-pacient al lui Hipocrate nu poate interesa literatura. Oricare ar fi părerile criticilor, cert este că nimeni nu a detectat mai fin, cu mai penetrantă înțelegere stările bolnavilor, într-o lume sortită pieirii prin tot ce exprimă fizic, social, moral, estetic. Filiația lor nu depășește două generații, nu sunt creatori, distrugerea atrage după sine, conform regulii ciclicității, o nouă etapă, superioară, de ce nu a vieții după moarte, cu mult mai bună decât orice au trăit și încercat în această viață alocată de scriitoare. Profetul lui Kahlil Gibran întreabă: „Ați vrea să cunoașteți taina morții? Ci cum veți afla-o, dacă nu căutând-o în inima vieții... Dacă într-adevăr, voiți a contempla spiritul morții, deschideți-vă larg inima spre trupul vieții. Fiindcă viața cu moartea una sunt... Numai când pământul vă va cere ceea ce-i trupesc în voi, veți dansa cu adevărat⁴⁴.

Dacă ne obișnuim ca abia la final eroul să fie pedepsit prin boală, moarte sau alt necaz, romanele acestui ciclu încep sub acest auspiciu, și, printr-o „polifonie imitativă a unui leitmotiv suveran proliferat la nesfârșit⁴⁵ duc, cu fiecare cuplu destrămat, inevitabil, la prăbușirea întregii generații, dar fără apăsarea tristeții, ca o eliberare, nicidecum o pedeapsă, exact ca la Edgar Allan Poe, „criza numită viață fusese învinsă⁴⁶. Nu îi deplângi, nu ți-e teamă că te-ai molipsit, respiri ușurat pentru ei. Dacă nașterea este o durere în doi, împărțită între mamă și făt, numai moartea este o durere asumată de unul singur. În fața morții toți suntem cu mâinile goale și singuri. Ne predăm pur și simplu. Când venim pe lume, o facem cu pumnii strânși ca semn al voinței de a trăi, al izbânzii, iar când murim, deschidem palmele ca

³⁹Dan Petrașincu, *Cu scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu despre romanul Logodnicul și despre creație*, în *Vremea*, anul VIII, nr. 389, 26 mai 1935, p. 9, reproduș în *Romanul românesc în interviuri*, ed. cit., p. 636-637;

⁴⁰Alexandru Mușina, *Șase cuvinte cheie pentru proza lui Gh. Crăciun*, în *Trupul și litera*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 53;

⁴¹Maria Băgiu Marino, *op. cit.*, p. 49;

⁴²ibidem

⁴³Roman Andreia, *Hortensia Papadat Bengescu-Vocația și stilurile modernității*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007, p. 108;

⁴⁴Maria B. Marino, *op.cit.*, p. 345;

⁴⁵Carmen Ardelean, *op.cit.*, p. 105;

⁴⁶Maria Băgiu Marino, *op. cit.*, p. 122;

semn al predării sau pentru a arăta celorlalți că nu luăm nimic cu noi. A aștepta moartea conștient este terifiant, iar moartea este o eliberare. „Noi suntem tot noi și când învingem și când murim”⁴⁷. Bлага considera că a vorbi despre moarte înseamnă a vorbi despre viață, că a vorbi despre moarte înseamnă a vorbi despre zbor, frumusețe, înălțare, despre firul nevăzut ce-l leagă pe om de Dumnezeu. A te gândi la moarte, înseamnă a te bucura de darul vieții, nu a aștepta trist să vină să te ia. Numai în preajma morții găsești adevărata măsură a vieții. Cei ce zac în spitale, nu mai sunt speriați, o așteaptă, și-o doresc, o jinduiesc. Suferința e cel mai înțelept și aspru dascăl, ea ne deschide ochii spre căile cele mai nebănuite, „prin durere se desparte cerul de pământ în noi”⁴⁸.

Războiul nerezolvat dintre masculin și feminin, între stăpân și slugă se transformă în lupta dintre dorință și ură, dintre viață și moarte, dintre autor și personaj. „Pentru a putea trăi și după ce s-a salvat prin personajul său, autorul trebuie să-l sacrifice”⁴⁹. Căci arta e după Buddha, cea mai sigură rătăcire pe calea mântuirii, iar după Goethe “cel mai sigur mijloc de a ne rupe de lume și tot cel mai sigur mijloc de a ne lega de ea”⁵⁰. Celor care nu agreează această temă, care refuză să gândească precum copiii „sunt trup și suflet”, le răspunde Nietzsche: „Disprețuitorii trupului sunt cei pentru care nu există viitor în lume. Ipocriții, inconștienții, infantilii. N-aș vrea să-și schimbe părerea, ci numai să se lepede de corp, un lucru care o să-i amuțească”⁵¹. Opera de artă nu se confundă cu valoarea estetică, ea o include, o depozitează, închide în ea variate forme de valoare estetică și doar una dintre ele poate determina valoarea artistică totală a operei. Opera de artă este un bun, fenomenul estetic este o valoare. „Fiind un produs al spiritului uman, opera de artă este strâns legată de actul creației, de care niciodată nu se poate desface total, între artist și opera sa există o relație organică și este plină de consecințe pentru înțelegerea totală a operei”⁵². Pe de altă parte, Ion Caraion distinge trinitatea literatură, estetică, viață care-i redă / conferă scriitorului vechiul său statut „Lângă atributele fragile, suple, nuanțate ale literaturii, lângă pălăria multicoloră și inteligentă a esteticii, vin să se așeze acum atributele virile, țepoase, dure, intense ale vieții”⁵³. Scriitorul va realiza un desen abstract din amintirile păstrate în piele, un desen intensiv alcătuit din impresiile corpurilor amestecate, tatuaje senzuale invizibile. Literatura a descoperit acest suflet al suprafeței. Scrisul și expresia de orice tip sunt inseparabile de corp. „Textul este contaminat de corp”⁵⁴.

Pe Hortensia Papadat Bengescu acest tip de scriitură, această alegere o definește, este un fel de *trade mark*, anticipând parcă teoriile lingvistice care anunțau disoluția limbajului. „Litera e moartă, trupul e viu. Așa cum îmi place mie să spun, cuvântul există doar în măsura în care el e corporalizat. Când zic cuvânt, zic de fapt sens. Ei bine, sensul acesta trebuie să țâșnească din carnea ta, din sensibilitatea ta somatică”⁵⁵.

Anamneza bolilor sufletești și trupești

⁴⁷Idem, p. 126

⁴⁸Idem, p. 313;

⁴⁹Liliana Truță, *Aspecte ale androginiei textuale la Gh. Crăciun*, în *Trupul și litera*, ed.cit., p. 116;

⁵⁰Thomas Mann, *Pătimirile și măreția lui Richard Wagner*, trad. Alexandru David, Ed Humanitas, Buc, 2013, p. 44;

⁵¹Fr. Nietzsche, op. cit., p. 89

⁵²Victor Iancu, în *Preocupări literare*, an VII, nr 8-9, august-septembrie 1942, p.458-466, reprodus în George Ivașcu *Cumpăna cuvântului 1939-1945. Mărturii ale conștiinței românești în anii celui de-al doilea război mondial*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 322-323;

⁵³Ion Caraion, *Războiul artei*, în *Orizont*, an I, nr. 6, 1 februarie 1945, p. 5, în George Ivașcu, op.cit, p. 549;

⁵⁴Cezar Gheorghe, *Intersecțiile literaturii cu filosofia în opera lui Gh. Crăciun*, în *Trupul și litera*, ed. cit., p. 215;

⁵⁵Gh Crăciun, *În căutarea referinței*, Ed Paralela 45, Colecția 80, Seria Eseuri, Pitești, 1998, p. 242;

Eugen Simion în reflecțiile sale despre scriitura taciturnă (jurnalul), era de acord că un om urât e și rău, lucru împământenit deja. Însă mergea mai departe, combinând aceste două trăsături și cu prostia: „Ce față are prostia combinată cu răutatea? În nici un caz luminoasă”⁵⁶. Aceste reflecții își au izvorul în cultura și tradiția antică greacă când corelația dintre înfățișarea fizică și conținutul sufletesc era la loc de cinste. Asupra doctrinei fizionomice revine în secolul al XIX-lea filosoful german Lavatter, care va influența scrierile lui Balzac și chiar ale lui Feodor Mihail Dostoievski. Încercarea de a deriva firea omului din fizionomia lui, convingerea că un om urât nu poate fi decât rău, tot așa cum un om frumos nu poate fi decât bun, a făcut carieră și este ușor de recunoscut și în creația romancierii noastre.

Cum ar putea dar, ciclul Hallipa, care a încruntat însuși chipul autoarei, să fie luminos? Nu se împletesc aici numai răutatea cât și urâtenia, (ca monstruoșitate trupească și sufletească), uriașii capabili doar de durere și prostie, acești „l’homme-enfant, un parfait imbecile, un automate, une statue immobile et presque insensible”⁵⁷. Totul e normal aici în măsura în care e patologic, iar degradarea prin boală și moarte deși e concepută ca voluptate superioară, e resimțită și în plan social, ca la Thomas Mann în al său *Munte vrăjit*. Acest paradox explicat de Michael Riffaterre, este pus pe seama inversiunii între seme, o inversare a polilor comparației care duce la eliminarea diferenței și la „similitudine în identitate”⁵⁸, imitația devenind referentul principal, naturalul ieșind din discuție „prin înlocuirea cu artificialul, decadentismul procedând la un comentariu subversiv al unei interpretări pe care o deconstruiește, utilizând un referent de gradul doi, o copie”⁵⁹. Și cum nu orice personaj uman poate ilustra o societate, scriitoarea a fost obligată de ordinea profundă a construcției romanești, să recurgă la individualități de un anumit tip. Până și inconștientul are un caracter istoric, deoarece fiecare om conține întreaga structură psihică ce s-a manifestat la seria sa de strămoși. „Ce vine din afară, ca și tot ce răsare din interior devine propriu numai atunci când dispunem de un spațiu interior corespunzător mărimii conținuturilor care vin din afară sau din interior. Fără larghețe sufletească, nu ne putem raporta la mărimea obiectului nostru. De aceea se spune că omul crește odată cu mărimea sarcinii sale. Dar el trebuie să posede capacitatea de creștere, altfel nici cea mai grea sarcină nu ajută la nimic. Cel mult el se sfarmă în contact cu ea”⁶⁰.

Să fie doar întâmplător că nu întâlnim, uneori chiar pe sute de pagini, nici măcar un erou pozitiv? La exponenții ai acestei pseudo-*haut-société*, fie că se urmărea intrarea sau menținerea în această clasă, era imperios necesar ca resorturile interioare ale indivizilor să fie în consonanță cu mecanismul social, altfel spus, să existe concordanță deplină între biografia internă și cea externă. „Soarta individului nu mai poate fi separată din diverse puncte de vedere de cea a categoriei și grupului din care face parte și se proiectează mai departe dependent de aceste raporturi pe canavaua istoriei”⁶¹. Vladimir Streinu, cu o pornire de revoltă, îi cataloga pe acești scriitori tremurici, termen adaptat de la dervișii titirezi spasmodici, de la quakerii englezi și de la toate soiurile de mistici în transă. Așa se face că în urma confruntărilor patetice cu viața, moartea, destinul, nația, Dumnezeu, „vineți de spaime,

⁵⁶Eugen Simion, *Fragmente critice I*, Editura Grai și suflet, București, 1998, p. 280.

⁵⁷Jean Jacques Rousseau în Radu Petrescu, *Meteorologia Lecturii*, Editura Cartea Românească, 1982, p. 150;

⁵⁸Michael Riffaterre, *Decadent Paradoxes*, în *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, p. 66 în Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism*, Ed. Curtea Veche, București, 2011, p. 56;

⁵⁹Oscar Wilde în discursul *The Decay of Lying - Decăderea minciunii*, traducere și note Magda Teodorescu, prefată de Mircea Mihăieș, Polirom, Iași, 2001, în Angelo Mitchievici, *op.cit.*, p. 57;

⁶⁰C.G.Jung, *op.cit.*, p. 128;

⁶¹Sanda Radian, în Marin Manu Bădescu, *De la Nicolae Filimon la Marin Preda*, Ed. Zodia Fecioarei, Pitești, 1998, p. 99;

ei trăiesc fericirea existențială de a se convulsiona moralmente, tinzând să impună întregii noastre culturi formula răsucită a sufletului lor... aceste formule de un conținut întotdeauna strict individual și chiar biologic, au vulgarizat filosofia punând-o la îndemâna oricui. Să fie acest stil al disperării, al suferinței seci, boala veacului nostru? De unde au venit acești tremurici care, cruțându-ne Biserica, ne-au cotropit însă Cultura?⁶² Și când toate acestea se completează (nefericit) cu „un studiu complet al dezacordării sănătății”⁶³, omul fiind privit ca o succesiune de fenomene fiziologice și sufletești, în dependență unele de altele, atunci ți-e mai mult decât clar că scriitoarea este purtătorul de cuvânt desemnat al epocii, cum ar spune Mircea Zăciu: „Procesul dezagregării lumii burgheze, sub toate aspectele patologiei sale, și-a găsit în această scriitoare un interpret, rând pe rând lucid, ironic, sarcastic, fără să rămână străin de latura de suferință omenească a unei aspirații tragice și imposibile către puritatea simbolizată de muzica lui Johann Sebastian Bach”⁶⁴. Deși suntem la un pas de grotesc, nu cădem în caricaturalul naturalist, ci într-un „tragi-comic deopotrivă îngrozitor și savuros”⁶⁵.

Înclinația spre studiul patologiei pe care o observase Călinescu, se explică prin influența naturalismului „patologia convenind foarte bine determinismului mecanicist pe care îl căuta în viață școala de la Médan”⁶⁶. Fiziologia, cu capriciile ei, întreține în toate cazurile și o permanență psihică. Boala, mereu alta, mereu gravă, niciodată vindecată, sursă de spaime, prilej de autoobservare, și psihologia bolii, sunt parcă principalele legături cu „starea de raznă a lumii”⁶⁷, în rest, personajele refuză să înțeleagă că „tot ce e în farfurie// trebuie trăit”⁶⁸.

O femeie, Hortensia Papadat-Bengescu, înregistrează toată mizeria fiziologică a unor trupuri care cer ajutor. Cel mai adesea se află în suferință fragilul aparat nervos, știut fiind că neuronul e singura celulă ce nu se regenerează. Se deduce interesul pentru ceea ce nu se poate exprima, pentru voința netradusă imediat în act, a cărei refulare poate hotărî pentru totdeauna o biografie. Una din reușitele artistice la care apelează scriitoarea pentru ca bolnavul psihic să devină personaj de dramă, este refularea, condiția ca boala lui să nu primească un nume, oricât de ușor ar fi recunoscută, căci oricum „dereglarea morală și degenerescența merg împreună, împletindu-se”⁶⁹. Hortensia Papadat-Bengescu, prin stilul său *scormonitor* se aliniază oarecum grupării naturaliste, o artă fiziologistă care „nu se dă îndărăpt nici în fața necuvinții, nici a înjosirii, nici a grosolaniei cele mai rușinate”⁷⁰. Naturalismul a apărut atunci când scriitorii au încercat să concureze omul de știință, năvălind cu condeiul în mână prin spitale și s-au oprit asupra amănuntului, convinși fiind că fac operă educativă. Stările patologice sunt și sectorul predilect al Hortensiei Papadat-Bengescu la care, spre deosebire de naturaliști, trupescul e revelat prin sufletesc, iar aceste motive sunt inseparabile, nimeni nemaînsistând atât de mult ca ea asupra celor din urmă, raportând relațiile dintre fiziologie și psihologie la viața socială. După ce medicul vienez Freud elaborase principiile psihanalizei, interesul pentru viața sufletească ascunsă devine o trăsătură curentă a epocii, acceptată cu mândrie de scriitori, ca o dovadă în plus a „seriozității meseriei romancierului”⁷¹. Astfel că, a face știință în roman ajunge un titlu de glorie. Proust spunea că medicina e cea care

⁶²VI. Streinu, *Preocupări literare*, an VII, 8-9, aug.-sept. 1942, p. 417-421, reprodus în G. Ivașcu, op.cit, p. 328;

⁶³Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 96;

⁶⁴Mircea Zăciu, *Masca Geniului*, E. P. L., București, 1967, p. 198;

⁶⁵Ion Bogdan Lefter, *Scurtă istorie a romanului românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 50;

⁶⁶Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale, vol I*, E. P. L., București, 1967, p. 445;

⁶⁷Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrilor*, București, Compania, 2000, p. 60-61;

⁶⁸Mircea Nedelciu, *Proză scurtă. Aventuri într-o curte interioară*, București, Compania, 2003, p. 19;

⁶⁹C-tin Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, 1973, București, p. 155;

⁷⁰G. Călinescu, *Croniclele optimistului*, E. P. L., București, 1964, p. 143-144;

⁷¹Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p. 25;

prelungeste maladiile date de natură. Perpessicius îl completează: medicina și romanul, gândindu-se la gradul de aplicație și verosimilitate clinică din romanele Hortensiei Papadat Bengescu.

Adesea auzim că scriitorul trebuie să evite contactul cu psihiatria și să lase pe seama medicilor descrierea stărilor psihicului. În realitate, nici un scriitor nu a ținut cont de această recomandare și nici n-avea cum s-o facă, pentru că principala sa misiune fusese din totdeauna zugrăvirea universului sufletesc și, deci, într-un fel sau altul întotdeauna s-a numărat printre precursorii științei. Și aceasta cu atât mai mult cu cât granița dintre psihicul normal și cel numit bolnav este, în primul rând, o delimitare convențională și, în al doilea rând, atât de labilă încât fiecare dintre noi o poate trece de mai multe ori în cursul unei singure zile. Pe de altă parte, psihiatria nu se ocupă numai de boli (pe care nu le poate înțelege decât cu ajutorul stării de sănătate), ci și de tulburări ușoare. Astfel, scriitorul nu poate evita psihiatrul și nici psihiatrul pe scriitor, iar tratarea literară a unei teme psihiatrice nu poate dăuna calităților estetice. Georges Dumas spunea: „adevăratul maestru al psihiatrului este romancierul”⁷².

Referitor la studiul patologiilor ascunse, Perpessicius așeza tratarea lor scriitoricească chiar în fața psihiatriei: „Fie că ne aflăm în fața unui caz de isterie, am zice inocentă, favorizată de anumite tulburări, și ca o consecință a putoarei sexuale, fie că avem de-a face cu un caz de obnubilare intelectuală, în care dismnezia de evocare se însoțește de un complex de simptome, orice ar spune psihiatria, oricâte diagnoze ar pune, oricât ar epilogă și oricât ar interpreta, nimic nu egalează romanul acestui caz, pe care singură doamna Hortensia Papadat-Bengescu putea să-l alcătuiască din atâtea fibre ascunse și din atâtea imponderabile, să-l închege și mai ales să-l umanizeze”⁷³. Așa ar putea suna cea mai fericită exprimare care să sintetizeze tema propusă. Foaia de observație face ca adevăratele personaje ale cărții să devină anomalii (de orice tip ar fi ele), un catalog de absurdități la capătul căruia personajul, meduzat de ele, intră într-o stare de mecanicitate, de somnolență, de paralizie, o reducere de mecanism, tipică pentru toată literatura naturalistă care-i urmează până-n zilele noastre. Mobilitatea redusă a minții și trupului, câștigată prin somnolență, prostie și paralizie, transpuse de romancier în materie epică, dă ființei „monumentalitatea și misterul naturii însăși”⁷⁴.

Cu toate acestea, Ovid. S. Crohmălniceanu era de părere că se poate trăi între acești oameni cărora nenorocirea le scoate la iveală „fărâma de umanitate dintr-înșii”⁷⁵. Fiecare personaj, în felul său, aspiră tragic la o viață comună, care este refuzată de normalitatea proprie, fie ea psihologică sau fiziologică. Vorbim așadar în opera Hortensiei Papadat-Bengescu de patologic ascuns și patologic cu fișă clinică, două grupe în care pot fi strânse toate personajele ciclului Hallipa. Omul Hortensiei Papadat Bengescu se definește față de un univers social. Hallipii, Drăgăneștii, Valterii s-au cățarat dar s-au și târât pe scara socială și s-au ales cu zgârieturi, dacă ar fi să-l parafrăzăm pe criticul Ovid. S. Crohmălniceanu. Cu alte cuvinte, încercarea lor de a domina acest univers social are ca rezultat o falsificare psihică, iar boala nu este altceva decât „soluția” găsită de autoare pentru „reintegrarea” personalității frustrate în drumul conștient către moarte. Se vehiculează (de către Nory) chiar ideea unui privilegiu de clasă al suferinței. În ce sens boala este o reintegrare? În sensul că numai prin boală omul scapă de corvoada apărării poziției sociale, care-i măcinase toate puterile, iar

⁷²Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 100+1 Gramar, București, 2000, p. 181;

⁷³Perpessicius P, *Scriitori români, vol. III*, Editura Minerva, București, 1989, p. 284;

⁷⁴Radu Petrescu, *Meteorologia Lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 148;

⁷⁵Ovid. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 449;

spiritul este „viața care taie chiar în carnea vieții”⁷⁶. Convențiile, obligațiile, totul e dizolvat în miracolul și „noblețea” bolii. Față de universul dezvăluit de boală, omul e liber. Libertatea sau iluzia libertății nu se putea obține decât prin eliberarea de metafizic. Cum această eliberare este de două feluri, vom avea și două tipuri de boli și bolnavi. Unii, mai „norocoși”, care au parte de o eliberare absolută de univers. E vorba aici de bolile incurabile, ca ftizia lui Maxențiu. În celălalt caz, boala e numai un semn de slăbiciune, de imposibilitate psihică de a mai suporta constângerea socială, o jalnică modalitate de evadare. Lenora, Drăgănescu sunt reprezentanții de seamă pentru care spitalul Walter e un loc de refugiu. Singurul sentiment uman îl au tot bolnavii și se traduce prin mila pentru ei înșiși. Cioran zicea că omul are trei vieți: intrauterină (inconștientă), extrauterină (conștientă) și postmortem (viața de dincolo), fără de care totul ar fi o nerozie, un nonsens. Sufletul vine la naștere nu pentru a fi fericit, ci pentru a ispăși, căci fericit era acolo sus în preajma divinității, dar comparabilă cu fericirea aceea nu poate fi nicio trăire pe pământ. „Vine să-și ia doza de amărăciune și tristețe, vine să schimbe cu ceva omenirea, vine cu rostul său pe lume”⁷⁷.

Când autoarea și-a pus problema căilor de eliberare și a căutat o soluție de reintegrare a personajelor, alegerea bolii ca răspuns este tragică, pentru că, în drumul ei conștient spre moarte, boala nu poate fi o soluție, cel mult „o vagă mistică a purificării morale prin suferință”⁷⁸. Scăparea nu mai poate veni nici măcar din partea doctorilor. Puținele reveniri cameleonice (de fapt, agonii de dinainte de moarte) bolnavul le datorează propriului său psihic, care face ultimele eforturi. Medicii sunt, în ciclul Hallipa, „marii bolnavi imaginați de scriitoare”⁷⁹. Fie că sunt impostori în medicină (dr. Rim, medicii bacteriologi gemeni Hallipa, profesorul G.), fie că sunt eminente clinicieni într-un domeniu prin excelență ambiguu-psihiatria (dr. Walter și Cojan), fie că au specializare clară (dr. Răut-T. B. C. și dr. Caro-infecțioase), ei îndeplinesc propria lor vindecare. Unii își rezolvă complexele de inferioritate (Rim și Caro), alții pe cele de frustrare. De aceea, bolile mari se vor analiza în relativă independență față de medicina curativă și în strânsă dependență de psihologia bolnavului, iar preocuparea pentru boală le dă un rost existenței, îi salvează de la nemulțumirea existențială. Adevărata moarte nu-i putreziciunea, ci repulsia față de viață, indiferența față de orice trăire. „Omul e obligat să se chinuie cu murirea de fiecare zi a trupului ca să o poată transcende”⁸⁰.

BIBLIOGRAPHY

1. **Ardelean Carmen Georgeta**, *Hortensia Papadat Bengescu „marea europeană” a literaturii române. Pledoarii*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013;
2. **Bachelard, Gaston**, *La poetique de l'espace*, Presse Universitaire de France, Paris, 2007;
3. **Baudrillard, Jean**, *La sphere enchantee de l'intime*, în *Autrement* nr. 81, 1986;
4. **Bâgiu Marino, Maria**, *Oameni și oameni*, S.C. Imp S.A., Brașov, 2003;
5. **Bodiu Andrei, Georgeta Moarcăș**, *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gh. Crăciun*, Ed Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012;
6. **Bordeianu M.**, Gr Botez, I Lăzărescu, Dan Mănucă, și Al Teodorescu, prefată de Al Dima și N.I. Popa, *Scrisori către Ibrăileanu*, E.P.L., București, 1966;
7. **Caraion, Ion**, *Războiul artei*, în *Orizont*, an I, nr 6, 1 februarie 1945;

⁷⁶Fr. Nietzsche, *op. cit.*, p. 315;

⁷⁷Maria Bâgiu Marino, *op. cit.*, p. 272;

⁷⁸Ibidem;

⁷⁹Roxana Sorescu, *Interpretări*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 208;

⁸⁰Maria Bâgiu Marino, *op. cit.*, p. 70.

8. Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, E. P. L, Bucureşti, 1964;
9. Ciocârlie, Corina, *Femei în faţa oglinzii*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1998;
10. Ciopraga, C-tin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973;
11. Crăciun, Gh., *În căutarea referinţei*, Ed Paralela 45, Colectia 80, Seria Eseuri, Piteşti, 1998;
12. Crăciun, Gh. *Mircea Nedelciu şi curtea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narrative, tratamente ambulatorii, în Pactul somatografic*, Observator Cultural, nr. 133;
13. Crohmălniceanu, Ovid. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984;
14. Crohmălniceanu, Ovid. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale, vol I*, E. P. L, Bucureşti, 1967;
15. Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976;
16. Damasio, Antonio R., *Eroarea lui Descartes. Emoţiile şi creierul uman*, trad. Irina Tănăsescu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2004;
17. Filipaş, Elena Zaharia, *Studii de literatură feminină*, Paideia, Bucureşti, 2004;
18. Harrus-Revidi, Gisele, *Psihologia simţurilor, cap. Inchizitorul şi istericul: de ce simţurile sunt interzise*, trad. Nicolae Baltă, Ed. Trei, Bucureşti, 2008;
19. Iancu, Victor, în *Preocupări literare*, an VII, nr. 8-9, august-septembrie 1942;
20. Ivaşcu, George şi Tănăsescu Antoaneta, *Cumpăna cuvântului 1939-1945. Mărturii ale conştiinţei româneşti în anii celui de-al doilea război mondial*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977;
21. James, Wiliam, *The Priciples of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981;
22. Jung, C.G., *Opere complete 1. Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Ed. Trei, Bucureşti, 2003;
23. Lefter, Ion Bogdan, *Scurtă istorie a romanului românesc*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001;
24. Lopez Ibor, Juan Jose, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Coleccion Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952;
25. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981;
26. Mann, Thomas, *Pătimirile şi măreţia lui Richard Wagner*, trad. Alexandru David, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2013;
27. Manu Bădescu, Marin, *De la Nicolae Filimon la Marin Preda*, Ed. Zodia Fecioarei, Piteşti, 1998;
28. Merleau-Ponty, M., *Signes*, Gallimard, Paris, 2001;
29. Mitchievici, Angelo, *Decadenţă şi decadentism*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2011;
30. Muşina, Alexandru, *Şase cuv cheie pentru proza lui Gh. Crăciun, în Trupul şi litera*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012;
31. Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandrului*, Bucureşti, Compania, 2000;
32. Nedelciu, Mircea, *Proză scurtă. Aventuri într-o curte interioară*, Bucureşti, Compania, 2003;
33. Nietzsche, Friedrich, *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi nici unul*, trad. Şt. Aug. Doinaş, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994;

34. **Papadat Bengescu, Hortensia** *Fecioarele despletite*, ed. îngrijită de Gh. Radu, prefață de Eugenia Tudor, Ed. pt Lit, București, 1966;
35. **Papadat Bengescu, Hortensia**, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, ediție, note și comentarii de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, 2012;
36. **Papadat Bengescu, Hortensia**, *Fecioarele despletite*, pref. Eugenia Tudor, Ed. pt. Lit., București, 1966;
37. **Perpessicius P**, *Scriitori români, vol III*, Editura Minerva, București, 1989;
38. **Petrașincu, Dan**, *Romanul românesc în interviuri*, vol II, Ed Minerva, București, 1986;
39. **Petrescu, Radu**, *Meteorologia Lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1982;
40. **Petrescu, Liviu**, *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1965;
41. **Roman Andreia**, *Hortensia Papadat Bengescu-Vocația și stilurile modernității*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007;
42. **Richir, Marc**, *Le corps. Essai sur l'interiorité*, Hatier (Optiques Philosophie), Paris, 1993;
43. **Simion, Eugen**, *Fragmente critice I*, Editura Grai și suflet, București, 1998;
44. **Sora, Simona**, *Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008;
45. **Sorescu, Roxana**, *Interpretări*, Editura Cartea Românească, București, 1979;
46. **Streinu, Vladimir**, *Preocupări literare*, an VII, 8-9, aug.-sept. 1942;
47. **Vancea, Viola**, *Hortensia Papadat Bengescu: universul citadin repere și interpretări*, Ed. Eminescu, București, 1980;
48. **Vianu, Tudor**, *Scriitori români din secolul XX*, antologie, postfață și bibliografie de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București, 1979;
49. **Vianu, Tudor**, *Artă prozatorilor români*, vol II, E.P.L., București, 1966;
50. **Vraja, Stanciu Mihaela**, *Hortensia Papadat Bengescu în oglinda prozei de tinerețe*, Ed. Pro Universitaria, București, 2015;
51. **Wilde Oscar**, în discursul *The Decay of Lying - Decăderea minciunii*, traducere și note Magda Teodorescu, prefață de Mircea Mihăieș, Polirom, Iași, 2001;
52. **Zaciu, Mircea**, *Masca Geniului*, E.P.L, București, 1967;
53. **Zamfir, Mihai**, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988.

IN SEARCH OF THE DIVINE FACE. DANIEL TURCEA

Ștefan Mihai Sebesi-Suto

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Daniel Turcea seems to be engaged in a continuous quest for revealing the sacred nature of his poems, the divine light that contaminates the poetic universe of his second volume, Epifania. For Daniel Turcea, the process of purification, understood as a spiritual one, has to be seen as a metamorphosis of light sprung from a kaleidoscopic world, a timeless one, which illustrates, in his specific hermetic way, the condition of the artist.

Keywords: poetry, Daniel Turcea, quest, the divine, light, Entropia¹, Epifania²

În cazul lui Daniel Turcea, șansa redempțiunii ia forma unei continue pendulări între lumi care pe cât sunt de pretențioase, căutând Forma Fixă a Ideii, Geometria Perfectă, nu caută altceva decât a determina revelarea unui chip divin răsfrânt din lumina pură răsărită din atemporalitate. Ceea ce atrage atenția asupra *Entropiei* și *Epifaniei* e stilul actoricesc de a-și prezenta vedeniile poetice, un stil necaracteristic prin care evocă o prezență ascunsă. Cel puțin în primul volum în care, cu fiecare rând scris, cu fiecare vers nou conceput, flirtul cu divinitatea nedeazăluită fructifică sentimentul acut al absenței, decreția necesară pentru ca drumul spre mântuire să poată fi întrezărit. Și va fi într-adevăr revelat în *Epifania*.

Dacă *Entropia* „răspunde unei intenții limpezi, sprijinindu-se pe ideea unei poezii care-și inventează propria geometrie, propriul spațiu de forme pure și aparent dezordonate”³, *Epifania*⁴ deși păstrează liniile interioare trasate în precedentul volum devine „o cântare a treptelor” ce funcționează ca motto, așezat la căpătâiul titlului, dezvăluind „o formă a poeziei de cunoaștere, bazată pe iluminare ce câștigă în tensiune, în dramatism. Treptat se încheagă un lirism de mari transparențe și purități în care sălășluiește un suflet extatic. Poeziile seamănă cu iceberguri care mai mult ascund.”⁵

Secundele în cazul poetului se perindă drept „crini pe sub ape ușor despletind/ apa imaginându-și vase subțiri irigând celule fără formă/ difuze geometrii/ helixuri instabile în rozele spirale/ sau fixe apatite sau mov cuantozomii/ Ceremonii de Osmiu în pale vacuole/ aur coloidal/ omizi de pori alunecând în spini/ fosforescenți/ alcătuind pagode/ pentru lungi unghii, lungi, de mandarina/ - nervi servi - / spunând că nu știu căi secrete/ către ruini de Galaxii perfecte”. Timpul este suspendat tot astfel cum din viața omenească nu rămân decât

¹ Turcea, Daniel, *Entropia*, Editura Cartea Românească, București, 1970.

² Turcea, Daniel, *Epifania*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

³ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Poezia*, Colecția „Canon”, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 302.

⁴ Daniel Turcea, *Epifania*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

⁵ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, pp. 305-306.

„celule fără formă”, rămânând captiva unei „Încăperi” din care nu poate să se ivească nici măcar dorința, nici măcar un delicat avânt spre *Afară*. În astfel de poeme precum *Secunde*, Daniel Turcea are meritul de a surprinde sufocarea existenței, a morții, în imagini de o deosebită învolburare. Pentru acesta, *Omega* nu rămâne la un simplu stadiu de concept, ci se prezintă sub forma unei atitudini recalcitrante, a unei angoase ce dezvăluie un spirit revoltat, întors spre sine, împotriva „Organizației Secrete a Ideii”, impediment în calea izvorârii unei frontiere între cele două componente ale desăvârșirii, conștiința și viața, comuniune văzută drept „floare de aur”⁶ de către C. G. Jung și care, totodată, instituie un cult al mandalei, căci una o condiționează inevitabil pe cealaltă. Într-o continuă căutare a răspunsurilor empirice, poetul devine robul propriei pelegrinări „către ruini de Galaxii perfecte”, metaforă a unității spre care tinde.

Această „Galaxie perfectă” pe care și-o imaginează prinde contur în poezii precum *Șansa inefabilă a renașterii florentine* unde, la fel ca în cazul lui Eminescu, imaginea ruinii presupune rememorarea unor timpuri vechi, sacre, astfel încât pentru Daniel Turcea determină emanciparea unui spațiu „atât de pur/ încât nu e locuit. Obiecte de gol, absență/ Ireal, dintr-o voință a punții dansând la nesfârșit.” Singurul element ce nu se subjugă absenței desăvârșite este voința privită ca intenție de scindare în fața unui univers caracterizat de imobilitate și pustietate. Pe de altă parte însă, tocmai acest solitarism conferă calități primordiale „Împărăției Eterne a Spațiului”, parafrazându-l pe Platon, căutând asemeni umaniștilor renascentiști nu doar dinamismul existențial al omului, cât și voința îndreptată spre o comuniune universală precum în cazul lui Paracelsus. Tot astfel se poate explica tensiunea creată în urma încercărilor himerice de a transcende realitatea, păstrând vie speranța regăsirii acestui spațiu protector contrapus intemperiei impuse de regimul comunist al vremii în care trăise și își transcrise propriul crez în versuri. Poeziile sale, mai ales cele cuprinse în paginile volumului *Entropia*, cer a fi privite dintr-un dublu perspectivism întrucât cu cât fantasmagoria angoasei se destăinuie mai pronunțat, cu atât se întrezărește dorința de sublimare. Vorbim așadar de o moarte și reînviere în planul versurilor testimoniale, păstrând șansa inefabilă a renașterii în plan spiritual. Până și sora poetului în biografia postumă ce i-a dedicat-o vorbea despre demonii creației ce l-au determinat să scrie o astfel de poezie obscură și sumbră, dar al cărei ton se temperează în cadrul *Epifaniei*, volum apărut la opt ani distanță.

Imaginarul poetic contemplat pendulează între un *aici* și *nicăieri*, e un „spațiu în mișcare gândindu-se pe sine”, angajat într-un joc al unui discurs ermetizant ce ascunde șansa redempțiunii. Ireal, conștient de natura universului contemplat, Daniel Turcea surprinde specificul unui astfel de spațiu mistic: „se află în sud și-n același timp ghețuri/ îl adoră la nord boreal/ se află oriunde nefiind oriunde/ Spațiul se gândește pe sine sculptând/ locuiește-n ace iriși ce ucid/ numai numai numai/ pentru că văd și/ astfel împletesc în lenta mișcare/ legi cu gene lungi lungi crepusculare/ El nefiind – spațiul propriei absențe/ al propriului spațiu – se întrepătrund”. Poetul caută cu nestăvilită ardoare „forma clară”, geometria ce conferă vieții însemnătate. Văzută în ansamblu, e un soi de poezie „care-și inventează propria geometrie, propriul spațiu de forme pure și doar aparent dezordonate. Autorul are nostalgia unui Orient mirific, spațiu pur, nelocuit, ireal, ce se identifică o dată cu Asia pastelurilor chineze ale lui Alecsandri și Macedonski, altădată nu Nordul boreal al lui Iuliu Cezar Săvescu sau chiar ca

⁶ Floarea de aur poartă simbolistica drumului dinspre nigredo înspre albedo, e planta ce crește dintr-un întuneric aflat dedesubt și poartă în partea superioară floarea de lumină, cf. Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 24.

Spania barocă a lui Eminescu. E o lume de geometrii incerte, mătăsoase, de arome, de pietre scumpe, de culori, de fructe și de animale stranii.”⁷

Imaginaea morții revine pragmatic și aproape obsesiv în versurile lui Daniel Turcea, dar posedând un sens întors; cheia înțelegerii acestui sens invers regăsindu-se tocmai în titlul volumului, *Entropia*. Formula entropică insinuează astfel existența unui spațiu pur și purificator în același timp, contrapus și complementar Terrei: „Dacă ai alege Terra drept posibil/ Timp al formei Clare unde se aleg/ și din nemișcarea mișcării prin spațiu/ și prin timp viscere fără viață vi/ se trece-n mișcarea ce aparent e opiu/ din prea multe stele dintr-o altă zi/ Atunci/ am fi aici, înlocuind Florida/ și ne-am gândi în cretă umbros măslin la Cruz/ nu ar exista spațiul acesta, *Mortul spațiu*/ cu solzii legi bolnave/ de timp, de simetrii/ ce-n bronhii se hrănește cu sufletele noastre/ care-i parcurg catete, bisece unghiuri și-n/ ‘nnoptate pleacă-n Lună/ când timpul aglomerează/ aglomerează spații și spațiile sugrumă.” Spațiile despre care ne vorbește poetul nu sunt altceva decât cadre statice ale altor cadre, zone crepusculare ale unor universuri ce converg într-unul singur, cel *din Afară*. Poetul așterne, asemeni unor pete pe pânză, lumi noi pe care le proiectează de-a lungul și de-a latul Terrei, trecând de la „Verdea Chină”, „Țara Sin” sau „Țara Yemen” spre „Țara ConCaVă” printr-un proces metafizic, dând naștere „unor efluvii de forme, viziuni caleidoscopice, visând geografii lirice și exotice și populându-le de făpturile suave ale imaginației sale.”⁸ Renașterea la care face aluzie Daniel Turcea e de fapt metafora genezei unui univers dintr-altul, „un spațiu în mișcare gândindu-se pe sine/ nu nemișcarea unei atomic-ierarhii/ rotindu-se puțină sub devastarea legii/ care visează plane planări de largi nisipuri/ și care apare clară și așa, cum, irizând/ mai departe mult mai/ și-apoi aproape-aproape/ distanțe fără aer/ doar lune lune pleoape/ rubiniu și vanadiu oglinzi curg în oblinzi/ un spațiu ce există întreg dar l-am cuprinde/ nu ne-ar fi în afară nici noi în afara lui/ am anula succederi etape ireale/ la nisipoase timpuri în repetata vale.”

Șansa inefabilă a renașterii florentine ia forma *Hieroglifiei*, imagine cu valoare de simbol, ce ascunde intenția alchimică de a transfigura realitatea. E șansa unei renașteri, e șansa unui avânt spre absolut materializat în cuvânt poetic. Se conturează totodată scheletul Șarpelui Uroboros nu doar în versuri ca „e împletirea-n șarpe ca-n daltă de Praxit/ mai căutat prin alge de-ntreg Regatul Beat’/ mai mândră Caliope ca poezia-n sine/ căci e o poezie cu sexuri în rubine”, dar și prin sugestia ciclului infinit al timpului și revenirea asupra contemplării sfârșitului: „desigur timpul în candelă candel/ desigur se repetă, finit și menuet/ cu reverența morții/ desigur vom petrece în raiurile cheflui”. Într-un mod ce caracterizează întregul volum, poetul insuflă materiei din care își compune universurile o caracteristică aparte, plămădirea continuă, „materia se zbuțumă într-o continuă facere”⁹, gândită în extreme, astfel încât pe alocuri este contemplată unitatea primordială, amintindu-l pe Platon cu a sa *Împărăție Eternă a Spațiului*, iar alteori versurile surprind inflamarea stărilor extatice: „se năpădea de cactuși tot aerul alerg/ printr-un regat de ață spre comitatul Berg’/ au ars pe rug oo, magii, în Țara de Cristal/ căci proorociră caldă și afânat moluscă”.

Afinitatea poetului cu ideea morții e evidentă în poezii precum *Miracol* ce evocă o atmosferă barocă, specifică lui Daniel Turcea, după cum și Nicolae Manolescu afirmă: „lirismul pendulează așadar, între fantezia jucăușă și stilizarea subtilă. Aș zice că Daniel Turcea simulează vorbirea pendantă, și că tonul lui esențial e similoracular: o dată construit

⁷ *Ibidem*, p. 302.

⁸ *Ibidem*, pp. 302-303.

⁹ *Ibidem*, p. 247.

decorul, o dată sugerată atmosfera, poetul se lasă în voia imaginației lui iubitoare de miresme, de exotism, de visare și de ideograme”¹⁰ la care se adaugă solemnitatea trecerii nestăvilite a timpului. Moartea devine aici „Un Cristal/ în mii de fațete neștiind una de alta/ decât, poate, prin senzația de animal de răcoare/ care le cutreieră/ când ascultă în califate de poziții/ în reflexii în apă a unor geometrii incredibile/ de forma unor lebede/ cu nostalgii de safire în sânge/ ca o rocă/ sau ca un pustiu/ gândind saturnale la mari depărtări/ cascade verzi și animale de mătase.” Poetul conștientizează misticismul trecerii în neființă, de aceea nu resimte neliniște, anxietate, ci mai degrabă rămâne fascinat de spectaculozitatea procesului. Voința sa e de a imprima morții o urmă de banalitate, astfel încât, privită asemeni unui caleidoscop, contrariile să fie armonizate: „ca o hlamidă rece a presimțirii/ ferindu-te cu fast și insomnii/ la masa cu sfeșnice, fiecare/ un suflet mort de mult stând cu tine la masă/ ori străinii care tocmai au sosit odată cu seara/ și asta durând/ cale de un om”.

Evenimentul funerar devine încetul cu încetul spațiul unei reîntâlniri, moartea devenindu-i eului aliat. Sfârșitul, inevitabil de altfel, e perceput diferit după propria-i formulă entropică, dezvăluind setea de joc. Jocul, specific celor ce sunt în viață, ilustrează întocmai revendicarea contrariilor ce într-un final predispune înfăptuirii miracolului. Există așadar viață după moarte în poezia lui Daniel Turcea prețuind nostalgiile de safire: „cineva, se pare/ o va înlocui cu cenușe/ și tu vei trece cu aceeași solemnitate/ fără a spune un cuvânt/ deoarece aidoma clapelor/ au nevoie de întreg sistemul pianului/ altfel vom juca domino/ împreună/ la ceai/ timp de 4 imperii/ reluându-se prin caleidoscop/ până când aerului îi vor crește unghii/ și se va juca biliard/ cu ochii rostogoliți pe lespedea albă”.

Dacă în celelalte poezii poetul căuta *lumile din afară* cu o oarecare neliniște resimțită la nivelul tonului investit în versuri, cel puțin în acest caz se remarcă domolirea atmosferei încărcate, mai mult decât atât, finalul poeziei denotă o stare de calm. El așteaptă ca „celălalt” să ia parte la această experiență mortuară, iar din momentul în care transcendența a devenit posibilă și timpul ce cândva era măsurabil va sta sub semnul eternității.

Călătoria vizionară în care e angajat poetul îl poartă *Prin grădina japoneză* unde va cocheta cu imaginea unei divinități. Divinitatea evocată de Daniel Turcea pare să se întruchipeze ca finalitate a *operei la negru*, ajunsă în faza de conjuncție sugerată de împerecherea „soției” cu „neînvingul samurai”, care are efect universal: „prin grădina templului Yudaho/ nebănuit ca pumnalele-ntoarse/ se plimba/ printre puzderii scoici și cireși/ înțeleptul în alb Kimono/ lângă lacul cu flori arse/ neasemuit de frumoasă soția/ neînvingului vreodată samurai/ născu/ pătrate albe-și luminau hârtie/ ș-atât de verde iaz în cești de ceai/ la destrămări de cețuri – Fugiyama/ ciudata prăbușire a lunii/ mare sau ploi nesfârșite/ și pretutindeni/ această ocazie a Timpului/ această întâmplare a Spațiului/ și acest calmant al Acțiunii”.

Flirtul cu divinitatea, nedeazăluită și neasumat încă, îl determină să dea indicii cheie în legătură cu lumea desprinsă din poeziile sale, o lume atemporală în care totul este și nu este, o lume în care ființele ce o populează au și nu au în același timp materialitate, o lume arsă deasupra căreia planează un spirit dornic de regăsire a unității. Cum era de așteptat, se remarcă afinitatea poetului cu religia hindusă de unde rezultă perceperea figurii divinității. Cum e imaterială, aceasta rămâne, la nivelul acestui volum, doar percepută. Imaginea lui Dumnezeu, deși „arsă”, rămâne totuși mântuitoare, de unde și convertirea produsă în *Epifania*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 305.

Viața e văzută ca transă, iar nostalgia pe care o simte poetul permite apariția unor universuri halucinante, lumi construite asemeni unui Turn Babel în care toate se învălmășesc, dar care păstrează intenția îndreptată spre orânduire. Din învălmășeala imaginilor ia naștere forma perfectă, *Cubul* sau *Cercul*, legănate de armonioasa muzică ce se ascunde în toți și în toate, fărâma divină. Principiul ordonator, *intrarea în Joc*, nu trebuie descris în cuvinte, ci mai degrabă simțit, întrucât cuvintele nu fac altceva decât să profaneze sanctitatea *Acțiunii*: „a încerca să folosești cuvintele pentru a descrie acțiunea/ Principiului/ înseamnă a nu vorbi despre El ci despre contrariul Lui/ cuvintele sunt văi sunt circuri sunt zaruri/ Distanță/ deci/ El absoarbe pentru că El este/ această așezare de obiecte sub semnul proporției/ deci al muzicii/ din antichitatea aerului/ segmente și trapeze, conuri și plane de aer/ ca un animal de vid/ cu Ceremonia Sângelui mineral și unde/ respiră și doarme un prinț/ visul lui este trupul acestui Ev/ și din risipite vocale/ Exilul” (*Linia dreaptă*).

Cum totul pare visare, cum lumea nu-și află liniștea, nici ființa nu va scăpa de semnul incertitudinii luând forma *Androgenului*. Curente hermetice, printre care se numără alchimia, au pus în discuție tema androgenului care a ajuns să se identifice cu Dumnezeu din pricina caracterului omniprezent și omnipotent al divinității în totul și în toate. În *Corpus hermeticum* aflăm că „Dumnezeu e în același timp Unul și Totul, infinit împlinit de fecunditatea celor două sexe.” Răspunsul pe care alchimiștii îl căutau în raport cu viața era, bineînțeles, legat de nemurire, concept ce trebuie înțeles drept sete de împlinire și comuniune universală. Spirit erudit, nici poetul nu face abstracție de la această învățătură hermetică conturând imaginea *Androgenului* în poeme precum *Mitul oglinzii*. Înțelesul alchimic al poeziilor scrise de Daniel Turcea trebuie întrezărit ca răspuns al acestei dorințe de comuniune, esență a vieții, spre care tânjește. Strâns legată de biografia sa, poetul încearcă să se apropie de divinitate prin toate mijloacele posibile, susținând existența unui Univers dual, caracterul Ying – Yang. Adevărata existență nu poate fi așadar privată de caracterul androgenic, iar pentru Daniel Turcea poezia are un rol purificator. Prin operă poetul speră să găsească împlinire, speră să revendice *ființa primordială*, încearcă regăsirea *stării edenice*. Ca o consecință, întreg volumul *Entropia* posedă funcția cathartică a hermetismului de *revendicare a contrariilor* sugerată printr-o multitudine de imagini geometrice cu valoare de simbol: *Cubul*, *pătratele*, *cercul* etc. reliefând într-un final *Rebisul hermetic*, ființa umană reintegrată într-o stare de plenitudine paradisiacă. Iată cum reconstruiește Daniel Turcea imaginea *Androgenului*: „oriunde, oricât de departe, Acolo/ Clopotul golului și hypnotizând/ cea mai frumoasă femeie desface cadavre ca starea deșertului/ cel mai frumos bărbat/ urcă aerul ca pe o moscheie/ Acolo/ Ființa eterică Fără Sex Dar luându-l ce pel opus/ mistuitoare oază și totul se topește-n pletele ei/ om lup/ părășiți-vă trupul. El arde și digeră sufletul/ părășiți-vă sufletul. El arde și mistuie trupul/ în fiecare din noi sunt Aceste 2 ființe fără cap/ chiar și craniu e numai trup/ chiar și el naște ființe/ suave/ pentru care cerul cristalin e mai dur/ decât nămolosul labirint pentru cârțițe/ Hi Hi/ cine alunecă/ cine alunecă/ coastele calpă plăcere/ a atingerii femeii de fum/ totul e-n tropice tropice. Ș-atât de frumoasă otravă/ luxurii luxurii Zăpadă/ e un dans de lunatic șaman/ aflați/ e afară străinul/ fără cal, dați-i drumul și blând/ străinul avea dinamită/ sora mea sfârtecă plângând/ sunt oglinzi oriunde. Și stelele/ din locul de unde dispar/ se refac în oglinzi de plăcere/ Universul acesta e par.”

Comuniunea adorată devine și mai evidentă în *Dezastre* prin referința la *Vede*. În stilul său caracteristic, poetul susține ideile hinduismului conform cărora în tot ceea ce ne înconjoară sălășluiește o fărâma divină. Inserția fărâmei divine în ansamblul elementelor se prezintă drept „o spargere a cercului în cristale în văi/ și o nostalgie de nicăieri/ de nicicând/ obiecte/ hipnotizate de viață/ obiecte-n transă viața halucinând/ pelerini pelerini pelerini/ spre

carbon/ spre cenușa, cămașa cenușii/ ca dovadă c-a ars Dumnezeu/ și pot să-nnebunească aleșii/ și cine-ar mai crede atunci în fereastră/ necuprinsa prăpastie albastră/ și cine s-ar îndoi de ce vede/ și cine n-ar mai auzi/ decât tăcerea ce ninge în Vede”. Nostalgia resimțită deplânge îndepărtarea de mediul divin, semn că, în ceea ce privește existența, s-a produs o ruptură, iar tocmai această distanțare înseamnă asumarea morții în plan spiritual. În fața morții singura acțiune ce are sens e amintirea trecutului, a *lumii din Afară*, „Puntea Nesfârșită/ rememorând, poate chiar spre trecut/ inversând cu o lume de morți înviați/ spre ovare umflate de lună/ o lume uitând să poată deschide/ mai multe șanse abside/ să aștepte în forme să-nsenine/ mai multe și tot mai puține/ ori poate desenul și metamorfoză/ în necuprinsul static cuprins prin osmoză/ finit infinit/ din medium în calmele, plan, din cicluri, al liniștii, morții în absolut.”

Deși poeziile volumului de debut gravitează în jurul sentimentului de risipă a *Principiului* divin, poetul nu ezită să întrezărească văpăi ale luminii mântuitoare izvorâte tocmai din apăsarea tonului rezultat din acțiunea sufletului ce „se cufundă într-o contemplare fără margini.”¹¹ Fiind o poezie de tip extatic, poetul contemplă redempțiunea din fragmentarismul existențial, precum în *Poem didactic*: „poate că suntem vii dar obiecte/ fragmente emigrând în fragmente/ sub umbra vieții pe stinse planete/ ca și cum te-ai umple de degete/ toate cu multiple întrebări/ de apă, de lună, de țări/ lung exod pe niluri/ către piramide/ unde faraonul/ Paraparmenide/ ș-a-ngropat în Ra fructa zi/ - molima/ de cameleon/ Vis Fiind oglinzii arithmos ideon”.

Visând renașterea spirituală, căutând chipul divin, poetul are intuiția convertirii spre lumină, înțeleasă ca regăsire a legăturii pierdute cu divinitatea: „De atunci/ Din clipa când totul a devenit fără șansă/ Cu golfuri largi/ De foarte departe răzbeau lumini” (*A treia*). Lumina întrevăzută de poet, născută din vidul în care până și existența își pierde semnificația, aduce într-un final beatificarea vieții. Deși scris sub influența unei conștiințe încărcate, tulburi, măcinată de angoasa acțiunii de a fi, volumul *Entropia* rămâne impregnat totuși de voința vădită de a scrie despre viață chiar dacă trebuie privită și din perspectiva morții. Contrastul dintre viață și moarte are în fond sarcina de a determina accesarea celor mai profunde stări ale ființei, liniile interioare, geometria, transcendența meditației coborârii în tenebre. Pentru Daniel Turcea poezia devine oglinda unui suflet încarcerat de propria limitare ce cultivă hazardul existențial, însă, oricât de apăsătoare ar fi viziunile, lirismul său ascunde indicii ale reveriei ascensionale dorite sau, cum afirmă poetul în *Geometria sau căutarea drumului*, „este elogiul adus/ de gene, desăvârșirii”.

Geometria sau căutarea drumului, oferă o amplă perspectivă asupra modalității de cunoaștere pentru care a optat poetul, geometria nefiind altceva decât „descompunerea luminii/ geometria – lege a lumilor închise (...) Geometria este haosul care tinde spre axiome/ incertul care tinde spre Incontrolabil/ Geometria elimină tot ceea ce se poate ști/ pentru a ajunge la ceea ce nu se poate ști/ (...) Geometria/ proporție și ciclu/ devorându-ne lent/ ceremonie/ vis prin exactitate/ cum te umpli de șerpi în preajma maselor/ cu greii magneti/ ai zăpezilor gravifice/ ningând spre irisul fecund din centru/ Incandescență/ Poartă/ spre Lumină, deci/ singurul loc care nu poate fi locuit.” Într-un final, „poezia lui Daniel Turcea devine una a luminii, simbol al desăvârșirii și dumnezeirii nemărginite, iar poetul nu se mai

¹¹ *Ibidem*, p. 306.

defineşte ca un aventurier fără țință al lumilor imaginare, ci un însetat de lumină, ducând cu sine „focul cuvântului” și dorința de a locui seninul din peștera platoniciană a cunoașterii.”¹²

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

1. Turcea, Daniel, *Entropia*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
2. Turcea, Daniel, *Epifania*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Bibliografie critică

1. Durand, Gilbert, *Introducere în mitodologie*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2004.
2. Eliade, Mircea, *Alchimia asiatică*, Editura Humanitas, București, 1991.
3. Jung, Carl Gustav, *Opere complete. Studii despre reprezentările alchimice*, vol. 13, Editura Teora, București, 1999.
4. Livrescu, Cristian, *Daniel Turcea, între Entropia și Epifania* în *Convorbiri literare*, decembrie 2014 (Sursa web: <http://convorbiri-literare.ro/?p=3619>).
5. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Poezia*, Colecția „Canon”, Editura Aula, Brașov, 2001.
6. Pop, Alexandru, *Fundamentele alchimiei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2002.
7. Wunenburger, Jean Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, trad. Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
8. Wunenburger, Jean Jacques, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2009.

¹² Cristian Livrescu, *Daniel Turcea, între Entropia și Epifania* în *Convorbiri literare*, decembrie 2014 (Sursa web: <http://convorbiri-literare.ro/?p=3619>)

FRAMING TEXTUALISM. ALEXANDRU VLAD AND THE UNOFFICIAL CANON OF THE SHORT STORY

Andreea Pop

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: As it experiments towards shaping a formula which depicts a more refined and intellectualized fiction, Alexandru Vlad's prose from Drumul spre Polul Sud (The Road towards the South Pole) stands for a landmark. On the one hand, because it reflects a slightly and discrete move from the already established ground of the earlier short stories in terms of craftsmanship, and on the other, as it encourages new possibilities for future prose-related projects, up to the point of transforming the swing between genres into a personal stencil.

Keywords: analysis, perspective, intellectualised, experimental, reflective, literary theory

Cu toate că nu într-un totu raliat la prerogativele acesteia, undeva nu foarte departe de „politica” generală a optzeciștilor desanțiști se situează și programul scriitoricesc al lui Alexandru Vlad. Dacă e adevărat că premisele textualiste alimentează în subsol textele scriitorului clujean, nu e mai puțin evident, însă, că tot acest proces se desfășoară, aici, cu o mișcare mai discretă, căci prozele „pariază” pe alte virtuți, care, fără a compromite nucleul realist-analitic al textelor, admit, totuși, din când în când, unele derapaje uneori de-a dreptul flagrante ce lasă la vedere schița de proiect. Mai mult decât în romane, unde miza e alta și va fi urmărită prin mijloace diferite, o asemenea tendință de a literaturiza și descifra în chiar pagina textului mecanismele sale de punere în funcțiune, resorturile și motivațiile care îl legitimează, va fi apanajul povestirilor, care explorează cu o mai mare libertate de acțiune și dezinvoltură pe marginea posibilităților de desfășurare epică.

Încă din primele comentarii critice, s-a văzut că e vorba aici despre niște proze care își decantează semnificațiile la întretăierea unor niveluri multiple de percepție a realității. Fizionomia lor esențială distilează, cel mai adesea, detalii de profunzime desprinse din mijlocul cotidianului ori al reminiscențelor biografice, pe care le supune observației cu o mîgălă și un tact aproape științifice. E o „rețetă” care îl va consacra drept unul dintre analiștii de prim-rang ai optzecismului. O remarcă chiar Radu G. Țeposu, de altfel, în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, atunci când vorbea de capacitatea prozelor din primele două volume de povestiri – *Aripa grifonului*, respectiv *Drumul spre Polul Sud* – de a opera „radiografia” realului cu o abilitare aproape chirurgicală: „[...] Alexandru Vlad știe să coboare și în imediata apropiere a vieții, să-i simtă freamătul și să-i descifreze misterul ascuns. Efectul, în astfel de cazuri, nu e totuși de autenticitate clocotitoare, ci de cristalizare a realului în imagini seducătoare. Ochiul pare a observa lumea printr-un ochian colorat care

hieratizează mișcarea, gestică personajelor, fără a o îndepărta însă de esențial.”¹ Nu spectacolul ideii (deși desfășurarea acesteia va dobândi în multe cazuri aspectul unui edificiu grandios, ridicat cu meticulozitate olimpică), ori desfășurarea ceremonioasă a capriciilor auctoriale va da ținuta fundamentală a prozelor, însă, așa cum se întâmplă în cazul desanțiștilor „școliți” la cenaclul condus de Ovid S. Crohmălniceanu, ci mai degrabă coregrafia cu articulare reflexivă. Departate de programul epic cu intervenții parodice, de gratuit și exercițiu ludic, așa cum îl dezvăluie schițele umoristice ale unor Ioan Groșan ori Petru Cimpoeșu, de pildă, ele aproximează mai mult o orientare de natură metafizică, străină de exuberanța antinarațiunilor colegilor de generație.

Chiar dacă va ajunge să scrie, în cele din urmă, o proză ferită de intenții strict formale, Alexandru Vlad nu s-a îndepărtat cu totul de „moda” textualistă aproape patologică din textele generației sale. Povestirile de început, în mai mare măsură decât celelalte proiecte ulterioare, o vor asimila printr-o preocupare extrem de lucidă – produs al unei conformații iremediabil livrești a prozatorului – pentru arhitectura interioară a textului, a modului în care părțile individuale concură aproape alchimic spre realizarea ansamblului. Fără supralicita „atelierul” de creație al textului (deși, se va vedea, îl vor exploata, periodic, în funcție de necesitățile naratorului în cauză), ele sunt guvernate întotdeauna de oscilațiile unui spirit cerebral, cu o apetență accentuată pentru teoretizare. E ceea ce l-a făcut pe Gheorghe Perian să afirme în *Scriitori români postmoderni* că „[...] ideea este trăsătura esențială a povestirilor din *Aripa grifonului*.”² Și de aici, mai departe, „încordarea intelectuală a autorului care conferă prozei o tensiune deosebită.”³ Prozele din 1980 cu care Alexandru Vlad debutează la Cartea Românească pot fi citite, din acest punct de vedere, ca un mic tratat de poetică a prozei, semnificativ pentru cele ce le vor urma la câțiva ani distanță, dar mai ales pentru descifrarea motivațiilor intime ale prozatorului. Povestirea care dă titlul volumului e cazul cel mai simptomatic: relatarea faptelor alternează aici cu fragmente dintr-un manuscris mai vechi al naratorului, recent descoperit, pe marginea cărora lansează o serie de reflecții livrești, de la voluptatea sincerității, la felul în care trebuie să fie implicate personajele în proza sa și la observații despre ce presupune a fi un bun prozator, la uzurparea realității prin ficțiune, în fine; povestirea devine, simultan cu lămurirea unei crize identitare de la sfârșitul liceului, o critică de prim-rang asupra propriilor posibilități epice ale naratorului și, mai departe, un breviar de teorie a prozei rezultat din observații punctuale, pe text, a cărui logică internă se desfășoară în paralel cu derularea evenimentială. Dacă aici e de găsit, poate, modalitatea cea mai caracteristică de aplicare a unor principii ce guvernau, de pildă, și prozele unor Gheorghe Crăciun ori Mircea Nedelciu (e drept, cu alte mijloace și finalități), nu e mai puțin adevărat că textualismul lui Alexandru Vlad urmărește, în bună măsură, și o logică de tip structural, căci poate fi depistat încă din grila tematică între limitele căreia sunt „înregimentate” povestirile – cel mai adesea tema povestitorului, ori a memoriei – și, de aici pornind, din „principiul locomotor al epicului” de care vorbea Nicolae Oprea și pe care „îl constituie de la bun început *reamintirea*”⁴, ori din strategiile narative antrenate în dezvoltarea epicului. Pe cele mai importante dintre ele le va inventaria Gheorghe Perian, în *Scriitori români postmoderni*^{ar} fi vorba, în primul rând, de tehnica racursiului, în nuvela cu același nume (reluată în volumul următor, *Drumul spre Polul Sud* și într-o povestire ca *Antract*), procedeul deja-clasicizat al

¹ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a 3-a, prefată de Al. Cistelean, Editura Cartea Românească, București, 2006, pp. 246-247.

² Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 163.

³ *Ibidem*, p. 164.

⁴ Nicolae Oprea, *Literatura „Echinoxului”*, partea întâi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 122.

genului – povestirea în povestire – din *Nordul*, mai apoi, care determină și o multiplicare a perspectivelor, recursul la o arhitectură de tip simetric, identificabile în *Ultragiul* și *Cenușă în buzunare* din volumul mai sus-amintit, ori, în fine, de compoziția etajată a unor texte ca *Scadența*, *Teofil* sau *Vara transilvană*, tot din volumul din 1985.

Venite în descendența povestirilor de debut, prozele din *Drumul spre Polul Sud* bifează, pe de o parte, un exercițiu de continuitate care, chiar dacă rămâne „[...] departe de textualismul pur și dur al altor colegi de generație [...]”⁵, cum nota Alex Goldiș, , e „exponatul” lui cel mai evident, și, pe de alta, un punct de ruptură în raport cu volumele care îl vor succeda. Despre el, la vremea apariției, Nicolae Steinhardt nota cu o curiozitate incisivă: „Motivația psihologică e sumară, tema erotică monotona, anecdotică mai că aș spune trivială. De ce, atuncea, înseamnă culegerea de texte scurte publicată sub titlul *Drumul spre polul sud* de Alexandru Vlad [...] o carte vie, interesantă? Fiindcă precumpănesc nu întâmplările și personajele, ci privirea și acuitatea autorului. Acuitatea: neștirbită. Privirea: rece, fără cruțare, atentă. Rece mai ales. Și grija, meticuloasă, de veghe. Nu mai puțin obiectivă și neostenită decât a etimologului J.H. Fabre. Decisivă rămâne însă răceala.”⁶ Nimic nou, deocamdată; în linii mari, observația poate fi aplicată și volumului din 1980, pentru că focalizarea minuțioasă a detaliilor va fi preluată mai departe, ca o constantă. Diferențele între cele două volume se vor localiza mai ales la nivel compozițional, pentru că, spre deosebire de prozele din *Aripa grifonului*, cele din *Drumul spre Polul Sud* au o fizionomie mai neomogenă, refuză încadrarea într-o formă fixă și mizează pe amestecul colorat de stiluri și perspective narative. Unitatea celui dintâi, dată mai ales de predominanța filtrului livresc al epicii – e drept, cu mijloace diferite de la o povestire la alta – ce implica o distribuție a temelor fără variații stridente, va fi abandonată în povestiri ca *Antract*, *Pronumele de sinceritate*, ori *Gheață la mal*, unde tendința de explorare a formei (fie și în detrimentul sondajului de adâncime al unor momente decisive) va fi ceva mai vizibilă. Reduse la esențial, prozele de aici marchează vârful dispoziției experimentale a prozatorului (climax-ul din nuvela care dă titlul volumului va mai fi atins abia în eseistică). Indiferent de maniera în care sunt tratate, cu inegalități în ceea ce privește aprofundarea perspectivei, ori tratarea subiectului, toate pornesc, însă, de la o premisă comună, reperabilă peste tot și care formează nucleul intim al *Drumului spre Polul Sud*. Ea e dată de o adevărată procesare ceremonială a subiectului, urmărit cu migală și curiozitate aproape anatomice, care fac din autorul *Curcubeului dublu* un individ cu pasiunea nabokoviană a fluturilor: tentația prozei, pe care o vede plutind în aer la orice colț, și care este îmblânzită cu răbdare și atenție în pagină. La fel cum se întâmplase și în *Aripa grifonului*, și aici tendința e de a decanta conținutul de livresc din concretețea faptelor, chiar dacă uneori povestirile maschează acest deziderat sub pretenția relatării unor fapte diverse, aparent banale, lipsite oricum de interes superior. E o formă de textualism mai „agresiv” (cu ghilimele de rigoare, căci așa cum s-a văzut, prozatorul n-are vocația extremelor), însă, unul mai înfipt în materialul epic, mai ales pentru că toată oscilația amănuntului cotidian e pusă în scenă de data aceasta mai degrabă sub forma unui spectacol ideatic adesea incandescent, construit pe o partitură largă de tonalități, în funcție de prerogativele tematice la care povestirile subscriu.

Prima jumătate a volumului nu îl anunță. Sunt povestiri aici care au fost apreciate în comentariile critice în general mai mult pentru maniera ingenioasă de construcție epică, decât pentru efectul lor de adâncime. *Antract* funcționează, de pildă, prin decupajul ingenios al

⁵ Alex Goldiș, *Reinventarea unui prozator*, în „Vatra”, nr. 7-8, 2015.

⁶ Nicolae Steinhardt, *Drumul către isihie. Ispita lecturii*, ed. îngrijită, notă asupra ed., note, ref. critice și indici de Irina Ciobotaru; studiu introd. de Tania Radu; repere bibliografice de Virgil Bulat, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 317.

ordinii evenimentelor, care prin cronologia evazivă pe care o sugerează, articulează o ținută avangardistă și determină o înlănțuire de evenimente reconstituite sub forma unui colaj. *Pas de deux*, *Pronumele de sinceritate*, ori *Telefonul* pornesc de la un motiv mai mult sau mai puțin declarat erotic, pe care îl urmăresc într-o desfășurare evenimențială lipsită de spectaculozitate (mici drame sentimentale, unele, ce amintesc de prozele colegilor desanțiști) și fără o destinație superioară. *Gheață la mal* vizează tot o întâmplare fără ecou, care sfârșește în joc prin replica spirituală a naratorului. Toate urmăresc aspecte de viață mai degrabă monotone, care nu interesează prin conținut, cât prin geometria narativă (alertă) și observațiile percutante, reportericești, ale naratorilor implicați și ale personajelor. Deja cu *Scadența* și *Ultragiul*, volumul merge într-o direcție mai clar „lucrată”. Sunt și prozele care datorează cel mai mult debutului, căci se întâlnesc măcar în plan tematic, dacă nu și în maniera în care prozatorul dozează efectele: cadrul unei reîntâlniri dintre două vechi cunoștințe care, ajunse la vârstă adultă, se regăsesc cu distanța pe care timpul și diferența de statut (naratorul e din nou, un intelectual, de data aceasta cu „normă” concretă la o revistă literară) le separă iremediabil – prilej cu care cronicarul își face prezentarea „dosarului” personal –, în prima, și un episod erotic ratat, în a doua, regizat printr-o decupare ingenioasă a cadrelor narative. Mutarea de accent se face, în *Drumul spre Polul Sud*, odată cu proza *Cenușă în buzunare* – pe care Adina Dinițoiu o vedea într-un comentariu ca fiind „un fel de artă poetică”⁷ –, care deschide calea către o abordare directă și nemediată a livrescului. Cu mențiunea că aceasta acaparează întregul înveliș protector al realului, așa cum notează Gheorghe Perian: „Pentru Alexandru Vlad, frumosul nu poate fi decât artistic, niciodată natural, astfel încât orice prevalență a realului coincide cu instalarea unei crize de creație. Peste tot în povestirile sale simțul artistic covârșește simțul realității, determinând o reevaluare estetică a faptului exterior.”⁸ Observația coincide și cu aceea a lui Marius Jucan, care pune o astfel de conformație pe seama unei viziuni aproape clasicizate a prozatorului: „Alexandru Vlad creează distanță estetică față de evenimentul brut. În această «îndepărtare» voită nu găsim doar omnisciența auctorială, ci și locul reflecției, umorului, al aluziei autoreferențiale. Distanța față de eveniment, reducerea ori amplificarea acesteia, este pentru Alexandru Vlad un subiect în sine. E ceva din lecția marilor romancieri ai secolului al nouăsprezecelea despre frumusețea ficțiunii, a încrederii în arta ei, un mesaj transpus în conștiința modernistă a fracturii, a ambiguității lumii dimprejur, a imposibilității individului de a-și construi un destin.”⁹ Convingerea aceasta că livrescul lui Alexandru Vlad e produsul unei psihologii scriitoricești pe deplin infuzată de marile modele literare și-o va exprima și Irina Petraș, care analizează subiectul aproape în termeni clinici: „Livrescul e o excrescență cultivată anume, fiindcă Alexandru Vlad nu-l socotește o povară, ci un câștig, un țel. Chiar un blazon. Plecarea de la o realitate e facultativă, căci imaginația verbală și memoria culturală aruncă un strat difuz asupra peisajului natural și uman, iar ironia și autoironia sunt cu totul subțiratece. Chiar dacă prozatorul și naratorul său privesc cu o lentilă măritoare împrejurul, acesta emite aproape exclusiv la comenzi livrești, dintr-o prejudecată a lecturilor acumulate. Alexandru Vlad nu râde și nu se înduioșează, ca Nicolae Velea, să spunem. Nu experimentează limbaje și nu joacă roluri. Propria trântă cu cuvintele îi este suficientă.”¹⁰ În *Cenușă în buzunare*, tocmai această din urmă afirmație e definitorie pentru coerența interioară a prozei.

⁷ Adina Dinițoiu, *Un prozator de mare clasă*, în „România literară”, nr. 12, 2015.

⁸ Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 170.

⁹ Marius Jucan, *Alexandru Vlad sau memoria unui om liber*, în „Vatra”, nr. 7-8, 2015.

¹⁰ Irina Petraș, *Sertare, oglinzi și ocheane*, în „Apostrof”, nr. 5, 2008.

„A scrie «excursul» îmi păru cotidian și anost, faptele nu puteau însemna nimic, până și berea își dizolva singură spuma cât o lăsa neatinsă. Dar oare aş putea spune: «Lumina mă cotropi cu totul (*Soarele e Dumnezeu*, spunea Turner) și am privit cu bucurie de proaspăt înfiat, fețele de masă albe, barba vag și prematur încărunită a locvacelui meu tovarăș, fetițele în rochii convenționale, abia vizibile deasupra chiloțelor, și mai departe dealul uriaș al Feleacului parcă văzut printr-un binoclu.» Aș putea, oare? Nu reflectă starea mea de spirit, nu molipsește, așa că aş putea oare? Dacă blondul cel cu ochii mici și vioi de un albastru impur ar mai fi stat, s-ar fi creat o tensiune suficientă să mă propulseze dincolo de ineficiența obișnuită. Poate și pe el.” E o reflecție care, ancorată în mijlocul povestirii, trimite tocmai spre o rafinare livrescă a materialului epic propriu-zis disponibil și, pe de altă parte, subliniază neajunsurile și necesitățile prozei, în general, și operează în cazul de față o breșă în planul povestirii, care deschide un grad secund al lecturii, aceea metafictională. Proza se deschide chiar o astfel de „demonstrație”, reluată ulterior în text, care surprinde un moment de hiatus creator: „Câteodată cuvintele mor între creior și hârtie. Le vezi acolo, neajutorate, unite în fraze corecte, frigide, care descurajează. [...] Este un moment pe care îl cunosc toți cei care se alarmează de teama unui blocaj mai lung, ca o muțenie spontană care te face mizerabil și plicticos.” Și, mai departe: „Atunci autorul tentativei se uită în jur după ajutor, orice ingredient i-ar putea fi de folos, orice stimulent sintetic sau natural. Eu mă uit pe geam. Priveliștea mă atrage, e de-a dreptul atrăgătoare, și asta încetează din ce în ce mai mult să fie un stimulent. Peisajul refuză să se lase subordonat, folosit, ba dimpotrivă, iese în evidență cu o dezinvoltură pe care orice *animator* o invidiază în tot ce e natural.” Acest complex de tip *writer's block* (care scoate la iveală și o judecată pe marginea specificului „misiunii” scriitorului – un „animator” al lucrurilor din jur, pe care caută, demiurgic, să le însuflețească) și consecințele sale pentru evoluția epică întărește convingerea că mai important e „jurnalul de creație” al naratorului, care se face și desface în chiar planul povestirii, în detrimentul datelor concrete – întâlnirea naratorului cu prietenul său, pictorul Orloski. E, oricum, una din „mostrele” cele mai caracteristice ale textualismului scriitorului optzecist, care nu doar că atinge în treacăt problematica metafictională, ci o transformă într-o mică demonstrație despre cum funcționează (sau nu) un text. Exemplul nu e izolat, se va vedea puțin mai încolo.

În *Teofil*, lucrurile nu diferă cu mult. Și aici, perspectiva definitiv intelectualizată a naratorului acaparează consemnarea evenimentelor (nu foarte elaborată, în fond). Cu atât mai concret e dovedită aici, însă, cu cât acesta își recunoaște la un moment dat „deficiența” de natură „profesională”: „Nu sunt, din mai multe puncte de vedere, ceea ce se numește un îndrăgostit de natură cum se grăbesc unii să mă califice în virtutea modului cum mi-am petrecut ultimele veri și a clișeele prin care ei sunt condamnați să se exprime.” Și în continuare, tocmai esența „minusului” de mai sus: „Dragostea intelectualilor pentru natură este expresia estetismului și un refugiu pentru senzualitate. Nu-mi pot stabili singur diagnosticul, dar ar fi indecent să fii îndrăgostit de natură, o exaltare. Simțeam izolarea și sălbăticia locurilor ca pe o alertă continuă ce nu mă părăsea nici în somn. Natura are o anume cruzime, cruditate mai bine spus. Mirosul tare al brazilor și florilor de pe mal, răcoarea reumatică a dimineților, ceața ce ascundea zgomote permanente – ale apei și cântului, toate acestea îmi trezeau simțurile, mi le ascuțeau, și ratam orice abstractizare, orice ideeție. Nu mai puteam scrie săptămâni întregi nimic. Natura poate fi admirată, simțită, dar nici măcar descrisă.” Concluzia va fi tranșantă – „Nu există descrieri de natură, doar niște evocări în ambițioasă manieră descriptivă.” (cumva pe urma lui Viktor Șklovski această notă, care în

fragmentul numit „Despre peisaj” din *Despre proză*, observa că „a descrie obișnuitul precis și individualizat este o mare artă”¹¹). Luciditatea aceasta cu care își contemplă propria neputință în raport cu „deformația” livrescă se dovedește a fi definitorie și în relația sa cu ceilalți, pentru că o va antrena și în direcția analizei meticuloase pe care i-o face lui Teofil, fost intelectual de oraș, „refugiat” în munți, dar fără a-și abandona ambițiile literare, ale cărui aspirații și modele poetice le problematizează în repetate rânduri. E o povestire care mizează pe o componentă textualistă în măsura în care surprinde spectrul livresc sub care se așază cei doi protagoniști, naratorul și Teofil, și care lansează distincția importantă între o sensibilitate estetică, viciată de lecturi, și percepția nemediată a realității, pe de alta.

Vară transilvană e proza care, împreună cu *Cenușă în buzunare* și cea din final care dă titlul volumului, sunt exemplele cele mai clare pentru maniera în care Alexandru Vlad și-a definitivat practica textualistă. Similară prin temă și structura intimă a personajelor cu proze ca *Aripa grifonului* sau *Scurtă vizită acasă*, din volumul de debut, ea reconstituie un pretext epic simplu – contextul rural în care e angrenat ca dascăl de țară naratorul și reîntoarcerea, odată cu finalizarea orelor, la început de vară, în Orașul „eminamente cultural”, abandonat astfel – pe care îl „tratează” printr-o serie de intervenții livrești inserate în planul epic propriu-zis. Ca în alte povestiri, e vorba și aici, mai ales, de comparația culturală, ori referințele la diferite opere de artă, istorice ori literare, de frecvențele reflecții teoretice ale naratorului care suspendă nu o dată nivelul concret al epicului într-o zonă cu decantare morală („Întâmplările reale, se gândea Boldisar, nu au acuratețe literară. Viața e formată din fapte amorfe, antiteze neclare în care omul optează cu efort spre sens. Binele și răul sunt direcții opuse pornite dintr-un punct comun și căutând originea unuia apuci să îl vezi pe celălalt, incipient, în fuga lui de *putto* descult.”), sau de acelea științifice, acestea din urmă cu o scrupulozitate recunoscută chiar de către narator însuși. Dacă aceste „intruziuni” periodice nu declanșează „mutații” serioase în text, cu consecințe mult mai importante, pentru că rezumă foarte concret un set de convingeri teoretice, vor fi câteva care vizează reflecții despre ce înseamnă literatura și personajele, comentarii parantetice în latină, ori considerații despre jurnal urmate chiar de o mică demonstrație practică, între altele. Punctul lor culminant coincide cu momentul în care, în cadrul întâlnirii naratorului într-un bar din oraș cu Anton și Anticarul – triumphi livresc aproape oracular, înrudiți prin temperament artistic –, acesta invocă în monologul său interior un presupus text al lui Anton, care e, în fapt, chiar una dintre primele proze din *Drumul spre Polul Sud*, prilej de analiză teoretică a actului ficțiunii în raport cu materialul pe care îl prelucrează: „Citise una dintre schițele lui, *Telefonul*, și fascinat de intensitatea fluxului afectiv, rămase cu sugestia de-a forma numărul, atât de real în text, pe care eroul îl forma zilnic pentru vorbele lui de dragoste, numărul fetei dispărute. «Any?!» răspunse o voce speriată. «Cine ești dumneata? A murit de doi ani. Alo!» și Boldisar scăpă receptorul în furcă, neplăcut șocat ca la pătrunderea unui coșmar în realitate printr-o simplă bătaie în ușă. Nu spusese niciodată nimănui nimic. Simțise măcar atunci compătimire pentru Anton? Călcase de fapt legea – autorul nu-i obligat la *adevăr*, ci la *verosimil*.” E momentul de maximă pulsație textualistă a volumului și, totodată, una dintre reflecțiile cele mai importante pe care le operează protagonistul acestei povestiri, demnă de orice tratat de teorie literară. După o logică asemănătoare funcționează și deznodământul prozei, care se termină într-o cheie livrescă asimilată, fără o rezolvare epică spectaculoasă, ci cu o observație artistică care deschide un nou orificiu livresc – opoziția dintre sensibilitatea afectivă (a *Câinelui*, personaj teatral care își

¹¹ Viktor Šklovski, *Despre proză*, vol. I, traducere de Inna Cristea, Editura Univers, București, 1975, p. 24.

recită cu efuziune un poem transilvănean în mijlocul celor trei și în atenția colectivă a barului) și simțul valorii (al celor trei), care pot exista și disociați.

Drumul spre Polul Sud e, în fine, povestirea cu gradul cel mai ridicat de polarizare al experimentului formal în țesătura textului. Nu doar prin opțiunea formală aflată la confluența dintre genuri, de factură eseistic-culturală pe care prozatorul o aplică grilei epice (în „conspectul” pe care îl face pe marginea frigului, naratorul îi amintește pe rând pe Sir Drancois Bacon și Robert Frost, ori citează din dicționarul *Webster's*), ci și prin dialogul viu cu cititorul, sub forma unui *performance* discret, dar hotărât, pe care îl întreține încă din debutul prozei: „O să încep cu o imagine, ca să vă seduc. Doar imaginile au putere. Cuvintele încep să reverbereze silențios – primul stadiu al uitării, sentimentele se aliază confuz și până la urmă se dovedesc neașteptat de sărace în nuanțe, în doar câteva unități de timp. Imaginea însă e mai rezistentă și prolifică – atunci când presimte că moare se desface în variante, în variațiuni pe aceeași temă. Deci imaginea, vă rog”. Sau, în altă parte, cu o doză de îndrăzneală și mai accentuată, atunci când vorbește despre starea de singurătate propice scrisului său: „Deschideam geamul în seri reci de vară. Aceste amurguri privesc îndelung mă făceau trist și vulnerabil. Starea de care vă spuneam că am nevoie ca expresia să se alieze cu sentimentul, ca fraza să învie și ca dumneavoastră să n-o puteți imita, să mă căutați pe mine când sunteți în starea asta, să mă exprim pentru voi. E frecvența mea.” Și aici, ca în *Cenușă în buzunare*, naratorul jonglează între mai multe începuturi, în ezitarea căruia se citește tot o preocupare intensă față de geometria textului. Povestirea își lasă la vedere „sursele” în cea de-a patra parte a sa (materialul epic e împărțit în patru tablouri – două cu funcții expozitivă, respectiv, demonstrativă, și cele două de mijloc ce înglobează materialul faptic propriu-zis), sub forma unei colecții de citate din *Notele amiralului Byrd*, care deconspiră motivul frigului în jurul căruia este structurată.

Prozele de aici, deși coincid cu un ciclu creativ ulterior abandonat în favoarea unor proiecte epice mai „relaxate” formal, detașate de geometria exigentă a acestora, vor deschide drumul eseisticii, a căror principală trăsătură va fi dată tocmai de melanjul între genuri, prin pendularea între reportajul faptului divers și ficțiunea artistică. Într-o manieră similară vor fi construite, de pildă, textele din *Măslina aproape gratis* (2010), adunate sub un subtitlu înșelător – „proze asortate” –, pe care Ștefan Manasia le vedea ca „fragmente de roman, reportaj, editorial sau tabletă, eseu, note de călătorie sau povestiri de-o perfecțiune formală diabolică”¹², și a căror arhitectură va fi ridicată cu „intuiția abisurilor (mult mai adânci decât convențiile morale)”¹³ și „știința momentelor faste”¹⁴. *Drumul spre Polul Sud* rămâne, alături de *Aripa grifonului*, în orice caz, exemplul cel mai ilustru pentru tatonarea textualismului optzecism practicat de scriitor, pe care, chiar dacă nu-l va explora cu exhibiționismul colegilor de generație, îl va consacra măcar ca pe o variantă periferic-excentrică a acestuia.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografia autorului

¹² Ștefan Manasia, «Efemerinde» pentru călător, în „Tribuna”, nr. 203, 2011.

¹³ Cosmin Ciotloș, *Cu supușenie, Sardanelli*, în „România literară”, nr. 15, 2013.

¹⁴ *Ibidem*.

Vlad, Alexandru, *Aripa grifonului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980

Vlad, Alexandru, *Drumul spre Polul Sud*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985

Vlad, Alexandru, *Măsline aproape gratis*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012

Vlad, Alexandru, *Cenuşă în buzunare*, Editura Charmides, Bistriţa, 2014

B. Teorie, critică şi istorie literară

Oprea, Nicolae, *Literatura „Echinoxului”*, partea întâi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996

Steinhardt, Nicolae, *Drumul către isihie. Ispita lecturii*, ed. îngrijită, notă asupra ed., note, ref. critice şi indici de Irina Ciobotaru; studiu introd. de Tania Radu; repere bibliografice de Virgil Bulat, Editura Polirom, Iaşi, 2014

Şkolovski, Viktor, *Despre proză*, vol. I, traducere de Inna Cristea, Editura Univers, Bucureşti, 1975

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a 3-a, prefată de Al. Cistelean, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006

C. Articole în periodice

Ciotloş, Cosmin, *Cu supușenie, Sardanelli*, în „România literară”, nr. 15, 2013

Dinițoiu, Adina, *Un prozator de mare clasă*, în „România literară”, nr. 12, 2015

Goldiș, Alex, *Reinventarea unui prozator*, în „Vatra”, nr. 7-8, 2015

Jucan, Marius, *Alexandru Vlad sau memoria unui om liber*, în „Vatra”, nr. 7-8, 2015

Manasia, Ștefan, *«Efemerinde» pentru călător*, în „Tribuna”, nr. 203, 2011

Petraș, Irina, *Sertare, oglinzi și ocheane*, în „Apostrof”, nr. 5, 2008

TRANSTEXTUAL RELATIONS. THE METATEXT

Beatrice Diana Burcea

PhD Student, University of Craiova

Abstract: Traditional canon refusal led to different perspectives on the text and, not least, on the author. Clarifying the notion of "literature science" has determined Roland Barthes (1987) to support the link between language and literature. From this perspective, it requires a redistribution of the objects of literature science, the author and his work represents the starting point of the analysis. The author's „dodging”, specific to the narrative text, constitutes a nodal point in understanding the text. Among the achievement modes, we remind, in the analysis of the postmodern poetic text, the discursive valences of the metatext. Transtextual relationship, the metatext allows the text opening to multiple meanings. Along with the other textual relationships, metatext favors the reader's transposition into Model Reader, open to semantic, syntactic or pragmatic codes.

Keywords: speech, metatext, pragmatic, writing, text.

1. INTRODUCERE

Refuzul canonului tradițional a condus la perspective diferite asupra textului și, nu în ultimul rând, asupra autorului. Clarificarea noțiunii de „știință a literaturii” l-a determinat pe Roland Barthes (*Romanul scriiturii*, 1987) să susțină legătura dintre lingvistică și literatură. Dificultatea definirii acestei științe provine din imposibilitatea identificării „naturii obiectului literar”, prin excelență un „obiect scris”. Acceptarea ideii că „opera este făcută din scriitură”, permite instituirea unei „anume științe a literaturii” (*ibidem*: 141-142). Obiectul său nu poate impune operei un sens. Criticul subliniază că această știință este una a „condițiilor conținutului” (a formelor) și nu una a „conținuturilor” (identificate de știința istorică). Știința literaturii, în accepția lui Roland Barthes, va observa variațiile de sens „generate” și „generabile de opere”. Această știință va interpreta polivalența simbolurilor și nu simbolurile. Obiectul acesteia va fi constituit de „sensul vid” al operei, care conține „sensurile pline” ale operei (*ibidem*: 142). Din această perspectivă, modelul, subliniază criticul, este lingvistic:

Pus în fața imposibilității de a stăpâni toate frazele unei limbi, lingvistul acceptă să stabilească un model ipotetic de descriere, pe baza căruia să poată explica cum sunt generate frazele infinite unei limbi. Oricare ar fi corectivele de adus, nu există niciun motiv să nu aplicăm o astfel de metodă la operele literaturii: aceste opere sunt ele însele asemănătoare unor imense fraze, derivate din limba generală a simbolurilor printr-un număr de transformări reglate sau, mai general, printr-o logică semnificantă ce se cere descrisă. Altfel spus, lingvistica poate da literaturii acel model generativ care este principiul oricărei științe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de niște reguli pentru a explica niște rezultate (Barthes 1987: 142).

Din punctul său de vedere, obiectul acestei științe va fi orientat spre cauza pentru care sensul este *acceptabil*, în funcție de „regulile lingvistice ale simbolului” și nu de cele „filologice ale literei”. În linia analogiei cu lingvistica,¹ criticul intenționează să descrie „acceptabilitatea” operelor și nu sensul lor. Intenția este de a clasa ansamblul sensurilor posibile „asemena urmelor unei imense dispunerii operante de la autor la societate”. Prin analogie cu „facultatea limbajului” (susținută de Humboldt, Chomsky), criticul francez consideră că există în om o „facultate a literaturii”, o „energie a cuvântului ce nu are nimic comun cu geniul, pentru că e alcătuită din reguli independente de autor și nu din inspirație sau voință personală” (*ibidem*: 143). Autorului nu îi sunt „șoptite” imagini, idei sau versuri, ci „marea logică a simbolurilor, marile forme vide care permit să vorbim și să operăm” (*ibidem*: 143). Din perspectiva lui Roland Barthes, se impune o redistribuire a obiectelor științei literare, autorul și opera reprezentând punctul inițial al analizei care „are la orizont un limbaj” (*ibidem*: 144).

2. Paradigme teoretice

„Evaziunea” autorului constituie un punct nodal în înțelegerea textului. În sfera discursului narativ, există numeroase modalități de realizare, precum: „textul de gradul al doilea” (ascunderea în spatele unui alt autor) și metatextul (Hăulică 1981: 109). În analiza textului poetic postmodern, reținem doar valențele discursive ale metatextului. Definirea conceptului circumscrie tipul de discurs care „efectuează investigarea, interpretarea, comentariul unui alt discurs”, numit „text-obiect” (*ibidem*: 120). Dintre tipurile de metatext – comentariul, re-scrierea, traducerea infidelă² – în poezia postmodernă, este frecvent întâlnit comentariul.

În clasificarea realizată de A. Crismore, se disting două tipuri de metatext: *informațional* (se comunică scopul și conținutul textului) și *atitudinal* (se explică valoarea informației comunicate) (apud Varzari, în Constantinovici 2011: 135). În cazul „meta-textului”,³ textul este alcătuit din două componente: informația pe care o prezintă autorul și informația pe care o adaugă Cititorul Model. Cea de a doua componentă este determinată de informația autorului. Mesajul Cititorului Model este de asemenea orientat în funcție de prima componentă. Construirea Cititorului Model presupune recursul la „artificii semantice și pragmatice”, care favorizează apariția semnalelor ilocuționare și perlocuționare (Eco 1991: 252). Metatextul permite deschiderea textului spre semnificații multiple.

Metatextualitatea reprezintă unul dintre tipurile de transtextualitate identificate de Gérard Genette în *Palimpsestes* (1982):

Le troisième type de transcendance textuelle,⁴ que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de «commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer: c’est ainsi que Hegel,

¹ Roland Barthes considera că rolul lingvisticii recente, „transpus la scara unei științe a discursului”, este de a descrie „gramaticalitatea frazelor și nu semnificația lor” (*ibidem*: 142-143).

² Cristina Hăulică identifică aceste tipuri de metatext, alături de falsul metatext, în opera lui Borges (1981).

³ Umberto Eco analizează „meta-textul” în opera *O dramă foarte pariziană*, de Alphonse Allais (1991).

⁴ J’aurais peut-être dû préciser que la transtextualité n’est qu’une transcendance parmi d’autres; du moins se distingue-t-elle de cette autre transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle, et qui ne m’intéresse pas (directement) pour l’instant – mais je sais que ça existe: il m’arrive de sortir de ma bibliothèque (je n’ai pas de bibliothèque). Quant au mot *transcendance*, qui m’a été imputé à conversion mystique, il est ici purement technique: c’est le contraire de l’immanence, je crois.

dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, le Neveu de Rameau. C'est, par excellence, la relation critique [...] (1982: 10).

Inițial, criticul francez nu a considerat că obiectul poeziei este textul, ci „arhitextul” sau „arhitextualitatea” textului, prin care înțelegea „ansamblul de categorii generale sau transcendente – tipuri de discurs, moduri de enunțare, genuri literare, etc. – prin care se relevă fiecare text în manieră aparte” (*ibidem*: 7). Ulterior, a considerat obiectul poeziei „transtextualitatea” sau „transcendența textuală a textului”, prin care înțelegea relaționarea „manifestă sau secretă” cu celelalte texte. Astfel, subliniază criticul, transtextualitatea depășește și include arhitextualitatea. În analiză, Gérard Genette impune cinci tipuri de relații transtextuale: *intertextualitatea*, *paratextualitatea*, *metatextualitatea*, *hipertextualitatea* și *arhitextualitatea*.

*Intertextualitatea*⁵ este definită, în manieră restrictivă, drept „relație de coprezență între două sau mai multe texte”. În forma explicită și literală, intertextualitatea se referă la operația tradițională a „citării”. În forma ei „mai puțin explicită” și „necanonică”, se referă la „plagiat”. Nu în ultimul rând, într-o formă „mai puțin explicită” și „mai puțin literală”, această relație transtextuală se referă la „aluzie” (Genette 1982: 8).

Paratextualitatea este „relația mai puțin explicită și mai distantă pe care, în ansamblul unei opere literare, textul propriu-zis o întreține cu ceea ce se poate numi doar *paratextul* său: titlu, subtitlu, intertitluri, prefețe, postfețe, avertismente etc.”. Paratextualitatea reprezintă un aspect privilegiat al dimensiunii pragmatice a operei (*ibidem*: 9).

Metatextualitatea reprezintă în mod curent, comentariul, care „unește un text de alt text, despre care vorbește, fără a-l cita în mod necesar. Relația este de natură critică” (*ibidem*: 10).

Hipertextualitatea este „relația care unește un text B [hipertext] de un text anterior A [hipotext], pe care se grefează într-o manieră care nu este cea a comentariului”. Operația se realizează prin transformare sau prin imitare (*ibidem*: 11-12).

Arhitextualitatea este tipul „cel mai abstract și cel mai implicit”. Este vorba de o „relație în întregime tacită, care, în plus, nu articulează decât o precizare paratextuală [...] de pură apartenență taxonomică” (*ibidem*: 11). Aceste denumiri generice nu sunt întotdeauna subliniate explicit. Teoria transtextualității amintește de concepția lui Mihail Bahtin⁶ conform căreia: „În toate căile sale spre obiect, în toate direcțiile sale, discursul întâlnește un discurs străin și nu poate să nu intre cu el într-o interacțiune vie, intensă” (Bahtin 1982:134).

3. Funcționarea pragmatică a metatextului

Metatextualitatea este un procedeu frecvent întâlnit în poezia postmodernă. În textul lui Bogdan Ghiu, *Poem*, identificăm, ca modalitate de realizare a procedurii, disimularea în spatele unui text străin. Opera lui Paul Éluard este un pretext pentru a face apologia Libertății (Paul Éluard scria pe toate obiectele lumii / numele libertății [...]). Modelul scriptural este reluat metatextual, eul enunțării insistând nu asupra ideii de libertate („Libertate”), ci asupra

⁵ Denumirea acestui tip de transtextualitate i-a fost sugerată lui Gérard Genette de studiul J. Kristeva, *Séméiotikè* (1969). Într-o antologie „Tel Quel”, *Théorie d'ensemble* 1968 (titlul traducerii românești: *Pentru o teorie a textului* 1980), Julia Kristeva definește intertextualitatea drept „interacțiunea textuală care se produce în interiorul unui singur text.” În concepția cercetătoarei, intertextualitatea este înțeleasă de „subiectul cunoscător” drept noțiunea „care va fi indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea. Pentru J. Kristeva, trăsătura fundamentală („socială”, „estetică”) a unei structuri textuale este determinată de „modul concret în care intertextualitatea se realizează într-un text dat” (1980: 266).

⁶ Cf. Maingueneau 2007: 39.

numelui⁷ („ci numele, care anume?, *al libertății*”). Orientat spre performativitate („înjur”, „scriu”, „eu scriu”), poemul se îndepărtează de locurile comune ale modernismului. Textul antrenează ființa poetică în relații transtextuale debordante. Actul locuționar are valențe multiple, exacerband adesea gestul scriptural. Emoția estetică a eului enunțării se consumă într-o elaborare asiduă, îndârjită. Sublimul creației este ocultat („Înjur”). În frustrarea ontologică asumată, pentru eul enunțării, a numi referentul echivalează cu o numire condiționată a lumii („scriu pe fiecare obiect ceea ce e”). Sentimentul apropierei lumii, într-un gest orgolios, este motivat intertextual de exemplul literar al lui Paul Éluard. Transtextualitatea se insinuează, prin relațiile specifice, la nivelul intertextualității, al metatextualității, al hipertextualității și al arhitextualității. Adnotarea metatextuală – „Paul Éluard scria pe toate obiectele lumii / numele libertății (nu „Libertate”, ci numele, / care anume?, *al libertății*) / Scria chiar și (poate mai ales) pe produsele propriei activități / de conjugare poetică a obiectelor lumii” – este dublată de procedee ale pragmaticii ilocuționare. Seria reprezentativelor este întreruptă de un directiv („care anume?”). Inserția metatextuală favorizează simulacrul conversațional („care anume? *al libertății*”). Propriul răspuns-comentariu certifică sub aspect grafic apropierea numelui libertății. Intenția de „conjugare poetică a obiectelor lumii”, admirată la predecesor, devine stimul artistic. Actul ilocuționar reprezentativ instituie metatextual germenul estetic al filiației:

Înjur; scriu pe fiecare obiect ceea ce e.
 Paul Éluard scria pe toate obiectele lumii
 numele libertății (nu „Libertate”, ci numele,
 care anume?, *al libertății*).
 Scria chiar și (poate mai ales) pe produsele propriei activități
 de conjugare poetică a obiectelor lumii

(Ghiu, *Poem*, 1982: 40)

Intertextualitatea manifestată în poem sub forma explicită și literală a citării (Genette 1982: 8) configurează gestul scriptural al predecesorului care încalcă interdicții („Pe fructul rupt în două”), pecetluind obiectele cu numele libertății. Dichotomia obiect / lucru din filosofia cunoașterii este accentuată de Husserl în prezentarea „nivelurilor conștiinței în procesul cunoașterii pentru atingerea Esenței”. Lucrurile sunt, după filosoful german, „reprezentări empirice” a ceea ce ne înconjoară. Ele sunt păstrate de conștiință în forma reprezentărilor, a imaginilor. Lucrurile devin Obiecte, atunci când sunt „reflectate de conștiință”. Cunoașterea este orientată de interesul cu care subiectul privește obiectele, devenind intențională. Obiectele, la rândul lor, devin „Obiecte intenționale”. Cunoașterea pură renunță la „intenționalitate” pentru a accede la „obiectivitatea absolută” (Husserl, apud Mihăilă 1995: 33). În intertext, lucrurile, ca reprezentări empirice („cameră”, „oglinză”, „pat”) sunt reflectate de conștiința artistică, prin intermediul performativului („Scriu numele tău” [al libertății; n.n.]).

(„Pe fructul rupt în două
 Al camerei și-oglinzii
 Pe patul scoică goală
 Scriu numele tău”).

⁷ În atomismul logic al lui Russell, numele (numele propriu logic) are semnificații care se identifică strict cu purtătorii lor. În absența acestora, aceste nume nu au semnificație (Flew 1996: 243).

(*ibidem*: 40)

Metatextul, relație de natură critică, deconstruiește actul scriptural al modelului cultural („Inventa noi obiecte ale lumii, îmbogățea lumea / în obiecte pentru a putea scrie pe fiecare / numele libertății). Disimulat în spatele unui text străin, eul enunțării este fascinat de strategia poetică a predecesorului („inventa”, „îmbogățea”, „re-crea”, „scria”), care își asuma orgolios actul locuționar al scrierii, în numele libertății de a re-crea lumea. Actul ilocuționar directiv – „(a cui libertate, de fapt?)” nu mai favorizează simulacrul conversațional. Relația Obiect-libertate este instituită în temeiul resemantizării, în scopul accederii la cunoașterea pură.

Inventa noi obiecte ale lumii, îmbogățea lumea
în obiecte pentru a putea scrie pe fiecare
numele libertății. Re-crea lumea obiect cu obiect (meticulos?,
febril?) pentru a putea scrie pe fiecare, orgolios poate,
sigur fericit, numele libertății (a cui libertate, de fapt?)

(*ibidem*: 40)

Linia de demarcație dintre metatext și hipertext se pierde în strategia tuității impersonale („Ca să eliberezi lumea, trebuie să o re-creezi. / Iar libertatea obținută trebuie însemnată”). Valoarea deontică (Zafiu II 2005: 680) a verbului modal „trebuie” consacră contextual respectarea modelului cultural prin imitare: libertatea trebuie să fie *însemnată*. Relația cu hipotextul se realizează și prin problematizare – „Ajunge oare doar să scrii numele – același? – al libertății (sau un simbol al lui), dar direct pe obiecte?” –, actul ilocuționar directiv al hipertextului realizând o gradație în plan ideatic. Forța ilocuționară a cuvântului ar „scrijeli” obiectul [„Să distrugi / obiectul scrijelind (??) Cu un altul mai tare numele / nou și comun pe suprafața lui”]), iar actul perlocuționar ar consacra „eliberarea lumii din obiect” [și să dai de stratul puțin mai adânc și mai moale al lumii / (a elibera lumea din obiect)?]. Eul enunțării este fascinat de posibilitatea transformării obiectului în cadrul hipertextului. În procesul emancipării lumii din obiect, dinamica cuvântului depășește simțul comun al comprehensiunii („Sunt două acțiuni aici, sau doar una?”). Modelul dilematic al predecesorului încifrează codul scriptural. Aproximările deconspiră forța cuvântului-obiect mai tare decât obiectele [„Să distrugi obiectul scrijelind (??) cu un altul mai tare numele / nou și comun pe suprafața lui”]. Procedeele hipertextului – imitarea și transformarea – tentează eul enunțării în accederea la dimensiunile ultime ale cunoașterii. Forța spirituală a modelului scriptural probează încă o dată impactul cuvântului asupra lumii:

Ca să eliberezi lumea, trebuie să o re-creezi.
Iar libertatea obținută trebuie însemnată.
Ajunge oare doar să scrii numele – același? – al libertății (sau
un simbol al lui), dar direct pe obiecte? Să distrugi
obiectul scrijelind (??) cu un altul mai tare numele
nou și comun pe suprafața lui
și să dai de stratul puțin mai adânc și mai moale al lumii
(a elibera lumea din obiect)?
Sunt două acțiuni aici, sau doar una?

(*ibidem*: 40)

Eul enunțării se detașează de codul scriptural al predecesorului. Performarea scrierii reiterează gestul adamic al numirii. Numirea nu mai echivalează cu „eliberarea lumii din obiect”. Dinamica cuvântului este estompată, obiectul rămâne ceea ce este („Eu scriu pe fiecare obiect, încet, ceea ce e”), de aici frustrarea eului enunțării. Forța ilocuționară a cuvântului se degradează („Îl înjur”). Procesul lent, uniform al scrierii îl situează la distanță de Poet. Lumea nu mai este re-creată, ci acceptată așa cum este. „Înalta fidelitate față de referent, de lumea reală” (Cărtărescu, în Crăciun 1999: 121) marchează pregnant poezia postmodernă.

Eu scriu pe fiecare obiect, încet, ceea ce e.
Îl înjur.

(*ibidem*: 40)

Eul enunțării înțelege forța spirituală a Poetului, dar aceasta i se refuză atât ca revelație, cât și ca exercițiu spiritual. Rămâne ancorat în propriul cod scriptural și existențial, părând să consacre diferența dintre „scriitor” și „scriptor”, sesizată de Roland Barthes, în funcție de referința la materia comună, și anume cuvântul. Pentru scriitor, cuvântul nu este nici instrument, nici vehicul, ci structură. Pentru scriptor, cuvântul este un mijloc. Scriitorul pierde propria structură și pe cea a lumii în structura cuvântului, care este „o materie (la nesfârșit) prelucrată; un fel de supra-cuvânt care consideră realul doar un pretext”, fapt pentru care „cuvântul nu poate explica niciodată lumea”, chiar dacă explicația este fixată într-o operă, deoarece „aceasta devine imediat un produs ambiguu al realului, de care e legată *cu detașare*”. Nu întâmplător, subliniază criticul, „libertatea este întotdeauna ne-realistă, iar tocmai această lipsă de realism îi permite adesea să pună întrebări pertinente lumii” (Barthes 1987: 127). În ceea ce-l privește pe scriptor, cuvântul „se lasă făcut, nu e faptă”. Este punctul în care criticul francez apreciază că limbajul este „reduc la rangul de instrument de comunicare, de vehicul al gândirii”. Grija pe care scriptorul o acordă scriiturii „nu este niciodată ontologică”, ea nu se transformă niciodată în „obsesie”. Scriptorul, subliniază Roland Barthes, nu exercită nicio „acțiune tehnică esențială” asupra cuvântului. Acesta dispune de „o scriitură comună tuturor scriitorilor, un fel de *Koinè*, în care se pot [...] distinge dialecte [...] dar foarte rar stiluri” (*ibidem*: 129).

Arhitextualitatea, ca relație transtextuală implicită, articulează o precizare paratextuală – „Poem”. Denumirea generică este subliniată implicit în text, la nivelul sferei semantice, în metatext („scria”, „conjugare poetică”, „inventa”, „re-crea”), în intertext („scriu”) și în hipertext („să re-creezi”, „să scrii”). Însuși actul performării poemului este în strânsă legătură cu proiecția arhitextuală. Codurile diferite de realizare a scriiturii – „re-creare a lumii”, în deplină libertate creatoare, și acceptare a acesteia așa cum este („ceea ce e”) – mențin permanent atenția asupra arhitextului. Poemul este nu doar o simplă referire la specie, ci și un mod de a fi, asumat diferit, la distanță în timp.

În textul lui Bogdan Ghiu, relațiile transtextuale (metatextualitatea, intertextualitatea, hipertextualitatea și arhitextualitatea) oferă instrumente de analiză textuală care permit lectorului să se transpună în Cititor Model, deschis codurilor semantice, sintactice ori pragmatice.

4. Concluzii

În înțelegerea textului, metatextul este un concept-cheie. Ca modalitate de „evaziune” a autorului, metatextul circumscrie tipul de discurs care realizează interpretarea, comentariul unui „text-obiect”.

Metatextul contribuie la structurarea textului în funcție de două componente: informația expusă de autor și informația adăugată de Cititorul Model care permite nuanțările semantice și pragmatice, responsabile de prezența semnalelor ilocuționare și perlocuționare.

În poezia postmodernă, metatextualitatea este un procedeu recurent ce coexistă cu celelalte tipuri de transtextualitate. Modelul scriptural, reluat metatextual, accentuează frustrarea eului enunțării, a cărei emoție estetică se consumă într-o elaborare asiduă, îndârjită, prin care se ocultează sublimul creației (cf. Bogdan Ghiu). În textul prezentat, tipurile de transtextualitate funcționează atât ca instrumente de analiză, cât și ca modalități de problematizare a scriiturii.

Prin relațiile transfrastice instituite, lectorul se transpune într-un Cititor Model receptiv la codurile semantico-pragmatice existente (cf. Bogdan Ghiu).

BIBLIOGRAPHY

- Bahtin, Mihail. 1982. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. București: Univers.
- Barthes, Roland. 1987. *Romanul scriiturii*. Traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu. București: Univers.
- Cărtărescu, Mircea. 1987. „Realismul poeziei tinere”. *România literară*, 17, în Crăciun, Gheorghe. 1999. *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Paralela 45.
- Eco, Umberto. 1991. *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*. Traducere de Marina Spalas. București: Univers.
- Flew, Antony. 1996. *Dicționar de filozofie și logică*. Traducere D. Stoianovici. București: Humanitas.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bucur, Romulus; Ghiu, Bogdan; Lefter, Ioan Bogdan; Marin, Mariana; Mușina, Alexandru. 1982. *Cinci*. București: Litera.
- Hăulică, Cristina. 1981. *Textul ca intertextualitate*. București: Eminescu.
- Kristeva, Julia. 1980. „Problemele structurării textului”, în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*. pp. 250-272. București: Univers.
- Maingueneau, Dominique. 2007. *Pragmatică pentru discursul literar. Enunțarea literară*. Traducere de Raluca-Nicoleta Balațchi. Iași: Institutul European.
- Mihăilă, Ecaterina. 1995. *Textul poetic. Perspectivă teoretică și modele generative*. București: Eminescu.
- Varzari, Elena. 2011. „Metatextualitate”, în Constantinovici, Elena (coord.). *Teoria textului: termeni-cheie*, pp. 134-135. Chișinău: Academia de Științe a Moldovei. Institutul de Filologie.
- Zafiu, Rodica. 2005. „Modalizarea”. *Gramatica limbii române* (coord. Valeria Guțu Romalo), vol. II, pp. 673-697. București: Editura Academiei Române.

BIOGRAPHIES IN "FAMILIA" LITERARY MAGAZINE

Rareş Sorin Şopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Magazine "Family" is one of the first magazines in Romanian from Transylvania and Hungary, published in 1865 under the guidance of Joseph Vulcan. Among the objectives of the magazine, established by her editor, it includes the spreading of Romanian culture in Transylvania and preserving the language and national consciousness. On the pages of 'Family' articles appeared with subjects of literature, art, books, and other information, including biographies.

The period analyzed in the present study covers 41 years, from 1865 until the early nineteenth century and the next century XX (1906). Analyzing the 1865-1906 period, strictly in terms of quantity, we find that all the biographies published in four decades reach the quota of 430, which would mean 10 biographies per year. But flipping through the pages, we find that there is continuity in terms of the number of biographies written and published in those years, but rather a discontinuity. There is a tendency, after some years, when we witness an "avalanche" to find a sharp decline in biographies, followed by a period of high productivity, and again there is a decrease.

Another interesting aspect to consider is the ethnic composition, national subjects. Joseph Vulcan had a clear goal to familiarize its readers with major domestic and foreign personalities, both historical and contemporary with those. Regarding biographies which were the subject of Romanian personalities (total 240), 137 were from Austria-Hungary and 97 belonged to the Old Kingdom. This can be explained by the simple fact that the magazine was founded in Oradea, belonging to the Austro-Hungarian Empire. On the other hand, one can see the large number of foreign personalities, 188. The magazine wanted to contribute to the wider public knowledge, he wanted rapprochement with the West.

The second part of the research is the analysis of biographies signed and unsigned. In the first part we analyzed the quantitative statistical biographies, followed by a brief qualitative analysis. Of the 430 authors of biographies, just 136 had authors at the end of the work. In terms of the number of the biographers of 43, 16 have used original names or nicknames. If we look from the perspective of their biographies, we find that the most active author was with the initials I.H. biographer followed by the editor of "Family" Joseph Vulcan, 51 and 30 biographies.

The last part of the research focuses on some interesting aspects: in many cases we find the existence of a personal relationship between biographers course where we can specify certainly his person and subject biographer: same field, the same areas of origin, field of interest, camaraderie or kinship ties, and the reason for publishing the biography of choice.

Joseph Vulcan proposed in „Family” magazine to spread Romanian culture and broadening the cultural horizon of readers, followed by publishing biographies thing personalities often model.

Keywords: magazine, family, biographies, biograph, personalities

Revista „Familia” este una dintre primele reviste în limba română din Transilvania și din Ungaria, apărută în anul 1865, sub îndrumarea lui Iosif Vulcan. Printre obiectivele revistei, stabilite de redactorul ei, se numără răspândirea culturii române în Transilvania și cultivarea limbii și a conștiinței naționale. Pe paginile „Familiei” au apărut articole de literatură, artă, monografii, și alte informații, printre care și biografii.

Perioada analizată în cercetarea de față cuprinde 41 de ani, începând cu anul 1865 a secolului XIX și până la începutul secolului următor, XX (1906). Analizând perioada 1865-1906, strict din punct de vedere cantitativ, constatăm că totalul biografiilor publicate în patru decenii atinge cota de 430, ceea ce ar însemna în medie 10 biografii pe an. Însă, răsfoind paginile revistei, putem constata că nu există o continuitate în ceea ce privește numărul biografiilor scrise și publicate în anii respectivi, ci mai degrabă o discontinuitate. Există tendința ca, după anumiți ani, când asistăm la o „avalanșă”, să constatăm o scădere accentuată a biografiilor, după care urmează o perioadă de productivitate mare, și din nou are loc o scădere. În primii ani a vieții „Familiei”, când putem constata o creștere a numărului biografiilor, în 1865 au fost publicate 22, în 1866- 23, în 1867 -30, iar în anul 1868- 23, un număr mare și destul de constant, însă din 1869, observăm o scădere masivă, până în anul 1880. Cu excepția anului 1871 și 1874, când au fost publicate 28, respectiv 13 biografii, între anii 1869-1879, au apărut pe paginile revistei doar 34 de biografii. Anii imediat următori, 1880 și 1881 au fost din nou productivi în ceea ce privește numărul operelor care se axează pe aspecte din viața unui personaj, fiind publicate 20, respectiv 35 de astfel de lucrări. Însă, începând cu 1882, asistăm, din nou la un deceniu cu biografii reduse, din nou cu 34 de lucrări de acest gen (1882-1892). Anul 1893 deschide o perioadă prosperă în acest domeniu, în sensul în care, între 1893-1897 apar în total 126 de biografii sau schițe biografice. Împărțite pe ani, datele arată astfel: în 1893- 18, în 1894- 25, în 1895-37, în 1896-,34 1897- 12. Ajunul veacului nou, aduce o scădere dramatică în rândul biografiilor, din 1898 și până la anul 1906 au fost publicate în total 31 de biografii, în primul an al secolului XX amatorii de biografii nu au găsit nici una publicată pe paginile revistei ardelenice.

Putem, constata deci, o fluctuație în ceea ce privește numărul biografiilor, existând ani în care s-au scris ori tradus cât în 10 ani, însă perioadele prospere, care, de altfel, nu au fost lungi, au fost urmate de ani buni de „secetă biografică”, cu mici excepții. Cum se poate explica această lipsă de continuitate? Răspunsurile sunt multiple, una dintre ele ar fi, interesul cititorilor. Orice revistă este dependentă de cititori, pentru a se menține, trebuie să urmărească tendința interesului publicului. Nu trebuie omis faptul că în această perioadă tipărirea ziarelor, revistelor, însemna costuri destul de ridicate.

Interesant este de urmărit numărul biografiilor semnate: sunt ani în care doar 1-2% din totalul biografiilor au autor (excepție anul 1880 când din totalul de 20 de biografii, toate sunt semnate, sau 1879, 1899 și 1900), restul autorilor au preferat să își păstreze anonimatul. Trebuie amintit și faptul că, foarte mulți care și-au lăsat numele, au preferat să folosească inițiale, sau pseudonime. Explicația acestui fenomen este complex, și depinde foarte mult de personalitatea autorului: putem vorbi despre lipsă de spațiu, dorința de a rămâne anonim din cauze politice, mai ales în cazul unor personaje contemporane cu ei, este de preferat anonimatul pentru a nu suferi posibile consecințe, nu au fost contractați legal, sau putem vorbi și despre o modă a vremii, întoarcerea la anonimatul Evului Mediu.

Când analizăm lucrări care au în centrul lor persoane, nu putem evita analiza repartiției genului. În cazul revistei „Familia”, analizând numerele dintre anii 1865-1906, putem

constata că nu a existat o împărțire egalitară a subiecților de gen feminin și masculin, dimpotrivă, constatăm o discrepanță uriașă: din totalul de 430 de biografii doar 59, au avut ca și protagoniste femei și în multe cazuri ele au apărut în postura de mamă, soție lângă un personaj-bărbat. Acest aspect își are rădăcina în faptul că, această perioadă este încă una dominată de bărbați, femeile nu au avut încă posibilități să se afirme pe plan științific, în afară de titluri pe care le-au moștenit, ca de pildă regină, prințesă, reprezentantele sexului frumos încă nu au avut oportunități de afirmare. Am fi tentanți să credem că odată intrați în noul secol, există o tendință spre egalitate, dar analizând subiecții biografiilor, constatăm chiar opusul, și anume că în perioada 1901-1906 nici o femeie nu a primit un loc pe paginile revistei.

Alt aspect interesant de analizat este compoziția etnică, națională a subiecților. Iosif Vulcan a avut un obiectiv clar, cititorii săi să se familiarizeze cu marile personalități interne și externe, atât a istoriei cât și cu cei contemporani. În ceea ce privește biografiile care au avut ca subiect mari personalități românești (în total 240), 137 au fost din Austro-Ungaria și 97 au aparținut Vechiului Regat. Acest lucru se poate explica prin simplul fapt că revista a luat ființă în Oradea, aparținând Imperiului Austro-Ungar. Pe de altă parte, se poate constata și numărul mare ale personalităților străine, 188. Revista a dorit să contribuie la lărgirea cunoștințelor publicului, dorea apropierea de Occident.

A doua parte a cercetării mele o constituie analiza biografiilor semnate și a biografiilor ne semnate. În prima parte am analizat cantitativ, statistic biografiile, după care urmează o scurtă analiza calitativă. Din totalul de 430 de biografii doar 136 au autori la sfârșitul operei. În ceea ce privește numărul biografiilor acesta este de 43, dintre care 16 au folosit inițiale sau pseudonime. Dacă analizăm biografiile din prisma activității lor, putem constata că cel mai activ autor a fost biograful cu inițialele *I.H.* urmat de redactorul „Familiei”, Iosif Vulcan cu 51, respectiv 30 de biografii.

În ceea ce privește numărul subiecților de biografii este de 130, acest lucru explicându-se prin faptul că sunt personalități despre care s-a scris de două ori, câte una pentru fiecare eveniment important din viața lor. Astfel de personalități sunt: Carol I, regele României, Mihai Eminescu, Samuil Vulcan, Nicolae Krețulescu. În cazul regelui României prima biografie a apărut în anul 1866 cu ocazia încoronării și a doua în 1881, anul proclamării ca rege al României. În cazul lui Mihai Eminescu au fost publicate cele două biografii cu ocazia publicării unor poezii în „Familia”.

În ceea ce privește împărțirea pe gen a biografiilor semnate, putem constata o discrepanță : astfel din totalul de 130 de subiecți, doar 19 sunt femei, și restul de 111 sunt bărbați. Explicația este aceea că fiind o epocă de dominație masculină iar femeile încă nu s-au putut afirma pe plan științific. Din totalul de 19 subiecți de genul feminin, 6 sunt naționalitate română, dintre care 4 au venit domeniul culturii (trei scriitoare și una venită din domeniul muzicii), o învățătoare și o nobilă matroană. Acest lucru dovedește că în spațiul românesc, atât în Imperiul Dualist, cât și în Vechiul Regat, femeile încă nu au avut oportunitățile de afirmare în domenii exclusiv masculine, cum ar fi științe, politică sau funcții de conducere. Femeile au rămas în domeniile clasice pentru ele, cum ar fi învățătura sau cultura, asta însemnând literatură sau artă. Totuși este de notat faptul că, sunt popularizate scrierile și faptul că ele au semnat cu numele lor, și nu s-au ascuns în spatele unor pseudonime. În ceea ce privesc personajele feminine din afara hotarelor, vorbitoare de limba română, 12 sunt din străinătate, deci mai multe decât din Transilvania sau Vechiul Regat, dintre care 9 sunt cu titluri de monarhi (regină, prințesă, principesă), o scriitoare, o actriță și o locotenentă. Se poate observa, deci, că nici în străinătate femeile încă nu au avut acces la anumite domenii de

activitate, cele mai multe provin din domenii de activitate moștenite sau obținute în urma căsătoriei. De altfel, trebuie amintit faptul că majoritatea reginelor, prințeselor, au primit un loc pe paginile revistei datorită mariajelor cu monarhi.

În ceea ce privesc subiecții masculini 56 sunt de naționalitate română, din Austro - Ungaria și Vechiul Regat, iar 55 sunt străini. Se poate observa un echilibru mai mare în ceea ce privește etnia subiecților de biografie decât în cazul femeilor. Privind domeniul de activitate a bărbaților din spațiul românesc cei mai mulți au fost din domeniul literaturii (scriitori, poeți), urmați de personalități din domeniul artei și oameni politici. Din acest aspect putem constata că și în alegerea subiecților de biografii, autorii au ales personalități prin care să contribuie la răspândirea culturii românești și promovarea noilor scriitori și poeți, cu scopul familiarizării publicului cu realitatea culturală românească. Pe de altă parte, nu trebuie omis faptul că „Familia” s-a preocupat cu publicarea unor biografii a căror subiecți au venit din domeniul politicii, toți fiind politicieni din Austro-Ungaria care au militat pentru drepturile și interesele românilor din Imperiu. Un aspect interesant este că din totalul personajelor de sex masculin, de etnie română, 15 sunt membrii ai Academiei Române, deci personalități aflate în fruntea ierarhiei din domeniul culturii, politicii, științei. Pe lângă oameni de cultură și din politică au apărut o serie de biografii având ca personaje principale din domeniul ecleziastic, episcopi și preoți, religia fiind un punct de legătură dintre românii din Imperiu și dincolo de Carpați, un aspect important al identității, iar pe de altă parte religia în sine a ocupat un loc foarte important în viața de zi cu zi a românilor. Nu trebuie omis rolul subiecților de biografii, pentru că ei au un rol moralizator, devin modele, exemple de urmat pentru cititori.

Aceste date statistice vin să ne aducă unele concluzii prin care putem să urmărim cum obiectivele propuse de Iosif Vulcan privind răspândirea informațiilor sunt realizate prin intermediul biografiilor și alte observații interesante și anume echilibru în ceea ce privește naționalitatea, dezechilibru însă în cazul genului, și domeniile de activitate, cei mai mulți venind din sfera culturii și a politicii.

Ultima parte a cercetării mele se concentrează asupra unor aspecte interesante: în multe cazuri putem constata existența unei legături personale între biografi, desigur unde putem preciza cu siguranță persoana lui, și subiectul biografului: același domeniu de activitate, aceleași zone de proveniență, domeniu de interes, camaraderie, sau legături de rudenie, și motivul anului ales pentru publicarea biografiei. În cele ce urmează o să prezint succint aceste legături biograf - subiect de biografie și evenimentul pentru care a apărut biografia (și în acest aspect există cazuri unde nu putem detecta o cauzalitate exactă, dar este interesant de analizat).

A. C. Șor a publicat în 1884 biografia lui Nicolae V. Scurtescu, pe care l-a cunoscut personal, iar în 1890 a ales să prezinte aspecte din viața lui Pop Michail, elogiind munca lui de pictor în anul în care a preluat catedra de desen a liceului român din Brașov.

Atanasie Marian Marinescu a ales să publice biografii despre personaje cu care a avut mai multe puncte în comun: de exemplu toți subiecții au avut ca zonă de proveniență Austro-Ungaria, mai precis zona Banatului, de unde era și Marinescu.

Aurel C. Domșa a publicat în anul 1889 biografia lui Aron Pumnul. Punctul comun îl reprezintă domeniul de activitate, ambii fiind prozatori, iar motivul pentru care Domșa a ales să scrie despre A. Pumnul este și interesul său pentru un eveniment la care a participat Aron Pumnul, și anume revoluția din 1848-49, dovada că a publicat un articol intitulat *Aniversarea*, în care a studiat Adunarea Națională de pe Câmpia Libertății din 1848, la care a participat și subiectul biografiei.

George Barițiu a fost unul dintre colaboratorii activi ai „Familiei” publicând o serie de scrieri printre care și biografii: în 1865 a lui George Lazăr, iar în 1869 a Mariei Antoanetta și Lady Jane. George Barițiu a avut un rol important în dezvoltarea învățământului, de aceea nu este de mirare că a ales să scrie despre un învățător. Fiind istoric, reginele tratate de el în articole, constituie parte din domeniul său de interes.

George Marchisiu este unul dintre cei care a publicat biografia regelui Carol I al României, el optând pentru anul încoronării, 1866.

Grigore Moldovan a comemorat în 1866 cei 250 de ani de la moartea marelui scriitor, poet, dramaturg englez, William Shakespeare.

În ceea ce îl privește pe biograful cu inițialele *I. H.*, el a fost cel mai activ și constant autor dintre toți colaboratorii revistei „Familia”, publicând între 1879 și 1885 nu mai puțin de 51 de biografii.

Astfel în 1879 a scris biografia episcopului Mihai Pavelu cu ocazia mutării sale de la Episcopia de la Gherla către Episcopia de Oradea Mare. Anul 1881 a fost cel mai productiv pentru *I. H.* publicând 26 de biografii: 4, având ca motiv decesul (Augustin Blanqui, Augustin Treboniu Laurian, Iosif Skoda, B.R. Uchatius); 2 cu ocazia ajungerii la putere, cum este în cazul țarului Alexandru al III-lea, care a devenit conducătorul Rusiei și în cazul președintelui Chester A. Arthur, care în acest an a devenit președintele Statelor Unite. Din rândul celebrilor francezi nu a putut lipsi nici Victor Hugo, despre care a publicat o biografie cu ocazia unor celebrări organizate în cinstea scriitorului francez.

Iosif Vulcan redactorul revistei a fost printre cei mai activi semnatori ale articolelor din „Familia”, inclusiv biografii. În anul debutului revistei, a optat să facă cunoscută viața unora dintre colaboratorii săi, Timotei Cipariu, Nicolae Zsiga, cel care în acest an a fost decorat cu Ordinul „Crucea de Aur”. În anul 1868 printre biografiile semnate de el se numără și cea a reginei Isabela a Spaniei, ocazia fiind, plecarea ei în exil. Anul următor a publicat o singură biografie, subiectul fiind Dumitru Sfura, căruia Vulcan i-a publicat poezii în revista sa. Anul 1881 a fost dedicat regelui Carol I, an în care acesta a fost proclamat regele României. De altfel, Iosif Vulcan obișnuia să publice câte o biografie dedicată persoanei căruia i-a publicat opere, cum este cazul poetei Matilada Poni în 1884 și a poetului Mihai Eminescu din 1885, care a debutat în paginile „Familiei” cu poezia *Sara pe deal*. Tot în 1885 a publicat biografia lui C. A. Rosetti și a lui Visarion Roman cu ocazia decesului lor. În 1886 a semnat o singură biografie dedicată lui George Rațiu. În 1895 a publicat printre altele, o scriere dedicată lui Nicolae Krețulescu cu prilejul începutului mandatului de președinte a Academiei Române, urmând ca în anul 1900 să mai publice o scriere, de această dată cu ocazia morții lui. În 1899 a publicat 8 biografii, a preotului Ioan Metianu, care în acest an a devenit mitropolitul ortodox al Ardealului, a lui Petru Vulcan unul dintre colaboratori, și a lui Nicolae Popea și Ioan Bran de Lemeny cu ocazia trecerii în neființă.

Mihail Kogălniceanu a fost printre colaboratorii revistei „Familia”, publicând o biografie în 1869 a cronicarului moldovean Miron Costin. Punctul comun între Kogălniceanu și Costin a fost zona geografică, ambii provenind din Moldova și ambii preocupați de bunăstarea regiunii de naștere.

Mihail Străjan a scris biografia lui Alphonse de Lamartine în 1869, anul decesului scriitorului francez. În acest caz, punctul de legătură este Franța, Străjan și-a făcut studiile și în această țară.

Petru Rațiu este autorul uneia dintre biografiile episcopului Samuil Vulcan, bunicul lui Iosif Vulcan.

Petru V. Grigoriu a publicat biografia lui Richard Wagner în 1879. Cazul său dovedeşte cel mai bine existenţa unei legături între biograf şi subiectul biografiei: Grigoriu a fost promotorul muzicii lui Wagner şi a wagnerismului în spaţiul românesc, de aceea nu este de mirare că a ales să scrie biografia compozitorului german.

T.C a prezentat aspecte din viaţa mareşalului francez Francois Achille Bazaine, cu ocazia unui eveniment interesant şi anume evadarea din închisoare.

Theodor Mommsen este singurul biograf străin, german, care a scris în „Familia”, de ocupaţie istoric al Romei antice, aşa că a fost evident că a apărut biografia lui Cezar.

Vasile Ranta Buticescu a publicat biografia reginei Sofia de Neapole, dar şi a lui Sava Henţia, punctul de legătură cu cel din urmă fiind zona de provenienţă, Transilvania.

Victor Babeş a fost unul dintre colaboratorii „Familiei” şi prin urmare a publicat în 1906 biografia doctorului Gheorghe Marinescu, cu ocazia alegerii celui din urmă ca membru al Academiei Române. Acest caz dovedeşte din nou legătura biograf - subiect, Marinescu fiind coleg de breaslă cu Victor Babeş, ambii venind din domeniul medicinei.

Sextil Puşcariu, lingvist, a ales să scrie biografia unui alt lingvist renumit, dr. Gustav Weignad, şi despre Henrik Ibsen.

Ioan Raţiu a scris despre Andrei Mureşeanu punctul comun fiind revoluţia din 1848, la care ambii au participat, în plus ambii au fost de religie greco-catolică şi ambii din Austro-Ungaria.

Iuliu Vuia în 1895 a optat să scrie biografia lui Constantin Diaconovici Loga, ei aflându-se în relaţii de rudenie, Diaconovici fiind bunicul lui Iuliu Vuia.

Petru Vulcan a ales să scrie despre un alt scriitor, Mihai Străjan în 1899.

În fine, Ioan Slavici a fost unul dintre colaboratorii de renume a „Familiei” publicând în 1892 o biografie a lui Mihai Eminescu, an în care a apărut volumul *Albumul*, Slavici fiind unul dintre promotorii lui Eminescu, şi în anul 1900 a tradus o biografie a episcopului Inocenţie Micu Klein.

În concluzie, analizând datele statistice ale biografiilor publicate între 1865 şi 1906 putem constata lipsa de continuitate în ceea ce priveşte apariţia acestor lucrări, fiind ani în care au apărut zeci de biografii însă la cealaltă extremă sunt ani în care nu a apărut nici una. Putem constata deseori şi o legătură între biograf şi subiectul biografiei. Iosif Vulcan a propus răspândirea culturii româneşti şi largirea orizontului cultural al cititorilor, lucru urmărit şi prin publicarea biografiilor unor personalităţi de multe ori model.

BIBLIOGRAPHY

Academia Republicii Populare Române, *Dicţionar Enciclopedic Român*, Editura Politică, Bucureşti, 1962-1964.

Arhiva.revistafamilia.ro, anii 1865-1906.

Neş, Nicolae – *Oameni din Bihor (1848-1918)*, 1937.

Păcurar, Iuliana, „*Familia*” (1865-1906) – *perspectivă monografică*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2014.

Revista „Familia” schiţă monografică, în *Centenar „Familia” 1865-1965*, Oradea, 1965.

STRATEGIES OF COMMUNICATION IN BROWNING'S MY LAST DUCHESS

Mădălina Pantea

Assist., PhD, University of Oradea

Abstract: The main purpose of this study is to establish the communicative situation at work in Browning's My Last Duchess. The main focus will be placed on the rethorical nature of indirectness and also the relevance theoretical concepts of interpreting that can give a useful way to re-theorise the use of voice in literature.

Keywords: literary communication, implicatures, My Last Duchess, theory

Pragmatics has at times tried to polarize linguists and theorists of literature. They tried to analyze literary texts which actually posed problems when it came to the issue of their introduction into the study of pragmatics. The question to be answered was whether literature should be regarded as a form of communication and if so, why its study can or cannot be integrated into pragmatic theory. Literature should be inserted in the study of language in use (Sperber and Wilson, 1995: 122) as another form of communication and it does not need to be regarded as a special case.

The aim of this article is to contribute to the growing significance of relevance theory in literary studies, and also to contribute to the development of concepts within relevance theory itself, by focusing on rhetorical indirectness and the use of voice in literature. This will be illustrated with reference to the speech of the Duke of Ferrara in Browning's poem *My Last Duchess*.

Sperber and Wilson relate to the ways in which different types of indirectness accomplish their effects. In successful communication, the indirect nature of the utterance chosen will lead to extra contextual effects which compensate for the extra processing effort imposed on the hearer. This indirectness can take many forms and, of course, the extra effects can be also various.

The Duke of Ferrara's monologue in *My Last Duchess* contains an intriguing series of indirect vocal expressions addressed to a silent hearer by which he transmits a set of implicatures (e.g. My previous wife used to flirt and that made me angry. Because of that, I had her killed. The woman I am about to marry should be warned because she also flirts and I will do the same to her...). The moments of indirectness in the poem are many. The aim here is to show the way in which relevance theory would see the inferencing processes involved in this case of indirect communication and thus pointing out the rhetorical potential of indirectness.

At the beginning of the poem (line 2-3), the Duke refers to a painting of his previous wife: "I call/That piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands". The comma used before *now*

causes a pause and in this way emphasizes it, it is suggested that there was a time when he did not consider the painting so wonderful. So, here we have multiple various interpretative hypotheses: 1. The Duke may not have believed that the painting was well-painted;

2. The Duke places a higher value on the work of art now that his previous wife is dead;

3. He used to dislike the painting but now he does not any longer

Later on in the poem we have other related interpretative ideas which complete the above 3rd hypothesis. The following contributed to the eliminating process: the expressions in brackets – “(since none puts by/The curtain I have drawn for you, but I) (lines 9-10) and the Duke’s explanation for the unusual quality of the painting: “Sir, ’twas not/ Her husband’s presence only, called that spot/ Of joy into the Duchess’ cheek” (lines 13-15) – Dukes usually being in the absolute power in their own houses, we assume that no one else draws back this curtain because he does not let anyone do that, or, there is the other possibility that perhaps no one wants to draw back the curtain. We understand here that the Duke only wants a selected number of people to watch the painting (see the 3rd hypothesis). Both of these are then strengthened by implicatures of the word *only* (line 14) where we get that: if the Duchess’s “spot of joy” (blush) is sometimes caused by her husband’s presence, we assume that it is a blush indicating a sexual relationship maybe not confined to her relationship with her husband, thus we reach the conclusion that the Duchess’s relative sexual freedom annoyed the Duke. We can even strengthen the hypothesis that there is something delicate about the painting from the duke’s part and the fact that she is now dead the source of annoyance is no longer so great as to stop the Duke from calling the painting a “wonder”.

All these implicatures are then confirmed in the 15-34 lines and 43-45 even if it is important to say that the Duke never directly said that his wife used to flirt and that thing was a source of annoyance for him.

As the second part of the whole message transmitted by the Duke, we have again indirect information about his decision of the problem: “This grew; I gave commands;/Then all smiles stopped together. There she stands/ As if alive.” (lines 45-47). These lines, with the sequence of the first three clauses and the missing of any connectivity, make us interpret the cause and effect relationship between the events described: maybe because of the Duchess’s becoming flirtatious, the Duke ‘gave commands’ and maybe because of these ‘commands’, ‘all smiles stopped together’ which meant they were extremely serious. We have here again more possibilities of interpretation: 1. the Duke may have ordered the Duchess to stop flirting and, as a consequence, she felt depressed; 2. The Duke took something the Duchess liked, perhaps her mule (line 27) and thus she was unhappy; 3. The Duke had her killed. The final sentence: ‘There she stands/ As if alive’ (lines 46-47) brings no new information, but draws attention to it as old information (lines 2-4). This also reminds us that the Duchess is dead. We are invited to reconsider this information in the newly enriched context and thus emphasizing the 3rd hypothesis: that the Duchess’s death was set up by the Duke.

In a real situation, the relevance of this narrative would be clear. In fact, this entire narrative is an indirect warning to the Count’s daughter who is supposed to become the Duke’s next wife. We get this interpretation from the Duke’s turning his (and our) attention to the present, to the following marriage negotiations. At the end of the poem we have another reference to an object of art (lines 54-56), the Duke’s apparently casual remark being relevant to the hearer who understands that the parallel with the powerful Neptune taming a delicate sea-horse refers to the Duke’s own intentions.

The Duke transmits this fact indirectly again, as it is not advisable to claim responsibility for a murder, thus minimizing his implications in the unfortunate action. Nothing is said directly, so the hearer is more responsible for the interpretations s/he makes. The two-way strengthening and assuring of assumptions partly outlined above gets us to an interpretation which does not permit much ambiguity as the contextual information is so complete that the content of the message is like directly transmitted by the Duke. His implied arrogance would otherwise pose no problem in transmitting the message directly.

The Duke's indirectness is thus seen as a strategy for manipulating and intimidating the hearer. He gives an impression of power and skill that the hearer is forced to work at interpreting the message by making connections between the apparently unrelated declarations. In *My Last Duchess*, the Duke's interjections: 'how shall I say' (line 22) and "Even had you skill/ In speech – which I have not" (line 36) are contrasting with what is in fact a rhetorical display. The Duke's indirectness of message will indicate the Duke's disregard for the hearer. The impact of the message is also stronger as it may not be interpreted immediately, being like a puzzle to which the hearer returns all the time to get to a good interpretation. Once the hearer had reached a conclusion, there will be little doubt about the fact that it is or not the right one.

The above presented communicative strategy is relatively simple if compared to that between Browning and the reader. In a dramatic monologue the reader's position overlaps that of the silent hearer, so that, like the silent use of the Count in *My Last Duchess*, we have to figure out the Duke's utterances and get to the interpretations of them described above. For example, we do not know who the hearer is at the beginning of the poem, we can only guess his identity, but at the end of the poem we get some information: 'The Count your master's known munificence...' (line 49). So the reader must guess from the presented information.

There are numerous examples like this, where the information needs to be enriched or clarified for the reader because s/he does not have access to the same contextual information as the hearer. Browning has cleverly managed to draw attention to the predicament and viewpoint of a woman in an unequal marriage through the monologue of a fictional character who represents an endorsement of the attitudes and power structures which allow for such marriages; that is presenting one view, he communicates another (Maxwell, 1992: 322).

The conclusion to be drawn is that Browning uses the dramatic monologue to express views and attitudes from which he distances himself. The possibilities for narrative layering complicate the interpretative / echoic framework in that an author might distance him-/herself from an implied author; or from a first-person narrator, who in turn might distance him-/herself from an internal narrator; or from a character's view expressed through free indirect/direct discourse. The Duke of Ferrara does just this (lines 37-39) in voicing the things that a different kind of husband might have said to his Duchess.

There are many possibilities here to be explored; the concepts of interpretative and echoic use seem adequate to be used as a means of resolving one of the separation between pragmatics and literary studies.

3 That's my last Duchess painted on the wall,
 Looking as if she were alive. I call
 That piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands
 Worked busily a day, and there she stands.

- Will 't please you sit and look at her? I said
"Frà Pandolf" by design, for never read
Strangers like you that pictured countenance,
The depth and passion of its earnest glance,
9 But to myself they turned (since none puts by
The curtain I have drawn for you, but I)
And seemed as they would ask me, if they durst,
How such a glance came there; so, not the first
Are you to turn and ask thus. Sir, 'twas not
Her husband's presence only, called that spot
15 Of joy into the Duchess' cheek: perhaps
Frà Pandolf chanced to say, "Her mantle laps
Over my Lady's wrist too much," or "Paint
Must never hope to reproduce the faint
Half-flush that dies along her throat"; such stuff
Was courtesy, she thought, and cause enough
21 For calling up that spot of joy. She had
A heart . . . how shall I say? . . . too soon made glad,
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere.
Sir, 'twas all one! My favour at her breast,
The dropping of the daylight in the West,
The bough of cherries some officious fool
28 Broke in the orchard for her, the white mule
She rode with round the terrace--all and each
Would draw from her alike the approving speech,
Or blush, at least. She thanked men,--good; but thanked
Somehow . . . I know not how . . . as if she ranked
My gift of a nine-hundred-years-old name
With anybody's gift. Who'd stoop to blame
35 This sort of trifling? Even had you skill
In speech--(which I have not)--to make your will
Quite clear to such an one, and say, "Just this
Or that in you disgusts me; here you miss,
Or there exceed the mark"--and if she let
Herself be lessoned so, nor plainly set
Her wits to yours, forsooth, and made excuse,
42 --E'en then would be some stooping; and I chuse
Never to stoop. Oh, sir, she smiled, no doubt,
Whene'er I passed her; but who passed without
Much the same smile? This grew; I gave commands;
Then all smiles stopped together. There she stands
47 As if alive. Will 't please you rise? We'll meet
The company below, then. I repeat,
The Count your Master's known munificence
Is ample warrant that no just pretence
Of mine for dowry will be disallowed;

Though his fair daughter's self, as I avowed
At starting, is my object. Nay, we'll go
54 Together down, Sir! Notice Neptune, though,
Taming a sea-horse, thought a rarity,
Which Claus of Innsbruck cast in bronze for me.
(Robert Browning, 1842)

BIBLIOGRAPHY

- Adams, J.K. (1985) *Pragmatics and fiction*, John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia
Booth, W. (1983) *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London
Chase, Cynthia, *Romanticism*, London and New York, Longman, 1993.
Goldin Bernstein, C. (1990) *My Last Duchess: A Pragmatic Approach to the Dramatic Monologue*, *The SECOL Review*, 14:127-42
Maxwell, C. (1992) *Word and Image*, 8: 322-323
Sperber, D. and Wilson, D. (1995) *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford
Woolford, J., Karlin, D. (1996), *Robert Browning, Studies in 18th and 19th Century Literature*, Longman Group Limited, New York.
Woolford, J., Karlin, D., Phelan J. (2007), *The Poems of Robert Browning, Volume three: 1847-1861*, Pearson Education Limited, Edinburgh.

SURREALIST GELLU NAUM

Mirela Radu

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

*Abstract: As Andre Breton, Gellu Naum remained faithful "(...) to the surrealist way of living and writing poetry, which proves that, for the poet, choosing surrealism was not a conjectural option, but the expression of the authentic self-affirmation"*¹ Ion Pop, the critic, as well as the mentor of the surrealist movement, considered that Gellu Naum preferred the lived poetry to poetry-literature. Gellu Naum lives the deception and "the poets' deep sadness who all their life, struggled not to practice literature and, in the end (...), found that they actually did only that." Having the feeling of being infected with literature far deep, to the bone marrow "so that" any doctor would see in each of my nerves the stinking gangrene of poetry ", the poet wants to" shake the poem by producing it."² A kind of self-overcoming fears, this therapy seems, in some cases to give the expected result. The only one who gives hope to the writer is the conviction that participating in literature, he undermines it, the conviction of being a ferment of change.

Keywords: catharsis, literature, surrealism, hazard, reality

În *Castelul orbilor* (1946), Naum își definește poezia drept "știință a acțiunii", mod de a perturba "îngrămădirea dogmatică." Poezia este văzută ca revoltă având însă caracter de renaștere, de catharsis: "acest contact este asemenea focului, asemenea panicii, asemeni iubirii, asemeni apei, asemeni revoltei, asemeni morții care ne primenește sângele."³ Poezia este dinamitară, ea reușește, prin implozie, să renască în sufletul poetului noi trăiri menite să-i primenească ființa căci lirica este o prorocie a viitorului, o fereastră deschisă atât spre interior cât și spre exterior: "Poezia este un avans, un promițător avans, o profeție a gândirii noi și reale."

Poate, cel mai bine surprinsă reunire de plăsmuire și realitate din lirica naumiană este surprinsă de Vasile Spiridon: "Concretețea imaginilor cu care Gellu Naum își începe de obicei poeziile ne dă sentimentul unei lumi obișnuite, pentru ca undeva, prin câteva date bizare, aceasta să dobândească un aer derutant, enigmatic. Prospectarea în câmpul insolitului și al necunoscutului este menită, în concepția poetului nostru, să restabilească unitatea de viziune dintre real și imaginar, dintre cotidian și miraculos, dintre rațiune și vis. (...) Inteligența-i dedulcită sensibil coboară totul la treapta imaginativ-palpabilă, la domeniul presimțirilor, întrucât eul liric vrea să se dezbrace de « ferocea mea luciditate », de « falsa conștiință » care îl ține sub platitudinea convenționalismului (...)." ⁴ Aflată la granița subțire dintre obiectiv și

¹ Gabriela Duda, *Literatura română de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 197

² Gellu Naum, *Medium*, București, *Colecția suprarealistă*, 1945, pp. 10-13

³ Gellu Naum, *Castelul orbilor*, Colecția suprarealistă, București, 1946, p. 19

⁴ Vasile Spiridon, *Prefață în Gellu Naum, Exactitatea umbrei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011, p. 237

subiectiv, această lirie respiră aerul tare al celor două lumi. Ca un adevărat om de știință, poetul sondează cele două lumi, ale simțitelor și ale intangibilului. Senzația de inedit este dată și de capacitatea permanentă a poetului de surprinde: “Și-a păstrat intact gustul pentru asociațiile stupefante, pentru rupturi în carne poemului și pentru schimbări de ritm neașteptate.”⁵

Combinație de sacru și profan, poezia naumiană nu poate fi totuși încătușată în simpla periodizare aleatorie a unui curent literar: “Ca și Elytis, Octavio Paz sau portughezul Herberto Helder și asemeni recent dispărutului René Char, cu toții avându-și un punct de plecare din suprarealism, dar evoluând ulterior pe alte coordonate estetice, Gellu Naum reprezintă un «caz» de rebeliune față de suprarealismul istoricizat (cu toate abjurările sau exorcizările cunoscute).”⁶

Pentru Gellu Naum, între eu și univers există o rețea de “vase comunicante”, în care visul este supraordonat realității. Pentru poetul suprarealist, locul central al concepției sale literare suprarealiste îl constituie hazardul obiectiv și obiectul suprarealist, sub influența lui Dalí și a lui Breton. Poetul caută permanent, într-o stare de așteptare activă, modalități de comunicare cu lumea înconjurătoare. Iar această așteptare se transpune în mediumnitate, la semnificațiile pe care contactul între lumea văzută și cea a nevăzutei îl presupune. Naum caută lucruri eliberate de “uniformele cretinizante.” Modelarea obiectelor conform dorinței poate îmbrăca forma “fazei de cristalizare” (care este una lentă) sau o alta “exuberantă” (caracterizată prin celeritate). Poetul lucrează pentru a deveni vizionar, pentru a vedea dincolo de realitatea tangibilă. Ca orice suprarealist, el caută o poezie care să excedă dogmatizările și clasificările, aptă să se sustragă generalităților și etichetărilor, capabilă “de a frânge sistemele, de a le face să delireze, de a produce în curiosul ei joc, fuziunea spontană.”⁷ Pe toate palierele literaturii: lirie, proză și teatru, Naum a trăit și a experimentat sentimentul stranieții, al contradicțiilor interioare.

Chiar dacă Ștefan Roll, după parerea lui Ion Pop, se apropie cel mai mult de “suprarealismul autentic, depășind imagismul în formula lui cea mai răspândită la membrii grupării *Unu* - spre a deschide calea experiențelor celui de-al doilea val avangardist, din anii ‘40”⁸, Naum pare să fie cel mai longeviv suprarealist atât în faptă cât și în însăși existența fizică.

În 1945, Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu, într-o broșură manifest, înțeleg să se distanțeze de avangardiștii grupați în jurul revistei *Unu*, acuzându-i că acordau prea multă importanță imaginii poetice, care reprezintă o chestiune pur formală. Ei vedeau această axare pe forma poetică drept o scleroză pe care orice avangardist care se respectă ar trebui s-o ocolească. Întorși din Franța, în 1940, Gellu Naum și Gherasim Luca coagulează grupul suprarealist.

Între 1945-1947 apar scrierile programatice suprarealiste din care se observă că aceasta își însușise concepțiile lui Andre Bréton. În lipsa unei reviste oficiale, se publică pachete de poezii și proză intitulate *Colecția suprarealistă*, *Surrealisme*, *Infra-Noir*, *Critica mizeriei* (în 1946 Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Paun și Virgil Teodorescu, solidari cu încercarea de perpetuă revoluționare a literaturii, afirmă “Poezia, dragostea și revoluția sunt una”). Printre principalele teme dezbătute se regăsesc: atotputernicia experienței onirice,

⁵ Alina Ologu, *Gellu Naum: experimentul poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 46

⁶ Dinu Flămând, *Naum heracliticul*, în *România literară*, 19 mai 1988

⁷ Gellu Naum, *Poetizați, poetizați*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 86

⁸ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 250

căutarea “miraculosului”, automatismul psihic pur, hazardul obiectiv. După instaurarea regimului comunist, Naum se retrage din viața literară pentru aproape două decenii. Cu toate acestea, febrilitatea nevoii de a respira literatură se va materializa prin traduceri din diverși autori: Denis Diderot, Samuel Becket, Henri Stendhal, Franz Kafka.

Pentru Naum vegetația virgină este o imagine în oglindă a celei din adâncul ființei noastre: “Aceste flori mușcă trenurile.” Toposul este gotic, peisajul este bântuit de apariții onirice: “Femei pe aceste câmpuri inundate/femei elastice, femei sumbre/ femei de cristal și de ceară nocturnă.” (*Castelul orbilor*)

În 1936 Naum publica volumul *Drumețul incendiar* de un suprarealism autentic care face o rupere între nivelele sensului, aduce asocieri grotești, maximizând ambiguitatea ironico-sarcastică. În acest volum, trăsătura caracteristică este cea de negare, sabotarea realității prin vis, delir, mediumnitate, în care trecerea prin lume este vegheată de instanța femeie.

Un alt fel de călător este și *Vasco da Gama* (1940), un alter ego al poetului ce creează alte raporturi, șocante, între obiecte: “el miroase apa cu ajutorul lunetei/ nările i se prelungesc până la țărnișă/pentru că el mănâncă și capul cârciumarului.” Impresia pe care o lasă poezia lui Naum în acest volum este ca “de incongruență, de violentare a cunoașterii comune” dar cititorul nu trebuie să uite că “suprarealismul a vrut să convertească o trăire autentică în experiență a poeziei.”⁹ Raporturile firește se inversează “Acolo e o albina și o femeie/și femeia înțepă albina cu degetul.” Obiectele devin antropomorfe și, alături de abstracțiuni, participă la farsă: “dar bastista își arată dinții spre comandantul/ care își balansează pendulele din urechi.” Metaforele derâd înclinațiile poetizante: “Prin ziduri urina tulbure lucește/vezica este o splendidă cameră obscură.” Sintaxa lineară, obișnuită, este înlocuită de icono-sintaxă. Încă o dată, călătoria permite accesul la semnificații. Corpul nu mai funcționează ca un tot anatomic, părțile sunt dezmembrate și ființează independent: “Ți-ai stors creierii ca pe o lămâie/ ca să-mi faci ceaiul și hainele.” Navigatorul, erou civilizator, nu poate, însă, rămâne captiv al locurilor descoperite iar femeia este așezată sub semnul vegetalului: “ea are în locul mâinilor arbori.” Forțele necunoscutului din lumea exterioară și din cea interioară conduc la Naum la întâlniri primejdioase, în cadrul unor peisaje terifiante, cu conotații apocaliptice: “dincolo de aceste mâini calul erotic/doarme pe orizont din carnea violacee meduzele închipuiesc coame.” (*Calul erotic*) *Inventatorii banderolei* este un pamflet împotriva lui Gherasim Luca și D. Trost iar *Poetizați, poetizați* (1970) este transpunerea onirică a conflictului dintre eu-l profund și obstacolele ridicate de conștiință.

Culoarul somnului (1944) anunță schimbarea din programul experimental al poetului. Somnul conține ideea de vis dar și pe cea de moarte. În persoana I plural se regăsesc toate celelate persoane ale pronumelui eu/tu/ei/ea/voi. Se inventează noi serii de metonimie întreg-parter iar anatomia corpului uman capătă noi valențe: “umerii mei au clipit”, “vreau să mă miroși ca pe o fereastră”, “urechile mele fumează.” Recurent, revin două atribute: *halucinant* și *somnabulic* tocmai pentru accentua starea de încetare a conștiinței și alunecarea în reverie (“somnambulica ta plimbare”, “privirea lucidă a somnambulilor”, “oglinzi halucinante”). Privirea unește bărbatul cu femeia iar întâlnirea are valența morții, deoarece reprezintă o modificare a stării anterioare.

Cu *Athanor* (1968), apărut după o absență de 20 de ani pe scena literară românească, se intră în spațiul experimentalismului. *Athanorul* are trei părți: una superioară (un dom), una mijlocie cu trei ieșiri și una inferioară (care conține focarul). Și volumul este structurat în trei părți. Trecerea zidului simbolizează trecerea în

⁹ Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 346

lumea interioară, a conștiinței. Nucleul unei noi serii de imagini este vocația vegetală a umanului: “Fiecare gură înfrunzează” (motto din *Exactitatea umbrei*). În *Mult mai bine* umanul este o mixtură de mineral și vegetal: “poti să-ți lași pălăria ca pe un fruct ud.” Din nou drumul semnifică autocunoaștere, iar străbaterea căii lungi ostenește spiritul dornic de cunoaștere. (*Ne-am oprit să ne odihnim*).

În 1970 vede lumina tiparului volumul *Copacul-animal*, în care hibridizarea unește cele trei regnuri: mineralul, animalul și vegetalul. Animalul simbolizează inconștientul și libidoul. Ca timp verbal predilect, poetul folosește imperfectul. Acesta are menirea de a încheia lumea poetică care, pe alocuri, este fragmentată de folosirea perfectului compus și a mai mult ca perfectului (*La început fuseserăm mai mulți*). Dincolo de cuvânt se așterne tăcerea iar amuțirea are valența morții ce înfășoară în giulgiul ei întreaga natură: “se lasă o amplă tăcere peste lume.” Versurile par agramate prin folosirea comparației, palindromului, antonomazei și poliptotonului: “Mai la o parte noi ne ghemuim/sub pasăre cu măduva aceea/cu văduva aceea.”

Ca fir roșu al scrierilor lui Naum se regăsește autoreflexivitatea, oglindirea textului în text. În 1972, apare prozopoemul *Tatăl meu obosit*. Structurat la persoana întâi și a treia singular, pe parcursul poemului apar des marcatori de temporalitate: “cam în aceeași vreme”, “în diminețile următoare”, “pe atunci” dar care, în lipsa unei referințe, se golesc de sens, pierzându-și capacitatea de referențialitate. Tata poate semnifica o superioritate dar și cenzura socială. Poemul este străbătut de concidență, fantasm, straniu și oniric.

În 1975 era tipărit unul din volumele *Descrierea turnului*, structurat pe mai multe cicluri. Turnul are valoare simbolică de axă a lumii, vector al sacrului, sinonim al scării. De data aceasta, poetul se folosește de toate timpurile verbale. Poemul *Dimineți* cu domnișoara Pește îmbină modelul supraraelist (de suprafață) cu cel romantic. Pentru Naum, abulia, așteptarea și rătăcirea au valoare inițiativă iar revelația este posibilă cu ajutorul domnișoarei Pește.

În *Partea cealaltă* (1980) apa are un rol dublu: de origine a vieții, purificare, loc al plămuirii, oglindă a lumii dar și simbol al morții. Și aici apare instanța feminină Zenobia care este când eterică, când umană, când ingenuă, când impudică, când feerică, când urbană. În acest volum, poetul include o parte din poemele scrise anterior, sub numele de *Poeme regăsite*.

Dar Naum și-a încercat talentul literar și în dramaturgie scriind *Insula* (1979). Volumul mai cuprinde și alte două piese: *Ceasornicăria Taus* și *Poate Eleonora*. Piesa face referiri la romanul lui Daniel Defoe. Lectorul este obligat la atenție prin folosirea discursivă a majusculilor și caracterelor mici iar în lipsa unui sfârșit dictat de autor, cititorul are libertatea de a da deznământul pe care-l consideră oportun. Robinson-ul lui Naum este o altă ipostază a călătorului singuratic, ce reface drumul de la natură la cultură, este o altă ipostază a poetului însuși retras din lumea civilizată. Cu un condei mult mai încercat în arta lirică, Naum ironizează producând literatură nu doar ca rezistență în fața vieții cotidiene “(...) persiflând automatismele de limbaj, de comportament, de mentalitate, absurdul și expresivitatea involuntară pe care ele îl generează (ca Ionescu, de pildă sau, înaintea lui, Urmuz)” ci a scris “(și) împotriva teatrului persiflând deopotrivă lumea și teatrul ca joc secund al ei.”¹⁰ La granița dintre liric și dramaturgie, teatrul naumian face apel la didascalii iar întreaga acțiune este aluzivă și nu descriptivă.

În *Zenobia* (1985) se face trecerea de la o secvență la alta fără o logică strictă, trăirile derulându-se înafara ordinii diurne. Punctuația aberantă ghidează atenția cititorului spre

¹⁰ Simona Popescu, *Clava. Critifictiune cu Gellu Naum*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 186

secvențele discursursului, precum un scurt-circuit. De fapt, întreaga operă naumiană se caracterizează prin penuria semnelor de punctuație iar parantezele, în loc să explice, amplifică sentimentul de ireal. În *Zenobia* se împletesc două discursuri: unul la persoana întâi și altul, ce descrie realitatea mundană, scris în italice.

În majoritatea textelor lui Naum persoana I, autoreferința, reprezintă solidaritatea între eu și lume. Lipsa de autenticitate a lumii civilizate îl determină pe poet să aleagă ca mijloc de rezistență ironia care reprezintă teatrul interior al ființei. Dar eu-l poetic este folosit adesea la plural, este spațiul în care autorul și cititorul se întâlnesc. Faptul este observabil și prin folosirea indicilor de genul “vă rog să recapitulați”, “v-aș sfătui.” În *Culoarul somului* (1944), eu-l este ascuns într-un noi generic “se pare că pentru noi.” În poemele de după 1990, eu-l se diluează în el/ea/ei/eu/tu și voi.

Specific supraraelist este izomorfismul spațiu/timp în care structura temporală o reproduce pe cea spațială. O altă caracteristică supraraelistă, întâlnită și la Naum este tema rătăcirii, metafora ce dimensionează mișcările textului, este încercarea labirintului ca simbol al condiției umane. O altă însușire a scrierilor lui Naum este finalul deschis și ceea ce nu poate fi decodificat este transmis textelor anterioare sau celor ce urmează, dând senzația unui continuu al tuturoe textelor semnate de autor. Axa fundamentală este femeie=corp=inconștient=text. Una din temele centrale este cea a călătoriei prin lume, vis și limbaj.

Vocația de supraraelist și-o afirma chiar poetul “știu că m-am născut supraraelist. Eram predestinat pentru asta.” Supraraelismul său se manifesta la nivel de expresie, ecuația enunțativă, structura textului, retoricitatea, dar și la nivel de conținut: reprezentări și imagini. Ca și grupul supraraeliștilor din anii '45 din care făcea parte și Gellu Naum, împinge automatismul la limita absurdului, pune automatismul în relație cu hazardul, prezentând subiectul în calitate onirică sau mediumnică. Dar pentru poet, teoretizarea reprezintă o slabiciune, preocupările teoretice fiind “ore slabe.”

Alina Ologu cataloghează avangardele de după '40 ca aparținând experimentalismului și identifică următoarele caracteristici: deconstruire, detotalizare, deplasare, disjunție, schizoidie, demistificare și simulacru iar Ion Pop numește procesul nașterii de forme noi ca unul de contestare dar și de recâștigare a adevăratei arte scrise : antiliteratura. Pentru Naum cristalizarea (alegerea formei) se face rapid (în lirica sa) sau lent (în cazul paginilor narative).

În veritabil spirit supraraelist, Naum rupe clauza referențialității, intitulându-și volumele sau poemele într-o manieră derealizantă. Unele titluri au un termen sau un grup cu centru nume *Pălăria iască, Turnirul din subsol, 122 de cadavre, Caii de gheață, Căldura glaciară*, etc. sau emphasizează postura atotcunoscătoare a autorului *Despre cele veșnice dar trecătoare, Despre identic și felurit, Despre femeia leșinată*, etc. sau se folosește de maxime cu notorietate *Întoarcerea poetului risipitor*, utilizate în răspăr.

Matei Călinescu în Cinci fețe ale modernității distinge între două impulsuri, aparent incompatibile, ale avangardei: unul al negării și altul al reinventării. Aceste două coordonate au fost abordate și de Naum. Printre trăsăturile tipologice ale avangardei literare române, Gabriela Duda identifică spiritul negator ce se manifestă în forme variate, de la contestare la suicid. Contextul intern (epuizarea conținuturilor și formelor de exprimare literară) și cel extern (marea criză economică, cele două războaie mondiale) fac ca negația să reprezinte nu atât o soluție literară cât una existențială. O altă caracteristică a avangardei românești este criza literaturii ce vizează formele instituționale, conținutul operei literare, motivele și temele epocilor anterioare și împărțirea în genuri și specii literare. Totodată, o alternativă la spiritul negator este ludicul permițând scriitorului avangardist să fie când poet-personaj, când poet-

clown. Consecința negativismului este destructurarea textului poetic, care atinge toate nivelele: prozodic, sintactic, stilistico-retoric cât și imagistic. Se dezorganizează semantica textului ce favorizează distanța între criza descrisă în manifeste și programe și cea practică de fiecare scriitor. În filozofia lui Nietzsche și a lui Bergson își are originea primatul existenței, neîncrederea în literatură, opoziția existență-literatură, modificând statutul operei literare, care ajunge să încerce să capteze fidel viața cu ajutorul poeziei telegrafice, poeziei-reportaj, stărilor onirice și halucinatorii.

În legătură cu limbajul folosit de Gellu Naum, Monica Lovinescu identifica introducerea literei “h” (*moahte, fihința, nathura, dhragoste*) ca “mijloc de a-și apropria limbajul, de a-l exorciza, de a-l deosebi de cel al comunicării obișnuite...de a se deculpabiliza de complicitatea cu literatura.”¹¹ La Gellu Naum, reprezentant declarat al suprarealismului, se pune la îndoială realul, ca formă a revoltei. În *Zenobia* se pot identifica dicteul automat, refuzul și idiosincraziile suprarealismului. Caracteristicile ce apropie romanul citat de suprarealism sunt, potrivit lui Michel Guiomar: cerința ca personajul principal să nu fie inventat, ci să iasă din subconștientul autorului; descrierea să fie o tehnică a evocării; aventura să se transforme în căutare inițiativă și, în cele din urmă, romanul să reprezinte un poem mărit. Ca și la Andre Breton, dragostea recrează lumea prin prezența femeii iubite. Presimțirile, semnele, invazii de animale prădătoare asupra orașelor abundă în roman. Iubirea “încearcă, dacă nu să reclădească lumea, cel puțin să-i afle un sens, în mizeria actuală a semnificațiilor rătăcite, alungate, răstălmăcite.”¹²

“Încheind ciclul avangardei istorice, suprarealismul românesc din anii '40-singura orientare avangardistă întemeiată la noi pe un autentic program suprarealist...definind un moment creator dinamic și catalizator, cu consecințe până în poezia actuală...și-a dovedit dreptul de a figura printre grupările cele mai vii și mai de substanță ale suprarealismului european.”¹³

O analiză pertinentă a stilului lui Gellu Naum face și Ov. S. Crohmălniceanu “Aici, o virulență autentică a spiritului stă permanent trează și sclipește printre rânduri ca o buză amenințătoare de brici... Facultatea de a șoca și scandaliza a poeziei lui Gellu Naum e lăuntrică și lucrează printr-un atac permanent declanșat cu fiecare cuvânt împotriva inerțiilor gândirii. Radicalizarea actului poetic ajunge să fie împinsă atât de departe, încât exclude orice compromis și, interzicând spiritelor acomodante să aibă măcar iluzia asimilării, le stârnește automat o pornire ostilă.”¹⁴ Lirica naumiană percepută ca macrotext este “o poetică experimentală, recursivă, căci fiecare structură cheamă o alta, izomorfă, fiecare sens este pus în abis, oglindit, reduplicat.”¹⁵

BIBLIOGRAPHY

- Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. II, 1974
 Duda, Gabriela *Literatura românească de avangardă*, Editura Humanitas, București, 1997
 Flămând, Dinu *Naum heracliticul*, în *România literară*, 19 mai 1988
 Lovinescu, Monica *Est-etice. Unde scurte IV*, Editura Humanitas, București, 1984
 Naum, Gellu *Medium*, București, *Colecția suprarealistă*, 1945

¹¹ Monica Lovinescu, *Est-etice. Unde scurte IV*, Editura Humanitas, București, 1984, p. 203

¹² Idem, p. 207

¹³ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p. 373

¹⁴ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. II, 1974, p. 439

¹⁵ Alina Ologu, Gellu Naum: experimentul poetic, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 12

Naum, Gellu *Castelul orbilor*, Colecția suprarrealistă, București, 1946

Naum, Gellu *Poetizați, poetizați*, Editura Eminescu, București, 1970

Ologu, Alina Gellu Naum: *experimentul poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007

Pop, Ion *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990

Popescu, Simona Clava. *Critificțiune cu Gellu Naum*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004

Spiridon, Vasile *Prefață în Gellu Naum, Exactitatea umbrei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011

REMEMBERING MACBETH IN ROBERT FROST'S AFTER APPLE PICKING

Simona Catrinel Avarvarei

Assist. Prof., Phd, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iaşi

Abstract: This paper looks into Macbeth's soliloquy from act V, scene 5 and Robert Frost's most celebrated poem After Apple Picking in an attempt to approach the major themes of being and becoming. The proposed angle of analysis relates to the illusory projection of an 'after', shadowy 'tomorrow' that plays with the geometry of the board of the 'stage', as metaphor of the world as we know it. If Shakespeare considers it as the scene on which the great spectacle of life is set, projecting it on a horizontal, timeline-resembling perspective, Robert Frost (re)positions it, adding verticality through his 'long two-pointed ladder'. It is from this two-angled perspective that such topics as dreaming, falling, meditating on life's real essence will be explored.

Keywords: time, life, death, failure, reflection

In one of his interviews with Harvey Breit, Robert Frost said: “One thing I care about and wish young people would care about, is taking poetry as the first form of understanding. If poetry isn't understanding all, the whole world, then it isn't worth anything.” And his voice is just one in a choir, for his could have been the words of another famous poet, Khalil Gibran: “Poetry is wisdom that enchants the heart. Wisdom is poetry that sings in the mind.” Revered to this day, Frost's lyricism fascinates with its warm and profound candour which tells the story of the world in words that bring together the fresh smell of moist soil with the flickering light of the stars above, on twisted ropes of thoughts and reverie. “My poems — I should suppose everybody's poems—are all set to trip the reader head foremost into the boundless. Ever since infancy I have had the habit of leaving my blocks carts chairs and such like ordinaries where people would be pretty sure to fall forward over them in the dark. Forward, you understand, and in the dark. I may leave my toys in the wrong place and so in vain. It is my intention we are speaking of — my innate mischievousness” (Selected Letters of Robert Frost, p. 344).

Four-time Pulitzer prize awardee, Robert Frost, one of the most widely celebrated American poets, wrote of the things he saw and listened to, gathering material and technique from life itself, as he himself confessed to Sidney Cox, a friend of his, in 1914. This is the very year when *North of Boston*, his famous volume of poetry, was published and which made Ezra Pound confess in the review that he signed: “I know more of farm life than I did before I had read his poems. That means I know more of 'Life'.” (Modern Georgics, p. 128) On life and death, illusion and reality, sense and caducity meditate both the lines of Frost's *After Apple Picking*, one of the poems of the 1914 collection of verse, as well as Shakespeare's famous soliloquy uttered by Macbeth in act V, scene 5, lines 18-27, shortly after he learns of the death of his wife.

The path this paper aims to follow is that of the illusory projection of an 'after', shadowy 'tomorrow', a metaphorical encryption of the concept of 'the pleasure of ulteriority' the poet would often refer to when approaching the topic of metaphorical construction of the lyrical discourse. Beyond the lines and contours of his fascinating

architecture of artistic imagery, Robert Frost remains the voice that openly admits being able to sum up life with just a thought and three words: “*In three words I can sum up everything I’ve learned about life: it goes on.*” It is this metaphoric concept of ‘ulteriority’ that seems to somehow soften the crushing image of the water frozen in the trough and turned into a ‘pane of glass’, for what is glass if not pervasive borderline and perspective widening facilitator?

I cannot rub the strangeness from my sight
I got from looking through a pane of glass
I skimmed this morning from the drinking trough
And held against the world of hoary grass.
It melted, and I let it fall and break.

The idea of one’s deep emotional involvement that leads towards a somehow distorted image of what is presumed to be real, juxtaposes a pane of glass between the harvesting spirit and the world, reminding us of Alfred, Lord Tennyson’s *The Lady of Shalott*, for glass, mirrors come to separate the human spirit, as the ultimate embodiment of subjectivity, from the outer projections of factual nature. Although the hints of winter, as death anticipating season, are abundant, the horizon is constantly (re)dimensioning itself, dawning new perspectives and angles; although the hoary grass is the only sight that meets the weary eyes of the poet, the pane of glass has melted “*and I let it fall and break.*” There is an aphorism attributed to the Lebanese-American poet Khalil Gibran that seems to narrate the same story, that of new and rejuvenating beginnings: “*One may not reach the dawn save by the path of the night.*” The deliberately blurry line Frost leaves between dream and reality makes the reader wonder what is genuine and when the sleep begins. Tired as one is expected to be after a day of apple-picking, one can only imagine if the ‘strangeness’ the poet ‘cannot rub’ from his ‘sight’ is simply induced by fatigue or if it is to be interpreted as a sign of him still being under the narcotic effect of sleep and dream? “*To sleep, perchance to Dream; aye, there’s the rub*” reminds us of the famous nunnery scene when Prince Hamlet utters his soliloquy, in an equally evoking, trance-slipping atmosphere. Imagining, projecting expectations, (re)visiting the feeling of fulfilment is what dream may be about, and the symbol of the harvest is one of the keys that unlocks paths that are worth exploring.

In the context of the Western civilization, there is a rich built-in metaphorical and allegorical universe in what apple (picking) is concerned. Not only are we referring to the knowledge-bearing symbol the apple is in the Book of Genesis, but we are also hinting at the part apples played in the genesis of the American nation. The poet speaks of “*the great harvest I myself desired,*” an allegorical projection of some of the most longed for, heavenly gifts of creation, understanding, the ultimate Divine wealth that draws the frontier between earth and heaven, labour and reward, pain and sacrifice, commonplace and exceptionality. The very first line of the poem seems to ‘stick’ its body of words into this symbolic imagery, just as the apple-picking ladder leans against the tree pointing “*Toward heaven still.*” The two feet of the ladder deeply anchored into the loamy texture of the earth replicate the human anatomy and the same vertical posture that has risen to challenge the flat confinement of his accommodating universe:

My long two-pointed ladder’s sticking through a tree
Toward heaven still.

An allegoric reflexion that builds on the story of seeds, interpreted both as germs of creation and dawns of a new nation, reminds us of one of America’s first explorers, John

Chapman, better known as the Apple Tree Man, or Johnny Appleseed. Almost a mythical figure, Johnny Appleseed was a deeply religious person who roamed America's lands planting apple trees from seeds, as his Swedenborgian faith taught him to believe that there is a direct correspondence and most intimate relationship between the physical, natural world and the divine, spiritual one that has to be preserved. The legend tells us that once, he had a vision blossomed with fruit-bearing apple trees that turned wilderness into home for all those who nurtured them with love, only to discover themselves eventually rewarded with fruitful harvests. From seeds to harvest meanders the path that turns toil and pain into the complements of building and creating. Man must seek his reward in his accomplishment through effort and toil, and even if there is a sense of incompleteness, as the poet acknowledges the existence of "*a barrel that I didn't fill*", the feeling is not overwhelming or crushing for there are only "*two or three apples*" remaining on "*some bough*":

And there's a barrel that I didn't fill
Beside it, and there may be two or three
Apples I didn't pick upon some bough.

Nevertheless, there is tension and a pounding heartbeat-like rhythm pulses in every line of the poem, making it vibrate with every image it creates and echo it launches:

It keeps the pressure of a ladder-round.
I feel the ladder sway as the boughs bend.
And I keep hearing from the cellar bin
The rumbling sound
Of load on load of apples coming in.
For I have had too much
Of apple-picking: I am overtired
Of the great harvest I myself desired.

Under the blessed and scented load of apples that make "*the ladder sway*" and "*boughs bend*", one can almost sense the deep indentation of the instep arch of the ladder into the tired flesh of the soles. As the harvest is over, the "*essence of winter sleep is on the night*" and "*the scent of apples*" floods the picture and fills the nostrils as we slip into a world of induced reverie and forthcoming restitution. *Sleep* appears five times throughout the poem turning it into almost a 'sleepy mantra', once more melting the frontiers between *here* and the illusory realm of *somewhere*. In an essay published in *The Atlantic Monthly*, Robert Frost admitted: "*There are many other things I have found myself saying about poetry, but the chiefest of these is that it is metaphor, saying one thing and meaning another, saying one thing in terms of another, the pleasure of ulteriority.*" *Sleep* is the ultimate expression of that ulteriority, heavily imbued with metaphoric connotations as it is:

This sleep of mine, whatever sleep it is.
Were he not gone,
The woodchuck could say whether it's like his
Long sleep, as I describe its coming on,
Or just some human sleep.

"*This sleep of mine*", "*Essence of winter sleep is on the night, / The scent of apples: I am drowsing off*" is contrasted with the long, profound, dreamless sleep of the woodchuck. Drowsing off does not completely annihilate the state of consciousness and it is this final frontier that this "*human sleep*" refrains from crossing, stepping not into oblivion as the

woodchuck, but temporarily loosening the ties with the present only to be further renewed with possible fresher energies and motivating enthusiasm, magnifying “apples”, “stem end and blossom end.”

Pictographic as well as sound reverberating, the poem rolls its lines in cadenced instances that dissolve the literal world into a sort of dream-like projection of it. Doubled by the iambic pentameter in which the poem is written, just like Shakespeare’s *Macbeth*, the alteration of stressed with unstressed syllables highlights the natural rhythm in which man breathes and comes to accomplish his creation. In between the first and the longest line “My long two-pointed ladder’s sticking through a tree”, the one foot-long line 32 “For all” and the ten more to come, the syncopate rhyming scheme keeps the poem alive and bouncing:

There were ten thousand thousand fruit to touch,
Cherish in hand, lift down, and not let fall.
For all
That struck the earth

For all the “ten thousand thousand fruit” there is a plan of reference, a horizontal one, as Shakespeare sees it, harbouring it into the image of the *stage* and projecting it on a horizontal, timeline-resembling perspective which Robert Frost (re)positions by adding verticality through his “long two-pointed ladder”. In the Scottish play, ulteriority darkens its projections of “tomorrow, and tomorrow, and tomorrow” that creeps “from day to day” all the way to “dusty death”. Shakespeare’s biblical reference points not to the symbol of knowledge, but to the ultimate stage of transitory passage on the stage of the world “for all”. The “dusty death”, cyclical in its “dust to dust” allegory, is past only for Lady Macbeth and fact-to-be for her husband. And what are specks of dust if not straying particles of earth, parted from the generating matrix, deprived of even the slightest sense of ‘ulteriority’? Replicating the same idea of separation from God’s garden, “bruised or spiked”, “as of no worth”, Frost’s apples convey the same insignificance of ephemeral elements in the greater scope of the universe as do Shakespeare’s “brief candle”, “walking shadow”, “poor player” that “struts and frets” while harvesting his time while performing on the worn-out board of the stage of the world.

Harsher in tone and infinitely more dramatic in its essence, Macbeth’s soliloquy, as well as Robert Frost’s more luminous *After Apple Picking*, dwells on the same, entrapping frontier between *hic et nunc*. The two lyrical meditations transcend it, roaming way beyond into the heart of the unuttered things, where questions consume their own substance on insatiable, ardent blazes. They come to tell a tale about being, dreaming and becoming, and there is something that has to do with the firmness of the trees in the way they are voicing it. The lights begin to dim, and curtains fall over the tired spirit, lost within the colourless world of his years and memories, while a long, profound sleep starts to ‘snow’ its peace over the world. Contemplated from without, far from the turmoil of the world, life trails a delicate scented promise of light and new beginnings.

BIBLIOGRAPHY

- Faggen, Robert, *The Cambridge Companion to Robert Frost*. Cambridge University Press, 2001. Print.
Frost, Robert, *Collected Poems, Prose, and Plays*. Richard Poirier and Mark Richardson (eds.), New York: Library of America, 1995. Print.
Monteiro, George, “Linked Analogies”, 1988. Retrieved November 29, 2016, from Robert Frost and the New England Renaissance: <http://www.frostfriends.org>

Pound, Ezra, Review of North of Boston – “Modern Georgics”, *Poetry: A Magazine of Verse*, pp. 127-130, 1914.

Thompson, Lawrence, *Selected Letters of Robert Frost*. Holt, Rineheart, and Winston, 1964. Print.

Warren, Robert Penn, “The Themes of Robert Frost”. *Michigan Alumnus Quarterly Review*, December 6, vol. LIV, No. 10, 1947. Print.

ASPECTS OF LIMINALITY IN BOGDAN SUCEAVĂ'S SHORT FICTION

Mihai Ion

Assist. Prof., "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper—an additional piece to my mosaic-like study of the Romanian literary exile across the Atlantic (which already comprises my scholarly contributions to the previous editions of the International Conference on "Literature, Discourse and Multicultural Dialogue")—is intended as an exercise of applied liminality. To this end, various forms of manifestation of the anthropological concept of "threshold" in the short fiction of Romanian-American writer Bogdan Suceavă are inventoried and analysed, starting with several significant stories from his debut volume (Fear of Twilight) and focusing more on the next two volumes (The Empire of the Late Generals and Other Stories and Grandpa Has Taken up French)—literary productions of undeniable artistic value.

Keywords: exile, liminality, hybrid identity, deconstructing, trickster.

Autor de poezie, proză şi publicistică, Bogdan Suceavă excelează în paginile de nuvelă şi roman în care teme consacrate precum iubirea, alienarea, trecerea timpului sunt plasate în actualitate, în pitoreasca geografie autohtonă, cu episodice evaziuni în spaţiul nord-american (vezi, de exemplu, povestirile *Sensibile aplicații*, *Ultimul diamant al coroanei* sau *Ireparabile* din volumul *Imperiul generalilor târzii şi alte istorii*). Textele abordează perioade diferite ale istoriei, explorând anormalităţile epocii ceauşiste, trecând prin clipele Revoluţiei şi ajungând la contrastele tranziţiei româneşti. Şi personajele sale acoperă o varietate largă de tipuri recognoscibile atât în societatea românească, cât şi în mediul academic american: ţărani simpli, copii bolnavi psihic, conducători militari obtuşi, profesori universitari, liceeni şi studenţi naivi şi entuziaşti. Aşa cum semnala Sanda Cordoş (în prezentarea volumului de proză scurtă *Bunicul s-a întors la franceză*), „Subiectele, plasate în actualitate, sunt alese în aşa fel încât permit o bună investigare în adâncime a temelor şi oferă, de cele mai multe ori, o deschidere a banalului spre neobişnuit şi senzaţional. Prin această modalitate de lucru, Bogdan Suceavă valorifică stranieţea (fie ea paşnică sau explozivă) a cotidianului”¹. Astfel, realitatea trăită sau doar povestită este în permanenţă infuzată de elementul fantastic, interferenţă vizibilă şi la nivelul limbajului, aşa cum semnala şi Ioana Scoruş în articolul „Matematică şi literatură”: „Prin unele părţi se simte influenţa unui Marquez, prin altele limba veche românească dă culoare şi o altfel de căldură întregului”².

¹ Sanda Cordoş, „Un straniu cotidian“, <http://editura.liternet.ro/carte/241/Bogdan-Suceava/Bunicul-s-a-intors-la-franceza.html>.

² Ioana Scoruş, „Matematică şi literatură“, <http://editura.liternet.ro/carte/56/Bogdan-Suceava/Imperiul-generalilor-tarzii-si-alte-istorii.html>.

Eliberat de condiția tragică de „exilat“ (pe care scriitorii plecați din țară înainte de '89 au resimțit-o nevralgic), dotat cu talent literar dar și cu rigurozitate matematică, cu deschidere spre fantastic și ludic, dublată de o fină capacitate de scrutare a realului, Bogdan Suceavă aduce în spațiul literar românesc acuratețea construcției narative și lipsa de afectare.

Evoluția artistică a autorului decurge din creditarea maximă a actului narării: „Am încercat să spun povești. E genul de agendă literară care depinde foarte puțin de mode, de simultaneitatea cu era tranziției (vorba lui A. Toffler) și cu momentul istoric“³. Rămânând credincios acestei preocupări și experimentând totodată mereu alte tehnici narative, Bogdan Suceavă aduce cu fiecare proză a sa o formulă nouă, textele urmând un traseu ascendent din punct de vedere valoric, de la manifestările „instinctelor“ de prozator demonstrate în nuvelele de debut până la transformarea lor în literatură autentică și perenă. Autorul însuși mărturisea: „Faptul că primele mele texte au fost, în cea mai mare parte a lor, nereușite, a fost un noroc: am început să învăț foarte devreme. Aveam instinctul de a scrie, nu însă și știința de a face ceva cu inspirația. De aceea sunt fericit când am ocazia să lucrez cu redactori de carte care știu foarte bine ce e de făcut și dublează efortul autorului cu atenție și profesionalism“⁴.

În logica afirmațiilor de mai sus, volumul *Teama de amurg* (1990) cuprinde încercări literare privite critic mai târziu de autor, dar prețuite pentru utilitatea lor ca exerciții de creație: „Am exersat foarte mult. Știam că exersează, deși mă luam în serios. Acum știu că pentru prozator exercițiul e extrem de important și știu că oricât de experimentat ai fi, tot se mai întâmplă să poți rata, să nu găsești tonul potrivit, să nu găsești nuanța cea mai potrivită. [...] Se poate întâmpla să recitești modificând o aceeași pagină de mai bine de douăzeci de ori. Mi s-a întâmplat și e foarte bine așa. Și asta e o parte a experienței mele din adolescență“⁵.

Volumul de debut este structurat în trei părți inegale: *Descoperirea singurătății*, *Discurs despre cea de-a patra dimensiune* și pagini consemnând evenimentele unei șederi solitare pe „o insulă pierdută între apele mării“, intitulată *Jurnal de pe o insulă ce nu a murit niciodată*.

Prima parte include un set de nuvele exploatând jocul dintre realitate și iluzie, dintre aparență și esență, într-o atmosferă claustantă, din care au loc scurte și iluzorii evaziuni în spații imaginare.

Talentul încă neșlefuit al autorului iese la iveală în crearea atmosferei kafkiene din nuvela titulară a volumului, *Teama de amurg*. Scrisă „sub presiunea de nesuportat a ultimilor ani ai epocii comuniste“⁶, într-un ambient existențial bântuit de „istorii ale înfrângerii și frustrărilor“⁷, nuvela ne prezintă povestea tragică a Puștiului, un adolescent labil psihic, bolnav de spaima ancestrală a morții („Boala mea e teama de moarte, obsesia că va surveni în amurg“). Personajul este internat într-un ospiciu, Parcul fără Ceasuri, o replică la scară redusă a societății românești totalitare, cu atmosfera ei opresivă, carcerală, alienantă: „Am încercat – se confesa autorul – să reproduc în proză angoasa care părea să plutească în aer la finele anilor '80 și pe care o exploram în fiecare secundă cu o intensitate maladivă“⁸. În acest spațiu atemporal, deconectat de la marea istorie a lumii, protagonistul cunoaște tot soiul de

³ Bogdan Suceavă, „Punând la cale istorii“, interviu acordat Angelei Furtună, disponibil la adresa web: <http://atelier.liternet.ro/articol/1310/Angela-Furtuna-Bogdan-Suceava/Bogdan-Suceava-Punand-la-cale-istorii.html>.

⁴ Vezi interviul acordat de Bogdan Suceavă lui Mihail Vakulovski, disponibil la adresa web: <http://librariagutenberg.blogspot.com/2010/05/bogdan-suceava-isi-lanseaza-carte-la.html>.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Bogdan Suceavă, „Cum am devenit scriitor“, în *Distanțe, demoni, aventuri*, cu o prefață de Ovidiu Șimonca, Editura Tritonic, București, 2007, p. 30.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

specimene umane, angrenate în activități grotesc-aberante: Profesorul (bolnav de miopie galopantă) și Orbul, locatarii camerei 23, transformate în laborator, lucrează „orbește“, la ordinul Centrului coordonat de kafkianul personaj E., o comandă de „măști mortuare“ (aluzie la festivismul patriotard al regimului comunist) și „arbalete tip Wilhelm Tell“ (o parodie a cursei înarmării între cele două Blocuri politice beligerante). Refuzul eroului de a se integra în sistem și de a adera la cauza „revoluției“ (socialiste – se poate citi în filigran) are ca efect agresiunea fizică a acestuia de către Serviciul de Supraveghere Internă (alias Securitatea), urmată apoi de un proces-simulacru, soldat cu pedeapsa capitală: „E clar de acum că ești un spion care vrea să ne submineze revoluția. La noi justiția nu se încurcă cu formalități și condamnarea ta la moarte a fost semnată acum cinci minute. Acuzația e de înaltă trădare. Semnează aici“⁹. Înainte de aplicarea sentinței, Puștiului i se acordă, drept ultimă dorință, o oră în care să-și consemneze memoriile. În final, aflăm cu surprindere că nuvela este chiar textul redactat cu puțin timp înaintea execuției, devenit document clasat în Arhiva de Război a Centrului Parcului fără Ceas, cu restricție de consultare publică: „Se va citi numai cu aprobare“.

În trama poveștii se întretes multiple „fire“ **liminale**. Astfel, „moartea“ (hotarul dintre ființă și neființă) cu pandantul ei simbolic, „amurgul“ (prag între zi și noapte), sunt mărci evidente ale liminalității, ale unei „tregeri“. De asemenea, protagonistul nuvelei are o structură ambiguă, hibridă (deci liminală!), glisând în repetate rânduri de la uman la vegetal: „Eram foarte agitat și am dus mâna la frunte, atingând-o cu trei degete care au semănat pentru o clipă cu niște crengi, uscate și reci“, „Pe aici, prin degetele mele, aud în liniștea nopții cum se aprinde seva în flăcări tainice“ etc. Nu în ultimul rând, „ospiciul“ din Parcul fără Ceas este un topos liminal, prin natura sa irațională, destructurată, atemporală.

Pentru eroina din *Mătasea cea neagră*, o micro-novelă la marginea dintre erotism și funebru, pregătirile pentru proiectatul deces și pentru înmormântarea soțului mai vârstnic, pentru statutul eliberator de văduvă, devin o cufundare lentă în propriul sfârșit. Împlinirea erotică, așteptată și mereu amânată este obținută prin adâncirea în *thanatos*. Ideea că între dragoste și moarte nu există o opoziție, ci mai degrabă o condiționare, este fin sugerată de autor. Pe un spațiu epic redus, alegând atent mijloacele și dozând efectele, autorul insinuează sentimentul neputinței în fața naturii și socialului, ireversibilitatea temporală, senzațiile captivității, glisarea rapidă a vieții spre neant.

Colajul de texte din a doua parte a cărții pare arbitrar, lipsind coerența tematică și stilistică. Observațiile pe marginea realității imediate coexistă cu superficiale reflecții cu tentă filozofică, incursiunile în lumea abstracțiunilor sunt succedate de texte cu explicit caracter moralizator.

Ultima parte a volumului, intitulată *Jurnal de pe o insulă ce nu a murit niciodată*, ne transportă împreună cu protagonistul ei, un ornitolog împătimit de meseria sa și dezabuzat de tumultul orașului, „pe o insulă pe jumătate pustie, acoperită cu ierburi ce nu semănau cu nimic altceva în întreaga lor alcătuire“¹⁰. Prin intermediul paginilor de jurnal – care respectă doar formal convențiile genului, lipsindu-le autenticitatea și sinceritatea unei astfel de scrieri –, naratorul ne prezintă o lume aurorală, paradisiacă, suspendată în apele mării și într-un timp mitic: un topos liminal prin excelență. Vegetația este luxuriantă și exotica, iar păsările albastre care populează insula și fac obiectul de studiu al cercetării sunt necunoscute – semne lipsite de semnificanță. Treptat, ca într-o Vale a Plângerii, memoria se estompează, frazele jurnalului

⁹ Bogdan Suceavă, *Teama de amurg*, Editura Topaz, București, 1990, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 57.

își pierd acuratețea sintaxei, natura anulează reziduurile culturale ale individului, iar timpul devine veșnicie:

„[...] și nu-mi mai amintesc nimic despre orașul în care trăisem altădată și zic poate am visat și mă trezesc mereu eternele nașteri ale unor păsări încă necatalogate de științele naturii într-un spațiu pur ca un templu tainic în care nu există timp pentru că nu există memorie și în care într-o zi am să uit să scriu pentru ca nu cumva să greșesc...”¹¹.

Prima abordare a speciei romanului, cu scrierea *Sub semnul Orionului* (1992), e întruchiparea unui adolescentin vis la mântuire prin „religia artei”. Cu inerente stângăcii și excесе, romanul anticipează totuși elementele ce vor deveni mai târziu definitorii pentru universul autorului, semnalate și de redactorii revistei *România literară*: originalitatea aliajului de fantezie, livresc (referirea la Borges se impune), umor, inteligență speculativă și poezie ce îmbracă o realitate bucureșteană familiară.

Primele două volume sunt considerate de autor (și nu numai) exerciții literare, etape necesare într-un lung drum spre decantarea mesajului și limpezirea stilului, spre descoperirea „particulelor elementare ale narațiunii”, așa cum rezultă din confesiunile autorului: „Adevărul e că atunci când am scris acele prime două volume știam prea puțin despre procesul formativ al artistului, deși tema aceasta e dominantă în romanul *Sub semnul Orionului*. E o problemă dificilă, pe care mi-am pus-o la douăzeci de ani, și care, probabil, ar fi necesitat ceva mai multă experiență de viață. *Sub semnul Orionului* e o încercare de a modela și de a povesti devenirea artistului, ca o transformare influențată mai mult de tragediile și frustrările personale decât de școală, formație culturală sau de alte evenimente. Experiența pe care am trăit-o ulterior a fost fundamental diferită, mult mai intensă și mai revelatoare”¹².

Volumul *Imperiul generalilor târzii și alte istorii* (2002), prima culegere de proze cu adevărat valoroase, este compus din 18 povestiri de mici dimensiuni, pe care autorul le include în specia nuvelei: „Nuvela e o specialitate aparte, înrudită cu ceasornicăria, teoria relativității, arheologia subacvatică și tarotul”, notează Bogdan Suceavă pe coperta IV a cărții sale, trasând astfel liniile directoare ale micro-nuvelelor incluse în volum: precizia și concizia, relativizarea perspectivei narative, existența unui nivel profund de semnificație a textului și infuzia de elemente simbolice/ fantastice în banalul cotidian. Înscriindu-se în descendența esteticii minimaliste promovate de autori precum Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolff ori Frederick Barthelme, scriitorul româno-american și-a mărturisit preocuparea constantă pentru sublimarea materiei epice într-o istorie pură, rafinată, care surprinde esența naturii umane: „Am căutat să identific acel atom al narațiunii, cea mai mică particulă narativă, fragmentul care narează și care poate semnifica ceva, să exploatez la maximum potențialul fragmentarului, așa cum aforismul reușește în sfera reflecției. Cred că abia cu *Imperiul* am reușit ceea ce mi-am propus, și vreme de mai bine de un deceniu am încercat, am testat, am studiat – particulele elementare ale narațiunii”¹³. Șlefuite și testate în laboratorul unei fantezii prolife, piesele narrative ale lui Bogdan Suceavă fascinează prin varietate stilistică, alternarea punctului de vedere, bogăția eterogenă a personajelor și uimitoarea flexibilitate a coordonatelor spațio-temporale.

Între copertile volumului se naște o lume amalgamată, cu indivizi având un profil social divers, de la copii, adolescenți, țărani, muncitori, ceferiști până la studenți, artiști,

¹¹ *Ibidem*, p. 78.

¹² Bogdan Suceavă, „Punând la cale istorii”, interviu acordat Angelei Furtună, disponibil la adresa web: <http://atelier.liternet.ro/articol/1310/Angela-Furtuna-Bogdan-Suceava/Bogdan-Suceava-Punand-la-cale-istorii.html>.

¹³ *Ibidem*.

universitari, inventatori, savanți sau ofițeri cu diferite grade militare. Dimensiunea temporală este și ea extrem de versatilă, de la epoca voievodală la regimul comunist și anii tranziției postdecembriste, la fel cum spațiul diegetic alternează cadrul rural cu zone urbane ori semiurbane, cu litoralul utecist-nostalgic ori campusul american contemporan.

Imperiul generalilor târzii, nuvela titulară a volumului, este o bijuterie a epicului distilat până la esență. Eroul central al poveștii – un general de armată trecut în rezervă în 1980 și reactivat în funcție la Interne după evenimentele din decembrie '89 – se află, din punct de vedere existențial, în spațiul dublu-liminal al trecerii de la un sistem social la altul și de la viață la neființă. Confruntat cu perspectiva sumbră a iminentei pensionări, „de data aceasta pentru a doua oară și pentru totdeauna”, pe care o resimte „mai cumplită decât moartea”¹⁴, generalul concepe o schemă de șantaj prin care să-și asigure continuitatea în serviciu și chiar suportul politic necesar pentru a accede într-o funcție importantă (ministru al Apărării, consilier prezidențial sau șef al Gărzii Financiare sunt câteva poziții vehiculate în chip de zvon de către generalul Mihalache, „un prieten vechi, de pe vremea studiilor la Moscova”). Cu fiecare frază, cu fiecare „mutare” pe care personajul o face spre a-și atinge scopul, cu fiecare reiterare a gândului ce-i bântuie obsesiv mintea, devenind laitmotivul trăirilor interioare ale protagonistului („O lovitură de maestru, cum nimeni altul n-ar fi conceput!”), nuvela acumulează gradat tensiuni paroxistice.

Finalul, în loc să ne dezvăluie rezultatul jocurilor de culise ale generalului, așa cum ne-am fi așteptat, ne oferă deznodământul biografiei personajului, când un atac de cord îl trimite definitiv în rezervă, un ultim gând, ironic la adresa sorții, stăruindu-i în minte: „Și ce combinație fericită aveam!”. Inteligența epică a autorului constă tocmai în abilitatea de a sista povestea într-un punct de maximă tensiune, frustrând orizontul de așteptare al lectorului prin nedeazălăuirea „combinației” anunțate de către general încă din primele pagini ale nuvelei.

Analizând culegerea de proze scurte ale lui Bogdan Suceavă, Mona Mamulea observa, dincolo de varietatea temelor abordate, omogenitatea volumului „care propune o viziune coerentă despre om și despre lume”¹⁵. Ideea centrală în jurul căreia pivotează majoritatea textelor ar fi aceea că „orice sistem social structurat de mintea umană se dovedește, mai curând sau mai târziu, falimentar”¹⁶. Prozele surprind de multe ori momentele de fisură din angrenajul social, fie el pre- sau postdecembrist, autohton sau american. În plan epic, aceste momente sunt marcate prin inserția fantasticului, stranieții, accidentalului în rutina vieții uzuale: „În bună măsură, funcționează, în proza scurtă a lui Bogdan Suceavă, ceea ce Roger Caillois, în *Au coeur du fantastique*, numea *fantastic de clivaj* – o întrerupere bruscă și eficientă a ordinii cunoscute, prilej cu care inadmisibilul dă buzna în legalitatea cotidiană”¹⁷.

Aceste sfidări ale realului în numele imaginarului nu sunt, în opinia mea, altceva decât manifestări ale *liminalității*, în sensul în care structuri sociale sau umane paradigmatică sunt subminate de evenimente stranii, supranaturale, uneori violent-tragice. Astfel, în povestirea de debut a volumului, *Să auzi forma unei tobe*, un savant excentric pe nume Sfântul Petru, posesorul unei vaste biblioteci subterane cu cărți rarissime și inventatorul unui dispozitiv de captare a vibrațiilor universului, este strivit de un elefant evadat de la Circul de Stat, care abia își încheiase numărul favorit al publicului: interpretarea imnului național la tobe. După cum conchide Mona Mamulea, „cel care își făcuse o meserie din a asculta întreg universul (și

¹⁴ Sunt semnificative aceste „puneri în abis” pentru deznodământul nuvelei.

¹⁵ Mona Mamulea, „Bogdan Suceavă – *Imperiul generalilor târzii*”, în *Respiro*, nr. 9, 2002, adresă web: http://www.respiro.org/Issue9/eseu_mamulea.htm.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

fusese chiar în stare să prevadă corect deraierea tramvaiului 40) nu a fost capabil să audă pașii amortizați de pâslă ai pachidermului citat, încheind o biografie care dă ocazia unei bune întâlniri dintre fantastic și absurd¹⁸. Din punct de vedere simbolic, moartea protagonistului, un individ liminal prin accesul său atât la cunoașterea lumii terestre (ascultă vibrațiile orașului), dar și ezoterice (biblioteca subterană), nu este decât o moarte ritualică, necesară pentru saltul la un nivel superior de conștiință.

În aceeași linie a stranieții infuzate în cotidian, a deschiderii banalului spre atipic ori senzațional, se înscrie și următorul volum de „istorii”, *Bunicul s-a întors la franceză* (2003). Aici, prozele se bucură de toată experiența autorului din colecția anterioară, câștigând în dimensiunea epică, în naturalețea narațiunii și verosimilitatea personajelor. După cum observă și Liviu Antonesei în prefața primei ediții a cărții, „Parcă prozatorul e mai bine format aici, mai sigur pe el, parcă și povestirile au mai multă «carne», adică mai multă poveste, mai multe detalii «rupte din viață», adică din acelea care fac proza mai vie, mai consistentă, dincolo de (sau între) liniile intrigii¹⁹. Volumul cuprinde opt „istorii” extrem de diverse, edificate pe eșafodajul marilor teme ale literaturii: iubirea, moartea, nebunia, istoria, războiul, memoria. Narațiunea curge sinuos din Munții Făgăraș în aridul deșert saudit, din Bucureștiul vechi și nou în campusul unei universități americane, iar timpul își schimbă și el coordonatele cu aceeași abilitate cu care „omul cameleon” din *Istoria de la Al Waqbah* își schimbă culoarea.

Textul cu care se deschide volumul, *Celălalt asediu*, ne prezintă povestea de dragoste imposibilă dintre un student european insistent, angrenat într-un asiduu joc al seducției, și profesoara sa dintr-un campus american, reticentă și mereu retractilă în fața „asediului” amoros. Aflăm, spre final, că sursa acestei iubiri unilaterale nu este una de natură etică, nu implică un tabu social, ci decurge dintr-un alt asediu cumplit la care femeia este supusă: cancerul. Aflată în zona de prag, liminală, a trecerii în neființă, profesoara bolnavă refuză orice stimuli veniți din lumea exterioară, structurată și sănătoasă.

În aceeași sferă a blocajului erotic se înscrie și povestirea *Lumea ta, rock și parfum de guave*, având în centru relația dintre un tânăr și amica sa, alături de care a crescut în postura de confident, rol din care nu mai poate ieși – în ciuda unor chinuitoare impulsuri de-a o face – de teamă să nu piardă „intimitatea aceea unică, pe care o moștenisem din copilărie”. Încercând să se mențină pe granița din ce în ce mai fragilă dintre prietenie și iubire, eroul trăiește organic un sentiment liminal, ambiguu – jumătate dragoste (niciodată rostită și împărtășită), jumătate obsesie:

„De fapt, nu m-am îndrăgostit de ea niciodată, pentru că în acel fragil echilibru al seducției ceva se strecurase și lucrurile erau încurcate și parcă pe veci, și parcă numai pe jumătate. Ne întâlniserăm prea devreme pentru dragoste? Uneori mi se părea că e mai multă intimitate decât între doi îndrăgostiți, căci ne știam unul celuilalt și visurile cele mai secrete. Era ceva ciudat, incestuos și bizar. Îmi era dragă și o doream, îmi plăcea de ea dincolo de dragoste, o căutam și aveam nevoie de ea. Dar nu îi spuneam nimic altceva. Eram acolo, de atâția ani buni, dar niciodată nu mi s-a părut că venise vremea²⁰.”

Spuneam anterior că Bogdan Suceavă își elaborează multe din prozele scurte după rețeta inserției fantasticului, straniului, senzaționalului într-un decor banal și că, de fapt, toate aceste „supape” prin care cotidianul comunică cu supranaturalul și normalitatea cu bizarul nu

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Liviu Antonesei, „Un fel de prefață la o carte de povestiri care mi-a plăcut foarte mult”, prefață la: Bogdan Suceavă, *Bunicul s-a întors la franceză*, Editura T (Fundatia Timpul), Iași, 2003.

²⁰ Bogdan Suceavă, *Bunicul s-a întors la franceză*, Editura LiterNet, 2008, p. 83.

sunt altceva decât zone de manifestare a *liminalității*, extrem de proteice în acest volum. Astfel, în *Povestea cubului Rubik* nebunia protagonistului (un paranoic amnezic rătăcind pe străzile Bucureștiului) este o stare liminală, în sensul în care acesta duce o existență asocială și destructurată, asemeni permutărilor aleatorii ale pieselor colorate din componența cubului. Aceeași stranie abdicare de la real în numele unei „datorii de onoare” (scrierea în franceză a unei autobiografii masive, menite să restabilească adevărul istoric) îl plasează pe bunicul din nuvela titulară a volumului în galeria ființelor liminale, alienate social (pe tot parcursul elaborării cărții, bunicul stă încuiat în mansardă, refuză de multe ori hrana și începe să comunice cu cei din jur în idiomul lui Voltaire – fapt simptomatic pentru incapacitatea eroului de a se adecva „normei” curente). Din aceeași pleiadă a liminalilor – și poate în cea mai mare măsură – face parte și vărul Matei, omul-cameleon din *Istoria de la Al Waqbah*. Fiind înzestrat cu abilitatea supranaturală de a lua „culoarea lucrurilor” din mediul ambiental, acest straniu personaj este purtat de destin în deșertul saudit²¹, în calitate de mecanic al detașamentului românesc dislocat în Kuweit, unde pune la cale producerea ilicită de rachiu din smochine, al cărui consum duce la orbirea temporară a „cincizeci și unu militari de cinci naționalități diferite”, datorită intoxicației cu alcool metilic. Profilul protagonistului se încadrează perfect în arhetipul *trickster*-ului (figură liminală prin excelență): încalcă atât granițele fizice (are darul metamorfozei), cât și pe cele sociale (încalcă toate tabuurile militare, creând haos), și este dotat cu o inteligență adesea malefică (copil fiind, inventează tot soiul de „mașinării balistice” pentru a ucide păsări, iar mai târziu, în campania din Golf, construiește cazanul de palincă, în ciuda interdicției islamice cu privire la consumul de alcool).

Liminală este și „ficțiunea politică”²² *Descompunerea patriei în particule elementare*, prin atmosfera tumultuoasă și haotică ce prefigurează romanul *Venea din timpul diez*. Nuvela este construită pe două planuri inegale ca dimensiune: primul, intitulat „Notele lui Mihai Văleanu, 16 aprilie 2006”, scris la persoana I din perspectiva personajului-narator, care include majoritatea momentelor subiectului, și cel de-al doilea, în care vocea auctorială preia controlul și ne livrează deznodământul evenimentului narat. Primul plan, cel mai consistent, prezintă povestea senzational-dramatică a lui Mihai Văleanu, corespondent al canalului RTVD din Ploiești, care este răpit de către o grupare paramilitară autointitulată Armata de Eliberare Socială și amenințat cu execuția prin spânzurare. Motivul sentinței capitale – ne explică liderul grupării teroriste – ar fi maniera tendențioasă în care personajul central a relatat atacul armat asupra unui complex rezidențial din Bușteni (fieful unor politicieni corupți), prezentând acțiunea justițiară într-o lumină nefavorabilă: „«Reportajul tău de ieri noapte ne-a făcut un mare deserviciu», mi-a spus. «Noi am fost interesați să câștigăm suportul populației după declanșarea luptei noastre împotriva clasei politice. Or, reportajul tău a afirmat din primele clipe că alți oameni decât familiile demnitarilor au murit. Din pricina ta suntem pe cale să pierdem bătălia mediatică.»” (p. 100). Avem aici contextul adecvat unui scenariu liminal: conflictul armat intern²³ care facilitează tranzitul de la „descompunerea patriei în particule

²¹ Topos al „pragului”, a cărui liminalitate este amplificată de contextul războiului (vezi modelul experiențelor liminale propus de Bjørn Thomassen).

²² Sintagma îi aparține lui Bogdan Suceavă – vezi articolul „Când discutăm despre ficțiunea politică?”, în *Observator cultural*, nr. 256, 18-24 ianuarie 2005: „[...] ficțiunea politică nu e doar «artă cu tendință», nu e doar conectarea noastră, ca scriitori, la lumea politicii (ar fi simplist să credem asta), ci e vorba despre **includerea în imaginarul literar actual a unor spații unde operează de obicei imaginarul de natură politică**. [...] Acolo e miza ficțiunii politice, în momentul când explorările realității depășesc frontierele realului și ajung să ia formă literară.” (s.a.).

²³ „E război civil, trebuie să înțelegi, vremea de pace s-a terminat” (p. 101) – spune același lider al grupării teroriste, „războiul” fiind una dintre formele de manifestare a liminalității, conform modelului propus de Thomassen.

elementare“ la recompunerea ei prin asanare morală, și care anticipează în chip firesc dezvoltarea tematică ulterioară a ficțiunii lui Bogdan Suceavă: romanul *Venea din timpul diez*, prin care autorul cunoaște deplina consacrare.

BIBLIOGRAPHY

Antonesei, Liviu, „Un fel de prefață la o carte de povestiri care mi-a plăcut foarte mult“, prefață la: Bogdan Suceavă, *Bunicul s-a întors la franceză*, Editura T (Fundăția Timpul), Iași, 2003.

Cordoș, Sanda, „Un straniu cotidian“, <http://editura.liternet.ro/carte/241/Bogdan-Suceava/Bunicul-s-a-intors-la-franceza.html>.

Mamulea, Mona, „Bogdan Suceavă – *Imperiul generalilor târzii*“, în *Respiro*, nr. 9, 2002, http://www.respiro.org/Issue9/eseu_mamulea.htm.

Scoruș, Ioana, „Matematică și literatură“, cronică preluată din *Axioma*, mai 2003, <http://editura.liternet.ro/carte/56/Bogdan-Suceava/Imperiul-generalilor-tarzii-si-alte-istorii.html>.

Suceavă, Bogdan, *Teama de amurg*, Editura Topaz, București, 1990.

Suceavă, Bogdan, *Imperiul generalilor târzii și alte istorii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Suceavă, Bogdan, *Bunicul s-a întors la franceză*, Editura T (Fundăția Timpul), Iași, 2003.

Suceavă, Bogdan, „Punând la cale istorii“, interviu acordat Angelei Furtună, în *Hyperion*, nr. 3, ianuarie 2004.

Suceavă, Bogdan, „Când discutăm despre ficțiunea politică?“, în *Observator cultural*, nr. 256, 18-24 ianuarie 2005.

Suceavă, Bogdan, „Cum am devenit scriitor“, în *Distanțe, demoni, aventuri*, cu o prefață de Ovidiu Șimonca, Editura Tritonic, București, 2007.

MIRCEA ELIADE AND MICHEL TOURNIER: MYTH AND LITERATURE

Daniela Mirea

Assist. Prof., PhD, Military Technic Academy, Bucharest

Abstract: The literary works written by Michel Tournier and Mircea Eliade are characterized by a double referentiality – historical as well as mythical. They have a double structure having, on the one hand, a primary level, belonging to a profane space and time and on the other hand, a secondary universe, mythical and well concealed by the multitude of historical events, leading to a transcendent referent. In this fictional space, the sacred is revealed, but cannot be subjected to a critical examination by means of profane reasoning. Mythological literature encourages and maintains the permanent occultation of the numinous. Although projected in a historical time, Eliade's and Tournier's characters become outstanding heroes, able to transform themselves and experience the ontological definition of "the split level" which helps them restore the primordial order, based on the communication and the close relationship between people, animals, plants and heavenly bodies in an animated universe. During the process of ontological transformation, some of Eliade's and Tournier's characters recover their primary energy, either obnubilated or simply forgotten, while meeting their totem animal. By identifying with it and assimilating its subtle energies, the neophyte has access to a primary dimension, which he was no longer conscious of. The animal is an impetuous vital force, a tumultuous energy, able to cancel profane inertia.

Keywords: mythological literature, sacred, profane, split level, animal totem, revelation, mythical bestiary

Les œuvres de fiction de Mircea Eliade et Michel Tournier sous-entendent un modèle littéraire qui privilégie la dynamique mythique au niveau narratif. Ces univers romanesques sont structurés par l'axe narratif *déchéance-salut*, ce qui nous permet de parler d'une prose initiatique. Le propre de cette prose c'est que les actants seront incessamment orientés à la récupération d'un bien qui excède le monde sensible, une quête qui les projette dans un espace augural, sacré. Dans le contexte imaginaire mythologique des proses éliadiennes et tournériennes, l'état de déchéance ne porte pas sur un écart des normes morales et éthiques. L'homme déchu souffre de l'impossibilité d'actualisation de son pouvoir être authentique, mode d'être qu'il a intimement connu et expérimenté lors de son séjour paradisiaque. La déchéance n'est pas un état définitif que l'homme doit subir. Celui-ci peut expérimenter le processus de *métanoïa*, la métamorphose ontique fondamentale qui lui permette de regagner ce mode d'être premier. L'être dans le mode déchu a perdu toute référencesacrée, il est voué à une existence qui circonscrit une absence fondamentale. L'ontologie de la chute exige un parcours existentiel incomplet, approximatif, qui se déroule sous le signe d'un manque constitutif, primordial. Les événements historiques, amputés de leurs sens transcendants emprisonnent l'homme dans une référentialité strictement sensible. L'homme éternel devient le prisonnier de l'homme temporel. Le sujet souffre d'une amnésie saugrenue, un étrange

oubli de l'être s'est emparé de lui. Cet oubli est un événement de l'être lui-même, comme destin. En vertu de l'ontologie de la chute, l'être lui est caché, il est camouflé, mais il n'est jamais détruit. C'est pourquoi on ne lui prête plus attention, on le néglige et même on le nie. La chute se définit par des relations humaines, à soi-même et aux autres, fausses, incomplètes. Dans ce changement de mode d'être, l'homme perd toute référence à son état paradisiaque en subissant les conséquences de la déchéance : l'oubli de l'être, le temps historique, la mort, l'errance, l'inauthenticité, la déchirure, l'ignorance. La quête initiatique vise la récupération de ce mode d'être augural. Revenir à l'état édénique c'est saisir la signification des relations dans leur pertinence sacrée primordiale, traverser et assumer le dédale sémantique de l'existence. Dans les univers fictionnels créés par les deux auteurs, l'homme mène une existence paradoxale qui suppose deux niveaux ontologiques apparemment contradictoires : faire l'expérience du monde temporel, se plier aux rythmes de l'histoire, dynamique aliénante dont la finalité est la mort, d'un côté, et de l'autre, regagner le niveau mythique, tremplin qui lui permet de retrouver sa nature profonde et authentique. Puisant dans diverses sources traditionnelles, religieuses ou folkloriques, nous retrouvons réactualisés dans leurs proses des mythes tels : le Paradis perdu, l'Androgyne, la Chute et le Paradis perdu, les mythes eschatologiques, l'éternel retour, etc.

Présent dans les traditions archaïques, le totémisme considère qu'entre les humains et les animaux ou les plantes, il y a une résonance subtile et ineffable, l'être humain étant à même d'emprunter quelque chose de leurs énergies profondes et de leur mode d'être, grâce à un processus d'initiation qui bien des fois prend l'aspect d'un repas sacré où l'animal totem est sacrifié et consommé. Dans la logique archaïque et mythique, l'entité animale ou herboristique fonctionne en tant qu'Ur-Mutter, elle incarne l'énergie d'un dieu. L'homme qui arrive à s'identifier intimement avec l'animal (ou la plante, selon le cas) a accès aux énergies divines qui l'habitent et se transforme lui aussi en dépositaire de ces forces. Il arrive à les maîtriser et reçoit le pouvoir sur l'espèce animale en question. Il existe une relation d'appartenance entre le néophyte et son « âme de la brousse ». Jung s'est arrêté dans ses travaux sur cette problématique des relations de l'homme à son totem. Il y parle de l'existence de « l'âme de la brousse » et de la dynamique qu'elle entretient avec l'homme :

« L'âme de la brousse s'incarne dans un animal sauvage ou dans un arbre, qui ont alors avec l'individu humain une sorte d'identité psychique....Si l'âme de la brousse est celle d'un animal, l'animal est considéré comme une sorte de frère de l'homme. Par exemple, un homme qui aura pour frère un crocodile peut, en toute sécurité, nager dans une rivière infestée de ces animaux. Si l'âme de la brousse est un arbre, on supporte l'existence d'un lien filial, tout mal fait à l'âme de la brousse atteint également l'homme¹ »

Cette relation privilégiée de l'homme avec l'âme de la brousse est présente aussi dans quelques-unes de proses éliadiennes et tournériennes, dont nous avons déjà souligné la structuration mythologique. Les historiens de religions insistent sur le fait que le totem est révélé au sujet humain au cours de l'observance d'un rite de passage.

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* la transformation solaire du héros naufragé est signalée par la chasse et le repas rituel du bouc Andoar. Dans son ouvrage, *De Zamolxis à Gengis-han*, Mircea Eliade consacre une analyse à la présence symbolique du bouc². Animal

¹C.G. Jung, (sous la direction), *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p.24

²Mircea Eliade, *De Zamolxis à Gengis-han*, chapitre 4, Payot, Paris, 1970

de chasse, il représente en même temps, un guide spirituel, qui révèle à l'homme l'issue d'une situation critique. Il incarne l'énergie nécessaire à l'aide de laquelle le néophyte peut surmonter l'inertie tellurique. Ses vertus transformatrices sont suggérées dans le roman de Michel Tournier par l'image où la peau de l'animal sacrifié est transformée par Vendredi en cerf-volant. Le tellurique est magnifiquement sublimé pour gagner le registre céleste, ce qui annonce le processus de changement ontique que Robinson va subir.

Dans *Le Roi des Aulnes*, le voyage initiatique d'Abel Tiffauges commence symboliquement par le repas rituel de ses pigeons voyageurs. Dans le registre mythologique, l'acte de manger engendre des conséquences ontiques dramatiques, il se produit une contamination fortée de l'actant avec un monde complètement différent de celui où il était inséré, un lien fatal s'établit entre celui-ci et cet espace dont l'attraction est fatale. N'oublions pas l'histoire de Perséphone, qui même après les démarches de sa mère Déméter auprès de Zeus, ne peut plus revenir définitivement près d'elle, à force d'avoir mangé une grenade provenant de l'empire des ombres. Son être profond est contaminé et perverti par son acte de manger un fruit qui renferme quelque chose de l'énergie infernale, qui l'oblige d'être avec ces réalités sombres. Dans *Le Roi des Aulnes*, le repas des trois pigeons est un *elevatio*, acte eucharistique par lequel Abel Tiffauges s'imprègne de l'énergie céleste de ces oiseaux, il participe de la sorte à cette réalité ontique, il s'y projette:

« La première nuit, il avait mangé seul l'un des trois rôtis. Il était persuadé qu'il s'agissait du pigeon d'argent. Question de poids, sans doute, mais aussi d'un certain goût non sans affinité avec l'odeur habituelle de l'oiseau vivant. Les deux autres rôtis lui permirent non seulement de ne pas souffrir de la faim qui tenaillait ses camarades, mais aussi de nourrir son âme en la faisant intimement communier avec les seules créatures qu'il eût aimées depuis six mois³. »

Les pigeons et le chiffre trois circonscrivent fortement le symbolisme chrétien. La Trinité chrétienne affirme l'existence d'un seul Dieu en trois personnes : le Père (la puissance), le Verbe (l'intelligence), le Saint-Esprit (l'amour). Le Saint-Esprit est représenté en tant que colombe. L'ensemble ternaire est bien présent dans d'autres traditions religieuses ou systèmes philosophiques. Il représente soit des manifestations de la puissance divine, soit des forces primordiales hypostasiées ou des faces du Dieu suprême. Le vol et la colombe sont devenus des représentations consacrées du Saint-Esprit. Dans la nouvelle *Uniformes de général*, Eliade fait usage de l'image d'un pigeon blessé par les gens – symbole du manque de foi d'une humanité qui a oublié ses origines sacrées – qui est ramassé et soigné par Vladimir Iconaru. Le commencement des préoccupations colombophiles de Tiffauges est symboliquement signalé par l'apparition d'un pigeon argenté qui se porte au-dessus de sa tête. « Il eut la sensation vague qu'un éclat argenté venait de sillonner le ciel au-dessus de sa tête⁴ ». Cette théophanie paraclétique rappelle de manière transparente celle biblique : la descente du Saint-Esprit sous forme de colombe au-dessus de la tête de Jésus Christ au baptême du Jourdain. Elle pourrait aussi être associée à la colombe volant au-dessus de la coupe du Saint Graal, image qui préfigurerait la fin du roman quand Tiffauges lui-même se transforme en vase sacré, le porteur du Christ.

Trois sont les grands parcours initiatiques de Tiffauges, symbolisés par les trois espaces forestiers où le héros connaîtra des bouleversements existentiels et des tournants

³Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.210

⁴Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.194

significatifs : le bois près du camp de Moorhof, le bois de Rominten, le bois du château de Kalterborn. Chaque nouvelle étape initiatique de Tiffauges commence *in selva oscura*. Tiffauges doit assumer les trois cercles initiatiques, suggérés par les trois bois. Observons qu'à chaque étape du parcours initiatique de Tiffauges correspond le tandem avec un animal. Dans chacun de ces espaces, les animaux prêtent au héros leurs pouvoirs et leurs traits afin qu'il puisse surmonter des épreuves spécifiques. Les animaux sont dans ce contexte mythologique des forces et des principes cosmiques. Par les relations totémiques qu'il établit avec les représentants animaux des trois cercles, Tiffauges cumule les attributs des trois dimensions : céleste (les pigeons), terrestre et infernale (l'élan, le cerf et le cheval – ces derniers sont considérés des animaux ambivalents, solaires et chtoniens). Après la rencontre avec les pigeons, il s'ensuit la rencontre avec l'élan, puis avec le cerf. Dans les traditions chrétiennes, musulmanes, maya, le cerf et l'élan sont des animaux associés à l'Arbre de la Vie en raison de l'analogie entre la couronne de l'arbre et leurs bois. La pensée mythologique considère que l'organisation du monde est tripartite. Le symbolisme de l'Arbre du Monde est une quintessence de cette structuration. Les racines sont mises en relation avec le monde chtonien, infernal, démoniaque, le tronc représente le monde terrestre, médian, réceptacle des principes célestes et infernaux, enfin la couronne de l'arbre renferme un symbolisme céleste, méta-physique.

Mircea Eliade, dans son *Histoire des croyances et des idées religieuses*, attire l'attention sur le symbolisme archaïque du cerf, remarquable par sa complexité. En appuyant son argumentaire sur l'image du Seigneur des animaux, représentation découverte dans la Grotte des Trois Frères, en France, il avance l'hypothèse que Cernunnos, le dieu-cerf, pourrait être interprété comme un dieu régnant sur tous les animaux, le Seigneur des Animaux⁵. Il est associé à l'idée de *renovatio*, d'immortalité, en raison de renouvellement périodique de ses bois. En même temps, il est animal psychopompe, il raccompagne les âmes des morts dans le monde d'au-delà, espace dont il connaît les lois. Dans son ouvrage, *Le Cercle du Monde*, Alexandr Hartley Burr, analysant plusieurs cosmogonies amérindiennes, identifie le symbolisme lumineux du cerf : ses mugissements annoncent l'éparpillement des ténèbres et l'installation de la lumière.

Tout ce symbolisme complexe peut être retrouvé dans le parcours du personnage Abel Tiffauges. Dans sa catabase, après avoir assimilé le principe céleste, symbolisé par le repas des pigeons, Tiffauges continue son périple par la rencontre avec l'élan aveugle (l'isotopie avec la myopie de Tiffauges est transparente), puis avec le Candélabre de la forêt de Rominten. La rencontre avec l'élan aveugle a comme effet une sorte d'anamnèse concernant les origines et l'identité du héros. La première rencontre avec l'animal éveille chez Abel « la conviction qu'il avait toujours eue de posséder des origines mémorielles, une racine en quelque sorte qui plongeait au plus profond de la nuit des temps⁶ ».

Il perçoit l'animal comme « une bête à demi fabuleuse, qui paraissait sortir des grandes forêts hercyniennes de la préhistoire⁷ »

Le cheval est en lui-même un animal ambivalent, cumulant des attributs chtoniens et ouraniens. Jung, dans *Psychologie et Alchimie* voit dans le cheval un symbole de l'inconscient ou du psychisme non humain. Durand, quant à lui, dans *Les structures anthropologiques de*

⁵ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome II, Payot, Paris, p.137, article 171

⁶ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.189

⁷ Ibidem

l'imaginaire, souligne la primauté du symbolisme chthonien, le cheval infernal étant en liaison soit avec les constellations aquatiques, soit avec les enfers, soit avec le temps. Ce n'est que plus tardivement qu'il se produit une contamination avec les mythes solaires, le cheval recevant ce symbolisme ouranien. L'arrivée de Tiffauges à Kalterborn, chevauchant le Barbe-Bleu, le noir coursier gigantesque, annonce le processus de diabolisation du personnage. Empruntant à son agent phorique son capital infernal, il se transforme en Ogre, enlevant les enfants afin de les installer dans les écoles nazies et de les faire sacrifier de la sorte à l'Ogre nazi. L'ambivalence du coursier noir est prouvée par le fait qu'il devient aussi agent salvique, au moment où Abel sauve l'enfant juif. Dans le *Pont*, la nouvelle éliadienne, la relation homme cheval est déguisée en homme-motocyclette. Le messenger du monde divin monte et remonte une colline, chevauchant non un coursier mais une motocyclette. Dans la même prose, un autre conteur nous avertit que le lieutenant de chevalerie qui s'intéresse à la philosophie hindoue, se plaît à rentrer à cheval chaque soir. Le futur mari de la géante mythique Oana, fait son apparition en chevauchant deux chevaux, à cause de sa taille immense. L'image infernale du cheval est présente dans le récit *Mademoiselle Christina* : le fiacre qui amène le revenant du monde des esprits dans le monde des vivants est tiré par deux chevaux, présences réceptacles des énergies chthoniennes. Leur apparition paralyse tout ce qu'il y a de vivant : Nazarie, le docteur, les arbres et les plantes du jardin.

Remarquons le grand nombre d'animaux fourmillant autour d'Abel Tiffauges. Le héros tournérien porte le même prénom que le personnage biblique, Abel qui était berger. Tous deux entretiennent un commerce subtil avec les animaux d'où tout ce riche bestiaire. À la fin du roman, quand la révélation se produit, toutes ces énergies animales seront intégrées et assimilées et le bestiaire terrestre se transforme en bestiaire céleste, signe que Tiffauges est en train de s'installer dans un mode d'être plénier, d'essence divine.

« Sur sa tête, le grand bestiaire sidéral tournait lentement dans le cirque du ciel autour de l'Etoile polaire. La Grande Ourse et son Chariot, la Girafe et le Lynx, le Bélier et le Dauphin, l'Aigle et le Taureau se mêlaient à ces créatures sacrées et fantastiques, la Licorne et la Vierge, Pégase et les Gémeaux. Tiffauges cheminait avec une lenteur solennelle sentant confusément qu'il inaugurerait une ère absolument nouvelle en accomplissant sa première astrophorie. Sous le grand manteau, l'enfant Porte-Etoile remuait parfois les lèvres, prononçant des mots dans une langue inconnue⁸. »

Le serpent ou le poisson sont également considérés comme des animaux totémiques. Dans *Dix-neuf roses*, Vladimir est l'homme poisson. Maître-nageur il aime découvrir des élèves extrêmement doués pour la natation. En usant des exercices d'anamnèse, il réactualise un savoir aquatique bloqué par l'oubli. S'il reconnaît ces vertus ancestrales, c'est que lui-même il connaît ce langage qui lui vient de la nuit des temps. D'ailleurs, les personnages qui parlent de ses qualités extrahumaines, soulignent qu'il ne dévoile jamais ses dons dans des circonstances inauthentiques, il ne le fait pas dans une piscine (les eaux habitant un tel espace sont mortes, perverses) mais dans une rivière ou mieux que cela, en mer, car il s'agit d'une eau qualitativement différente, animée par les courants, symbole de l'eau vivante. Si les eaux de la piscine, sont stagnantes, associées à la mort, les eaux de la mer sont mouvantes et habitées par des êtres vivants. Dans « Devin en pierre », Adriana reçoit les attributs d'une sirène qui règne sur le domaine aquatique.

⁸ Ibidem, p.471

Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, rappelle à quel point le symbolisme du poisson remonte loin dans le passé et apparaît dans les mythologies les plus éloignées dans le temps et dans l'espace. Le dieu égyptien Noun est surnommé le Seigneur des poissons et il est le responsable de l'élément aquatique primordial. Dans les mythologies hindoues, Vishnou prend l'aspect d'un petit poisson, Mathsya, qui assume des vellétés salviques dignes d'un Noé védique. Jung est aussi fort intéressé par ce symbolisme ichthyologique et l'associe à Melusine, symbole ambivalent du subconscient. Mais le symbolisme du poisson renvoie aussi à Jésus Christ qui est représenté en tant que poisson. Dans les traditions gnoséologiques, il est connu sous l'appellation de *Christ ichtus*.

Le serpent, à son tour, est très présent dans les religions et les traditions archaïques. Son symbolisme complexe et fort, est ambivalent. Dans la mythologie védique il prend l'aspect d'un cobra à mille têtes, Ananta, qui porte le dieu Vishnu, tous deux flottant immobiles sur l'Océan primordial. Dans les cosmogonies égyptiennes, le serpent Atum entoure l'œuf primordial qui renferme l'Oiseau de la lumière. Le serpent est très présent dans la mythologie grecque. Zeus se transforme en serpent pour séduire Perséphone et de cette union résulte Dionysos. Apollon tue le serpent Python qui se rend coupable d'avaler chaque soir l'astre du jour pour le cracher le lendemain à l'aube. Le caducée d'Hermès est entouré par deux serpents, symbolisant la *coincidentia oppositorum*, le dépassement des contradictions. La mythologie grecque attribue au serpent des vertus médicales, Cassandra et son jumeau ont reçu le don de prophétie à la suite de l'intervention de quelques serpents envoyés par Apollon lui-même. Cette opération les rend aptes à saisir l'invisible. Dans la cosmogonie babylonienne, la déesse Tiamat se transforme en dragon qui sera tué par le héros Marduk. Marduk crée l'univers postdiluvien en se servant du corps du monstrueux reptile. Enfin la présence la plus familière pour notre espace culturel, reste le serpent biblique qui tente Adam et Eve. Il faut envisager aussi sa capacité de renouvellement périodique, ce qui renvoie au *renovatio* cosmique, il devient de la sorte, symbole du temps cyclique, l'Ouroboros. Après ce périple mythologique, concluons que le serpent cumule des attributs célestes, terrestres et infernaux, reliant les quatre éléments de la nature : la terre, l'eau, le feu, l'air dans une présence unitaire.

Conscient de tout le potentiel mythique qu'il véhicule, le serpent apparaît assez fréquemment dans les proses éliadiennes. Dans *Minuit à Serampore* le serpent est l'agent qui déclenche l'égarement des personnages dans le temps labyrinthe. Il s'agit du dieu serpent Sarpa Raja, l'esprit endormi du monde, que l'homme ne doit pas déranger, car par son intrusion il provoquerait des perturbations temporelles ayant des conséquences désastreuses pour l'humanité entière. Réveiller ce serpent sacré voudrait dire anéantir le temps et l'espace actuel et faire tout revenir à la nuit du non-être, d'avant la création du monde. Dans la forêt indienne, Bogdanof répète de manière obsédante à ses camarades, de faire attention à ne pas réveiller les serpents, il prie Dieu de ne jamais rencontrer les serpents. Le périple des personnages dans la forêt indienne est redoublé par un fort sentiment d'angoisse, le paysage ténébreux et les histoires de Bogdanof sur les serpents rendent la tension de plus en plus insoutenable, préfigurant un événement exemplaire. La présence invisible du serpent engendre le sentiment de *tremendum*. La présence numineuse du dieu est signalée par un fort sentiment de peur. Finalement les personnages se retrouvent basculés dans une autre dimension spatio-temporelle, ils ont l'impression de vivre un cauchemar auquel ils ne parviennent pas à mettre fin. Cette hiérophanie, qui est dramatiquement vécue par les héros, est expliquée à la fin du récit par un autre personnage, un yogi initié, Swami Shivananda. Il leur fait comprendre l'étrange événement qu'ils ont vécu par le biais de la philosophie

indienne du temps maya : la vie n'est qu'une illusion et tous les humains ne sont que les prisonniers ignorants de cette dynamique infernale. La création cosmique pourrait être comprise comme un jeu engendrant des formes illusoires que les hommes, victimes de leur ignorance, ne reconnaissent pas en tant que telles et qu'ils prennent trop au sérieux.

Andronic, le héros de la nouvelle *Andronic et le Serpent* est un avatar (avatāra – incarnation divine) du principe primordial. Apparition étrange et fascinante sur le chemin du milieu de la forêt que les citadins traversent pour aboutir au monastère de Caldarusani où ils veulent passer la nuit, il trouble Dorina dès la première rencontre. Sa nature ophidienne ambivalente attire et rejette. Attire ceux qui ont les compétences surhumaines de participer au grand jeu divin qu'il entamera vers minuit, rejette les obtuses, les insensibles au miracle, ceux qui souffrent d'une tragique cécité qui rend inutile le voisinage du numineux car insaisissable, ceux qui sont « loin de la bergerie » pour reprendre les dires d'Eliade. Son regard hypnotique est qualifié par Samoila de démoniaque.

Les allusions concernant sa nature divine sont transparentes, il déclame son identité profonde, métaphysique, dès le début mais le groupe de citadins n'est pas capable de réaliser un décryptage correct, parce que la référencialité transcendante est absente ou occultée. « Sergiu Andronic, je suis aviateur, enfin presque aviateur »⁹ car, continue-t-il, « [...] j'apprends à voler. Vous ne devez pas croire que je peux voler tout seul »¹⁰. Et nous traduisons : « Je ne vole qu'avec quelqu'un d'autre ». Il avertit explicitement sur sa nature céleste potentielle et sur le fait que pour pouvoir l'actualiser, (« voler »), il ne peut pas être « seul », il lui faut la personne qualifiée pour l'accompagner dans cet *elevatio*. C'est-à-dire recomposer l'androgynie, retrouver le féminin soumis à une malédiction vieille de plusieurs siècles. Celle qui soit à même de supporter sa nature ophidienne, terrible, sans s'en épouvanter, mais par contre l'aimer. Il continue « n'ayez pas peur de mes amis, quand je vais vous les présenter. Ils sont tous affreux. Je ne pourrais pas même vous dire à qui ils ressemblent, pour que vous en soyez avertis quand vous allez les rencontrer »¹¹. Et quand ils arrivent au monastère : « ils sont entrés sous la terre. »¹² L'herméneutique pratiquée par Liza est horizontale, ignorant tout paramètre sacré, elle prend seulement en compte l'analyse des apparences, les vêtements « élégants, bien taillés » son discours et de son attitude nonchalants. Le résultat de son interprétation est évidemment médiocre : il situe Andronic dans le beau monde bucarestois : un jeune homme de bonne famille, ayant l'usage du monde.

Comme il exerce un magnétisme indélébile sur les autres, digne de l'espèce ophidienne, il restera à côté de ses nouveaux amis qu'il invite à participer à un jeu dont il est le seul à connaître le but. Les autres le prennent pour un jeu de société. À minuit, il les fait s'asseoir en cercle et dirige lui-même ce prétendu jeu. Il entame sa démarche par l'invocation d'un serpent qu'il fait venir au milieu du groupe par la force de la magie. Un grand serpent noir apparaît à l'incantation d'Andronic et se plie humblement à sa volonté, il lui obéit comme à un maître. Le noir du serpent symbolise les forces chtoniennes. Le serpent est sollicité afin

⁹ Eliade, Mircea, « Sarpele », in *Proza fantastica*, tome I, Editions Fundatia cultural romana, Bucarest, 1991, p.161 (notre traduction)

¹⁰Ibidem

¹¹Ibidem

¹²Ibidem, p.189

d'aller chercher son épouse. Parmi toutes les femmes présentes, Dorina est l'élue. Quand le serpent se dirige vers elle, la jeune fille a l'impression que le serpent aspire son souffle, c'est un geste symbolique qui montre que dans les dimensions subtiles les noces mystiques ont déjà eu lieu. L'androgynie primordiale a été récupérée. Mais il faut absolument qu'elle se réalise aussi dans la dimension des formes matérielles, car les corps eux aussi doivent s'ennoblir et subir la transmutation.

Andronic montre une familiarité extraordinaire avec les dimensions célestes, fait prouvé par la communication avec les oiseaux qui l'accompagnent dans la forêt, ils viennent s'asseoir sur son bras et lui, il leur parle tendrement et les envoie au coucher. L'oiseau symbolise la dimension surhumaine, angélique. Dans les croyances roumaines, on dit que celui qui a mangé du serpent, en est protégé et reçoit le don de parler la langue des oiseaux. Métamorphose tout à fait pertinente, en relation avec l'épisode biblique: en tant que gardien de l'arbre de la connaissance, le serpent détient lui aussi le savoir. La consubstantialité avec l'homme transfère en celui-ci toutes ces connaissances en lui permettant l'accès à ce niveau surhumain. Nature ambivalente, le serpent a accès aussi au monde souterrain. Nous apprenons alors une histoire bien ancienne, celle de la belle fille de boyard, Arghira, amenée au monastère, morte dans des conditions suspectes et enterrée dans les caves. Les moines ne se rappellent plus cette histoire, Andronic est le seul qui la sache et la raconte. Dans le rêve collectif qu'Andronic induit, Dorina a la révélation de sa vraie identité: elle est Arghira, l'épouse morte du serpent. Dans ce jeu, chacun des héros est appelé à transcender son niveau ontologique, à brûler les ténèbres infernales qui le maintiennent loin de son être solaire. Ils ont tous cette chance de se retrouver face à face avec la présence numineuse, mais il n'y a qu'un élu. Dans ce puzzle divin c'était Dorina qui manque. C'est elle seule qui réussit à comprendre la signification du jeu, qui passe par tous les espaces symboliques, qui descend dans les abîmes de l'irrationnel, qui accepte la logique de la quête en reconnaissant les signes du sacré. Et tout cela parce qu'elle reconnaît le scénario, qui est le dénouement d'une histoire entamée quelques siècles auparavant. Les autres ne sont que des observateurs passifs à cette hiérophanie, parce que ce n'est pas leur histoire. Ils sont frôlés par l'aile de l'ange, et cela peut-être pour les rendre familiers avec ces dimensions transhistoriques, afin de les préparer à leur propre rencontre avec l'invisible.

Du bestiaire mythologique éliadien et tournérien fait partie également le chat. Animal très présent dans les mythologies, vénéré par les Egyptiens, il revêt un symbolisme ambivalent. En Egypte ancienne, le chat représentait la déesse Bastet, connue comme bienfaitrice et protectrice de l'homme. Dans la mythologie allemande, le char de la déesse Freyja était tiré par ses chats. Les yeux du chat ont été associés à la lune. En Egypte, le chat est considéré un animal très résistant. Dans l'espace traditionnel roumain on dit que le chat a neuf vies. Dans d'autres contextes mythologiques, il est considéré visionnaire. Le mot égyptien «Mau» signifie *chat* et *voir*. Le chat était employé pour la magie blanche, dans le but de guérir les affections des yeux. On croyait également que le chat était l'antidote du venin de serpent et pouvait empêcher l'aveuglement. Il est le grand chasseur qui chasse la souris du diable. En Chine les talismans aux chats servaient à la protection des maisons. Une légende chrétienne d'Aix en Provence considère que simultanément avec l'incarnation du Verbe, dans la même crèche avec Jésus, un chat est né. Le chat représenterait donc, le double animal de Jésus Christ.

Chez les deux écrivains, le chat apparaît comme un animal mystagogue. Dans le récit «Amandine ou Les deux jardins», le chat Kamicha est le guide qui fait entrer la petite Amandine dans «un autre jardin» dans un autre mode d'être. Elle quitte le jardin de son père,

ordonné et rassurant, pour découvrir un autre jardin, régné par le chaos végétal, sauvage, un peu inquiétant mais fascinant par la multitude des possibilités qu'il renferme. Au début du récit, enfant et chat ont en commun l'état d'androgynéité. Jusqu'à ce qu'un jour, quelque temps après le périple qui fait découvrir le jardin à Amandine, le chat affiche son genre: son ventre de plus en plus rond montre clairement qu'il s'agit d'une femelle. La fille sera conduite par cet animal à découvrir l'univers féminin. Dans la prose éliadienne, le petit garçon Brandus, qui a presque le même âge qu'Amandine, (ils côtoient tous deux l'adolescence), est initié par le chat Basile dans les secrets mystérieux de la vie, qui suppose une chaîne d'épreuves et d'obstacles à surmonter. Un chat qu'on dirait venu tout droit de la mythologie égyptienne, car il se laisse descendre sur le tuyau de la cheminée sans avoir peur des braises ardentes. Il rappelle l'image du dieu égyptien qui prend l'aspect d'un chat en flammes et tue le dragon Apophyse. Eliade l'associe au même symbolisme, à la maîtrise du feu, symbole des épreuves difficiles qu'il doit passer dans la vie. Ce sont deux initiations, deux rites de passages qui marquent la fin de l'enfance et l'entrée dans un autre temps. Pour ce faire tous deux doivent avoir les instruments, les repères nécessaires pour assumer cette nouvelle étape de leur vie. Le petit garçon s'apprête à devenir héros, la petite fille s'apprête à devenir femme. Simone Vierende dans son ouvrage *Rite, roman, initiation* fait la différence entre la spécificité de l'initiation féminine et celle d'un garçon : dans les initiations féminines, la transformation a un caractère « naturel » qu'il faut assumer. Au contraire, pour les garçons, l'initiation comporte l'introduction dans un monde qui n'est pas immédiat : le monde de l'esprit et de la culture»¹³

BIBLIOGRAPHY

Corpus de textes de Mircea Eliade et Michel Tournier

Eliade, Mircea, *Proza fantastica, Domnisoara Christina*, Vol I, Editions Fundatia culturala romana,

Bucarest, 1991, éd. Eugen Simion

Proza fantastica, Secretul doctorului Honigberger, vol. II, Editions Fundatia Culturala romana, 1991, éd. Eugen Simion

Proza fantastica, Pe strada Mantuleasa, vol. III, Editions Fundatia culturala romana, Bucarest, 1992, éd. Eugen Simion

Forêt interdite, (traduit par Alain Guillerrou), Gallimard, Paris, 1955

Minuit à Serampore, Stock, Paris, 1956

Tournier, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967

Le Roi des Aulnes, Gallimard, Paris, 1970

Gaspard, Melchior et Balthazar, Gallimard, Paris, 1980

Petites proses, Gallimard, Paris, 1986

Le medianoche amoureux, Gallimard, Paris, 1989

Bibliographie critique

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949

Images et symboles, Gallimard, Paris, 1952

Mythes, rêves et mystères, Gallimard, Paris, 1957

Naissances mystiques, Gallimard, Paris, 1959

Aspects du mythe, Gallimard, Paris, 1963

¹³ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1973, p.9.

Le Sacré et le Profane, Gallimard, Paris, 1965

De Zamolxis à Gengis-han, Payot, Paris, 1970

Durand, Georges, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris, 1963

L'Imagination symbolique, PUF, Paris, 1966

Introduction à la mythodologie, Albin Michel, Paris, 1996

Mythes, thèmes et variations, Desclée de Brouwer, Paris, 2000

Guenon, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962

Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris, 1953

Harley Burr, Alexander, *Le Cercle du monde*, Berg International, Paris, 2012

Heidemann, Ute, (éd.) *Poétique comparée des mythes*, Payot, Lausanne, 2003

Jung, C.G. et coll. *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964

Taleb, M.(dir) *Science et archétype*, Dervy, Paris, 2002

Vierne, Simone, *Rite, roman et initiation*, PUG, Grenoble, 1973

Wunenburger, J-J, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 2001

AVATARS OF ROMANIAN LITERARY EXPERIMENT

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, "Ghe. Şincai" Research Institute for Social Sciences and the Humanities,
Tîrgu Mureş

Abstract: Even if transition from the socialist realism to real literature was achieved, in the beginning, partially and ideologically filtered, libraries have managed to get works that will cause dramatic changes in the evolution of Romanian literature. The immediate consequences of these changes will be seen not only in re-professionalisation of higher education, but also in the immediate synchronization of the techniques of creation, making again place, after a considerable interruption, to the experimental literature.

Keywords: socialist realism, Romanian literature, experimentalism, synchronization

Chiar dacă tranziția de la realismul socialist la literatura adevărată s-a realizat la începuturi parțial și filtrat ideologic, au reușit să pătrundă în biblioteci lucrări ce vor determina schimbări spectaculoase în evoluția literaturii române. Consecințele imediate ale acestor schimbări se vor vedea în reprofesionalizarea învățământului superior, dar și în sincronizarea imediată a tehnicilor de creație, făcându-se din nou loc, după o considerabilă întrerupere, *experimentului*.

Acesta necesită o discuție aparte. Experimentul, prin natura sa, presupune o forțare a canonului și inflamează articulația dintre inovație și tradiție. Îndeobște, în marile literaturi, el chiar reușește să determine un răstimp de ruptură; înainte, firește, de a se canoniza la rândul său. Cazul literaturii române este unul aparte. Ca "hinterland" al marilor "vortexuri" de idei, ca spațiu de reverberări și, în același timp, de asincronii mimetice, ca literatură de import cum ar veni, fără nici o peiorație, dar nici eufemie, aceasta nu-și poate aroga poziții de avangardă, cu excepția avangardismului însuși, probabil. Experimentul românesc conține perpetuu o compoziție alchimică, atipică, o conciliere a contrariilor. Experimentul românesc este experiment doar la el acasă și presupune continuu și nesmintit mixtura reactivă a inovației și tradiției. Monica Spiridon creditează din perspectivă generos optimistă experimentul, limitându-i funciaritatea de împrumut, în context românesc, doar la pliul istoric format între literatura dogmatică și cea estetică. Vorbind despre decalajul de sincronizare dintre poezie și proză, la debutul dezghețului, în viziunea sa, poezia beneficiază de un avans considerabil pe creasta experimentală. Or, cum s-a văzut mai înainte, nu se poate vorbi de inovație, în momentul istoric menționat, ci doar de o reluare a mai vechilor deprinderi moderniste, și de o racordare șaizecistă în inocență, lipsită de suport teoretic actualizat. Iar poezia nu poate fi, în nici un caz, suspectată de elanuri experimentale în contextul istoric dat, ci la fel cu proza, de reluare, ca să folosim expresia lui Mircea Martin. În privința prozei, comparatista găsește un termen adecvat, "aclimatizarea", însă absolut aplicabil și poeziei: "Poezia și proza n-au avut

întotdeauna aceeași vârstă culturală. Anomalia absolută, care a fost revoluția culturală din deceniul proletcultist, a fost urmată de încercări de recuperare mascată a tradiției modernității interbelice, dacă putem să-i spunem așa. Proza a intrat mai direct în vizorul puterii, și controlul asupra ei a fost mai eficient și mai strict. (...) Dogma formală și tematică a realismului (cu determinantul inițial: socialist) domină terenul, reducând inovațiile la experiențe narative timide, având ca rezultat aclimatizarea unor tehnici românești cu circulație curentă dincolo de Cortina de fier”¹. Deși cruțată de controlul asiduu al puterii, poezia șaizecistă nu-și poate aroga experimentul, împărțându-se același regim de “aclimatizare” ca și proza. Pornind de la opinia că experimentul literar românesc trebuie așezat între ghilimelele prudente ale importului, considerăm că substanța sa inaugurală trebuie nu doar nuanțată, ci diminuată, altminteri alunecăm într-un protocronism “cronic”. În ce privește cronicul, el nici pe departe nu se descifrează în cheie patologică, și nici agonală, cum ne lasă cercetătoarea să credem (“litigiul – cronicizat la noi – dintre continuitatea organică și inovarea culturală cu funcție sincronizantă”). Nu este nimic patologic, chiar de adesea conflictual, în “cronica” noastră ardere de etape. E doar un firesc și natural proces de asimilare a direcțiilor ideatice emise din centre de iradiere către periferii.

Din acest punct de vedere, cu paranteza realist socialistă deja consimțită, nu suntem cu nimic mai puțin europeni, chiar dacă unii ai marginalității. Iar lucrurile se complică dacă luăm în considerare că literatura rusă este, la rândul ei, una de iradiere, dominantă, iar nu recesivă. Așa că nu ne putem pretinde nici măcar scut al invazilor barbare în fața Răsăritului. Poate doar, și nu e o poziție dezonorantă, o zonă a dublei marginalități, un spațiu de sinteză privilegiat. O fâșie de graniță germinativă, nicidecum un *no man's land*. Privirea obstinată, maniheică spre vest nu e decât tot un “complex al literaturii române”, uitându-se, adesea, că și în direcția opusă coexistă o cultură în ebuliție, perfect asimilată în Occident, trecându-se peste capetele autohtone. Din acest punct de vedere, literatura rusă este la fel de “europeană”, dacă nu mai mult, ca și a noastră. Dincolo de aceste precizări, cu rezervele enunțate și cu prudența asumată în privința vehiculării ideii de experimentalism, ne alăturăm convingerii Monicăi Spiridon că “presiunea conjuncturală, în special ideologică, din deceniile comuniste a dat de la început filonului experimental o direcție precisă și o specializare funcțională. Subversiunea canoanelor formale a funcționat ca tactică de diversivare și de rezistență în fața puterii. Dincolo de campanile experimentale, se juca o carte esențială pentru destinul literaturii române: sincronizarea cu spiritul timpului, conștiința apartenenței noastre europene, orientarea prooccidentală a intelectualului român”².

Ion Bogdan Lefter, în schimb, limitează mai just teritoriul adjudecat de experimentalism. Constatând că odată cu ieșirea din realismul socialist, “noua literatură a anilor '60 redescoperă voluptuos diversitatea”, dar evitând semnele de echivalență dintre “energiile novatoare” și experimentale dezlănțuite și experimentul propriu-zis: “E un fapt că spre sfârșitul anilor '60 și de-a lungul deceniului următor se manifestă în literatura română autori și grupuri de autori cu un pronunțat caracter experimental. Însă ce poziție ocupă ei pe harta culturală a momentului? Ce-i deosebește de novatorismul altora, lipsit de gustul autentic al schimbării, nedus până la radicalismul soluțiilor nemaivăzute-nemaiauzite?”³. Într-adevăr, energiile novatoare nu sunt nici pe departe sinonime cu inovația reală. Aici scepticismul

¹ Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar postbelic*, Edit. Paralela 45, Pitești, 1998, col. 80, seria Eseuri, p. 11.

² Ibidem.

³ Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 21.

nostru este chiar mai pronunțat decât acela al eseistului. Însăși ideea de “restaurație modernistă” (sintagmă inspirată) împinge experimentul în istorie, în trecut. Consimțind alături de Ion Bogdan Lefter că până și “proletcultismul” a reprezentat “un vast experiment”. Ne place sau nu ne place, “el transferase revoluția politică și în plan cultural, abolind vechiul și impunând o artă nouă”. Din acest punct de vedere, considerăm că realismul socialist a conținut un grad sensibil superior de inovație, reușind performanța de a se situa, din punctul de vedere al experimentalismului și noutății, mult în avans față de “restaurația modernistă” ce nu făcea altceva decât o vultură nostalgică înspre instrumente de expresivitate revoluate, recuperate, reciclate, așadar mai îndepărtate de modelul european. E un fapt, iarăși, că “destui avangardiști interbelici de aici și de aiurea o profetiseră (arta nouă, n.n.), unii dintre ei devenindu-i, după cel de-al doilea război mondial, mercenari fideli. La ordinea zilei erau acum «progresul» și edificarea unei lumi ideale. În urmă - «inechitatea» lumii burgheze, «decadența» și «putrefacția» ei (incriminată în 1948 de acuzatorul public al lui Arghezi). Reformarea unui întreg sistem artistic prin abolirea integrală a tuturor structurilor sale urmată de înlocuirea lor cu un proiect «progresist» - iată un adevărat «experiment»: unul total, așa-zicând «maximalist!»⁴ Autorul face o distincție oportună între “novatorism” și “experiment”. În timp ce experimentul “presupune o explorare progresivă, alimentată de vocația descoperii și de aspirația către noul absolut, nu către cel relativ”, novatorismul poate folosi drept emblemă a recuceririi unor mijloace expresive preexistente. Considerăm că în literatura română ideea de experiment trebuie tratată cu infinite precauții, în măsura în care aceasta își nutrește structurile estetice cu importuri culturale, de cele mai multe ori onorabile, iar, deocamdată, “vocația descoperirii”, “aspirația către noul absolut” e validată doar în protocronie, păstrându-se încă în spațiul fericit al utopiei trandafirii. Altfel, întorcându-ne la articulația realismului socialist cu “dezghețul” cultural al anilor șaizeci, nu putem decât să recunoaștem contribuția majoră, chiar dacă nostalgică, a umplerii fisurii ideologice cu recuperări estetice de extracție europeană, aflate însă în evidentă diacronie. E un imperativ al timpului, cum și Bogdan Lefter remarcă: “artele românești au de îndeplinit în epocă – pe firul lor principal – altă misie istorică: ele își recâștigă substanța estetică printr-o mișcare de evoluție regresivă. Paradoxală în sine, atare opțiune – instinctivă, de altfel – e logică în contextul dat, în care esențială era reînnoirea cu firul rupt brutal în 1948. Marea majoritate a tinerilor creatori ai perioadei caută viitorul în trecut și-și construiesc glorie efemere prin reluarea liniilor melodice ale epocii interbelice”, “e un novatorism răsturnat, *à rebours*, lipsit – deci – de o dimensiune experimentală autentică”⁵.

Dacă e să ne însușim distincția făcută de Ion Bogdan Lefter între novatorism și experimentalism, înclinăm să asimilăm experimentalismul ca pe o aspirație perpetuă a literaturii române, nerealizată încă, poate, cum am mai spus, doar cu excepția avangardei originare, iar nu neo-avangardei. De aceea, contribuția lui Gheorghe Crăciun la volumul colectiv pe care îl avem în atenție, pare cea mai îngustă, în sensul sectar al cuvântului. De data aceasta experimentul e ca și consimțit, doar contestat de cercuri răuvoitoare, iar aria de acțiune a acestuia se lărgeste considerabil în intervalul deceniului '80: “ideea experimentului literar nu e nici azi privită cu prea multă simpatie. Cu atât mai puțin putem vorbi despre o manifestare liberă, unanim acceptată a spiritului experimental în literatura română a perioadei

⁴ Ibidem, p. 22.

⁵ Ibidem, pp. 23-24.

1980-1990. Ideologia comunistă s-a arătat nu atât opacă față de orice încercare de a propune căutări tehnice în planul limbajului literar, cât de-a dreptul ostilă. Și cu toate acestea, în mod paradoxal, tocmai deceniul trecut e acela în care experimentul s-a constituit într-o dimensiune esențială, de forță a scrisului tinerilor autori și nu numai”⁶. Există o diferență esențială între experimentalism și “spirit experimental”, iar “căutările tehnice”, de cele mai multe ori, s-au confundat, până la identificare, cu *împrumuturile* tehnice. Apoi, fiind vorba despre “experimentul literar românesc postbelic”, intenția declarată a cărții este de a identifica, în măsura în care sunt identificabile, puseele experimentaliste (sau, mai corect, novatoriste) ale întregii perioade de după al doilea război mondial. Gheorghe Crăciun, așadar, nu abordează subiectul în inocență. Confuzia deliberată și partizană e adâncită prin constatarea că “nu avem nici astăzi un concept al literaturii experimentale”. Într-adevăr, pentru a-l avea, ar fi fost suficient un prim pas: acela al consultării autorilor volumului colectiv între ei. Pentru o carte ce-și propune însăși ideea de experiment ca vedetă, ar fi fost absolut necesară circumscrierea conceptuală a acestuia. Altfel, teza celor două literaturi paralele, cea oficială, pe de o parte, și cea subterană, “underground”, se dovedește a fi validă. Cu rezerva necesității elucidării existenței sau nonexistenței experimentului, încapsulat conceptual, în literatura română postbelică. Altfel, asimilând, dar nu până la identificare, ideea de experiment, în literatura română postbelică, cu propensiunea către tehnici și mijloace de expresivitate de tip occidental, referendumul critic conduce spre aceleași “momente astrale”. Dacă, în plan poetic sau critic, sincroniile par a fi, până la optzecism, de tip individual, în privința prozei se recunosc coagulări poetice răspicat configure.

BIBLIOGRAPHY

Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, eseuri, Edit. Univers, col. Prima verba, București, 1998.

Iorgulescu, Mircea, *România – ultima banchiză*, în *Contrapunct*, nr. 15/13 aprilie 1990

Martin, Mircea, *Generație și creație*, Ediția a II-a nerevăzută, dar adăugită, Ediție îngrijită și postfață de Gheorghe Jurma, Edit. Timpul, Reșița, 2000.

Spiridon, Monica, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar postbelic*, Edit. Paralela 45, Pitești, 1998, col. 80, seria Eseuri.

⁶ Ibidem, p. 35.

THE RELIGIOUS POETRY FROM IOAN ALEXANDRU TO IOAN PETRAŞ: SOME AESTHETICAL AND ONTOLOGICAL ROOTS

Graţiela Benga-Ţuţuianu

PhD, Scientific researcher III, "Titu Maiorescu" Socio-Humanistic Institute of Research, Romanian Academy Timişoara Branch

Abstract: The paper focuses on some aspects regarding the evolution of the so-called Romanian religious poetry, trying to emphasize the way in which religious and mystic features can intermingle in the literary discourse (on the one hand) and to analyse the fine equilibrium between prayer and poetry (on the other hand). How is this subtle equilibrium achieved? This is a question that may spark deep discussions. With Ioan Alexandru, Daniel Turcea and the contemporary author Ioan Petraş as landmarks of our investigation, the iconic (re)presentation, the poem's eucharistic core, the symbiosis between redemption's joy and continuous effort are some of the elements this study brings out.

When dealing with religious poetry, it becomes obvious that the spiritual orientation (implying the metamorphosis of the individual existence) and the hymnal-poetical reflection (involving words' transfiguration) are at the crossroads where authentic religious poets meet.

Keywords: vision, eucharist, metamorphosis, mysticism, art.

În epoca relativismului şi a refuzului Europei de a-şi recunoaşte rădăcinile creştine¹, ajungând să accepte (corect politic) alte religii, dar să dezvolte o fobie crispată faţă de creştinism², locul poeziei religioase este, mai mult ca oricând, periferic. În cazul poeziei româneşti, tema religioasă a mai cunoscut un interval istoric nefast – cele cinci decenii de comunism care au evidenţiat, cu autoritate discreţionară, dimensiunea social-istorică a omului şi au înlăturat, cu o îndârjire fără echivoc, orice reverberaţie spirituală. Chiar şi Nichifor Crainic³ a ajuns să situeze poezia religioasă în zona producţiilor minore, pe vremea pribegiei sale prin Ardeal. Consider însă că exilarea unei creaţii lirice în perimetrul minorului vădeşte o eroare de înţelegere a literaturii. Aşa cum poezia poate reflecta o realitate deprimantă, dislocată şi dislocantă, ea poate oglindi şi latura mirabilă a lumii. Se poate exprima împotriva unei realităţi întunecate, dar poate mărturisi la fel de bine palpitul paradisiac. Ceea ce deosebeşte un poem de altul nu este atât tema (oricât de contradictorie), cât potrivirea mijloacelor poetice astfel încât să rezulte poezie autentică.

¹ Este cunoscută absenţa oricărei referiri explicite la creştinism în Carta drepturilor fundamentale a Uniunii Europene şi în Proiectul Tratatului pe care se întemeiază Constituţia europeană.

² Despre cristofobie, dar şi despre lipsa de reacţie a creştinilor în Europa scrie Horia-Roman Patapievici în *Noua Europă şi vocea care lipseşte...*, in idem, *Partea nevăzută decide totul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2015.

³ Vezi Nichifor Crainic, *Spiritualitatea poeziei româneşti*, Cuvânt înainte de Alexandru Condeescu, postfaţă de Paul Dugneanu, Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 1999.

O confuzie care a apărut frecvent în discuțiile despre poezia pe teme religioase a fost una de ordin terminologic, prin care se ștergeau granițele dintre religios și mistic. Clarificări a încercat să aducă Eugen Dorcescu, afirmând că „poezia religioasă (*religio*, *-onis* «credință în forțe supranaturale și adorarea lor») este legată de o formă determinată a unei religii (ca instituție) și-i exprimă acesteia simbolurile, ritualurile, manifestările exterioare. Poezia religioasă este trăire mediată de ritual a misterului. Poezia mistică (*mysticus*, «ascuns», «tainic») exprimă substanța relației intime dintre spiritul individual și Spiritul universal, dintre făptura umană și Creatorul ei. Poezia mistică este trăire directă a misterului.”⁴ De aceea, subliniază Eugen Dorcescu, între mistic și religios apare o diferență de arie și de intensitate. La rigoare, poezia mistică poate fi deopotrivă religioasă, dar poezia religioasă nu este obligatoriu mistică. „Misticul cuprinde mai multe perimetre religioase, în principiu, pe toate, și, totodată, reprezintă esența lor spirituală, eliberată de contingentele cultului, chiar dacă se manifestă, deseori, și prin acestea.”⁵ Desigur, se cuvine observat că poezia care atașează epidermic elemente religioase nu se încadrează în tipologia propusă de Eugen Dorcescu, pentru că trăirea a fost înlocuită printr-un decorativism steril. Chiar dacă suprarationalitatea poeziei ar aminti de substanța irațională a sacrului (așa cum arată Liviu Rusu⁶, pășind pe urmele numinosului explicat de Rudolf Otto⁷), poezia religioasă (sau mistico-religioasă) poate fi validată numai prin rezistența ei la lectura estetică. Ceea ce îi conferă valoare nu este armătura tematică sau configurația structurală (previzibile, într-o mare măsură), ci particularitatea traseului, originalitatea abordărilor, autenticitatea trăirii și pregnanța expresivă. Sau reliefa artistică a parcursului devenirii – de la voluptăți senzoriale la limpezimi spirituale, așa cum o reflectă trecerea de la *Înfernul discutabil* (1966), *Vămile pustiei* (1969) și *Imnele bucuriei* (1973), în cazul lui Ioan Alexandru, și de la *Entropia* (1970) la *Epifania* (1979), în cazul lui Daniel Turcea.

Pe când prestanța literară încă se confunda cu obediența ideologică, intrarea în literatură a lui Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Virgil Mazilescu și Emil Brumaru s-a făcut pe un drum ce fusese deschis de marile tradiții ale Estului: cultura bizantino-ortodoxă, cărțile populare și pictura naivă. După 1965, onirismul a forțat decuplarea de lumea reală (îngrădită, denaturată, cu grimasa întunecată a terorii) și redescoperirea visului (liber, fecund, cu bucuria senină a jocului). Pitorescă și ironică, poezia lui Dimov căuta salvarea în spectacolul universului căzut și în atingerea purificatoare a iluziei. Dar voința iluzionării dimoviene, mirarea exprimată corporal în versurile lui Emil Brumaru, dislocările acute ale eului din lirica lui Virgil Mazilescu relevă în primul rând un mod de a fi în lume: liber - în opțiunea de a trăi literatura, în asumarea unei condiții (sociale) marginale, în solidarizarea (boemă) de grup. Și în a se devota fără rest poeziei.

Liber și devotat poeziei a fost, într-o vreme, Io(a)n Alexandru. La începutul anilor '60, trăia extaziat boema și se îneca, jubilat, în vâltori senzoriale. Eliberarea s-a produs în *Vămile pustiei*, odată cu desprinderea dintre limitele materiei și recunoașterea fascinației zborului. Sprijinite pe vizionarismul profetic al Vechiului și Noului Testament, dar și cu arcuiri aruncate spre înălțimile liricii lui Hölderlin și Rilke, poemele din *Vămile pustiei* creionează procesul inițiat al învierii de după moarte – simbolic și psaltic cartografiat în *Via*

⁴ Eugen Dorcescu, *Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare*, „Banat”, III, 2006, nr. 2. Textul a fost reluat în diverse periodice, dar a apărut și on line, <https://caietedesudest.wordpress.com/eseu/eugen-dorcescu-poezia-mistico-religioasa-structura-si-interpretare/> [ultima accesare, 2 decembrie 2016].

⁵ *Ibidem*.

⁶ Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Editura Pentru Literatură, București, 1969, p. 178.

⁷ Vezi Rudolf Otto, *Sacrul. Despre Numinos*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2015.

dolorosa: „Nu-i nimenea în lume mai singur decât mine./ Toți au venit, văzut și au plecat./ Nu știu pe nimeni i-al cui și cum îl cheamă/ Plâng zi și noapte neîncetat.// [...] Cine-i mai singur, mai bătrân, mai stins?/ Tăriile cu toate în ruine/ Troiene din Pustie vin/ Și se depun puhoai peste mine.” Despre Pustie ca simbol osmotic în poemele lui Ion Alexandru a glosat Dan C. Mihăilescu, evidențiind că „pustia este chipul diurn al pustiului. Nimicnicia ca energie infinit emergentă. Nimicul – ipostaziat ca posibilitate absolută. Amnios paradoxal: steril prin definiție, dar etern plăsmuitor de iluzii. [...] Domnie a fantasmelor, măreție a nimicului, pustia și pustiul sunt mirii înfinirii într-un pat conjugal demonic și angelic totodată, acolo unde viața devine moarte, iar sfârșitul caționează de-a pururi orice început.”⁸

Odată cu *Imnele bucuriei* (când Ion devine Ioan), lirismul își reflectă i-luminarea, ritmul preia cadența liturgică, iar discursul își schimbă racordurile complexității și se adâncește în paradigma identitară a profunzimii:⁹ „Lumină lină lini lumini/ Răsar din codri mari de crini/ Lumină lină cuib de ceară/ Scorburi cu miere milenară/ De dincolo de lumi venind/ Și niciodată poposind/ Un răsărit ce nu se mai termină/ Lumină lină din lumină lină”... Sau: „Sunt numai imn și laudă și plâns/ Și numai lire în neștire/ Și numai crini îmbălsămând/ Obrazul tânărului Mire”. Carte a împlinirii spirituale (și poetice), nu a culpei¹⁰ (retrograd-pășuniste), *Imnele bucuriei* necesită – ca orice poezie mistico-religioasă¹¹ (în accepțiunea dată termenului de Eugen Dorcescu), o lectură stratificată și ramificată, care să acopere deopotrivă complexitatea sintagmatică și profunzimea paradigmatică. Sau care să găsească întretăierile dintre arcanele biblice, volutele etice, palierul social-istoric, saltul spiritual și valoarea estetică, la care să se adauge o lectură existențială, implicând străbaterea a trei trepte epistemologice: „cunoașterea senzorială (sensibilă), cea care relevă diversitatea și plasticitatea aparenței și care – aidoma cunoașterii raționale (inductive sau deductive) – este durativă; cunoașterea intuitivă, cea care relevă, în ultimă instanță, neantul, generează, în plan subiectiv, angoasa și se manifestă instantaneu; cunoașterea prin revelație, instantanee și ea, cea căreia i se descoperă Realitatea divină și are, drept corolar, iluminarea.”¹² Din păcate, după 1973 Ioan Alexandru a căzut în capcana sesizată de Paul Evdokimov pe când scria că artistul însingurat caută „un fel de «supra-obiect», de «supra-realitate», căci pentru el simpla realitate nu mai este direct exprimabilă. Cu eroism, dar și cu disperare, el se silește să regăsească acea latură tainică, înlăturată din lucrurile acestei lumi. Vrând să cunoști obiectul secularizat, îi pierzi taina; dar căutarea prin reacție, din disperare, *doar* a acestei taine, te face să pierzi obiectul și te conduce la abstracțiunea dochetistă, al jocul fantasmagoric al umbrelor fără trup.”¹³ Iluminarea remarcabil transpusă artistic nu și-a mai găsit articularea expresivă și în volumele care au apărut după *Imnele bucuriei*: poetul s-a lăsat stăpânit de activism etnocentric, iar libertatea autentică a suflului vizionar s-a văzut încătușată de mecanica dogmatismului.

⁸ Dan C. Mihăilescu, *Ce-mi puteți face, dacă vă iubesc!? Eseu confesiv despre Ioan Alexandru*, București, Editura Humanitas, 2015, p. 36.

⁹ Despre deosebirile dintre complexitate și profunzime în poezia mistico-religioasă a scris Eugen Dorcescu, *Op. cit.*: „Complexitatea se referă la orizontalitate, la extindere în suprafață, în sintagmă, are în vedere alteritatea. Profunzimea se referă la verticalitate, la extindere în adâncime”.

¹⁰ Cf. Dan C. Mihăilescu, *Op. cit.*, p. 76.

¹¹ În schimb, Dan C. Mihăilescu e de părere că Ioan Alexandru este un poet „de-a dreptul religios, în sensul larg (n-aș zice și mistic)”. Vezi *Ibidem*, p. 97.

¹² Eugen Dorcescu, *Op. cit.*

¹³ Paul Evdokimov, *Viața spirituală în cetate*, traducere de Măriuca și Adrian Alexandrescu, București, Editura Nemira, 2010, p. 35.

Liber într-o lume ferecată a fost Daniel Turcea. Poetul format în grupul oniricilor și cu o evoluție care-l va fixa pe orbita religiozității a găsit în vis nu teritoriul pierderii de sine, ci un refugiu al gândirii dezlănțuite. Despre poezia lui Daniel Turcea s-a scris prea puțin. Lectura proaspătă și recuperarea creației sale își așteaptă încă momentul prielnic. Cât despre biografia lui Daniel Turcea, ea e cea a unui privilegiat în marginalitatea sa. Bolnav de astm bronșic, a trăit șapte ani la limita dintre viață și moarte. Însănătoșirea și liceul i-au pricinuit îndepărtarea de credință și, implicit, distanțarea de mamă. La București, în anii de facultate, tânărul a confirmat o anumită apetență a negării. A marginalității. A intrat în boema capitalei cu entuziasmul celui care găsește în exces o formă de libertate. A iritat profesori supuși directivelor vremii, a impresionat prin cunoștințe filosofice și științifice greu de dobândit în epoca cenzurii și a gândirii deformate, a fost obsedat de particula vieții din atom și a visat să construiască un institut de cercetări „Henry Coandă”. În arhivele CNSAS există dosarul I 260674 de urmărire informativă a lui Daniel Turcea, deschis în 12 martie 1974. Suspecte erau, în cazul poetului, amiciția cu Dumitru Țepeneag, posibilitatea de a publica un volum în Franța și apariția unui grupaj de texte în Canada, în revista condusă de Toma Pavel. Dar suspect și inacceptabil era, mai ales, refuzul tânărului absolvent de Arhitectură de a fi un veritabil „om al muncii”. Structura fizică firavă și sănătatea șubredă nu excludeau puterea conștiinței de a-și căuta propriul drum. Iar Daniel Turcea a refuzat cu obstinație acomodarea în tipare. Pentru el, a fi marginal înseamnă a avea privilegiul libertății. Și al creației.

Entropia a fost debutul unui poet autentic. A fost cartea unei minți strălucite, cu un bagaj cultural de invidiat, care conjuga dezinvolt matematica, muzica și pictura cu literatura, religiile și filosofia. Însă era și strigătul unei ființe care-și căuta deznădăduită reperul: „cei care l-au cunoscut pe vremea aceea și-l amintesc ca pe un om al cărciumii, bun la suflet și chefliu./ Era scriitor în conversație și întotdeauna avea ultimul cuvânt de spus, încheia orice discuție cu un paradox./ Acolo-și debita toate teoriile filosofice, religioase, literare, științifice, artistice; trebuia să-i surprindă pe scriitori, care-l provocau la discuții, deschizând câte un subiect și lăsându-l pe el să-l dezbată.”¹⁴ Boem, orgolios și rebel, egocentric, pătimas și ironic, cu o flexibilitate a minții de o descumpănitoare naturalețe – astfel era Daniel Turcea la vârsta *Entropiei* și a dialogurilor cu Nichita Stănescu. Marginal și privilegiat, în egală măsură. O vârstă pe care aș apropia-o de cea a inocenței unui „bun sălbatic”, sfredelitor înfometat de cultură și poezie.

Sălbăția dezlănțuită pe care o avea spiritul lui Daniel Turcea a început să se îmblânzească în 1972. Iluminarea se petrece într-o Biserică apărută (cum altfel?) pe tărâm oniric. Foamea teribilă a spiritului și afectivitatea dezorientată au fost deturnate către un punct din care păreau să iradieze cu adevărat. După ce a cercetat religii de tot felul, Daniel Turcea a întâlnit credința. Nu ca înregimentare oarbă, ci ca transfigurare. Rebelul, sălbaticul tânăr devine supus și smerit. Întâlniri esențiale cu mari duhovnici ortodocși îi limpezesc drumul. Vulnerabil în singurătatea din zarva boemei, tânărul se distinge de-acum prin supunere și smerenie, trăind la modul absolut iubirea pentru Dumnezeu. Într-o realitate guvernată de ură și de frică, se dedică binelui și unește oamenii în jurul lui. Rebelul marginal și suspect dinaintea convertirii continuă să fie marginal și suspect prin latura subversivă a iubirii și a credinței asumate în spațiul public. *Epifania*, carte a iluminării, a apărut numai după ce autorul ei a acceptat compromisul de a face o punte de legătură cu *Entropia* (pe care poetul o asocia cu o teribilă apostazie): „i-am smintit cu *Entropia* (toți suprarealiștii s-ar fi mândrit cu

¹⁴ *Urme în veșnicie, Daniel-Ilie Turcea, Volum biografic*, Ediție îngrijită de Pr. Sever Negrescu, Iași, Editura Doxologia, 2013, p. 69.

ea), acum vreau să le cer iertare colegilor mei cu *Epifania* [...]. Trebuie să le vorbesc despre Răstignire și Înviere, să le dau un reper viabil unde să se poată refugia, trebuie să-i conving că Acela este Dumnezeu! Să le scot din cap, cu orice preț, *Entropia*, chiar dacă știu și simt că asta le place. Trebuie să ridic ștacheta cu mult mai sus, dar pentru asta trebuie să trăiesc așa cum scriu.”¹⁵ Ultimii ani ai vieții Daniel Turcea i-a trăit așa cum a scris. Iluminat. *Epifania* poartă în adânc mesajul marilor mistici și propagă la vedere bucuria mântuirii. Adaugă nivelului literal și simbolic al limbajului (meritoriu valorificate în *Entropia*) alte două, tropologic (moral) și anagogic (sau escatologic)¹⁶ - nu prin însăilare programatică, ci printr-o revelatorie metamorfoză, în cadrul căreia dependența de Dumnezeu se traduce printr-o raportare certă la ceea ce este exclusivism deplin și inclusivism total¹⁷: „mai mult/ decât viața/ decât lumina/ Mângâietor/ mai sus/ mai adânc/ mai aproape/ cuvintele precum o torță/ într-o mantie de flăcări, arzând” (*Epifania*). Sau: „ce ușurare în suflet se lasă, cum/ tainic lucrează nepătruns/ Adevărul,/ fără să știu, fără să înțeleg/ iată, acum,, mai presus de fire,/ în inimă-mi/ grăiește Tăcerea./ Tăcerea,/ Logos în Euharistie, izvor/ al negrăitei liniști/ căruia eu nicicând nu i-am fost vrednic/ dar cum, din ce cuvinte vei zidi/ vase pentru eternitatea harului?/ Există/ în mine-acum, și trupul îl simte,/ haloul netrupesc unit cu trupul/ într-o iubire cum doar în altar/ Cel ce, jefindu-Se, iubește/ pe cel de care Se jertfește, omul,/ pentru ca vieții să-i dea astfel/ Zborul.” (*Tăcerea*) Când a ieșit *Epifania* de la tipar, poetul fusese deja diagnosticat cu leucemie. A continuat să scrie, dar mai ales a continuat să fie, în ciuda durerilor atroce, un smerit fericit. Un chip transfigurat, capabil să catalizeze înnoirea minții celor din jur. Daniel Turcea s-a stins, cu bucurie, în spital. Avea 33 de ani.

Prin poemele lui, se reconstituie evoluția unei conștiințe devastate de căutări, dar sublimate printr-un miracol. Mai mult ca în *Imnele bucuriei* lui Ioan Alexandru (cu jubilația lor euharistică), *Epifania* surprinde starea de împreună-rugăciune. Sau îmbisericirea minții. Căci tectonica anagogică a versurilor lui Daniel Turcea pare să fi absorbit forța constatării lui Paul Evdokimov, care susținea că nu există niciun dualism ontologic între Biserică și lume, între sacru și profan. Dualismul este, de fapt, de natură etică și îl opune pe omul sacru (răscumpărat) celui profan (demonizat).¹⁸ Poetic, Daniel Turcea trebuie (re)citit în relație cu Ioan Alexandru, dar și cu oniricii. Duhovnicește, se lasă înțeles prin *isihia*, prin liniștirea duhului - cu un ochi aruncat spre Nicolae Steinhardt. Practic, în goana ei înnebunită după un strop de fericire, lumea de astăzi poate descoperi în Daniel Turcea, cu perplexitate, incredibila fericire a ființei până și în insuportabila durere a trupului.

Nici mirean ca Ioan Alexandru și Daniel Turcea, nici monah ca Nicolae Steinhardt, Ioan Petraș trăiește (și el) la răspântia dintre iluminare spirituală și reflectare estetică. După ce și-a legat numele de apariția unor cărți importante pentru spiritualitatea ortodoxă (*Patericul egiptean*, *Limonariul lui Ioan Moshu* și *Sbornicul rugăciunii lui Iisus*), preotul Ioan Petraș se arată a fi un explorator asiduu al spațiului poetic: primul său volum de poezie a fost *Perdeaua de lacrimi* (1998), urmat de *Bucuriile epifanice* (2000) și de *Ferestrele rănilor* (2003). Prin *Cartea bucuriilor epifanice* (2007) se scrie un soi de paradox al ființei umane: ea respiră un aer regal, fără să iasă dintr-o stare de servitute interioară. Așa cum apare în poemele lui Ioan Petraș, omul e într-un mers continuu. Se află pe drumul lung care caută adevărul și-l supune

¹⁵ *Ibidem*, p. 109-110.

¹⁶ Patru niveluri ale limbajului biblic identifică Părintele Profesor John Breck în *Cum citim Sfânta Scriptură? Despre structura limbajului biblic*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2005.

¹⁷ Cf. Ștefan Augustin Doinaș, *Prefață* în Martin Buber, *Eu și tu*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 17.

¹⁸ Cf. Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, traducere, prefată și note Teodor Baconsky, București, Editura Anastasia, f.a., p. 121.

examenului său – nu un examen rațional, cum poate am fi tentați să credem, ci unul profund spiritual, ghidat de fărâma de adevăr care i-a pătruns deja în suflet. Nikolai Berdiaev spunea că nicio formă a revelației nu se poate pretinde un întreg desăvârșit și static.¹⁹ Or, tocmai acest lucru este surprins de Ioan Petraș: lirica lui transcrie continuitatea revelației, prin participarea activă a omului care își dă consimțământul și îl extinde asupra propriei creații. Ca miracol intern al spiritului, revelația presupune însă și o re-ascundere în taină. Frapant în *Cartea bucuriilor epifanice* este felul în care saltul spiritual și miracolul revelator se înalță (ca la Ioan Alexandru) dintre pliurile (sau din taina) unui metaforism terestru. Poemele refuză dominația recuzitei serafice la care apela lirica religioasă tradițională. Sentimentul religios nu crește din învelișul formal pe care-l poartă cuvintele, nu e sugerat de o abundență de îngeri și icoane, așa cum nu e nici neapărat trezit de sensul alegoric străveziu. Dimpotrivă, autenticitatea sentimentului religios se leagă de o anumită sensibilitate, de capacitatea acută de a sesiza transcendența ca un Tu prezent, chiar dacă nevăzut: „noaptea întreagă au tăcut flăcările vântului/ cerul a strâns între coperti înmugurite/ stele și lacrimi// în genunchi/ râul se roagă/ cu valuri adormite-n mireasmă// nici un chiparos nu mai cântă/ de-atâta așteptare// din când în când în oglinzi de rouă/ luna își numără pașii// în oul lumii/ liniștea și-a găsit un sălaș// numai eu așteptându-te/ înfloresc sub binecuvântarea măslinilor, Epifania” (*așteptare epifanică*). În poeme, acest Tu se întrevade în *kenosis* (gr. „smerenie”), nu învăluit în purpură. Dar se strecoară și în harul pogorât asupra preotului-poet.

Lait-motiv al poemelor, lumina se arată cu intensități variabile, în funcție de îndepărtarea sau apropierea ei de i-luminare: „în calmul acestei lumini/ mi se împrăstie sufletul/ până nu mai rămân/ decât semnele harului// mă veți cunoaște după polenul/ adunat sub streșina clipei de-acum/ și felul cuminte în care/ ziua crește pe umerii mei// prin grădini feciorelnice/ va rămâne/ doar cea prin care pașii noștri/ luminat-au noaptea de iunie// stingerea curcubeului/ n-am s-o înțeleg/ în vreme ce îngerii vor bolti acest anotimp/ de lumină// între noi, jucăușul chip al copilului/ vlăstar de arhanghel cu freamăt edenice în zâmbet” (*poem*). Lumina, bucuria, copilul, poemul sunt doar câteva dintre elementele în jurul cărora se ordonează lirismul lui Ioan Petraș, configurând creația ca devenire și con-sacrare. Cu alte cuvinte, ca tainică relație între fire și har.

Și totuși se cuvine să amintim că lumina străbate și (din) poemele lui Ioan Alexandru și Daniel Turcea, așa cum și lectura Sfântei Scripturi scoate la iveală o sumedenie de expresii referitoare la strălucirea divină. Pe bună dreptate, plecând de la acestea din urmă, Vladimir Lossky se întreabă dacă sunt doar figuri retorice sau surprind o realitate de ordin mistic. Răspunsul îl găsește în omiliile lui Grigorie Palamas, pentru care lumina divină nu este de ordin intelectual sau sensibil, ci este un dat al experienței mistice. „Această lumină necreată, veșnică și îndumnezeitoare este harul, căci numele harului [...] se potrivește și energiilor divine, ca dăruite nouă și lucrând opera îndumnezeirii noastre. Doctrina harului pentru Sfântul Grigorie Palamas (ca și pentru întreaga teologie ortodoxă) se bazează deci pe distincția dintre natura și energiile lui Dumnezeu [...]. Harul nu este numai o funcție, el este mai mult decât o relație între Dumnezeu și om; departe de a fi o acțiune sau un efect produs de Dumnezeu în suflet, el este însuși Dumnezeu, comunicându-Se și intrând în unire de negrăit cu omul.”²⁰ Iar dacă omul este o făptură care a primit poruncă să ajungă dumnezeu, fără a fi constrâns la

¹⁹ Nikolai Berdiaev, *Adevăr și revelație, Prolegomene la critica revelației*, traducere, note și postfață de Ilie Gyurcsik, Timișoara, Editura de Vest, 1993, p. 54.

²⁰ Vladimir Lossky, *După chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, traducere din franceză de Anca Manolache, București, Editura Humanitas, 2006, p. 54.

aceasta (aşa cum spun Sfinţii Părinţi), înseamnă că drumul spre desăvârşire include şi exerciţiul creaţiei – acel exerciţiu în care cuvântul poetic nu doar transfigurează estetic lumea, ci captează şi transfigurarea interioară a fiinţei care îl rosteşte. Plecând de la materia frământată a lumii, poemele lui Ioan Petraş conturează o *altă* lume, în care tresaltă chipul enigmatic al Împărăţiei. Izvorâtă din cult, adevărata cultură îşi poate regăsi oricând originile liturgice, în timp ce actul artistic (*recte* poemul) caută, în chip esenţial, să se smulgă dintre limitele imanenţei printr-o indubitabilă unicitate.²¹ Dezrobindu-se, e liber să devină el însuşi icoana Împărăţiei. Cât despre autorul *Cărţii...*, el îşi află vocaţia într-un lirism sacerdotal, săvârşind cu uneltele poeziei un sacrament teofanic.

Deşi a susţinut o teză de doctorat despre *Filocalie şi calofilie în literatura română: Nichifor Crainic şi Ioan Alexandru*, Ioan Petraş poate fi citit (şi) printr-o raportare smerită, dar atentă la Bartolomeu Anania, de care l-a legat o inubliabilă afecţiune. Fireşte că duhul davidic²² se poate distinge şi în poemele lui Ioan Alexandru şi Daniel Turcea, însă ceea ce îl diferenţiază pe Ioan Petraş de precursorii lui este accentul psaltic mai puternic, efuziunea incantatorie îndârjit manifestă. La răspântia dintre imn şi incantaţie, poemele din *Lăcrimarul înflorit* (2010) cresc dintr-o multiplă confruntare: cu moartea, cu lacrima, cu viaţa (revelaţia) şi cuvântul. Metabolismul curent al sentimentalismului şi regretelor a rămas în urmă, înlocuit de o coerenţă a lirismului ce se extrage din saltul eului dincolo de sine însuşi. Detaliile se transferă într-o reţea simbolică aflată în continuă reordonare, iar ceea ce poate fi inteligibil potenţează, de fapt, taina. Această glisare nu e rezultatul unei carenţe structurale, ci efectul deplasării accentului când pe ochiurile ce descoperă (prin metaforă şi simbol) amprenta existenţei, când pe relevanţa insondabilă a transfigurării ori pe disponibilitatea afectiv-imagistică, dar şi non-figurativă a textului. Poemele din *Lăcrimarul înflorit* nu se citesc în tăcere. Ele se dezvăluie rostindu-se, lăsând succesiunea eufonică a cuvintelor să recalibreze pulsul şi să remoduleze gândul. Practic, în calitate de semn, textul literar poate însuma moduri de transpunere diferite, transformându-se într-un discurs pluricodic care completează zonele de indeterminare explicate de Roman Ingarden²³. Ca pentru a pune la îndoială opinia lui Emile Benveniste (care afirma că nu există sinonimie între sisteme semiotice diferite²⁴), Ioan Petraş caută cu înverşunare (excesivă uneori, e drept) ritmul şi amplitudinea sunetului - menit să genereze culoare armonică şi echilibru intertextual în complementaritatea unor sisteme diferite de semne, orientate însă spre un sens comun.

Rădăcina, lacrima şi cuvântul animă curentul subteran al poemelor din *Lăcrimarul înflorit*. Sunt (toate) prelungiri ale unei condiţii matriciale. Stratificându-se, multiplicându-şi formele şi articulările, dezvăluie un timp al re-activării eului, dar şi un altul al re-cunoaşterii universale. Undeva „la rădăcinile lacrimei” se instaurează o nouă sensibilitate. Şi un alt tip de luciditate – nu raţională, ci revelatorie. Lirica lui Ioan Petraş readuce în discuţie lacrima ca „ac de aur”, după cum o numea Ioan Scărarul. Purifică şi metamorfozează, spală şi spiritualizează: „priveşte Jertfelnicul/ cum aruncă afară/ aurul Lacrimei tale/ să te facă/ icoană”. Registrul liric suferă uşoare schimbări de direcţie, subtile ruperi de ritm şi devieri

²¹ Cf. Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, p. 141.

²² Sintagma îi aparţine lui Bartolomeu Anania. Vezi Idem, *Introducere la Psalmi în Biblia*, Ediţie jubiliară, versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, Bucureşti, Editura IBMBOR, 2001, p. 616.

²³ Cf. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, în româneşte de Olga Zaicik, Studii introductive şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 56.

²⁴ Cf. Emile Benveniste, *Semiotica de la langue*, Sémiotica I, Mouton, La Haye, E.B., Margaret Mead, Josette Rey-Debove etc., 1969, p. 9.

surprinzătoare de timbru, prin care o intuiție personală sau un crâmpei biografic, de pildă, își găsește imediat sprijinul într-o revelație în cascadă, prin asocieri, simetrii și nuclee simbolice reverberante. Realitatea absolută intră în dialog cu lumea fragmentată – un dialog purtat „la rădăcina cuvintelor”. Poemele cartografiază intersecții, nu universuri paralele. Aduc laolaltă ființe fluide, fără trup (Mirele-Mir), dar și altele - care au cunoscut carnea și sângele (Hannah, Miriam).

Lumina din miera de salcâm (2015) aduce - prin alunecarea unei metafore, prin ritmul sacadat al repetiției, prin ceremonialul invocației – bucuria, dar și efortul mântuirii. Din nou, poemele au întemeiere ontică, nu doar aderență estetică. Se zidesc în preajma unui miracol – care pare să nu fie posibil în absența unei feminități arhetipale, pe care psalmistul o invocă prin apelative ale dez-trupării, ale unei dorințe orientate nu spre înafară, ci spre înăuntru, spre înnoirea minții. Spre metanoia. *Naturaliter*, feminitatea este. Și adăpostește o stare harismatică. Masculinul, în schimb, este *Logos*, cuvânt și se află în propria lui extensiune.²⁵ Prin conjugarea lor, poezia ar putea deveni icoană – împletind lucrarea omului și harul divin.

Dacă viața ascunde ceva care scapă rațiunii (după cum afirma Kierkegaard), ceea ce rațiunea pierde din vedere este învăluit de sentimentul religios. Când spune că „fluturii gândului sorb din prescura de lumină a dimineții”, Ioan Petraș încearcă să reflecte poetic unirea vieții și a gândirii într-o teognozie vie. Aceasta nu e doar lucrarea rațiunii sau a discursului literar (oricât de operantă ar fi rațiunea și oricât de pertinentă ar fi poezia, ca echilibru între inexprimabil și imagine, frazare, prozodie), ci e și revelație a deplinătății vii. Principiul religios integrează, pentru că se află deasupra în înlăuntrul lumii. Pentru că este teandric – adică divino-uman. Cu subtile referințe livrești, dar cu o indubitabilă autenticitate a deschiderii spirituale, poemele lui Ioan Petraș restaurează o scară a luminii, ardent-vizibilă sau mascată de contururile unei lacrimi, de forma unei fântâni, de cântecul unei mierle. Sau de „flacăra apei”. Imaginile hieratice în jurul cărora se structurează versurile alcătuiesc, de fapt, transpunerea poetică a unei formule discutate cândva de Sfinții Părinți: omul nu reflectă lumina, ci devine lumină.

Iar dacă ne amintim că Sfântul Grigorie de Nyssa vorbea despre om ca despre o alcătuire muzicală, atunci cele două componente care par să-i ghideze pe autorii de poeme (mistico-) religioase au, ambele, o rădăcină ontologică: evoluția spirituală (transfigurarea existenței) și oglindirea imnic-poetică (transfigurarea cuvântului). Renăscând ca artă epifanică, poezia poate culmina (și) în expresie iconică.

BIBLIOGRAPHY

- Anania, Bartolomeu, *Introducere la Psalmi în Biblia*, București, Editura IBMBOR, 2001.
 Bădescu, Horia, *Memoria Ființei. Poezia și sacrul*, Iași, Editura Junimea, 2008.
 Benveniste, Emile, *Semiologie de la langue*. Sémiotica I, Mouton, La Haye, E.B., Margaret Mead, Josette Rey-Debove etc., 1969.
 Berdiaev, Nikolai, *Adevăr și revelație*, Timișoara, Editura de Vest, 1993.
 Berdiaev, Nikolai, *Sensul creației*, București, Editura Humanitas, 1992.

²⁵ Cf. Paul Evdokimov, *Femeia și mântuirea lumii*, cu o prefață de Olivier Clément, traducere de Gabriela Moldoveanu, București, Editura Christiana, 2004, p. 252.

- Breck, John, *Cum citim Sfânta Scriptură ? Despre structura limbajului biblic*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2005.
- Crainic, Nichifor, *Spiritualitatea poeziei româneşti*, Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 1999.
- Doinaş, Ştefan Augustin, *Prefaţă la Martin Buber, Eu şi tu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
- Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă. Structură şi interpretare*, „Banat”, III, 2006, nr. 2.
- Evdokimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii*, Editura Sophia, 2014.
- Evdokimov, Paul, *Femeia şi mântuirea lumii*, Bucureşti, Editura Christiana, 2004.
- Evdokimov, Paul, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, Bucureşti, Editura Anastasia, f.a..
- Evdokimov, Paul, *Viaţa spirituală în cetate*, Bucureşti, Editura Nemira, 2010.
- Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1978.
- Lossky, Vladimir, *După chipul şi asemănarea lui Dumnezeu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006.
- Lossky, Vladimir, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, Bucureşti, Editura Anastasia, f.a.
- Mihăilescu, Dan C., *Ce-mi puteţi face, dacă vă iubesc!? Eseu confesiv despre Ioan Alexandru*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2015.
- Otto, Rudolf, *Sacrul. Despre Numinos*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2015.
- Patapievici, Horia-Roman, *Partea nevăzută decide totul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2015.
- Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

SIBIU LITERARY CIRCLE, LITERARY HISTORY, DOMINIC STANCA

Cristina Florentina Pop

**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North
University Center**

Abstract: Dominic Stanca represents the second wave at the Sibiu Literary Circle alongside Eta Boeriu, Nicolae Balotă, Ovidiu Cotruş and Radu Enesc. The last few years have brought an enhancement of this literary movement and, therefore, a repositioning of the authors who have developed around it. Most of the researches made by literary historians focused on the iconic personalities from the Literary Circle: Ştefan Augustin Doinaş, Radu Stanca, Ion Negoitescu, Cornel Regman and later, Eta Boeriu. In the context of reevaluating the members of the Literary Circle, the study of Dominic Stanca's work and personality becomes necessary in order to paint a complex picture of the time frame after the Second World War.

Keywords: Sibiu Literary Circle, literary history, Dominic Stanca

Toamna anului 1940 este resimţită dureros în istoria României. Prin Dictatul de la Viena semnat în 30 august, Ardealul de Nord este cedat Ungariei. Dat fiind contextul mai sus menţionat Universitatea „Regele Ferdinand I” din Cluj-Napoca îşi va muta activitatea la Sibiu, astfel oraşul cu iz medieval va fi gazda unor intelectuali de marcă ai spaţiului românesc: profesorii Lucian Blaga, Liviu Rusu, D D Roşca, Henri Jacquier, dar şi studenţi preocupaţi în mod direct de viaţa culturală: I Negoitescu, Radu Stanca, Şt. Aug. Doinaş, C Regman. În această perioadă Sibiul adăposteşte două cenacluri literare studenţeşti: pe cel al studenţilor de la medicină, condus de Victor Papilian, şi cel al studenţilor de la Facultatea de Litere şi Filosofie, *Cercul literar studenţesc*, Octavian Goga, patronat de Lucian Blaga.

În 1943 o parte dintre membrii *Cercului literar studenţesc* Octavian Goga se organizează sub forma unei noi mişcări culturale care se afirmă prin scrisoarea-manifest adresată lui Eugen Lovinescu. Noua grupare, cunoscută sub numele de *Cercul Literar de la Sibiu*, este organizată în jurul unor tineri idealişti care îşi propun întoarcerea literaturii române spre valorile estetice. Chiar dacă se declară adversari ai neo-sămănătorismului, polemicile cerchiştilor sunt puţine, ei preferă să dea curs, mai degrabă, provocărilor intelectuale care îşi vor găsi răsunet în paginile Revistei Cercului.

Doctrina cerchiştilor se constituie în jurul ideii de întoarcere a literaturii române spre valorile estetice şi îndepărtarea de spiritul autohton care devine excesiv în literatură, cerchiştii dau dovadă de erudiţie, rafinament, spirit critic echilibrat, dar şi de idealism. Tinerii cerchişti constată direcţia greşită în care a pornit literatura română şi susţin o întoarcere spre valorile estetice europene, astfel pentru cerchişti problema apartenenţei la Europa se pune sub un dublu aspect, pe de-o parte se radiografiază situarea culturii şi civilizaţiei româneşti în spaţiul

european, iar pe de altă parte, se încearcă o înscriere a propriului demers într-o tradiție occidentalizantă a culturii române.¹ Cerchiștii au viziunea unei culturi majore, ei vor atât recuperarea golurilor din literatură, cât și sincronizarea cu principiile literare europene. Susținători ai autonomiei criticii, ai obiectivității actului critic și ai judecății estetice de valoare, tinerii studenți declanșează prima polemică de substanță între călinescieni și anticălinescieni. După cum se poate observa cerchiștii urmează linia estetică Maiorescu-Lovinescu, reabilitând spiritul critic. Astfel din rândurile cerchiștilor se vor naște viitorii critici: Ion Negoitescu, Cornel Regman, N Balotă, Ov Cotruș.

Cel mai ambițios proiect cerchist este cel al recuperării golurilor din literatura română, proiectul Euphorion se vrea o revitalizare a literaturii. Euphorionismul se constituie ca o doctrină cerchistă având ca repere principale estetica lui Schiller și modelul goethean. Asistăm nu la o restaurare a umanismului clasic, ci la o tentativă de a impune clasicitatea, prin reafirmarea valorilor ei. Preocuparea pentru valorile clasicismului determină orientarea literaturii spre anumite genuri și specii literare. Proza este dominată de romanul realist, liricul cultivă balada și parabola lirică, dramaticul reafirmă tragedia. Spiritul euphorionist îi va urma pe cerchiști toată cariera, chiar dacă în majoritatea cazurilor afirmarea se va realiza mult mai târziu, în deceniile șapte și opt, când gruparea nu mai există.

Dominic Stanca reprezintă *al doilea val* al *Cercului literar de la Sibiu* alături de Eta Boeriu, Nicolae Balotă, Ovidiu Cotruș și Radu Enesc. Ultimii ani au adus o punere în valoare a acestei mișcări literare și astfel, o re poziționare a autorilor care s-au dezvoltat în jurul ei. Majoritatea cercetărilor istoricilor literari au vizat personalitățile emblematice ale *Cercului literar*: Ștefan Augustin Doinaș, Radu Stanca, Ion Negoitescu, Cornel Regman, iar mai târziu Eta Boeriu. În acest context al reevaluării membrilor *Cercului literar*, o privire asupra operei și personalității lui Dominic Stanca, devine necesară pentru zugrăvirea unui tablou complex al perioadei de după cel de-al doilea război mondial.

Debutul editorial al autorului are loc în 1957 cu volumul *Roata cu șapte spițe*, în 1968 apare volumul *Pentru un hoț de împărat*, iar abia în 1970 volumul de poezii pentru copii *Gri-ru-gri*, dar opera sa de referință va fi publicată postum: 1977 *Strada care urca la cer*, 1981 *Timp scufundat*, 1984 *Un ceas de hârtie*. Personalitatea artistică a lui Dominic Stanca este complexă, autor de poezie, proză, dramaturgie, dar și actor, el a îmbinat spiritul ludic cu nota tragică a existenței. Numit *al patrulea baladist* al *Cercului literar de la Sibiu*, în opera lui se regăsesc atât elemente cerchiste, cât și note care vin în contradicție cu ideile promovate de membrii *Cercului literar*. Din corespondența dintre Ion Negoitescu și Radu Stanca reiese că Dominic este unul dintre membrii de bază a proiectatului teatru *Euphorion*, asumându-și totodată și rolul de prozator al mișcării.

Format în spiritul cerchiștilor, Dominic Stanca va prelua anumite caracteristici afirmate de membrii Cercului, observăm în acest sens umorul, ironia, atitudinea ludică, starea meditativă care străbate opera literară, dar și reafirmarea baladei ca formă de manifestare artistică. Preocuparea cerchiștilor pentru valorile clasicismului determină orientarea literaturii spre anumite genuri și specii literare. Proza este dominată de romanul realist, liricul cultivă balada și parabola lirică, dramaticul reafirmă tragedia. Preocupările literare ale lui Dominic Stanca se vor îndepărta de ideologia cerchistă, baladescul lui este de inspirație folclorică, proza este dominată de povestirea istorică și de ideea unității naționale.

¹ Dan Damaschin Hărdăuț, *Cercul literar de la Sibiu / Cluj. Deschidere spre europeism și*

universalitate, Teză de doctorat, coord. Ion Vartic p.18

O încadrare strictă a autorului este greu de realizat, pentru *Roata cu șapte spițe* Negoîtescu îl încadrează tradiției realismului mitic, dar prin pseudocronicile moldovenești poate fi încadrat în rândul umoriștilor. Portretul lui Dominic Stanca este la fel de dual ca și opera acestuia, Florian Potra vorbește de el ca de un intelectual tradițional, având „o cultură filtrată țărăneșe până și în vocabular”. Chiar dacă la o primă lectură opera pare de influență rurală, nu putem trece cu vederea atitudinea parodică, jucăușă, ironia autorului față de personajele sale, pitorescul evenimentelor. Ion Vartic afirmă că „*Dominic Stanca nu este foarte citadin în aparență, ci foarte citadin în profunzime*”² Autorul a reușit să își găsească propriul drum în vastul peisaj al literaturii române și astfel să putem vorbi nu numai de un scriitor, cât și de un om de cultură reprezentativ pentru spațiul transilvănean. Al patrulea baladist al *Cercului literar* este un om și un artist dual „*Călătorind, mereu mă opresc între două țărături / ca între două vorbe, ca între două ruine: / un pas către tine, un pas către mine / și unghia ierbii scrijelează pe pietre / o părere de rău și o părere de bine...*”³

Orice demers literar se realizează în interiorul unor constructe teoretice, orice artist își găsește mijloacele de comunicare doar în interiorul unui curent literar, a unei mișcări ideologice care să îi furnizeze nu numai o atitudine filozofică și estetică, ci și un instrument tehnic. Aruncând o privire în urmă constatăm că perioada de după al doilea război mondial se caracterizează printr-o mișcare mult mai puternică a scriitorilor, observăm o generație '50 apăsată de povara proletcultistă, o generație '60 - '70 care practică subversiunea prin scrisul palimpsestic, aluziv sau prin evadarea în experimentalism estetic, o generație '80 non-conformistă, o generație a revenirii la real prin experiența livrescului

Dominic Stanca a scris o bună parte a lucrărilor în perioada *obsedantului deceniu* când comunismul de tip totalitar a suprimat libertatea creației, transformând literatura în mijloc de propagandă politică. Astfel într-un spațiu literar în care proletcultismul⁴ își întinde tot mai mult sferele de influență, scriitor nu se află pe o poziție în grata: fie va accepta compromisul estetic și va deservi directivelor politice, fie nu se va abate de la crezul estetic, dar își va asuma excluderea din peisajul literar. În acest context se va naște o literatură subterană care va reprezenta stadiul incipient al postmodernismului românesc, reprezentată de scriitori care vor publica în deceniul șase sau șapte, recuperați estetic de critica literară mai târziu, dar când creațiile lor nu au mai influențat evoluția firească a literaturii.

Perioada imediat de după război este încă dominată de romanul social-realist interbelic. Gloria romanului va fi materializată de autori ca Marin Preda, Petru Dumitru, Zaharia Stancu sau Eugen Barbu. Textele acestor autori, marcate de ideologia vremii, vor fi un punct de referință în universul prozei românești. În acest spațiu literar dominat de roman, Dominic Stanca scrie povestiri de observație socială și reconstrucție istorică, care nu mai corespund viziunii cerchiștilor de întoarcere a literaturii române spre valorile estetice și îndepărtarea de spiritul autohton care devenise excesiv în literatură, astfel, autorul pare că se abate de idealul cerchist de recuperare a marilor goluri din literatura română.

Lectura prozei, cât și a poeziei lui Dominic Stanca, ne relevă două mari etape în conturarea individualității artistice. Prima etapă a creației este cuprinsă între anii 1943 – 1960, perioadă în care a scris întreaga proză. Vorbim de povestirile din ciclul *Pentru un hoț de împărat*, cele din ciclul *Hurmuzul japâniței* sau *Tulnicele Iancului*, dar și *Moara lui Veselin*.

² Ion Vartic, prefață la *Timp scufundat*, Ed. Eminescu, București, 1981 p. XXXIX

³ Dominic Stanca, *Un ceas de hârtie*, Ed. Eminescu, București, 1984

⁴ Sanda Cordoș vorbește despre inadecvarea termenului *proletcultism* atribuit perioadei cuprinse între anii 1948- 1964, o terminologie potrivită ar fi cea de *jdánovism*. Vezi Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002

Lirica este reprezentată de *Vesperale I*, *Nunțile de la Romos*, dar și o parte din *Vesperale II*. Trebuie să precizăm că scrierea poeziilor din ciclul *Vesperale II* cuprinde cea mai îndelungată perioadă de creație, autorul lucrează la ele din anul 1943 până la finalul vieții sale.

După această perioadă autorul se va dedica unui alt tip de scriitură, la finalul anilor '60 regăsim un scriitor mult mai bine conturat, care reușește să își găsească resorturi proprii, și astfel să putem vorbi despre un artist matur la care influențele scriitorilor anteriori sunt doar resurse catalitice. Începând cu anul 1969. Dominic Stanca va începe *Walderoda*, text care se îndepărtează cu mult de tot ceea ce a scris până la acel moment, dar care din păcate a rămas nefinalizat. Tot din această perioadă, 1969 – 1976, fac parte baladele din *Strada care urcă la cer*, volum la care autorul a lucrat în ultimii doi ani ai vieții, și care reprezintă cea mai valoroasă contribuție a scriitorului adusă literaturii române.

Dincolo de tendințe ideologice, mișcări culturale, personalitatea unui artist este conturată și de cei la care se raportează, pe care îi preia ca modele. Reafirmăm că Dominic Stanca și-a format personalitatea artistică sub influența ideologiei cerchiste, dar aceasta nu înseamnă cu nu putem identifica și alte personalități marcante ale literaturii române, și nu numai, care și-au pus amprenta asupra scriitorului. În acest sens îi amintim pe Lucian Blaga, G. Bacovia, I. Minulescu, G. Coșbuc, G. Topîrceanu.

Provenit dintr-o familie de medici, Dominic Stanca va urma, la insistențele părinților, Facultatea de Medicină din cadrul Universității „Regele Ferdinand I”. În momentul în care încep disecțiile pe cadavre, conștient că medicina nu i se potrivește, va renunța, după care se înscrie la Facultatea de Drept din cadrul aceleiași universități. După examenele din prima sesiune (ianuarie 1945) își dă seama că nici această facultate nu corespunde nevoilor sale lăuntrice și în 1946 se înscrie la Academia de Muzică și Artă Dramatică Cluj, secția Dramă. Această decizie este definitivă în evoluția artistului deoarece actoria este la Dominic Stanca mai mult decât o profesie, este o modalitate de a fi.

Întreaga sa existență a fost o alergare permanentă de la un rol la altul. Talentul actoricesc se dovedește încă de la începutul carierei, astfel la examenul de admitere impresionează comisia și va fi admis direct în anul al doilea. Începutul activității sale artistice este promițător, student încă, va fi solicitat permanent pentru a interpreta diverse roluri alături de nume consacrate ale teatrului clujean. În *Registrul activității artiști* al Teatrului Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca îl regăsim pe Dominic Stanca pe lista personalului auxiliar încă din anul 1947, astfel în stagiunea 1947- 1948 acesta va fi distribuit în trei roluri. Debutul pe scena teatrului nu va rămâne fără ecou, cronica dramatică semnată de Ioanichie Olteanu, în „Lupta Ardealului” din 28 martie 1948, îl remarcă pe tânărul actor într-un rol de „intrigant, cu ținută, stăpân pe gesturi și mișcări”,⁵ iar Ion Maxim vede în Dominic Stanca un actor cu un potențial artistic mare, elogiat în rolul lui Horațio din drama Hamlet de W.Shakespeare, recunoscându-i-se „remarcabile posibilități dramatice, un joc scenic superior”.⁶ După mutarea la București și căsătoria cu regizoarea Sorana Coroamă, Dominic Stanca va interpreta diverse roluri la teatrele bucureștene, dar firea sa mereu aflată în căutare îl face să oscileze între activitatea teatrală și cea literară.

Finalizăm schița de portret - Dominic Stanca prin reținerea cuvintelor a doi apropiați ai artistului, Șt. Aug. Doinaș și Nicolae Balotă. Doinaș va remarcă în special poeziile lui Dominic Stanca. În *Lirica lui Dominic Stanca* regăsim următoarea afirmație: „*Apariția postumă a volumului <<Strada care urcă la cer>> de Dominic Stanca, urmând la nu mult*

⁵ Ioanichie Olteanu, *Frederich Chopin în Lupta Ardealului*, Cluj – Napoca, 28 martie 1948

⁶ Ion Maxim, *Hamlet în Lupta Ardealului*, Cluj – Napoca, 22 aprilie 1948

timp după <<O sălbatică floare>>, mă obligă la o investigare a întregii activități lirice a acestui scriitor care, chiar pentru prietenii săi, era cunoscut aproape numai ca prozator; dramaturg și actor. (...) La capătul acestei lecture se impune o certitudine care mult timp m-a ocolit; Dominic Stanca a fost o conștiință artistică foarte frământată, mereu în căutare de sine, mereu în perind experimental al cuvântului, îmbinând deopotrivă trecut și prezent, tradiție și inovație, sunetul verbului și strălucirea ideii. O pecete personală, care nu poate fi confundată, unifică forme și motive variate, le confer forță lirică, le face să se rostească singure, acum când gura care le-a rostit s-a umplut definitive de tăcere.”⁷ Completăm această imagine a scriitorului tot cu spusele lui Șt. Aug. Doinaș după mai bine de zece ani: „Dominic a adus în cercul prietenilor săi aceeași feroare a amicitiei. Dar el i-a adăugat un umor tipic ardelenesc, o sfătoșenie plină de haz, o atenție îndreptată fără cruțare spre detaliul amuzant. Beneficiind de o vastă cultură clasică - pe care, nu știu de ce, nu și-o etala niciodată -, dotat cu o inteligență artistică remarcabilă (nu îndreptată spre teoretizare, ci evidentă în însăși practica scrisului), el a fost un poet, un prozator, un dramaturg remarcabil, căruia vocația teatrală - a interpretat magistral câteva roluri dificile - i-a furnizat elemente pe care numai o critică atentă la diversitatea existenței și scrisului său le va putea reliefa cum s-ar cuveni. Un mare artist al cuvântului, pe care-l îngrijea cu voluptate ca pe o bijuterie rară, - iată ce se simte, de la prima lectură, în scrisul său”⁸.

Alături de Ștefan Augustin Doinaș, Nicolae Balotă estu un apropiat al familiei lui Dominic. Prin articolele sale, dar și prin fragmente din *Caietul albastru* autorul reconstituie anumite momente din casa soților Dominic și Sorana. Balotă va surprinde cu multă gingășie profilul artistic al prietenului Dominic Stanca. Amintim articolele *Timp scufundat și revelat*, apărut în *România literară*, an XIV, nr. 39, 1981, *Dominic Stanca în Universul prozei*, editura Eminescu, 1976, excepționalul *Epilog la Strada care urcă la cer* (1977), dar și emoționantul articol apărut după moartea lui Dominic. Redăm un fragment din cel din urmă, tocmai pentru a ilustra dragostea cu care scriitorul era înconjurat de prieteni: „A fost un mare om al jocului. Dacă aş putea să vă fac să simțiți vouă celor ce i-ați fost ca și mine apropiați, ce tulburător amestec de gravitate și divină ușurință a putut fi destinul unui asemenea om dăruit (...) N-am cunoscut o mai solidă natură, mai tare în străvechi și nobile virtuți. Prietenul meu Dominic era cel mai adevărat prieten, cel mai leal, mai generos, mai lipsit de orice meschinărie, de orgolile firești poate condiției artistice, cel mai demn, mai autentic aristocrat dintre oamneii ce mi-a fost dat – și de astă dată – cu fericire dat să întâlnesc în viața mea. (...) Dominic se lumina și ne lumina, Dominic ne citea sub lampă în jurul mesei tulburător-mișcătoare evocări, poetice parabole ale unei atemporale Orăștii, a copilăriilor veșnice, a tinereții sale fără de moarte în care iată-l acum pentru întotdeauna încremenit. Viața noastră ca și tinerețea noastră a tuturor e sfârșelnică, dar cu unul atât de drag precum ne-a fost Dominic Stanca ea s-a și sfârșit. Dar era atât de multă și de înaltă viață într-însul încât nu se poate ca aceasta să nu fie o viață fără de sfârșit.”⁹

Cuvinte emoționante care iau naștere dintr-o autentiă și îndelungată prietenie proiectează imaginea unui scriitor talentat, modest și discret, care a trăit intens după care și-a oglindit sensibilitatea în scriere. Un scriitor a cărui receptare a început deficitar, aproape lacunar, dar care va fi recuperat împreună cu o întregă generație de intelectuali, care s-a făcut remarcată în istoria literaturii române.

⁷Ștefan Augustin Doinaș, *Lirica lui Dominic Stanca în Lectura poeziei*, Ed. Cartea Românească, 1980, p 175/181

⁸Idem. *Al patrulea poet al Cercului literar în România literară*, nr. 44, an XXXIV, 7- 13 noiembrie 2001, p.11

⁹Nicolae Balotă, *Dominic Stanca în Steaua*, nr. 10, 1976, p.26

O privire atentă asupra prozatorului, poetului, și de ce nu, a omului Dominic Stanca, relevă o permanentă dualitate identificabilă la nivelul mai multor registre. Se poate citi în textul lui Dominic Stanca o împletire între năzuința înspre europenism, văzut și azi ca aspirați națională, și patriotismul afirmat cu multă decență, între spiritul melancolic, introvertit – filtrat prin Blaga – regăsit în volumele de poezii, și cel jucăuș, ironic al povestirilor moldovenești și al baladelor. Profilul artistic al scriitorului se conturează cât se poate de contradictoriu, de la influența lui Blaga, Bacovia și până la ce a lui Topîrceanu sau Al. O. Teodoreanu pare că drumul este nesfârșit de lung, dar Daminic Stanca găsește formule proprii, cărări ascunse, și astfel va reuși să fie productiv în toate genurile.

BIBLIOGRAPHY

- Balotă Nicolae, *Dominic Stanca* în *Steaua*, nr. 10, 1976;
- Balotă Nicolae, *Caietul albastru*, Ed. Universal Dalsi, București, 2000;
- Cordoș Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Ed. Bibliotca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002;
- Crohmălniceanu Ovid. *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, Ed. Universalialia, București, 2000;
- Damaschin Hărdăuț Dan, *Cercul literar de la Sibiu / Cluj. Deschidere spre europeism și universalitate*, Teză de doctorat, coord. Ion Vartic;
- Doinaș Ștefan Augustin, *Lirica lui Dominic Stanca în Lectura poeziei*, Ed. Cartea Românească, 1980;
- Maxim Ion, *Hamlet în Lupta Ardealului*, Cluj – Napoca, 22 aprilie 1948;
- Olteanu Ioanichie, *Frederich Chopin în Lupta Ardealului*, Cluj – Napoca, 28 martie 1948;
- Stanca Dominic, *Timp scufundat*, Ed. Eminescu, București, 1981;
- Stanca Dominic, *Un ceas de hârtie*, Ed. Eminescu, București, 1984;

SYMBOL AND CHROMATIC IN THE MINULESCIAN POETRY

Andreea Iuliana Damian

Phd Student, University of Piteşti

Abstract: Although the minulescian poetry abounds in symbols and specific artistic means, the minulescian style is individualized by keeping some symbolistic features but also going beyond them and approaching the anticipative modernism through his unique style. The colour palette used in the minulescian poetry acquires a special symbolism, which is preserved with some minor changes along his representative volumes of poetry.

Keywords: chromatic, symbol, methapor, style, colour.

În mod cert încă din timpul vieţii sale, Ion Minulescu a fost foarte bine receptat de public, ceea ce l-a făcut un simbol al gustului poetic social. Deşi, promovează un stil aparte, foarte deosebit de cel al contemporanilor săi doreşte să se apropie cat mai mult de modelul simbolist primar, transformând imaginea în simbol.

Se observă o predilecţie către culorile reci, însă acestora nu li se atribuie întotdeauna o conotaţie negativă: *"Un şuierat prelung salută ivirea zorilor.../ În larg,/ Un strop de purpură pătează albastrul-violet al mării,/ Pe bric/ Lumina roşie se stinge în vârful primului catarg/ Şi în locul ei pe sfori se înalţă pavilioanele.../ E ziuă!..." ("Spre insula enigmă")*

Variaţiile aceleaşi game cromatice trimite către simbolistica sentimentală, iar culorile contrastante sunt specifice curentului simbolist, mai ales opoziţia alb-negru: *"Iahturile albe ancoră-n dreapta/ Iahturile roşii ancoră-n stânga/ Iahturile negre ancoră-n mijloc..." ("Romanţa iahturilor")*

Poetul în sine trăieşte stări diferite, iar această incapacitate de a reda în cuvinte este completată de persiflare, echivoc şi autoironie, ceea ce la nivel stilistic creează diferenţa lirică dintre trăire sau expresie şi sentiment.

Dincolo de simbolistica de ordin cromatic, scrierile minulesciene par să urmărească un tipar al cărui centru de referinţă este cifra trei materializată simbolic într-un triunghi, ce devine "structură-etalon şi termen de referinţă"¹ pentru întreaga sa operă.

În volumul *"Romanţe pentru mai târziu"* se prefigurează predilecţia sa către imaginea poetului, incapabil de dialog dar capabil să schimbe întreaga percepţie lumii. Urmărind doctrina simbolistă, apelează la sugestie şi simbol, astfel solul, prezentat anterior asemenea unei Itaca, este la Minulescu, absorbit de apă.

¹ S. Dănciulescu, p. 105

Chiar și în scrierile anterioare acestui volum se observă atașamentul poetului față de mare, însă apa devine un mijloc de creare al haosului, aici nu mai există repere de orientare. Pe de altă parte, fluiditatea conferă perfecțiunea deși dezordinea se poate asemăna stilului baroc.

Păstrând simbolul metaforei cifrei trei în asociere cu nostalgia mării, viziunea poetică devine sumbră: *"În rada portului,/ La cheiul pe care astăzi cresc castanii,/ În rada portului, ce pare o lacrimă-a Mediteranei,/ Dorm trei galere ancorate de zeci de ani,/ Dorm trei galere, ce poartă în pupe încrustate trei nume spaniole:/ Xerxes,/ Estremadura,/ Și-Alicante/.../ Și așa cum dorm nedespărțite/ Ca trei tovarășe de luptă/ Ca niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut,/ Par trei sicriuri profanate/ din care morții au dispărut..."* ("Romanța celor trei galere")

Aparenta manifestarea morții este proiectată în apă, ceea ce ușurează ceremonialul Marii Trecei, dobândindu-se în lirica minulesciană un echilibru între viață-moarte, real-artificial, trăire-poezie.

Conceptul său poetic începe să prindă contur încă de la început prin "Romanța noului venit": *"Străinule ce bați la poartă,/ De unde vii?/ Și cine ești?..."*

Negarea propriului sine poetic duce la o dedublare care apare într-un plan transcendent, de la Apollo către planul terestru, de la sacru la efemer: *"Priviți/ sandalele mi-s rupte,/ Iar Togga ce mi-o dete Apollo/ În noaptea când pornii spre voi/ Abia-și mai flutură albastrul de-a lungul umerilor goi./ Sunt gol-"* ("Romanța noului venit")

Creația poetică reprezintă pentru poet un amestec al extremelor și negațiilor, astfel relațiile dintre eul liric și viață, și dintre arta sa și lumea exterioară devin instabile și reciproce. Conceptul dominant al universului poetic minulescian este "coincidentia oppisitorum", cu scopul de a înfățișa estomparea granițelor dintre individualitatea umană și materia poetică: sacrul se unește cu profanul, iar o pozițiile se atrag: *"În armoniile eterne/ Dintr-un sfârșit/ Și un infinit/ Pe cei ceva au adus lumina,/ Pe cei cei ați primit cu ură/ Și i-ați gonit cu pietre/ Pietre ce s-or preface-n pedestale/ În clipa când vă va cuprinde beția altor ideale!"* ("Romanța noului venit")

Toate adevărurile general-valabile ale realității palpabile sunt negate în creația poetică, descriindu-se o lume abstractă, prielnică actului creator acceptată doar pentru poet: *"De unde vin?/ Eu vin din lumea creată dincolo de zare/ Din lumea-n care n-a fost nimeni din voi/ Eu vin din lumea-n care/ Nu-i ceru-albastru,/ Și copacii nu-s verzi, așa cum sunt la voi/ Din lumea nimfelor ce-așteaptă sosirea faunilor goi/ Din lumea cupelor deșarte și totuși pline-n orice clipă/ Din lumea ultimului cântec..."* ("Romanța noului venit")

Simbolul triunghiului este sesizat de către critica literară pe parcursul întregii opere minulesciene: "triunghiul simbolic rezolvă sentimental conflictul dintre a voi (a dori) și a putea"².

Perfecțiune aceste metafore triunghi reprezintă legătura de bază între planul teluric și cel mitic, celest, iar cele două laturi ale triunghiului întruchipează o permanentă mișcare între cele două planuri: ascensiune și descensiune perpetuă.

Punctul fix, locul de desfășurare sau *axis mundi* este de cele mai multe ori un peisaj citadin, contemporan poetului: camera, apartamentul, plaja, parcul, grădina casei. Totuși prin latura ascensiunii, eul liric depășește acest cadru proiectându-se în infinit, însă la începerea descensiunii, simbolurile încep să se transforme, iar eul liric devine vocal, teatral, se întruchipează de cele mai multe ori în mim sau bufon: *"Sosesc corăbiile,/ Vino,/ Să le vedem*

² S. Dănciulescu, p. 106

cum intră-n port/ Să le vedem cum, obosite de atâta luptă cu furtuna,/ Își lasă ancorele grele să cadă câte una,/ Așa cum fiecare parcă și-ar îngropa câte un mort..." ("Sosesc corăbiile")

Teatralitatea liricii minulesciene derivă și din imposibilitatea atingerii unei individualități generând poeziilor sale în caracter global, existențialist: *"Partenza!/ Mă cheamă tangenta/ Vieții multiple,/ Trăită-n beție/ Și-n vilele roze și verzi de hașis/...Aplauzi actorii/ Ucizi autorul/ Bisezi nebunia/...Când Yama ne șterge din Wansa prezența/ Mă cheamă supremul adio!/ Partenza!" ("Partenza")*

Metafora minulesciană are la bază contradictoriul, iar stilul său original este adesea apreciat de criticii și redactorii vremii, Mihail Dragomirescu își exprimă aprecierea pentru poetul simbolist, deși acesta nu acceptase să-și modifice poezia *"Clopotele"* la sugestia acestuia. Stilul minulescian a fost deschizător de drumuri pentru simbolismul românesc, poetul fiind copiat de Emil Isac³.

După lansarea volumului *"Romanțe pentru mai târziu"* publicul începe să se familiarizeze cu *triumghiul metaforic minulescian*, iar tinerii poeți încep să se îndrepte către simbolism.

Astfel, amploarea simbolismului românesc devine, spre deosebire de manifestarea acestuia în Franța, o reacție moderată posterioară, însă: "Minulescu a vitalizare simbolismul românesc, dându-i conștiința de sine și, într-o mare măsură, o expresie sau chiar o direcție originală."⁴

Simbolul în sine este punctul de plecare al esenței minulesciene, astfel ratarea existențialismului se transformă într-o împlinire a universalului. Depășirea dogmelor clasicismului nu reprezintă neapărat o aplecare către avangardă, ci mai degrabă un simbolism interpretat într-o manieră proprie.

Plasarea în timp și spațiu a liricii sale are câteva note predominante: marea, asfințitul, portul, orașul, toamnă... *"Toamna/ Vântul se strecoară/ Șuierând pe lângă zid/ Și mă roagă să-i deschid/ Că-mi aduce vești din țară..." ("Cântec de toamnă"); "Sosesc corăbiile,/ Vino,/ Să le vedem cum intră în port/ Să le vedem cum, obosite de atâta luptă cu furtuna/ Își lasă ancorele grele să cadă una câte una/.../Nu știu din care fund de lume/ Din răsărit,/ Sau din apus..." ("Sosesc corăbiile").*

Cromatică stilului minulescian are tonuri fixe și simbolistică acestora se păstrează de-a lungul volumelor sale începând cu *"Romanțe pentru mai târziu"* și accentuându-se în *"Nu sunt ce par a fi"*.

Simbolurile culorilor reprezintă reflexii ale stărilor eului liric: *"Din larg/ Ca niște mici fragmente/ Desprinse din albastrul-infinit/ Înamoratele sirene/ Apar cu gesturi indecente" ("Crepuscul la Tomis")*. Albastrul este disimularea cerului în mare, ascesiunea prin creație către divin: *"Mă agăț cu mâinile de astrul/ Ce ca un pescăruș rănit/ Își moaie aripa-n albastrul/ Crepuscularei agonii!..." ("Crepuscul la Tomis")*

Moartea este transformată în iubire, iar semnele lui Eros sunt pictate în violet, culoarea sfârșitului pământesc: *"Și-abia se mai zăresc/ Se-ngroapă/ În golul zărilor pătate de violetul înserării" ("Romanța celor trei corăbii"); "Sosesc cu pânzele umflate/ Ca niște sânnuri de femeie/ Pe care-o buza pătimășă le-a-nvinețit de sărutări" ("Sosesc corăbiile")*

Așadar, planul terestru este punctul de convergență al tuturor planurilor: celest, acvatic și teluric, totuși la nivel simbolic, în lirica minulesciană uscatul reprezintă limita dintre dorință și realitate, între real și imaginar.

³ I. Brad, p. 7-24

⁴ E. Manu, p. 167

Astfel, albastrul cerului devine verde în mediul acvatic iar verdele devine culoarea degradării în lirica lui Minulescu: *"Și-n versul ei voi pune verde/ Un verde mocirlos, în care/ Ș-or îngropa pe veci iubirea acei ce nu vor mai cânta/.../Nu mi-a rămas decât o pată/ O pată verde, ce m-apasă ca și o piatră funerară"* ("Romanța celor trei romanțe")

Verdele persistă sub forme diversificate care transformă speranța în dezamăgire: *"Cheia ce mi-ai dat aseară/ Cheia de la poarta verde/ Am pierdut-o chiar aseară/.../ Am găsit-o prefăcută/ Într-o cupă albă, plină/ Cu vin verde de cucută"* ("Romanța cheii")

Artă poetică minulesciană este mai degrabă o cântare a poeziei, "Romanța cheii" îmbină trăsăturile simboliste adaptate într-un stil original care confirmă înclinațiile poetului către scrierile moderne. Deși, prezentată ca un joc, poezia minulesciană capătă nuanțe hieratice, așa cum afirma G. Călinescu: "există un hieratism minulescian, moștenit într-o măsură de la Macedonski, nu lipsit de cabotinism, grațios tocmai pentru asta."⁵

Metaforă cheii se desfășoară complex, pe mai multe planuri, este o încifrare a mesajului poeziei dar într-o asociere stranie: aceea a cunoașterii misterelor vieții prin izolare și creație: *"Și-am rămas în turnul gotic/ Turnul celor trei blazoane:/ al Iubirii,/ al Speranței/ și al Credinței viitoare"*; dar și aceea a necunoscutului, al misterului nedescifrat: *"Cheia ce mi-ai dat aseară/ Cheia de la poarta verde/ Am pierdut-o chiar aseară"*

Echilibrul se găsește foarte greu, deoarece cheia este constant pierdută și regăsită. Absența acesteia dezvăluie haos, dezechilibru și imposibilitatea cunoașterii propriului sine: *"Și am rămas în turnul gotic/ Domn pe întinsele imperii/ Ale negrului haotic"*

Chiar și regăsită cheia nu mai poate oferi salvarea necesară, astfel cunoașterea oferită de aceasta este doar o previziune a nenorocirilor ce vor urma: *"Ca într-o carte înțeleaptă/ Am citit în fundul cupei/ naufragiul ce m-așteaptă"*

Opera sa lirică se grupează într-o structură care este respectată în volumele sale *"Romanțe pentru mai târziu"* și *"Nu sunt ce par a fi"*. Împlinirea sentimentală se desfășoară la nivel ideatic, într-un anumit tipar: posibilitate iubirii dar și nehotărârea; avântarea sentimentelor și imposibilitatea împlinirii acestora cu manifestarea continuă a nostalgiei detașării: *"Dacă ai crezut că ar fi putut să fie/ Ceva mai mult decât ce-a fost, te-ai înșelat!.../N-a fost decât un zbor de triolet/ Pe care un poet le-a scris în vis,/.../Și dac-a fost cu-adevărat ceva,/ N-a fost decât un strop de veșnicie/ Desprinsă dintr-un meschin "et caetera"!"* ("Romanță meschina")

Această pendulare constantă între trei stări creează un triunghi metaforic specific minulescianismului: vechi și modern; conservatorism- inovație.

Desăvârșirea poetică are loc în artă, astfel în creație nu mai există șovăială, însă își face apariția un ritual precis pe care-l urmează personajul-liric și care intensifică legătura ideatic- sentimentală a discursului liric: *"În seara când ne-om întâlni/ Căci va veni și seara aceea/.../ Te-oi întreba ca și pe multele pe care le-am întrebat 'naintea ta:/ -Voiești sau nu să fii a mea?/.../Și-n seara când ne-om despărți/.../Te voi ruga/ Ca și pe multele pe care le-am sfătuit 'naintea ta:/ -Să-ți amintești că ai fost și-a mea"* ("Romanță fără muzică")

Poezia minulesciană atinge cote extraordinare asimilând trăsăturile macedonskiene și prin reluarea impasului romantic într-o manieră modernă, preponderent simbolistă, dar în același timp păstrând influențe ale poeticii de stil baroc. Lirica minulesciană este o poezie a vieții, o îmbinare perfectă a literaturii, a picturii și muzicii, fragmentarea discursului poetic are rolul de a evidenția detaliile într-un mod asemănător scrierilor baroce.

⁵ G. Călinescu, p. 693

În ceea ce privește scrierile secolului al XX-lea, care sunt într-o permanentă schimbare, opera sa este constantă, deși imprevizibilă. Caracterizată de o aparență a contrariilor, astfel lipsa de ordine este doar superficială, de fapt poezia sa este descrisă ca fiind un mediu viu al unei naturi reinterpretate artistic și original.

Libertatea expresivității artistice este doar un mediu care mijlocește epatarea pe care o caută poetul în creația sa. Totuși se evidențiază aplecarea minulesciană către un simbolism interpretat într-o manieră proprie, dar și studiul intens al poetului pentru curentul dadaist, excelând într-o lirică a "anti-poeziei".

Trăirea simbolistă este simțită la cote maxime, dând naștere unei poezii individualiste care primește amprenta creatorului aflat într-un moment crucial. Ideea frumosului minulescian manifestă un caracter aparte; prin poezia "*măștilor*", eul liric îmbracă starea necesară pentru a-și desăvârși creația.

Meritul minulescian îl redă complexitatea liricii sale, care preia simbolismul într-un moment de haos al literaturii Europene și îl expune în fața unor lectori noi, surprinși și încă reticenți față de o astfel de manifestare poetică.

Simțirea vieții în poezia minulesciană face din metafora sa o legătură permanentă între inedit sau original și artificial sau tradițional. Poetul încearcă să dea un aer de complexitate operei sale prin dorința sa nemărginită de a aspira către idealul creației, dar și de a atinge fericirea în forma sa metafizică.

Ceremonia poetică este în lirica lui Minulescu mijlocul prin care idealul este proiectat în trăirea umană. Sentimentalismul este amplificat prin metaforele "*cheie*", dar mai ales prin coloritul aparte al peisajului poetic: "*Aș picura-ntr-o cupă cu eter/ Morfină/ Și i-aș cere-apoi așa:/ Dă-mi tu ce crezi că nu se poate da,/ Dă-mi calmul blond al soarelui polar,/ Dă-mi primul crepuscul pe Golgota/ Și primul armistițiu planetar.*" ("*Romanța policromă*")

În anumite scrieri poetice, eșecul ocupă un loc important deoarece aduce desăvârșirea operei în formă ei completă. Ratarea împlinirii iubirii generează sentimentul creatorului, de aceea eșecul devine promotorul împlinirii poetice: "*Amante cu ochii verzi,/ Amante cu ochi adânci ca fundul zării.../ Sub ce ferestre-n veci închise/ Mi-ai îngropat de-a pururi cântul?.../ Voi, moartea lor nemuritoare,/ Veniți, căci v-am găsit mormântul.../ Veniți cu toate-n cimitirul/ Ce-n biata-mi inimă-și deschide/ Largi porțile să vă primească.../ Veniți, schelete călătoare/ Veniți, sărmane Danaide/ Cu buze calde-însângerate ca-albastru-n ceasul înserării*" ("*Romanța amantelor de ieri*")

Iluzia vieții trăite în poezie mărește spectrul metaforelor-simbol, astfel simbolurile minulesciene capătă valențe multiple: *inima*- semnifică viață, însă la nivelul romanțelor lor poate simboliza prima treaptă a morții, ușa vieții de dincolo.

O altă trăsătură specifică discursului liric minulescian este prezența personajului liric, care transpune stările resimțite de poet, de către personajul-mim.

În definitiv, Minulescu nu caută o distincție între realitate și poezie, sugerând că viața și moartea pot coexista, în același fel în care realitatea nu exclude artificialul său, consecventul nu exclude spontaneitatea. Din contră, împletirea și îmbinarea acestora reprezintă chiar măiestria poetului, care are capacitatea de a însufleți imaterialul: "*Mă-ntrebi cel care- am fost cândva/ Tot eu sunt și-azi?.../ Sau sunt altcineva?.../ Iar când n-au mai avut ce-mi face,/ Mi-au presărat în pat un pumn de ace/ Convinși c-am să mă-nșep în ele/ Și-am să mor!.../ Dar eu le-am dat cu tifla tuturor/ Și azi- deși înmormântat de ei/ De viu- / Continui să trăiesc, ba chiar să scriu...*" ("*Povestea mea și a lor*")

Triunghiul simbolic minulescian este starea post-conflictuală a actului creator: dorința de aspirație și mărire, imposibilitatea atingerii ideatice într-un plan uman, teluric și creația ca rezultat al controverselor interioare și al depășirii obstacolului uman la nivel conceptual.

BIBLIOGRAPHY

Bote, L., *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Brad, I., *Emil Isac un tribun al ideilor noi*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1982.

Davidescu, N., *Aspecte și direcții literare*, Minerva, București, 1975.

Dănciulescu, S., *Poetica minulesciană*, Scrisul Românesc, Craiova, 1986.

Densușianu, O., *Manifeste literare, Poezie, Proză, Dramaturgie*, Edition cared for by Lucian Pricop, Coresi, București, 2003.

Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, Minerva, București, 1984.

Manu, E., *Ion Minulescu în conștiința simbolismului românesc*, Minerva, București, 1981.

Pop, I., *Avangarda în literatura română*, Minerva, București, 1990.

STATUT DU ROMAN POLICIER DANS LA LITTÉRATURE

Speranța Dobos

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

Abstract: Excluded from the literary field for a long period of time, detective fiction begins to be revalued and re-discussed in the 1960s with the rising of the Functionalist School in France. As genre, detective fiction is considered from the beginning as corrupted literature, often assimilated to sub-literature, to paraliterature. Thus, the para-literality of this literary species becomes an intrinsic feature, specific to detective fiction, along with its ludic side. However, the detective novel is recommended to the reader in order to develop his deductive ability and his sense of observation. Its constitution as literary genre is not deprived of misadventures since the traditional scholars from the beginning of the 20th century could not admit that such a corrupted genre should appear in the literary field. The detective fiction used to be defined as a corpus of texts having as subject the discovery of a murder. However, the success of the detective fiction could be explained through its serial form which allows the perpetuation of the actantial narrative model "ad infinitum". Nowadays, best-sellers do have a detective intrigue meant to assure their success to the readers.

Keywords: detective novel, authentic literature, degraded literature, the bad genre, the field of subculture.

Le concept de « roman policier » en France ou « detective story » dans l'espace anglo-saxon naquit après la parution des œuvres qu'il représente comme genre littéraire. Même les définitions du genre policier sont assez fluides et elles ne peuvent pas couvrir la totalité des œuvres policières qui paraissent. Au fait, il s'agit d'une multitude de définitions qui ne correspondent pas entièrement à la multitude des thématiques abordées par les récits policiers. On remarque aussi qu'il y a un décalage entre l'époque de sa gloire et la critique littéraire qui s'est penchée sur le roman policier. Cela a conduit certains critiques et théoriciens du roman policier, comme Uri Eisenzweig à affirmer qu'on peut « soupçonner que l'histoire du roman policier pourrait bien n'être, après tout, que celle d'une perception »¹.

L'histoire du roman policier commence avec la nouvelle d'énigme d'Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue »² et le roman de Gaboriau « L'affaire Lerouge »³. Certainement on ne peut pas penser que la parution des récits d'énigme pure de Poe ou du roman policier feuilleton de Gaboriau ont eu un grand impact dans la littérature, même s'ils

¹ Eisenzweig, Uri, « Autopsies du roman policier », Union Générale d'Éditions, 1983, p. 8.

² *The Murders in the Rue Morgue*, nouvelle parue en avril 1841 dans *Graham's Magazine*, traduite ultérieurement en français par Isabelle Meunier et par Charles Baudelaire en 1856, nouvelle qui parut en « Histoires extraordinaires ».

³ Roman publié en feuilleton en 1863 dans le journal *Le Pays*, repris en 1866 dans le quotidien *Le Soleil*, avec des modifications.

ont été vendus très bien et le public a apprécié les raisonnements déductifs que Poe expose dans ses nouvelles policières. Le roman policier feuilleton de Gaboriau apporte un terme nouveau dans la littérature : le roman « judiciaire » qui préfigure, en quelque sorte, la thématique du genre policier.

Au moment de la parution des nouvelles d'énigme de Poe, le terme et le métier de « détective » n'étaient pas encore inventés ; ils seront utilisés deux ans plus tard par Scotland Yard et devenus célèbres avec les nouvelles de Conan Doyle.

Les nouvelles de Poe, dont l'impact était quasi insignifiant et incertain dans la littérature anglophone, furent réévaluées et connurent un réel succès dans la littérature française, une fois traduites en 1856 par Baudelaire. Plus tard, dans les années 1890, le genre policier connaît la « cristallisation d'une perception généralisée du roman policier comme une catégorie littéraire spécifique, sans doute générique »⁴, grâce à la presse anglo-saxonne qui publie dans les magazines de l'époque des « detective stories ». Eisenzweig affirme que « ce n'est pas Poe qui a créé le récit policier, c'est le genre policier qui, pour naître, réclame un parrain (deux parrains, s'il l'on compte Gaboriau) »⁵. La genèse du récit policier n'entraîne pas nécessairement l'apparition du genre policier comme genre littéraire.

La critique du genre préfère employer le terme « policier » en France, au détriment de « judiciaire » et dans l'espace anglo-saxon, au lieu de « criminal romance » on utilise les termes « detective story » et « crime fiction ». On remarque aussi une nouvelle tendance de la critique littéraire traditionnelle concernant les œuvres policières, critique qui se penche non seulement sur les auteurs de policiers mais aussi sur le texte policier en soi et sur le phénomène de « roman policier », même si les critiques n'utilisent pas les termes de littérature policière ou criminelle et n'en sont pas conscients. Les articles parus à cette époque-là sur le roman policier, critiquaient la multitude de textes à thématique criminelle et la prévalence des thèmes policiers dans la littérature. On opère immédiatement un clivage entre la littérature proprement dite et les textes qui ont comme thématique centrale un crime.

Alors, en raison des considérations d'ordre idéologique et moral, le genre policier a été exclu de la littérature, parce qu'on avait peur que le succès du genre policier ne constitue une source d'inspiration pour les criminels et les malfaiteurs qui augmenteraient le nombre des crimes. Une autre raison pour exclure le genre policier de la grande littérature était de nature esthétique : le récit policier est devenu une menace à cause de son succès. Les critiques perçoivent le roman policier comme un danger pour le public parce que, d'une part, il représente une « mauvaise littérature » qui peut vulgariser et corrompre le lecteur du point de vue moral et spirituel et d'autre part l'attraction des masses vers ce genre peut transformer leurs goûts d'une manière indésirable.

Ce qu'on reproche souvent au récit policier c'est son caractère ludique, le roman policier étant au fond un jeu qui prend forme de récit. Le jeu suppose un problème que l'auteur expose au lecteur, l'invitant en même temps d'essayer le résoudre. Cette parallèle entre le roman policier et le jeu date depuis l'apparition du genre policier qui a été associé, dès le début, avec le jeu. D'ailleurs, c'est grâce à ce côté ludique que la fiction policière a pu être classifiée comme genre et qu'on a pu établir des règles très strictes destinées à aider l'auteur de littérature policière à rédiger un bon récit policier. Ces règles assuraient le *fair-play* dans la relation auteur - lecteur, l'auteur devant respecter certaines consignes comme l'usage des poisons connues, l'interdiction d'utiliser des jumeaux identiques, etc. Entre 1920-

⁴ Eisenzweig, Uri, « Autopsies du roman policier », Union Générale d'Éditions, 1983, p. p.11.

⁵ *Ibidem*, p.11.

1930, période considérée comme « l'Âge d'Or » du roman policier, commence la course entre le détective et le lecteur pour déchiffrer, décoder les indices parsemés par l'auteur en quête du criminel. Paradoxalement, le jeu, qui représente le côté positif du roman policier, conduit la critique littéraire à assimiler le roman policier à la non-littérature : « La coïncidence chronologique entre la naissance, puis l'épanouissement du genre, d'une part, et l'insistance grandissante sur son rapport au jeu, de l'autre, est ainsi extrêmement frappante et indique de toute évidence une forte corrélation entre l'existence même du roman policier et sa perception comme non-littérature »⁶.

Dans les années '30, la critique recommandait le roman policier au lecteur pour développer ses habiletés de déduction et d'observation, ce qui sauvait le genre policier du dénigrement absolu, n'étant pas entièrement et totalement déconsidéré et regardé comme « une calamité - à condition qu'on laisse l'Art, la véritable Littérature de côté. C'est que, jeu charmant, le roman policier n'en est moins une littérature déplorable »⁷. On peut se demander si cette résistance acharnée de la critique littéraire traditionnelle contre le roman policier n'était pas justifiée, en considérant qu'on pouvait déjà parler d'un genre bien constitué. « Le constituer comme genre, c'est qualifier l'anti-romanesque d'antilittéraire. C'est le *nommer*, c'est-à-dire l'exorciser, rétablir la hiérarchie des choses, la sécurité des valeurs »⁸. Ainsi, l'étiquette de « mauvaise littérature » est un préjugé à titre de jugement de valeur appliqué au roman policier, « un décret proprement *constitutif* du genre »⁹ qui désigne un grand nombre de livres constitués en catégorie. Les préoccupations pour une critique qui vise l'analyse et la classification des romans policiers, phénomène littéraire apparu à ce moment-là, date, selon Eisenzweig, depuis 1899, quand Katharine Pearson Woods tend à classer les récits policiers, qu'elle appelle « Detective Novels », selon leur sujet, leurs dimensions et leur manière de construction. Il s'agit de « cette catégorie de récits qui traite de la découverte d'un crime et que nous appelons romans ou récits 'policiers', selon leur longueur et mode de construction »¹⁰.

La critique littéraire traditionnelle trouve scandaleux et inacceptable l'existence d'une « école de littérature policière »¹¹ parce que, de cette manière, on affirmait et certifiait le statut de la fiction policière comme genre à part ; or la critique de cette époque-là ne pouvait pas reconnaître un tel phénomène d'ampleur comme la constitution de la fiction policière dans un genre autonome et indépendant au cadre de la littérature, le genre policier étant considéré comme inacceptable dans le discours de l'école critique de l'époque.

Le statut du roman policier s'est modifié, étant revalorisé dans les années 1960 avec l'avènement de l'École Fonctionnaliste et du courant structuraliste. C'est la période où la poétique, qui s'est mise à analyser les œuvres appartenant aux soi-disant genres « bas » de la littérature, a pris un grand essor. « Perçu comme genre, le roman policier ne pouvait être considéré, *dès l'abord*, que comme une littérature dégradée »¹² ; le genre policier a été souvent assimilé à la sous-littérature, à la paralittérature. La para-littéralité est devenue un aspect intrinsèque, spécifique au genre policier, associée au roman policier dès le moment de sa naissance, tout comme la parallèle entre le jeu et le roman policier. Le roman policier est

⁶ *Ibidem*, p.18.

⁷ *Ibidem*, p.19.

⁸ *Ibidem*, p.25.

⁹ *Ibidem*, p.20.

¹⁰ *Ibidem*, p.21.

¹¹ *Ibidem*, p.21.

¹² *Ibidem*, p.21.

visiblement asservi aux lois du marché, marqué par le principe de la consommation et conditionné par les politiques éditoriales : « Collections, séries, auteurs, héros participent aux stratégies commerciales qui peuvent se traduire en rivalités vives pour la conquête du marché »¹³. Les maisons d'édition spécialisées dans la publication des romans policiers et les grandes maisons d'édition considérées comme élitistes rivalisent pour s'approprier un genre soi-disant « trivial » mais, en même temps, efficace et compétitif qui leur apporte du profit et qui, « étant donné sa réputation ludique de bon aloi, n'offre rien de compromettant »¹⁴. Les séries policières reproduisent le travail des détectives et des inspecteurs de police qui résolvent les cas l'un après l'autre, dans une routine sérielle : « Ici, la 'série' prend tout son sens en tant que mode de rationalisation du produit. L'astuce est qu'en l'occurrence elle s'autorise d'un double vraisemblable 'intradiégétique' : on n'en a jamais fini avec le crime et chaque jour apporte son lot de faits divers (vraisemblable idéologique) ; en passant d'une enquête à l'autre, le détective ne fait que son métier, lui-même sériel (vraisemblable institutionnel) »¹⁵.

Le statut du roman policier dans la littérature a été influencé aussi par sa dimension idéologique et sociologique. Marc Lits souligne l'impact de la violence et des actes réprobables présentés dans le roman policier qui ont influencé sa perception par le public et par les écoles de critique littéraire.

Le rapport roman policier - littérature représente encore un problème à discuter et même les auteurs de fiction policière ont commencé à l'analyser. Thomas Narcejac, lui-même écrivain de littérature policière, se demande pourquoi le roman policier est assimilé à la paralittérature : « Pourquoi dit-on souvent que le roman policier est un genre 'paralittéraire' ? Parce qu'il vit de concessions ? Parce qu'il fait appel aux passions les plus troubles ? »¹⁶. Il précise pourtant qu'il y a des critiques qui considèrent « qu'il n'y a pas, en littérature, de genres mineurs, mais uniquement de bons et de mauvais livres »¹⁷, ce qui nous paraît une opinion plus raisonnable. Inventoriant quelques opinions de W. Faulkner, E. Hemingway E.M. Forster, H. Miller, F. Mauriac, G. Simenon, L. Durrell sur la manière de rédiger un roman, « un vrai roman », Narcejac conclut que rédiger un roman appartenant à la grande littérature suppose un coup de génie et laisser le roman se développer « comme un fœtus »¹⁸, car l'écrivain « porte en lui le roman, le nourrit de sa substance, mais ignore, pendant la gestation, ce que sera son fruit. Pas de plan. Pas de règles. L'intelligence ne doit pas intervenir dans le sourd travail de germination. [...] C'est mauvais de réfléchir. [...] On risque d'aboutir à un exercice littéraire machinal »¹⁹.

L'écrivain est perçu comme un génie, un demiurge, un créateur qui, pendant un processus inconscient, qu'il ne peut pas contrôler, fait naître son œuvre littéraire. Si ces conseils nous donnent des indices pour écrire un vrai roman, ils nous avertissent en même temps comment ne pas écrire un roman policier, parce que, comme nous l'avons déjà montré, écrire un roman policier suppose avoir un plan et respecter des règles et des conventions, réfléchir sur la forme, sur le style et faire preuve de beaucoup de logique dans l'enchaînement des actions des personnages. Le roman policier, qui fait partie de la littérature de

¹³ Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Édition Armand Colin, 2006, p. 69.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem* p.69-70.

¹⁶ Narcejac, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975, p.15.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

consommation, s'oppose, selon l'opinion de Narcejac, à la littérature authentique, à la vraie littérature : « Face à la littérature authentique, il y a 'la littérature de consommation, dont le roman policier est sans doute le modèle le plus achevé' »²⁰.

Si dans le roman considéré comme appartenant à la littérature authentique, à la vraie littérature, Narcejac exprime l'opinion que « le personnage détruit l'histoire, se nourrit à ses dépens, pour exister d'une vie qui lui est propre, qu'il arrache à son auteur »²¹, dans le roman policier « c'est le lecteur qui détruit l'histoire et se nourrit à ses dépens, simplement pour passer le temps »²².

Lits affirme que Narcejac veut faire la différence entre l'inspiration de nature divine du vrai écrivain et l'habileté du feuilletoniste de créer des modèles : « Il y a, en fait, pour Narcejac une grande différence entre ces deux types de littérature, car si le 'réel' écrivain possède le génie créateur, le feuilletoniste ne dispose que d'habileté »²³. Narcejac souligne que « le créateur invente l'échiquier, le feuilletoniste invente *les coups* »²⁴ et se demande si le caractère sériel et ludique du roman policier, ne l'exclut du champ littéraire : « Si le roman-problème est une machine, n'est-il pas, par là même, d'une nature essentiellement non littéraire ? »²⁵ Serait-il, dans ce cas, impropre de rapporter le roman policier à la littérature ?

La création de l'œuvre littéraire, de l'œuvre d'art, en général, a été longtemps perçue comme un phénomène qui tient d'un processus irrationnel, du génie créateur, d'un processus inconscient qui échappait au pouvoir du créateur. Le processus créateur est dirigé par le Démon et il ne faut pas le perturber : « Ce qui compte pour eux, c'est la 'transe', l'aliénation, le moment où 'Je est un autre'. Et cet étranger, qui tient la plume, s'il accepte d'être surveillé par l'intelligence, refuse, en revanche, d'être dirigé par elle »²⁶.

Poe a essayé de démythiser ce courant de pensée, en démontrant que la création d'une œuvre littéraire peut très bien être un processus de fabrication, tout en respectant quelques règles de construction bien définies. Il nous offre la preuve du roman policier qui est le produit d'un processus de fabrication, d'un long raisonnement, d'un plan bien mis au point : « Or, Poe soutient juste le contraire. Pour lui, l'œuvre littéraire doit se développer dans la clarté. [...] L'inspiration n'existe pas. Il n'y a que le travail, la recherche lucide, qui compte. [...] il faut raisonner, et non pas s'en remettre à l'instinct. L'invention n'est pas un don incompréhensible, c'est une technique. [...] Le drame littéraire : conscience ou pas conscience [...] »²⁷.

Poe s'avère un visionnaire car ses théories vont être reprises par Henri Bergson et par les représentants du positivisme qui confirment sa vision sur l'univers perçu comme un mécanisme. Un mécanisme est gouverné par des lois et la création de l'œuvre littéraire est, à son tour, une technique gouvernée par des lois. C'est dans ce contexte littéraire que le roman policier apparaît et il essaie à mettre en œuvre les principes énoncés par Poe, c'est-à-dire de techniciser l'écriture, la création littéraire, l'invention, qui étaient jusqu'à ce moment-là perçues comme un don divin. Comme l'affirme Narcejac, le roman policier est un être vivant par ses personnages conduits par leurs passions, par leurs vices, par leurs petites manies

²⁰ Narcejac, Thomas, *op. cit.*, p.246.

²¹ *Ibidem*, p.236.

²² *Ibidem*, p.246.

²³ Lits, Marc, *op.cit.*, p.104.

²⁴ Narcejac, Thomas, *op. cit.*, p. 246.

²⁵ *Ibidem*, p. 235.

²⁶ *Ibidem*, p. 237.

²⁷ *Ibidem*, p. 237.

cachées des yeux des autres : « Le roman policier vit ; il met en scène des personnages mus par des passions, soumis à des épreuves, dominés par le destin »²⁸.

Exclu du champ littéraire, le roman policier se place en position dominante dans le champ de la sous-culture à cause de son frêle côté symbolique, de son caractère sériel et ludique associé clairement au divertissement. La médiocrité du roman policier n'est pas déterminée seulement par son statut socio-culturel, mais aussi par sa double origine, à la limite entre la littérature populaire et la littérature intellectuelle. Doyle et Simenon ont essayé d'éliminer la différence qui existait entre ces deux types de littérature.

Une fois découvert le temps bergsonien, c'est-à-dire la durée subjective et son importance dans l'œuvre littéraire, la querelle des Anciens et des Modernes a recommencé. Les auteurs de policiers se sont placés du côté des Anciens, du côté de l'intelligence et de la logique, tenant compte des appels lancés par Austin Freeman contre ce type d'« art moderne » qui se propose, après Joyce, de détruire l'œuvre littéraire et de garder seulement ce qui s'auto-écrit, comme dans le nouveau roman, ce qui s'avère quand même absurde. On peut faire, bien sûr, des expériences littéraires comme Raymond Queneau dans « Un conte à votre façon », mais ce sont, quand même, seulement des expériences.

Le roman policier fait le choix entre le sens et le non-sens, entre la logique et l'absurde. Il s'oppose à la notion de « concret » définie par Joyce comme « existentiel » dans la littérature, concret qui devient absurde dans le nouveau roman. En ce sens le roman policier devient un roman d'avant-garde qui réagit contre l'antiroman, terme en vogue à cette époque-là. Ce terme a été employé pour la première fois dans la critique littéraire par Jean-Paul Sartre pour désigner une forme d'œuvre littéraire qui déforme et fragmente la réalité de l'expérience présentée par les personnages, qui ne présente pas les faits dans un ordre chronologique et qui introduit la notion de personnage sans personnalité déterminée, équilibrée et homogène. L'antiroman se trouve à l'antipode du roman policier qui aime la rigueur dans la description des faits. De même, Narcejac cite l'opinion de Marjorie Nicholson qui fait l'éloge du roman policier comme littérature objective, comme littérature qui fait appel à l'intellect, comme littérature d'évasion de « l'informe vers la forme »²⁹, du néant vers l'existence : « Le roman policier ignorera toujours l'existence, cette façon incompréhensible d'être-au-monde sans raison, sans cause, comme une brève phosphorescence entre deux néants. Lui, au contraire, se nourrit rigoureusement de causes et d'effets ; il est un concret par construction, opposé au concret par destruction. [...] Nous nous sommes révoltés devant une littérature subjective et nous souhaitons la bienvenue à une littérature objective ; nous fuyons devant l'émotion pour écouter l'appel de l'intellect. [...] Nous voulons nous évader de l'informe vers la forme [...] »³⁰.

Le roman policier extrait l'écriture du néant, il lui donne une forme fixe et un sens soumis aux lois de construction du genre. En même temps, le roman policier est aussi « l'antithèse et la négation »³¹ du roman réaliste traditionnel, comme le remarque Marc Lits, citant aussi l'opinion qu'Uri Eisenzweig exprime dans son ouvrage « Autopsies du roman policier » : « Le roman policier idéal semble constituer le reflet *inversé* du roman réaliste. [...] »³². Genre exclu de la littérature à cause de sa forme sérielle et de son caractère ludique, considéré médiocre à cause de la classe sociale de son public, le roman policier devient un

²⁸ *Ibidem*, p. 239.

²⁹ *Ibidem*, p. 242.

³⁰ *Ibidem*, p. 242.

³¹ Lits, Marc, *op.cit.*, p.108.

³² Eisenzweig, Uri, *op.cit.*, p.26, Lits, Marc, *op.cit.*, p.108.

genre avant-gardiste qui réalise une médiation entre science et littérature et c'est d'ici que surgit son importance dans l'histoire littéraire.

Pourtant, le roman policier dépasse le stade de produit littéraire moyen et on le voit se caractériser par « une singularité radicale et très tôt repérable »³³. Il constitue un genre à part, isolé dans le champ de la littérature, « une manière d'isolat, [...] d'institution réduite enclavée dans une grande institution »³⁴. Le public et les critiques le traitent séparément, le genre est exclusif et très spécialisé, les critiques et les lecteurs s'en occupent comme activité isolée et spécifique. Le public préfère ce type de lecture aux moments spécifiques de son existence comme : voyages, vacances, maladies, insomnies... La parution du roman policier se spécialise dans des collections qui se trouvent dans des secteurs séparés des librairies, comme les enclaves. Son côté ludique est doublé par sa nature de démarquage entre la « vraie » littérature et la paralittérature, la littérature de centre et la littérature de périphérie : « Ludique par nature, il endosse sans peine un rôle de démarquage des dispositifs institués par la production sérieuse ou légitime »³⁵.

En conclusion, le roman policier a gagné son titre de noblesse dans l'histoire de la littérature, après avoir longtemps été dénigré, déconsidéré et exclu dès le début du champ littéraire à cause des critiques qui le percevaient comme un genre corrompu et « mauvais ». Genre périphérique, le roman policier a réussi à sortir de la sphère paralittéraire et devenir un genre intellectuel de nos jours, assurant des intrigues de succès pour les *best-sellers*. Le succès du roman policier est dû surtout aux masses de lecteurs qu'aux critiques littéraires qui ont toujours eu peur de l'ampleur du phénomène de la fiction policière parmi le grand public lecteur. Tandis que son histoire est tumultueuse et parfois décevante, son présent et son avenir s'avèrent être prometteurs.

BIBLIOGRAPHY

- DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Editions Armand Colin, Paris 2005
 EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible : sens et forme du roman policier*, Bourgois, Paris, 1986.
 EISENZWEIG, Uri, *Autopsies du roman policier*, Union Générale d'Éditions, 1983
 GELLY, Christophe, *Le chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses Universitaires de Lyon, 2005
 JEANRENAUD, Magda, *Introduction à la poétique*, Ed. Universităţii « Al.I.Cuza » Iaşi, 1995.
 KNIGHT, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1980
 LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, Bourgois, Paris, 1987.
 LACASSIN, Francis, *Passagers clandestins*, Edition Julliard, 1993.
 LITS, Marc, *Pour lire le roman policier*, De Boeck-Duculot, Liège, 1989.
 LITS, Marc, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Cefal, Liège, 1999.
 NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975.

³³ *Ibidem*, p. 75.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors)

MULTICULTURAL REPRESENTATIONS. Literature and Discourse as Forms of Dialogue

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2016

ISBN: 978-606-8624-16-7

Section: Literature

RADU COSAŞU AND THE LITERARY EXPERIMENT : THE NOVEL PERSONAL MONKEYS

Ecaterina-Kerstin Botezatu

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: This essay is on the literary experiment in Radu Cosaşu's "Personal Monkeys" novel (1968). It can be observed both the (unassumed) synchrony with Târgovişte School's textualism and the possibility of considering the novel a presumable influence for the 1980's Romanian writers, based on the avant garde and surrealist techniques used by the author. Personal Monkeys is a form of literature without boundaries, written in Radu Cosaşu's characteristic style, where literary genres and styles kaleidoscopically merge into an unique writing.

Keywords: autofiction, experiment, narrative techniques, Radu Cosaşu, textualism

Îndepărtarea lui Radu Cosaşu de orice reminescentă a realismului socialist este definitiv obţinută odată cu romanul *Maimuţele personale*, publicat în anul 1968, text pe care, așa cum menționam anterior, autorul îl consideră adevăratul său debut literar.

În anul în care apărea romanul *Maimuţele personale* (1968), Radu Cosaşu era cunoscut mai ales pentru reportajele sale, și mai puțin pentru scrierile literare, mai ales în condițiile în care cele mai multe dintre acestea puteau cu greu aspira la statutul de literatură, din cauza covârșitorului procent ideologic conținut. Receptarea critică a acestui roman nu a fost una preponderent pozitivă, el fiind pus de cele mai multe ori în balanță cu ulterioarele *Supraviețuiri* tocmai din cauza faptului că, până la apariția primului volum al acestora (la o distanță de cinci ani, în 1973), vizibilitatea lui Cosaşu în lumea literară era minimă, abia după acest moment el fiind receptat de publicul larg drept autor de literatură. Eugen Simion observa în legătură cu romanul *Maimuţele personale* că acesta ar fi „atras atenția asupra diponibilităților epice ale reporterului, dar nu l-au impus”¹. În anii ce au urmat acestei scrieri, până la apariția primelor *Supraviețuiri*, Cosaşu a publicat alte două volume, *Un august pe un bloc de gheață* (1971) și *Viața în filmele de cinema* (1972), ambele constând, de fapt, într-un colaj de articole în care literaritatea trecea de cele mai multe ori pe planul secund, fapt ce nu a făcut decât să sporească credibilitatea reporterului în detrimentul scriitorului. Astfel se face că adevărata recunoaștere a talentului de prozator al lui Radu Cosaşu avea să vină abia după 1973, scrierile dinaintea acestui an fiind, de multe ori, trecute cu vederea de exegeți.

Un motiv în plus pentru lipsa de vizibilitate a romanului *Maimuţele personale* ar putea fi și faptul că apariția sa coincidea cu perioada de supremație a „prozelor de dezvăluire

¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, editura Cartea Românească, București, 1984, p. 462.

cu accente justițiare”², mai exact a scrierilor „obsedantului deceniu”, cum avea să numească Marin Preda perioada stalinismului integral sub dictatura lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. În prim-plan era firesc să se regăsească o literatură ce viza divulgarea ororilor din anii '50, regăsită în textele lui Marin Preda, Augustin Buzura, Eugen Barbu, Alexandru Ivasiuc, etc. Mai târziu, Radu Cosașu a fost și el adesea inclus în pleiada autorilor ce au abordat aceeași tematică a „obsedantului deceniu” (mai ales în cadrul *Supraviețuirilor*), însă dintr-o altă perspectivă și cu o altă miză: „Cosașu propune o formulă inedită și riscantă: biografia unei epoci pe care autorul și-o asumă pe măsură ce o divulgă și se autodivulgă”³. Acesta este cazul și în ceea ce privește *Maimuțele personale*, prin dezvăluirile pe care le conține – mai ales la nivel subtextual –, chiar dacă imaginea globală recreată este aceea a unei lupte pentru supraviețuire *à la légère*: „Paul Rusescu, personajul din *Maimuțele personale*, joacă rugby, fotbal și călătorește prin toată lumea, talentul său sportiv sfidând parcă autobiografia nu tocmai «curată» – actul de la care pleacă sau la care ajung multe din cărțile «obsedantului deceniu» șase”⁴. O luptă subterană împotriva sistemului există și aici, însă își pierde din consistență odată ce este relocată în contextul literar al momentului, alături de alte scrieri sincrone.

Eugen Negrici observa că odată cu domolirea cenzurii și a interferenței politicii în literatură, după o perioadă de recuperare a modernității și a vechilor forme literare înfrânate după al doilea război mondial, „s-a declanșat un proces de rapidă și cam burlescă sincronizare cu experiențele noului roman”⁵ de influență franceză. Din dorința de a se îndepărta cât mai mult și cât mai repede de vechile șabloane impuse timp de mai bine de un deceniu, scriitorii se se orientează înspre o literatură „de cazuri”, fragmentară, atipică și bizară, într-un cuvânt contradictorie schematismului anterior, semn că „prozatorul trebuia să se obișnuiască cu noua stare de lucruri, să-și caute «timbrul» specific în multitudinea variantelor care se aflau în fața sa”⁶. Acesta poate fi și motivul pentru care primul roman eminamente „liber” al lui Radu Cosașu stă sub semnul experimentului, căci autorul se afla în căutarea propriei formule literare, capabilă să transmită mesajul anticomunist, dar și să scape totodată de vigilența (încă activă) a cenzurii.

Romanului de față i s-au adus numeroase imputări de către critici. Nicolae Manolescu spunea despre *Maimuțele personale* că este un „roman satiric fără sare și piper”⁷; în *Dicționarul scriitorilor români* acesta este amintit ca o „scriere excesiv elaborată și prin urmare evazivă față de miza minoră a subiectului”⁸, în timp ce Ungheanu îi reproșă „o prea savantă regizare a episoadelor care chinuie sistematic firul lecturii”⁹. Romanul nu este, într-adevăr, una dintre realizările de vârf ale lui Radu Cosașu, însă este, înainte de toate, o scriere în care talentul autorului se ascute și în care miza cea mai importantă nu este nici narativul – suficient de banal, marcat de răstrunări de situație profund artificiale, deci neverosimile –, nici denunțul tacticilor staliniste – și el destul de evaziv –, ci tehnicile literare complexe care, în ciuda eterogenității (și, de multe ori, a gratuității), reușesc să transforme romanul într-un studiu de caz destul de interesant în epocă.

² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2006, p. 158.

³ Petru Poantă, *Scriitori contemporani. Radiografii*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1994, p. 101.

⁴ Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, editura Cartea Românească, București, 1987, p. 61.

⁵ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 161.

⁶ Ioan Holban, *op. cit.*, p. 14.

⁷ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1115.

⁸ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români, A-C*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995, p. 668.

⁹ M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, editura Cartea Românească, București, 1975, p. 173.

Încadrarea acestui text într-un anumit curent sau într-o anumită mișcare literară este extrem de dificilă, și aceeași situație se va extinde și asupra operelor ce i-au urmat. Anticipând întrucâtva *Supraviețuirile* prin complexitatea psihologică a personajului, prin coincidențele autobiografice (și aici nelipsite), dar și printr-o serie de tehnici narrative experimentate de Cosașu pentru prima dată, *Maimuțele personale* sunt totodată și primul pas înspre o modernitate (sau, de ce nu, o postmodernitate) a scrierilor acestui autor. Neomogenitatea stilului, permanentele inflexiuni și slalomurile printre tehnicile narrative sunt numai câteva dintre trăsăturile care i-au determinat pe unii critici să vadă în acest autor un precursor (îndepărtat și neasumat) al optzeciștilor și al postmodernismului, fără a fi fost însă o influență directă : „având în vedere o anumită direcție a prozei din anii '80, cartea poate fi considerată un început ; numai că nu este așa, ea fiind, de fapt, uitată”¹⁰. Aceleași caracteristici care așază romanul printre scrierile experimentale destul de ingenioase în epocă sunt însă, totodată, și cele care îi scad valoarea, acestea nefiind decât niște tentative literare, în mare parte nereușite. Este suficient totuși să trecem în revistă câteva dintre influențele identificate de exegeți de-a lungul timpului („roman satiric”¹¹, „singurul roman avangardist al momentului”, în care se regăsește și limbajul oniric¹², suprarealist, dadaist ori joyce-ian¹³) pentru a ne da seama că toate aceste etichetări sunt tot atâtea dovezi ale unei scriituri complexe și suficient de inedite la momentul apariției.

În ceea ce privește „epoca” literară ce se deschide pentru Radu Cosașu odată cu *Maimuțele personale*, nu puțini sunt cei care găsesc o asemănare între acest autor și reprezentanții „Școlii de la Târgoviște” (Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Radu Petrescu) – asemănare întâmplătoare, ținând cont de publicarea tardivă a textelor târgoviștenilor. Chiar dacă Radu Cosașu nu va atinge performanțele textualiste ale acestor autori, scrierile sale se vor apropia de substanța lor literară prin autoficțiunea practică mai ales în volumele de mai târziu. În *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu observa că „al doilea modernism” (cel postbelic) a fost reprezentat, de fapt, de două curente paralele : pe de o parte modernismul „oficial”, doar o prelungire a aceluiași curent antebelic, cunoscut de public și, prin urmare, supus cenzurii, fără o continuitate în peisajul literar românesc ; pe de altă parte, un alt curent „subteran”, reprezentat de „Școala de la Târgoviște” și de poezii oniriști, „continuatorul legitim al literaturii române în procesul firesc al evoluției formelor literare”¹⁴, influență directă a optzeciștilor și precursor al postmodernismului. Una dintre legăturile directe ale lui Radu Cosașu cu scriitorii târgovișteni este utilizarea ironiei (procedeu postmodernist), după cum observa Mihai Zamfir analizând *Supraviețuirile* lui Cosașu și *Nesfârșitele primejdii* de Mircea Horia Simionescu : „amândouă operele desemnează, teoretic, același mod de existență a ironiei”¹⁵. Ioan Holban identifica numeroase „coincidențe” între scrierile târgoviștenilor și cele ale optzeciștilor, cele mai multe dintre acestea aplicând-se și în cazul prozei (extinse) a lui Cosașu, dovadă a existenței unui culoar comun pentru textele tuturor acestor autori : „literatura ca trecere în text a realului și a biografiei, rolul privirii, funcțiile codului cultural, tentația absolută a experimentului, preferințe literare sau chiar muzicale comune, provocarea cititorului, de-construirea textului pentru a lăsa construcția pe

¹⁰ Petru Poantă, *op. cit.*, p. 101.

¹¹ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 1115, Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, editura Mașina de scris, București, 2005, p. 356.

¹² Petru Poantă, *op. cit.*, p. 100-101.

¹³ Cornel Ungureanu, *Proză și reflexivitate*, editura Eminescu, București, 1977, p. 218.

¹⁴ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, editura Humanitas, București, 2010, p. 137.

¹⁵ Mihai Zamfir, *Ironia contemporană: condiția ei stilistică*, în „Viața românească”, nr. 7-8, 1978.

seama celui care parcurge paginile cărții, textul ca ex-punere a existenței, folosirea persoanei întâi și părăsirea modului «clasic», inaderența la orice fel de «dogmă» estetică care s-ar putea numi «regulă» de compoziție¹⁶. Chiar și în aceste condiții, trebuie să recunoaștem că, în esență, opera lui Radu Cosașu se intersectează cu cea a târgoviștenilor mai ales la nivelul tehnicilor narative, prin utilizarea unor formule inovative ce își găseau originea în special în suprarealismul antebelic. Dumitru Ungureanu observa că Radu Cosașu ar fi putut fi afiliat Școlii de la Târgoviște : „Tehnica sa literară aduce cu a lui Mircea Horia Simionescu. Ironia bonomă seamănă cu a lui Costache Olăreanu. Devotamentul pentru literatură, pentru pagina scrisă-tipărită îl egalează pe-al lui Radu Petrescu. Iubirea pentru orașul București nu e mai prejos decât a lui Al. George”¹⁷. Între cele două literaturi există însă o distanță care marchează, în linii mari, granița dintre modernism și postmodernism. Căci dacă cel din urmă este reprezentat, într-o formă incipientă, prin plasarea în prim plan a textului ca făuritor de realitate, așa cum se întâmplă preponderent în cazul scrierilor târgoviștenilor, modernismul își găsește, mai degrabă, expresia în scrierile cosașiene, unde viața este cea care dă măsura literaturii și, prin urmare, și a textului : „Obiectivul declarat [al „Școlii de la Târgoviște”] este acum *trans-formarea* lumii în text și nu *trans-ferarea* acesteia, cele două infinitive lungi desemnând prin ele însele zonele ce despart două moduri de a scrie și de a concepe poziția cărții și a autorului ei în realitate”¹⁸. În cele din urmă, tehnica modernistă a interiorizării și asumării realității nefalsificate (preluată de Radu Cosașu pe filieră camilpetresciană) este și cea care a dat, de-a lungul timpului, măsura stilului acestui autor care „nu concepe scrierea de sine în absența istoriei imediate”¹⁹.

În ciuda faptului că *Maimuțele personale* este, probabil, cea mai atipică dintre scrierile cosașiene, în special din cauza aparentei depersonalizări, a distanțării autoimpuse dintre autor și personaj prin reinventarea biografiei (adică printr-o ficționalizare destul de nespecifică autorului), romanul deschide cu succes seria scrierilor valoroase și se impune ca una dintre piesele de rezistență ale „puzzle”-ului intertextual creat de acest autor. Practic, deși renunțarea la realismul socialist este marcată încă din scrierile anterioare (în special prin *Omul, după 33 de ani, scapă*), aceasta este scrierea prin care Cosașu se desprinde (conștient și definitiv) de orice text anterior, tehnicile narative complexe abordate aici fiind practic și un manifest fățiș față de vechea sa credință și manieră literară, un semn că scrierile sale, de aici încolo, aveau să tindă înspre literatura „serioasă”. Acesta este momentul în care Cosașu începe, de fapt, să se înalțe spre statutul de scriitor important, racordat la realitățile literare: „*Maimuțele personale* este o carte scrisă după toate regulile momentului literar 68 : inconformism tematic, inconformism literar (atunci încă inconformism!), puțină îndrăzneală, mult lirism”²⁰. Ulterior, Radu Coașu avea să afle că nu inconformismul – atunci „la modă” – era cheia pentru o literatură valoroasă, ci asumarea realității și filtrarea ei printr-un ochi deopotrivă critic și naiv.

Se cuvine o primă oprire asupra titlului acestui roman, „metaforă a interiorității”²¹, cum o numește Sanda Cordoș, care anunță tema centrală a textului, și la care personajul face referire în momentele cheie ale mărturisirilor sale. Spațiu claustal, pădurea braziliană cu

¹⁶ Ioan Holban, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Dumitru Ungureanu, *Un ficționar de lume nouă*, în „Observator cultural”, nr. 204, 20 ianuarie 2004.

¹⁸ Ioan Holban, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Carmen Mușat, *Spovedania unui convins. Ghidale și literatura*, în „Observator cultural”, nr. 141, 2002.

²⁰ M. Ungheanu, *op. cit.*, p. 173.

²¹ Sanda Cordoș, „Entuziasm și „doloradiografii”, prefață în Radu Cosașu, *Opere I. Maimuțele personale. Povești pentru a-mi împlânzi iubita. Alți doi ani pe un bloc de gheață*, editura Polirom, București, 2008, p. 14.

mămuțe reprezintă un refugiu în adâncul sinelui, acționând asemenea „blocului de gheață” pe care Cosașu îl va inventa în scrierile viitoare. Personajul găsește aici liniștea unei sincerități absolute, care îi este refuzată în lumea reală : „, e singurul loc pe pământ unde nu ți se cere să împărtășești durerile semenilor tăi și asta îmi place ”²². Mămuțele urlă pentru că nu se mai pot transforma în oameni, suferința lor este cauzată de captivitatea într-o stare de încrețit, în aceeași măsură în care Paul Rusescu, personajul principal al romanului, nu își poate găsi forma de ființare într-o lume absurdă, în care minciuna și prefăcătorii sunt singurele modalități de supraviețuire.

Paul Rusescu este cel care face trecerea de la eroii „neasumați” stilistic din operele realist socialiste anterioare la avatarurile auctoriale ce vor împânzi scrierile de mai târziu. Acesta este, într-un anumit sens, veriga lipsă ce marchează schimbarea la față a vocii narative, noua etapă de creație, „moment de trecere, de schimbare și purificare în devenirea scriitorului”,²³ o evoluție înspre o literatură superioară. Totodată, el marchează și începutul unei epoci a autodenunțului, fiindcă sub masca acestui personaj apar pentru prima oară angoasele și fobiile unei vieți trăite în regimul politic nepotrivit. Romanul este o satiră la adresa comunismului, redată într-o manieră ce se va înstăpâni în scrierile autorului ; în mod curios, „doza” de dizidență apare aici mai puternică decât în cazul altor texte ulterioare, fiindcă prin neasumarea identității personajului Cosașu își permite libertatea de a se elibera de „greșelile” ideologice ale tinereții proprii. Peisajul politic conturat, idilic la suprafață, este marcat, în subtext, de grave inadvertențe : „Paul Rusescu trăiește într-o lume în care forma principală de realizare este arivismul, egoismul fiind sursă pentru compromisuri sociale și cedări intelectuale”²⁴. Compromisurile nu sunt însă doar ale eroului, ci ale celor din jur. Ascensiunea tânărului, fiul ultimului spărgător de bănci din R.P.R., la statutul de vedetă a fotbalului internațional este marcată de împrejurări de multe ori suspecte, la care personajul asistă ca martor neimplicat, observând inocent cum toate planurile sale se împlinesc în mod surprinzător, cu o aparentă gratuitate, în spatele căreia se ascund însă teribile concesii ce se cer asumate. „Eu nu mă pot juca de-a umilitul și de-a obiditul, n-am chef să încasez fiindcă așa-i frumos”²⁵, spune acesta, însă toate concesiile sale, făcute din dorința de a supraviețui într-o lume pe dos, nu reușesc decât să îl claustreze mai mult, să se revolte împotriva sinelui, întocmai pe dos față de personajele lui Dostoievski, care își găsesc libertatea în umilință și acceptarea destinului. Personajul devine involuntar și victimă, și călău, într-o lume în care reperele morale sunt schimbătoare. Paul Rusescu își reconstruiește ultimii douăzeci de ani de viață într-o mărturisire la persoana I ce alternează între jurnal, autobiografie și ficțiune. Îmbinând lungi memorii proustiene cu pasaje vădit fanteziste, în care micuniile sunt deconspirate naiv, Paul Rusescu devine un „ficionar” (pentru a folosi un termen ce îi aparține lui Radu Cosașu) al propriei vieți.

Referințele politice reprezintă una dintre mizele principale ale acestui roman, multe dintre acestea originând în biografism : în timpul stagiului militar, Rusescu încearcă să își ascundă originile neconcordanțe cu cerințele partidului (tatăl infractor), din dorința de a avansa : „Biografia nu are de-a face cu disciplina și, la urma urmei, pot fi foarte disciplinat și nu-mi mai poate face nimeni nimic. Dar cazierul tatălui nu i-ar da dreptul fiului să apere un castel de un eventual atac. (...) Fiul unui infractor nu poate apăra Republica”²⁶. În jurul

²² Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 25.

²³ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 668.

²⁴ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001, p. 741.

²⁵ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 164.

²⁶ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 37.

metaforei destul de transparente a castelului se învârt și ambițiile, și frustrările personajului, veșnic neadaptat, care încearcă să-și cucerească o poziție privilegiată renunțând la tot ceea ce îl reprezintă. „De ce vrei să rămâi la castel ?” este întrebat, inchizițional, soldatul Rusescu în timpul unei anchete imaginare, iar răspunsul nu întârzie să apară, franc, fiindcă numai față de sine acesta își poate asuma adevărul: „Pentru că-mi place. Pentru că m-am obișnuit. Pentru că trebuie să văd Mediterana. (...) n-am avut niciodată un castel, sînt gata să-l păzesc zi și noapte, nu mi-l luați”²⁷. Devotamentul sincer este subminat însă de inadvertențele pe care Rusescu începe să le observe în interiorul acestui „castel” politic odinioară idilic, care se dovedește a fi o fortăreață sinistă, iar pentru personaj începe o degradare morală continuă, în lupta pentru atingerea scopurilor sale. Într-o lume în care viziunea politică se schimbă radical de la o dictatură la alta, în care foștii criminali politici devin peste noapte eroi naționali iar oamenii fac închisoare ani de zile pentru susținerea unor idei pe care la întoarcerea în libertate le descoperă unanim acceptate, Rusescu reușește să se adapteze cameleonice. „Jur să nu mă doară compromisurile la care voi ajunge, sînt compromisurile mele și jur să le iubesc, fiindcă sunt ale mele, gândite de mine”²⁸, își autoimpune ironic acesta, conștientizând însă din ce în ce mai acut greutatea propriei vini.

Două personaje întruchipează, din punct de vedere politic, mekansimul opresiunii : Alexandru Vârlan și Clelia Poroșnicu. Primul, cel mai bun prieten al lui Paul, este un securist de rang înalt, care profită fără mustrări de conștiință de puterea oferită de funcția de diplomat și care nu acceptă nicio inconsecvență în ceea ce privește politica. Alex Vârlan întruchipează la nivel simbolic, supratextual, reacția oscilantă a autorului – între adorație și dezgust – față de partid. Devotamentul inițial față de acesta se transformă în nevoia stringentă de anihilare a oricărei reminescente: „toți sîntem egali, unii sînt mai egali decît alții, dar cineva e mai egal și-ți hotorăște soarta, trebuie să admiți, te silește să-l admiți. Sau să-l omori. Unui om care-și permite să se joace cu viața ta nu-i poți răspunde decît jucîndu-te și tu cu viața lui. Jocul cel mai exact e să-l ucizi”²⁹. Tovarășa Clelia de la Cadre, turnătoare de profesie, „femeie care știe tot și poate orice”³⁰, și care are drept de viață și de moarte asupra carierei lui Paul, este și ea o roțiță a mașinăriei politice, cei doi folosindu-se unul de celălalt în drumul spre glorie și amândoi devinind victime ale propriului egoism furibund. Căci odată ce dosarul său primește avizul „celor de sus” (prin intervențiile Cleliei) și i se împlinește visul de a pleca în turneu cu echipa de fotbal în Europa, Rusescu o părăsește pe Clelia, refuzându-și un nou compromis politic și asumându-și, astfel, retrogradarea din funcție. Este vorba despre ceea ce Marian Popa numea, referindu-se la diferitele tipuri de erotism din cărțile lui Radu Cosașu, „political fucking”, un fel de „amor vindicativ” îndreptat împotriva sistemului³¹. Cariera talentatului fotbalist, cu „o biografie foarte încurcată, pe care și-o mai încurcă și el înamorându-se de cine nu trebuie”³², este presărată cu nenumărate astfel de cazuri, totul întorcându-se în cele din urmă la politică, cea care „dicta” victoriile și insuccesele deopotrivă amoroase și sportive.

Nici iubirea pentru Alina nu iese din zona ideologicului, căci originea „nesănătoasă” a lui Paul (și propriile origini mic-burgheze) o vor determina pe aceasta să îl aleagă pe Alex (soluția „viabilă” politic), de unde și drama personajului central. Nenumăratele iubite (Alina, Clelia, Anmari, Benedicta) ajung să se confunde, poveștile lor se întretaie și

²⁷ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 41.

²⁹ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 59.

³⁰ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 67.

³¹ Marian Popa, *op. cit.*, p. 741-742.

³² Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 216.

ambiguizează și mai mult destinul lui Paul Rusescu. Prins în plasa de minciuni și ficțiuni – mereu la îndemână pentru cineva obligat să își reinventeze permanent biografia – eșuează în fiecare dintre aceste relații. Iubirea pentru Alina, în numele căreia le sacrificase pe toate celelalte, se dovedește și ea a fi o simplă fixație, o pândă neobosită ce trebuie să se încheie cu un ultim act vindicativ, izvorât tot din categoria minciunilor necesare : „Îmi trebuie un cancer. (...) Un cancer fictiv în care să credem numai noi doi. (...) Trebuie s-o pedepsesc : m-a trădat... m-a chinuit, mă chinuie de 20 de ani... e tot ce-am găsit mai bun...”³³. Este prima apariție a bolii în scrierile cosașiene, obsesie ce va continua și se va acutiza de-a lungul timpului, metaforă a spaimei și nevroză politică ce ia, pe rând, diverse forme.

Acum apare, mai pregnantă decât în textele anterioare, și imaginea tatălui, obsesia față de cel pe care îl consideră vinovat de propria ratare. Apolitice, infractor ori mic-burghez, tatăl reprezintă în literatura lui Radu Cosașu o materializare a biografiei „inoportune”, împotriva căreia eroul, tânăr comunist, se revoltă temeinic și constant, pentru a-l transforma mai apoi, odată cu realizarea adevărului, într-un nou motiv de căință. Pentru Paul Rusescu – personaj fără partid care știe totuși să profite de pe urma relațiilor și oportunităților politice care îi apar în cale –, tatăl este „scheletul din dulap” din pricina căruia trebuie să trăiască mereu cu teama denunțului, este motivul replierii pe cerințele partinice, cel în numele căruia trebuie să se compromită moral. Fiu al „ultimului spărgător de bănci din RPR”³⁴, Paul Rusescu devine captiv în propria minciună, pe care trebuie să o perpetueze pentru a supraviețui și pentru a-și putea îndeplini ambițiile, și nu poate face acest lucru decât producând un transfer de vină dinspre fiu înspre tată. De aici și nevoia constantă de a-l umili („Sub ochii mei, acum, în permisie, l-am văzut culcând-o pe cabaniera de la Piscu Caprei. (...) Cu urechile mele l-am auzit într-o noapte spunându-i mamei : «Să te duci mâine la doctor, cred că aia de ieri era bolnavă»”), de a-l reduce la o condiție inferioară, prin care să își poată motiva aversiunea ce pornește, parțial, dintr-un egocentrism feroce. Sanda Cordoș observa că „personajul are complexul biografiei paterne, oscilând între lepădarea („Eu nu sunt responsabil de faptele tatălui meu”) și asumarea lui : «L-aș scoate la lumină, priviți-l. Țăsta e, ăsta-i taică-meu, eu sînt fiul lui»”³⁵. Aceeași oscilare se va „transmite” și personajelor ce au urmat, imaginea tatălui fiind una dintre temele majore ale literaturii cosașiene, simbol al unei lumi în declin și al unei imposibile întoarceri înspre normalitatea pierdută.

Dacă la nivelul tramei romanul nu este extrem de reușit, epicul fiind surclasat de eleganța stilului cosașian și de introspecția de sorginte proustiană, tehnicile narative merită subliniate, cu atât mai mult cu cât acest tip de roman experimental nu fusese încă „explorat” pe deplin de scriitorii generației respective. Însă caracterul inovativ al romanului este în același timp detaliul care îi scade valoarea, căci aglomerarea de procedee stilistice și artificii literare dau textului un caracter contrafăcut, de elaborare excesivă : „*Maimuțele personale* este un roman prea eterogen pentru a fi carte rezistentă ; artificiile compoziționale, prea numeroase, sînt până la urmă stridente și numai colecționarii de noutăți, cei care vor să consemneze un număr neobișnuit de texte literare pot să-l recitească oricând cu interes”³⁶. Utilizând din plin colajul, Radu Cosașu aglomerează aici articiole de ziar, ferpăre, anunțuri publicitare, bilete de loterie, interviuri și reportaje, într-o scriitură „fără granițe”, în care genurile și stilurile literare se întrepătrund caleidoscopic. Pe alocuri, personajul se desprinde

³³ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 88-89.

³⁴ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 35.

³⁵ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 15.

³⁶ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 218.

de text şi se priveşte dinafară, firul epic este înruper iar ficţiunea pare să capete conştiinţă de sine :

Dar pentru ce sunt făcut ? Am spus că nu sunt ministru de justiţie la pagina 121, să recitesc.

PAUZA PENTRU CA SĂ CITESC.

PAUZĂ CA SĂ TREACĂ TIMPUL, dar ceea ce vreau să-mi fie clar este că

Nu sînt un nedreptăţit, n-am lăsat să fiu nedreptăţit (...)³⁷.

Din loc în loc sunt inserate *Rezumate ale capitolelor precedente şi viitoare* şi subtitluri aleatorii, independente de firul narativ – cu substrat de reclamă ori de articol de ziar – ce sparg cursivitatea textului (*Courvoisier – le brandy du Napoleon* ori *Număr nelimitat de autoturisme*). În altă parte, sunt copiate liste de cuvinte din dicţionare (*Larousse*, pagina 1469, coloana II³⁸, cu transcrierea tuturor intrărilor de dicţionar aferente) ; alterori se merge până la deconstrucţia completă a textului, cum este cazul acestui necrolog :

SACHE PROTOPOPESCU

S-a stins din via, într-un tragic acci de auto antrenorul sache Protopopescu, pers cuno şi îndră în lumea sportului nostru. Născut în 191, la Boto, Sache Proto a debutat în 193 la Sportul Stu şi în scurt s-a impus drept u din cei mai bu ju ai ţării ; a jucat de 49 de ori, participând la succese de se. În ultimii ani, s-a consacrat muncii de antre ridi jucă de ma ta, contribuind la. Era un caracter integru, pasionat, un sportiv desăvârşit, mo şi cu un dezvo simţ al respo.

Cei care o amintire luminosă³⁹

În altă parte textul este spart de jocuri grafice :
(...) *las toate rămăşişele acolo, ies pe terasa de serviciu şi, noaptea, în tăcerea balconului, luminat doar de*

A		A	A
L	L	L	
B	B	B	
A	A	A	
L	L	L	
U	U	U	
X	X	X	⁴⁰

sau comunicarea îşi pierde funcţia conativă, cum este cazul în aceste dialoguri din care receptorul dispare şi se realizează o orientare exclusivă spre sine, într-o formă vag poetică :

Îi spun : - Sunt nebărbierit.

Îi spun : - Poate.

³⁷ Radu Cosaşu, *op. cit.*, p. 164.

³⁸ Radu Cosaşu, *op. cit.*, p. 170.

³⁹ Radu Cosaşu, *op. cit.*, p. 125-126.

⁴⁰ Radu Cosaşu, *op. cit.*, p. 124

Îi spun : - Drum bun.

Îi spun : - Citesc. Nu.

Îi spun : - La 12 ? La Radiodifuziune.

Îi spun : - Toată coloana vertebrală.

Îi spun : - Eu nu înțeleg sacrificiile.⁴¹

Am insistat asupra acestor exemple tocmai pentru a sublinia caracterul inovator al textului cosașian, fiindcă în ciuda limbajului diversificat și a „tehnicismului ostentativ”⁴², scrierea lui Cosașu rămâne încă actuală. Prin eterogenitatea stilului, textul se transformă într-un veritabil *cadavre exquis* literar, după cum observa și Cornel Ungureanu : „Descoperirile sunt ale avangardiștilor, care, cel puțin în literatura noastră, ezitaseră să le folosească în roman (sau nu consideraseră romanul ca un gen propice artei lor)”⁴³. Peste toate acestea domnește, indubitabil, un ludic textual intențional, prin care Radu Cosașu se desprinde de modernismul joyce-ian și anticipează tehnicile postmoderniștilor. Unii exegeți au remarcat și câteva manifestări asemănătoare onirismului, fără a se putea stabili însă o legătură directă cu acesta, cum este și cazul unui fragment de genul următor, cu tente suprarealiste : „Prizele din Brașov. Prizele din Aro. Prizele din camera 240, prizele din perete. Mă întind pe pat, las seara să vină și prizele se înroșesc. Sînt mai întâi mici pete de sânge, dreptunghiulare, pe perete. Una, două, trei pete – una în față, una lângă mine, alta lângă fereastră. Sînt ochi plânși, ochi roșii de plîns, ieșiri plâpânde din cinematografe secrete, ți-e frică să le atingi ; s-ar aprinde lămpile și ar apare camera de hotel elegantă, le privesc intens, o clipă par ploșnițe nobile, deodată sunt ochi de păsări care nu plîng, întunericul e deplin, o cheie se învârtește în ușa alăturată, priza e incandescentă, nu poate adormi, e tot timpul trează, e o veghe tehnică, o veghe dulce, o veghe tenace a camerei, în timp ce țevile din baie duduie și se frîng, în timp ce apa se descarcă și tace ; caut să intru în adîncul ei, să găsesc filamentul becului, nimic, un pustiu roșu, poate un cărbune aprins din focul unei locomotive care se învârtește mereu în jurul ecuatorului, poate țigara unui om care se plimbă încontinuu pe diagonala unei camere, poate un mesaj cifrat dintr-o arșiță, o bucurie însă, o mare bucurie încrustată pe perete, cineva e cu tine, până să devii soldat necunoscut cu flacără veșnică la cap preferă prizele veșnice din Aro”⁴⁴.

Aminteam la începutul acestui capitol faptul că *Maimuțele personale* este unul dintre cele mai atipice volume cosașiene nu doar din perspectiva tehnicilor narative, ci și în ceea ce privește dozajul de ficțiune și de autobiografie. Dacă în textele ce îi urmează se observă o evidentă suprațitudine a biograficului, nu acesta este cazul și în acest roman, unde viața trece pe planul secund pentru a lăsa loc ficțiunii ca instanță supremă. În acest sens, textul se apropie de operele târgoviștenilor, printr-o deplasare de la *adevărul istoric* înspre *adevărul individului*⁴⁵. Rolul ficțiunii nu mai este de a imita realitatea, ci realitatea este cea care se modifică în funcție de necesitățile ficțiunii. Personajul-narator capătă puteri demiurgice în interiorul textului din care face parte, căci cuvântul său, odată rostit, se materializează. Când Paul Rusescu își imaginează un incendiu într-o cofetărie, se produce instantaneu o explozie. Când inventează moartea unei femei iubite, Clelia se îneacă. Cancerul născocit pentru a se răzbuna pe Alina se transformă, în final, într-un sarcom adevărat, căci Rusescu este propriul creator în limitele ficțiunii sale. Moartea nu este decât finalul pe care personajul și-l scrie singur, într-un

⁴¹ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 191-192.

⁴² Petru Poantă, *op. cit.*, p. 100.

⁴³ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁴ Radu Cosașu, *op. cit.*, p. 137-138.

⁴⁵ Ioan Holban, *op. cit.*, p. 21.

joc al cauzalităților : „SARCOM (pe ceas – 8 secunde) mai ai timp să privești un peisaj, un om, o maimuță, un cuvânt, un cuvânt care iese din alt cuvânt, ca sarcom din sarcofag, ca o celulă din altă celulă, ca un om dintr-o maimuță sau ca o maimuță dintr-un om”⁴⁶. Mărturisile lui Radu Cossașu din *Autodenunțuri și precizări* (2001) referitoare la *Maimuțele personale* vin cu o completare, prin care ficțiunea este prelungită în real. Fiind internat pentru operarea unui chist dermoid, scriitorul este suspendat în aceeași incertitudine a personajului : „înainte de a-mi sfârși romanul *Maimuțele personale*, fusesem operat de un chist dermoid... Sau după ? Înainte sau după ? Cred că după, n-are importanță – esențialul este că și eu, și eroul meu fuseserăm operați de un chist. (...) Marea dilemă în care mă găseam : voi trăi eu însumi finalul eroului meu ? Aveam de ales între a fi sănătos sau Jules Verne. Ori aveam geniu – prevăzându-mi prin literatură moartea – ori eram un mediocru literat dotat cu ceva fantezie”⁴⁷. În astfel de momente, nu puține în literatura lui Radu Cossașu, realitatea concurează ficțiunea și viceversa, într-un surprinzător *mise en abyme*.

Maimuțele personale își împrumută substanța din întregul specific literar al secolului XX, transformându-se într-un amalgam ce conține, *in nuce*, mostre dispartate ale experimentului literar postbelic. Pare că prin acest roman Radu Cossașu încearcă să ardă etapele evoluției literare, trecând de la primele texte proletcultise – amestec de romantism „revoluționar” și realism – la modernismul cu accente suprarealiste (și pe alocuri postmoderniste) ale *Maimuțelor personale*, pregătind tereneul scrierilor deja „clasicizate” de mai târziu. În operele ulterioare, biografia (și viața, în general, sub toate aspectele ei) vor lua locul ficțiunii creatoare, Ungheanu observând în acest sens că „*Supraviețuirile* sunt o victorie împotriva *Maimuțelor personale*”, deoarece „contrafacerii de aici scriitorul i-a preferat în *Supraviețuiri* o proză mai directă, mai franc sentimentală, mai puțin regizată”⁴⁸. Timpul a demonstrat că adevărata vocație a lui Radu Cossașu este cea a realului, pe care îl supune literaturii.

BIBLIOGRAPHY

1. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, editura Humanitas, București, 2010.
2. Cordoș, Sanda, *Entuziasm și „doloradiografii”* în Radu Cossașu, *Opere I. Maimuțele personale. Povești pentru a-mi împlânzi iubita. Alți doi ani pe un bloc de gheață*, editura Polirom, București, 2008.
3. Cossașu, Radu, *Autodenunțuri și precizări (plus câteva note informative, o addendă și spovedania unui convins)*, editura Hasefer, București, 2001.
4. Cossașu, Radu, *Opere I. Maimuțele personale. Povești pentru a-mi împlânzi iubita. Alți doi ani pe un bloc de gheață*, editura Polirom, București, 2008.
5. Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, editura Cartea Românească, București, 1987.
6. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
7. Mușat, Carmen, *Spovedania unui convins. Ghidale și literatura*, în „Observator cultural”, nr. 141, 2002.
8. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2006.

⁴⁶ Radu Cossașu, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁷ Radu Cossașu, *Autodenunțuri și precizări*, editura Hasefer, București, 2001 , p. 95.

⁴⁸ M. Ungheanu, *op. cit.*, p. 174.

9. Poantă, Petru, *Scriitori contemporani. Radiografii*, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti, 1994.
10. Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, Bucureşti, 2001.
11. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, III*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.
12. Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.
13. Ungheanu, M., *Arhipelag de semne*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975.
14. Ungureanu, Cornel, *Proză şi reflexivitate*, editura Eminescu, Bucureşti, 1977.
15. Ungureanu, Dumitru, *Un ficţionar de lume nouă*, în „Observator cultural”, nr. 204, 20 ianuarie 2004.
16. Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români, A-C*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995
17. Zamfir, Mihai, *Ironia contemporană: condiţia ei stilistică*, în „Viaţa românească”, nr. 7-8, 1978.

ECFRASIS AND THEATRUM MUNDI BY MIHAI EMINESCU AND THÉOPHILE GAUTIER

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The study "Ecfrasis and Theatrum mundi by Mihai Eminescu and Théophile Gautier" is an application of literature field, comparative literature in particular. Thesis in the direction which it argues: Both Eminescu and T. Gautier, in their works, the spectatorship leading the fight for existence. In our opinion, for both writers pretextual fantastic plays a necessary expression "ideas of the artist". In terms of thinking Eminescu, these ideas are built by combining images with sound and plastic rare beauty in a position "regarding the theater." In Gautier's "world" to impress visually and hearing through a "viewer" dined with "pleasure" details remain indifferent to the adventure of the imagination.

In our research we will consider both prose and a selection of poems by Mihai Eminescu to shape the world view which focuses on three areas: relationship individual – society, relationship man - woman (with love) and the relationship superior man (genius) - common man; and Théophile Gautier's prose from the perspective of the relationship between man of genius (angelic or demonic) - man normal - unusual man.

Conclusion: Mihai Eminescu and Théophile Gautier properly transpose images resulting from creative processes, as fine an artist, set a literary added value through what we call today ecfrasis.

Keywords: comparative literature, detail, ecfrasis, regarding the theater, Theatrum mundi.

1. The world as a theater and "gaze" of ecfrasis:

Apparition of theater in Greek antiquity has favored the motif world as a theater. He claimed also cynical thinking of Antisthene disciple of Socrates, who believed fate of distributing existence as a director on the world stage. In this context, people are the actors and plays received under Administration. Regarded as the world theater is taken and Stoic, Epictetus more precisely, as reflected in its manual. Emperor Marcus Aurelius in writing "To himself" emits the greatest truth about humanity: "By meditating always, as all things are now, as they were before, and note that it will be in the future" (Marcus Aurelius). From this perspective, human nature remains essentially the same, and on stage marching other "masks" because "they are all the same part, but other actors" (Marcus Aurelius). Renaissance and Baroque attributed fate to God, Creator of the world. Erasmus of Rotterdam believes in "In Praise of Madness" that the Great Director of stage actors out people according to his will. Perspective of the world is taken as a theater and Shakespeare in "As You Like It". But who maintains Christian idea that each life-gives role from his Creator Calderon from Barca is the right play called "The Great Theatre of the World". It has representative Classicism La Bruz, which divides society into two categories: actors - rich and audience - ordinary

people. Romance witnessing a change in attitude as irony, rebellion, sarcasm replaced by resignation, specific Stoics.

Regarding the concept of ekphrasis gaze leaves the size "macro" world to contemplate the world "micro" has been portrayed masterfully creator - artist by word. Etimologically "ecphrasis" claimed verb ἐκφράζειν (*ekphrázein*): to proclaim, to affirm, to name an inanimate object" is made up of the prefix „ek” and „φράσις” "*phrásis*" - word (etymological adaptation after Emilia Nadiaye, 2008). Defined as "translation" verbal image, the concept is known and used since antiquity and is claimed Century II's thought Hermogenes of Tarsus and who defines it in his "Progymnasmata". Richard Crescenzo in "Peintures d'instruction" retains the view of another contemporary of Hermogenes, Theon: "Ekphrasis is a descriptive speech that clearly puts the gaze object to be displayed. There ekphrasis people, objects, places and seasons "(Crescenzo, Richard, 1999, p. 21).

Regarded as a mechanism rhetoric, ekphrasis is a way of art, is a medium to another medium by shape and essentially becoming a "different" visible to those who wants to "see" from a different angle of perception. From this point of view, through prose and poetry photo, a painting or a film can be the subject of a description surprising originality in word presented. In this way it reaches an original creation. We can say with certainty that any artistic medium may be a theme ekphrasis. For example painted image of a sculpture appears saying "story" statutory representation becoming a narrator and voice-story work of art.

In the Greek world, the concept ekphrasis was well known and applied. Canto XVIII we consider the "Iliad" of Homer, which describes the shield of Achilles. In the "Republic", "Book X" Plato discusses real form of something real (if it is a bad bed- ") and compares it to another form its ideal, a perfect archetype. The second form, "badness" followed the pattern of the first forms, and third and fourth. The bottom line is this: Platon and Aristotle considers any image of the form (bed) is a mimetic stage of what is "badness": 1) A physical entity that is shaped to form. 2) Any form part of the picture: front, side, rear and keep the original image is the second elimination. 3) A complete picture of the shape is the third elimination. 4) A visible in ekphrasis is an art form and is the fourth elimination.

In other news, on ekphrasis, remember what Socrates's share Phaedrus: "You know, Phaedrus, which is the strangest thing about writing, which makes it really correspond to painting. Painter's products stand before us as if they were alive, but if you doubting they maintained a majestic silence. Write words is the same: they seem to talk to you as if they were intelligent, but if you ask them anything about what they say, the desire to be instructed, they go to you, telling us just the same forever "(Plato, Phaedrus 275d). Another example of ekphrasis is "Song 64" from "Aeneid" by Virgil, as the passage of the inscription on the doors of the temple of Juno, of Carthage. The best example of ekphrasis in antiquity it is the description of the 64 images of Neapolitan villas of "Philostratus" of Lemnos *Eikones*. If the Middle Ages rethoric this technique is rarely calls, it is very applied in the Renaissance and Baroque. In this regard we can mention "Song 33" Ariosto's Orlando, which describes a group of images, Lope de Vega in his creations which include descriptions of art and a play one of the characters is the painter Titian. It also appeals to ekphrasis Calderon from Barca, Cervantes in "Don Quixote" by including text frescoes and Renaissance paintings. Shakespeare describes erotic paintings in "Cymbeline" and the Greek army in "Rapture Lucretia". Romance may be mentioned in Keats that describes a piece of poetry in "Ode on a Grecian Urn", later we may mention Rainer Maria Rilke.

In the nineteenth century literature can identify passages ekphrasis to Benito Pérez Galdós, Théophile Gautier, Henry Ibsen, Fyodor Dostoevsky in "The Idiot", Herman

Mellville in "Moby Dick". For this period a telling example is found in "The Picture of Dorian Gray" by Oscar Wilde: Basil Hallward paints a picture of a young man named Dorian Gray, who would have eternal age of painting. Because the reality is different, he abandons a depraved life. Thus, damaged the image of the portrait reflects the eternity of his soul. In literature, prose, ekphrasis and generally work descriptive, "it is named (name itself or shared, which put a label on things) and name (gesture index finger) main capacity semiotic driving real man to say "(Philippe Hamon, 1991, p. 6).

Without insisting on the types of ecphrasis, however, remember a few: In the study "space fiction" Luz Aurora Piementel identifies three categories:

- a) "referential" - when the object exist.
- b) "notional" - when the object visual language there.
- c) "generic reference" - refers to the style of an artist without specifying the precise objects.

In the study "Searching ecphrasis (an intertextual approach)" Valerie Robillard proposing in 2011 a different classification:

- a) descriptive - ekphrasis site - envisages the description of the artwork.
- b) attribute - ekphrasis site - a signal indicating intertext sources (mention the title or author referred to, genre or style).
- c) associative-ekphrasis site - envisages "poems that refer to conventions or ideas related to visual arts, whether of a structural nature, thematic or theoretical." (V. Robillard, 2011, p. 39).

Regarding the relationship ecphrasis - text, Manfred Pfister in 1994, "Conceptions of intertextuality" specifies six areas:

- a) *Communication*: envisages mentions of a pre-text.
- b) *Referential*: the text in images is the basis for verbal text.
- c) *Structural*: focuses on the later addition of a pre-text to text.
- d) *Selective* refers to the original text and a general context that the poet generates selecting components of visualizations.
- e) *Dialogue*: envisages semantic and ideological aspects of the two texts.
- f) *Self-reflection*: reflection author implies the concept of ecphrasis. (after Manfred Pfister, 1994)

Professor Pascal Dethurens comparative approach proposed method ecphrasis literary text in terms of music and painting influences, identifying manner to "write" a painting, or "listen" a piece of music which "speaks" text.

2. Theatrum mundi la Mihai Eminescu and Théophil Gautier

Fascinated by the spectacle of the world shares our vision Mihai Eminescu in poetry and prose. Poetry "Gloss" by Mihai Eminescu can be classified among the great creations of universal and Romanian literature, harnessing the fundamental theme time and the reasons fled irreparable tempus (time runs without to return); fortuna labilis (changing fate) and conceited vanitatum (Vanity of vanities). For humans the most important thing is to know himself, does not go with the treacherous waves of ephemeral happiness. Therefore, the way life should always enlightened by reason, in order to avoid any disappointment: "However sad the world" ("The Flower blue").

A unique metaphor of man is found in Eminescu "Archeus": "The man's like a violin if you put your finger in a chordal sounds somehow, in another place, in fact, but another resembles a violin "and also" People are problems and puts the spirit of the universe, attempts loosing their lives" (M. Eminescu, Prose, vol. I, pp. 89, 95). "Most people, however,

questions remain, sometimes comic, sometimes silly, sometimes full of course, sometimes in vain." (M. Eminescu, Prose, vol. I. p. 95).

And all this prose, the poet makes a man antithesis between normal and crazy man from the question of levying criterion of reality. It's true or not, what we call reality, and for whom?: "In a state of madness all ideas are a terrible reality The man is tortured, put on the cross, is beaten without anyone to touch him. The worst physical pain tearing his soul and furrow before ... on the contrary, real pain in our sense I do not find him unfeeling criteria. We do not know if we know something. A believe because others believe, because it's time predominant (...). What combat it? With that and others say that you do not it? By what right? The value of his eyes is the same as the value of our eyes, it's only isolated, while ours found other turnate on the same block. But it's a dreamer? Good. Who? New or him? (...) What right our way (to see and perceive lumea- nn) and is the site of the fake? Why not the reverse? Are we crazy or he's crazy that is the question. (M. Eminescu, Prose, vol. I, p. 91-92). The relationship between genius and common man will develop in **"Ecfrasis and theatrum mundi by Mihai Eminescu and Théophile Gautier (Preliminaries to a comparative study II)**.

This idea of *Theatrum mundi* surprised by Eminescu in poetry and prose is barely visible to Théophile Gautier, French writer in the sense that a "camouflage" the narrative and contemplator this show is the narrator - character reader. Regarding the man's prose T. Gautier met a diverse typology:

- ❖ Spook - the mysteries of the occult (Avatar);
- ❖ The man resigned (Octave, Avatar);
- ❖ The innocent man (Death in love);
- ❖ Sleepwalking (coffee pot);
- ❖ Magnetic Man (Jettatura);
- ❖ Mentally ill man (Onufrius).

In narrative "Golden, glory and love" and „ Coffee pot" image we are given of both organizations etc. Writers splendor. Both focus on describing in detail the space and the people who inhabit it:

Mihai Eminescu immortalizes the word a Soire 1840, a company of "great men of Romania" surrounded by luxury bonjurist concerned with "playing cards" and "devoid of real culture": "In sin bottom of a large house was gathered a company chosen card game company made up of family members. The most influential of several foreign consuls were whose main occupation of their life in the game of hazard, whose cult so corruptible + introduced him to us especially the waste of Russian officers. The walls of the salon, otherwise whites were covered with rugs crafted by Scortarilor the country, a branch of trade that began to be born with it. The edges of these carpets or rugs were very red quadrant, and in the middle, weaving lines as a whole affair. Colo gives a girl a goat grass beyond two boys dressed as dramatiyate stories and by their position seem to affect each subversive intent. The boards were waxed opened lower on open Alam peaking in oposition dark ink that are employed. But their smoothness auroasa only see here and there, and rugs for the floors were covered with durable woolen squares, which represent in their shapes all colors simple. The arm chairs in high back arched black and whose seat was wearing green satin, sitting room society, where twinned meals that in normal represents a rectangle walnut polished, but in any ocaie could loosen and back so bent represent a square, rectangle as large as dressed in green cloth. (...). I want to + i we understand the reader how it was not yet a lounge main parade for in - those, it - would be wondering luxury or better Yis the barbaric superfluence of expensive furniture

brought from abroad, with a large room designed intimate pleasures of drinking tea, a game of cards and talkative mischievous of all happenings, otherwise so corrupt that time. (...). Haiku tall brass boiled yellow tables and tea taps divided mind and gave that speech gives voluptuousness feature that only united to jump winter pleasures. Sitting next to a Turkish divan. Near a table oblong loaded with cups, sat several old men, embarrassed manifestly costumes modern who wore, and an Archimandrite, his gray beard and his pretty cheerful face told them things that an Archimandrite n - should know. Several young officers in the class of royal aides and people with no work, which the Lord gave them a rank in the army and which they demanded, that they may have right to wear a uniform fine cut wire and to move around so much success queens "which 2 were beautiful, dressed after the newest fashion (Paris, is you understand) and, what is more, much spake against spirit. Of these kind of people recruited so - called men of Romania, whose smallest flaw was that they did not know the book. They then have long tangled world, wanting to regain a lost life - value in books. (...). The room were several consuls who sought not at all nice and let entirely to the subordinates as unsupported by their rank. Amid all this hilarity elegant essentially devoid of culture still true, watching pictures of the walls" (M. Eminescu, *Prose*, Vol II, pp. 108-110).

T. Gautier describes with meticulous detail an artisan fashion, architecture and natural frame, composing genuine paintings - portraits, landscapes tenebrous or angelic, or clusters of object that are the basis for a world apart "in the faces loomed room ... mat on the wall and smoked figures from portraits on the walls (...). Small priests chubby, widows dry and jaundiced, magistrates air severely buried in robes large black filfioni with silk stockings, Culot of prunelle and sword raised, all these characters offered a show so strange "that" none of these strange people were not looking at each other when speaking: all eyes were directed towards pendulum "; "The room was to sleep was not great (...) you think you could have during the Regency seeing a painting by Boucher above doors representing the four seasons, furniture overloaded with ornaments imitating the cliffs, most gaudy and heavily carved mirror brackets. Everything was in order. Restroom where there were boxes of combs, feather dusters, powder seemed to have been used the day before. Sanjant two or three dresses, a range dotted with silver sequins were scattered on the floor well polished and, to my great surprise, put a cigarette box open fireplace was filled with fresh tobacco." (T. Gautier, 1973, pp.155-156).

3. Ecphrasis la Mihai Eminescu și Théophil Gautier

Eugen Simion in "Eminescu's prose" includes prose "Golden glory and love" towards realistic, sociologic and evocative calling it "romantic physiology realistic perspective" because the observation of reality, lucid and attentive, has a great emotional load. (E. Simon, 1964). From our point of view this novel is valuable in the three paintings, self-portrait of the author, constituting elements ecphrasis, actually pseudoecphrasis as Mihai Eminescu, although not a painter by vocation, excels in the art of the portrait. Also, there are paintings of royal and religious symbols on the walls of a fashionable salon, images concerning a reprimand crowd cheerful and elegant, but lacking cultural background. Returning to portraits, the first depicts a "gourmet at conversation" a wise old man, spiritual "head bald and tall, big eyes, measures, completely clear" (Eminescu, *Prose* II, p 108). Second, it is an expressive figure of a young musician for 25 years that seemed 35, smart and elegant; a figure demonic emanating energy and spiritual force, "Bald, a forehead that was lost acute corners side, framed with hair Rotui dark, rough and mixed, often with wires all white, which contrasted with dark shades of the hair. The nose was dry and very thin lips; Measures eyes were large and extraordinary expression. Nobody would have come to me to say it beautiful,

but the vigor special, rough, increase breathe in all his movements, they gave him that drawing to an exercise without it wants or it knows all natures tale "(Eminescu, Prose II, p. 112). The third portrait is of a young man 18 years of beauty demonic, but is a figure dreamy, angelic, timid and withdrawn "His forehead high, white, very smooth and round is curtain under long-haired, soft black bright, who was inflated by large natural vines, which have increased the brightness hair. His face was eggplant and white for races flakes black beard had begun to fill the parts around the ears, he seemed dusted with frost on grape nose was coresta and full, seemed chiselled in marble, big eyes under eyebrows Arcate with mastery were dark, but color indescriptbile. It looked black, but well below their long eyelashes on, you would find that blue is a dark, demonic, like a melted emerald night. Perhaps unaffected gene so long and so often, it would have seemed so darkly, maybe light brown silk unstoppable that would be limpeyit night voluptuous those eyes. The transparent blueness of black grape (Self melted in water). If you knew someone beautiful eyes, in whose view shuddered every fiber, in whom you have an intensive look and say, painful pleasure, then his side. He was dressed in a blue cloth coat, waist long, black trousers and black velvet waistcoat of green silk with chicken. Botinele lake included brilliant and faithful forms a little more leg. His hair shone, falling on the shoulders well made, blue contrasted with the cloth. His expression was sad - but not painful. At least cheekbones that looked a little out of chubby had weakened and had held that sweet and interesting shadows in the middle of the cheeks, which sits so well young people - shadow sentimentality" (M. Eminescu, Prose, II, p. 112-113).

This detailed portrait resemble those sketched by Théophile Gautier in "Avatar", for example, where the figure of the young Octave, "a nice boy" contrasts with his young Eminescu, ranking it the opposite, like a demon abandonment lacking "cheerful hubbub of life" having "often and black hair with curls rich, silky and shiny sit on both temples; in the eyes extend velvety blue that night, adorned with genes turned; He lit a spark sometimes wet; time stood still (...) differed by serene silence (...) had not flushed face ... white skin - olive was highlighted only under light; He has soft hands and delicate, thin legs and arched "a" on dead a young girl "where" scarcely buttermilk shadows painful under the eyelids, some shades of orange around orbits, skin slightly thinned at the temples and streaked comes bluish" (...) features clean, although a little tired, not lost their charm almost nothing of" (T. Gautier, 1973, pp. 21, 23-24). Gautier is impressive to look cadaverous old-young, the doctor Cherbonneau, which contrasts with the young portrait aspect – Eminescu. Figure doctor is shaped with a large dose of strangeness because it is the owner of "Eyes of a Child" install "the image of the body". But what impresses from it is the beauty demonic but "look strange" to "portrait smoked" by "looking twenty years" Dr. "in front of him wiped out, swallowed like aenormous skull which seemed bigger still due to baldness. This skull bald, smooth ivory, had retained whitish color, while the face ... with a roofing the trunk of an old oak similar color ... Parties flat cavities and enormous bones were so strongly emphasized that what little meat they covered, in thousands wrinkled wrinkled, looked like a wet skin applied to a skull. The little gray hair ... three meals frail form - two above the ears and neck from the third and stopping in the forehead (...) in middle age tanned figure, calcined heaven were shining two pupils glow blue - turquoise one clarity, a freshness, a youthful unthinkable. These blue stars shining in the bottom of orbits dark and membranes concentric their circles rust remembered vaguely feathers arranged in the shape of a halo around the pupil nyctalopia owl. "Like" stolen eyes of a child ... and I settled in his face the corpse. Grandfathers have to look twenty years "impressed by" the strange glint of blue pupils

that seemed endowed with its own flicker, such as fluorescent bodies: they darted a ray of sharp and bright ... and sensation of heat they give emetics. " This bizarre figure is enhanced and supplemented with others the clothes and the hands "like waving clothes were hanging on a hanger and drew the folds perpendicular femurs breaking them when you sit in sharp angles. (...) Strong ligaments and stretched hands, like violin strings tail between them little bones phalanges dry them moving without too much ladder" (T. Gautier, 1973, pp. 23, 24, 25).

Gautier note the preference to move through the narrative, literary portraits static according to the canons, uniting pictures and paintings in a chain as part of dramatic stories that add - value plastic compositions, thus increasing the ecphrasis. In this regard, Lurențiu Ulici stated: "In order to show greatness, a painting should be viewed from a certain angle, depending on the light strikes the harmony, the mental condition of the viewer. Optical viewing angle of the painting carried him through narrative Gautier. The narrative is his way of impressing visual and fantastical happenings narrated a precious auxiliary for obtaining "pleasure" in front of portraits detailator." (L. Ulici, 1973, p. 16). A special feature of the event in context fantastic ekphrastic is achieved by integrating it in real life novel "coffee pot". Text appears in a painting by Boucher mentioned that represent the four seasons above the door. A young man was visiting a friend living at night, rest room, an extraordinary adventure. Inside the walls that were "populate" the family portraits that portrayed scenes from a "soirée" vintage. To the surprise guest, the oldest portrait to life and released from the frame: "One of the portraits, the oldest of all, a fat man with a beard gray, resembling the image that I had done about Sir John Falstaff, with a grimace head out of frame, and after great effort, he slipped his shoulders and the voluminous belly after heavy wood frame and bounce away." (Gautier, 1973, p. 157). The other portraits are helped to come back to life and be released from the frame after a certain ritual: "... a key .taken off of his jacket pocket exceptionally low; blowing in to be convinced that the hole was open and applies to all frames one after another. And all the frames opened, leaving to pass easily faces it contained." (Gautier, 1973, p. 157).

This unique moment of fantastic break in real is amplified by the image of organizations etc. that we are given of both writers in stories "Golden glory and love" and "coffee pot" and we developed it in the second part of this study. Eminescu identify the work already mentioned, what Valerie Robillard called "atributiv- ecphrasisul" in that part of society to shape Relating "paintings from the walls like shadows": "lithographs Institute Romanian Bee" pretty well executed, some children foreign masters paintings, other original. As head of Christ with crown of thorns, Guido Reni, Belisarius, Justinian's general guidance carrying in his arms snake bitten. Archangel Gabriel - and rectangle ambassadors of Constantinople, leading crown and cloak's royal Alexandru cel Bun, Dochia and Traian, in a corner of the portrait lithographic Mr. country, Michael Gregory Sturza, and in other cola in a frame gilt, worked in oil, natural size bust of Metropolitan of Moldova and Suceava, Kyrio Kyr Benjamin Kostaky with over potcap black race, with long white beard, chest ordinal St. Anna in diamonds. The face was well worked, but the breed religious head covering completely conturele - hands only very small fine and seemed more ladies than the prelate." (M. Eminescu, Prose, vol. II, p. 111). Narrative is a portrait of Metropolitan Churches - ekphrasis in Robillard same opinion.

Other issues identified by comparison to the two authors, as regards ecphrasis site, consider to be:

• At Mihai Eminescu "Spectacle" nocturnal "terrible", "scared" city "ardent" like hell earthly: "the city is increasingly craves more ... the wind began to whistle and with it grew wings flames rose into heaven. (...). Enflamed city by fire and wind, had united to conquer with all air burning, scorched sky so blue canopy of lights and threaten to crumble. Through clouds of smoke mixed saw red, golden eyes, timid and flickering stars. Earth, air and sky upon themselves were covered by the same fire. Near the city get off the horse (...) between the lanes on (...) demolishing the houses in flames, flames coming through the broken windows black-red with black smoke so the houses seemed put Sire in order to battle ends burnt with those eyes full of fire and smoke. People were running and screaming, leaping lanes also the house for black ants; some were carrying and bare chests, faces and eyes staring at the soldiers scared..... Pray fleeing, half-naked women who were running down the street, disheveled and also their ghosts (....). Men who throw under the wheels of houses or hit heads of die burnt houses who slam on the gravel street groaned here and there dead or half dead. Children screaming with eyes weeping and murmured inarticulate name their mothers. (...) Spurred his horse and went through strade over human corpses, broken over carts over broken Layia of flowing clothes and tools, mobile over broken over animals killed - that passed through this terrible wild show by this terrible drama and heartbreaking, lit fire to fire wide. + In part to side rows of burning houses, pavement and white gravel covered corpses and filled with black blood, the whole world ranging from murder down wailing and night clouds and smoke up! Here are feared throughout these shows." (M. Eminescu, *Genius Wilderness*, p. 150-151).

• At Theophil Gautier, identify the "Avatar" a show diurnal image of a paradise earth, carried by the image of a space housing: "That we are talking about has this side of the ditch an embankment supported by a wall of large stones chosen for curious irregularity forms and, rising + is on both sides like doors, framed with their roughness and mass bleak and gloomy landscape of green between them. Side walls (...) disappeared under a curtain of vines (...) part of the garden resembled a forest rather than a fairly narrow flowerbed walls handcuffed civilization. Slightly behind the rocks stood grouped few clumps of trees in silhouette elegant crown rich whose leaves were a contrast picturesque: gray Japanese Thuja Canadian maple Virginia, ash green, white willow, sâmbovină provential dominated by two to three zade. Beyond the trees would settle turf ray - cut gras perfectly equal, a Gayón smoother, silky velvet than a royal clothes, this ideal emerald green (...) natural carpet, soft on the eye comfort him happy and that leg is afraid to walk (...). An alley of sand sifted through the sieve of fear that any scallop or some flint sharp not to injure the feet aristocracy who left their delicate their footprint, encircled like a yellow ribbon this green carpet, short and often, that roller who paved and rain artificially sprayer caretakers freshness wet (...). At the edge of this layer of grass sprang a real fiery fireworks that started from a bush geraniums (...). Elegant facade of the house closed view; slender columns, ionic, claiming attic that are on every corner a group of graceful marble, made him resemble a Greek temple (...) The idea of poetry and art; (...) Between columns flocks with wide stripes, roy, almost always left, appeared and drew windows that open doors to the porch like a mirror. Whenever sky of Paris fantesist condescended to spread a blue veil behind this Palazzio, its contours are drawn in a happy face between green shrubs that can be taken as the abode or a picture of the Fairies Queen increased Baron" (T. Gautier, *Avatar*, pp. 39-41).

Conclusion: Considered a stylistic exercise auxiliary prose of Eminescu were emphasized by George Calinescu. The structures of the Romantic particular system of thought eigenvalues Romanian specific, local myths original connotation and very modern ambiguity

emphasized by symbols are the key axes of understanding of the work of Eminescu. Also, Eminescu's prose has a complex epic that capitalizes dream romantic, philosophical meditation, introspection and outlining a fantastic prospect. The whole vision of literature and art of T. Gautier looms on 2 axes: the beauty and the shape. Beautiful on he stated: "It is really beautiful than what can't solve anything; everything useful is ugly" (T. Gautier, 1966, p. 23). This is the sole purpose of his creation, because the author excludes social trends, political and moralizing imposed by the romantic ideal. Regarding form, the French writer notes that ideal of neatens beautiful, ancient genius specifically defined as omnipotent. The two writers have similar views on visual images recovered by word descriptions focusing on details, especially concerning the art portrait excels Eminescu. Also, the Roman writer excels in shaping evil genius, while Gautier recovered, and look angelic genius.

BIBLIOGRAPHY

- Crescenzo, R. 1999. *Peintures d'instruction*, Genève: Droz.
- Dethurens, P. 2011. *Comparatisme «a la française». Enjeux, recherche et méthode*, în «Doktoratsprogramm Romanistik: Methoden und Perspektiven» bewerben (Beginn HS2011), pp 1-4. Disponibil: <http://www.rose.uzh.ch/doktorat/doktoratsprogramm.html>
- Eminescu, M. 2009. *Proză, vol. I-II*. Ediție îngrijită de Maria Rafailă, Bucureşti: Erc Press.
- Gautier, T. 1973. *Avatar şi alte povestiri fantastice*. Prefaţă de Laurenţiu Ulici, traducere de Andreea Dobrescu-Warodin. Ediție ilustrată de Damian Petrescu, Bucureşti: Editura Univers.
- Théophile Gautier, 1966. "Préface", *Mademoiselle de Maupin*. Avec une Introduction et des notes par Adolphe Boschot, Garnier Frères.
- Hamon, Ph. 1991. *La description littéraire*, Paris: Macula Littérature.
- Heffernan, J. 1993. "Museum of words". *The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. EUA: The University of Chicago.
- Ndiaye, E. 2008. "Retour sur l'épisode d'Ariane dans le Carmen 64 de Catulle, une ekphrasis vocale ?" în revista « *Rursus* », n° 3.
- Pfister, M. 1994. "Concepciones de la intertextualidad" en *Criterios*. Núm. 31. La Habana. Disponibil: <http://www.criterios.es/coleccion/colinter.htm>.
- Pimentel, L. A. 2001. "Ecfrasis: la representación verbal de un objeto". *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XX; Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ISBN 9789682323164
- Pimentel, L. A. 2003. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. Núm 4, pp, 205-215. URL: <http://hdl.handle.net/10391/868>
- Robillard, V. 2011. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)". En: *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM.
- Simion, E. 1964. *Proza lui Mihai Eminescu*, Bucureşti: E.P.L.
- Ulici, L. 1973. „Prefaţă” la *Avatar şi alte povestiri fantastice* de T. Gautier. Traducere de Andreea Dobrescu-Warodin. Ediție ilustrată de Damian Petrescu, Bucureşti: Editura Univers.

GEORGE COSBUC, YESTERDAY AND TODAY

Ioan Gheorghişor

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: As a very popular poet, especially among the Romanian peasantry, George Cosbuc never was under the influence of Eminescu literary creation. Also, he does not belong to the modern poetry neither by his prosodie, nor by the approached types of his poems. Refusing the subjectivism, his lyrical idylls are small sketches of the yesterday village. The ethic joins the esthetic and the ethnic into a musical and subjugating display.

„The Poet of the Peasantry” has written lyrics aiming the occasional, often memorable, even sententious, in a language cleared of regionalisms. Unfortunately, today the sketches of his lyrics mean almost nothing. Brilliant versifier, George Cosbuc was considered a great poet during his life, but starting with the inter-war period his work has entered into a relative and undeserved oblivion.

Keywords: very popular poet, lyrical idylls, subjugating display, „the Poet of the Peasantry”, brilliant versifier

Poet foarte popular, mai ales în rândul țăranimii române, și neinfluențat în niciun fel de creația eminesciană, **George Coșbuc** poate fi inclus în același perimetru liric în care se mai situează Ion Pillat, Octavian Goga, Vasile Voiculescu sau Radu Gyr. El nu aparține poeziei moderne nici prin prozodie, care, la Coșbuc are mereu ritm și rimă, și nici prin speciile abordate, cum ar fi idila sau balada, în care poetul refuză subiectivismul. „G. Coșbuc nu se exprimă niciodată pe sine. Idilele lui sunt, s-a spus, mici scenete, reprezentări obiective ale unor persoane și evenimente din satul de altădată”¹ observă Nicolae Manolescu. Totuși, adaugă criticul citat „poetul născădean este el însuși mai cu seamă când este un altul”².

Tudor Vianu constată că lui Coșbuc „îi plăcea să pornească de la teme istorice sau legendare, de la situații reale de viață. Chiar expresia sentimentelor individuale se organizează la el prin mijlocirea unui <rol> sau sub o <maskă>”³.

George Coșbuc scria o poezie care are în vedere *ocazionalul* și revelează sentimentele unei comunități, neavând pretenția intimității. „Poetul țăranimii” crea versuri care se cereau recitate, pentru că aveau un limpede caracter oral. Dacă lumea în care a trait Coșbuc recepta cu lejeritate și entuziasm idilele cu flăcăi într-o permanentă tentativă de a obține cât mai multe săruturi de la fetele sfioase, pentru tinerii din satul de azi scenele din poeziile lui Coșbuc nu mai înseamnă aproape nimic.

¹ Nicolae Manolescu, „G. Coșbuc, azi”, *România literară*, nr.41/2016, p. 3.

² Ibidem.

³ Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, București, Editura Academiei RSR, 1963, p. 598.

Poezia extrem de muzicală a acestui versificator genial a făcut din George Coșbuc cel mai popular poet roman câtă vreme a trait. În perioada interbelică și mai apoi, lirica sa a intrat într-o relative uitare. G. Călinescu găsește că această uitare „numaidecât după moarte” este „explicabilă”, dar „injustă”⁴.

Renumitul critic literar consideră că „marea inegalitate a operei”, dar și „triumful anecdoticului”⁵ au contribuit decisive la căderea din vârful ierarhiei lirice românești a celui care s-a dovedit „nu rareori și un poet mare, profund original”, precum și „un desăvârșit tehnician”⁶.

Opera poetică a lui George Coșbuc *asociază deseori esteticul eticului și etnicului*. Ea are valoare doar câtă vreme caracterul obiectiv, ruralul și satul ardelean cu tipologia sa sunt luate în calcul. Coșbuc înseamnă o sumă de elemente: sociale, morale, psihologice și anecdotice. Daniel Cristea-Enache consideră că „a-l epura pe Coșbuc” de acestea „ar duce la o depozitare a poetului de el însuși”⁷. Faptul că a ilustrat cu precădere satul transilvănean nu a diminuat totuși cu nimic doza de receptare a liricii sale în alte regiuni ale țării noastre. Coșbuc a fost prețuit de un întreg popor și pentru faptul că *a evitat să folosească un limbaj regional* în poezia sa. Accesibilitatea vocabularului poetului ardelean a fost unul dintre atuurile popularității sale în Moldova sau în Muntenia.

Faptul că au intrat în memoria publicului cititor atâtea versuri coșbuciene se explică și prin aceea că sunt de-a dreptul *sentențioase*. Ion Pop observă că poetul s-a orientat „spre tipare și arhetipuri, spre permanente și eternități, îndreptându-și cugetarea, discursul către formula sentențioasă, gnostică, iar ansamblurile textuale către construcția parabolică, pilduitoare”⁸. Puțini dintre noi nu cunosc pasaje ori sintagme lirice precum cele pe care le vom cita mai jos: „Din codru rupi o rămurea/ Ce-i pasă codrului de ea,/Ce-i pasă unei lumi întregi/ De moartea mea!”; „O luptă-i viața, deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor”; „Sunt suflet în sufletul neamului meu/ Și-i cânt bucuria și-amarul”; „Viața asta-i bun pierdut/ Când n-o trăiești cum ai fi vrut” etc.

Poet solar, asemenea lui Alecsandri, dar total diferit în abordare, George Coșbuc a preferat *idilicul*. Până și într-o poezie ca „Iarna pe uliță”, poetul ardelean nu este interesat de farmecul anotimpului, ca „bardul de la Mircești”, ci de „spectacolul unde elementele umane ori cele naturale se grupează conflictual”⁹.

Totuși, *George Coșbuc e un orășean*, nu un țăran, cum îl considera Gherea. Vladimir Streinu, N. Manolescu și Petru Poantă au remarcat acest lucru. Ba, mai mult, el este un poet livresc, un cărturar ale cărui idei poetice pornesc de multe ori din literatură. Poetul „asimilează modul idilic de percepție al orășeanului față de realitățile țărănești”¹⁰, consideră Vladimir Streinu. „Țăranii sunt orășeni costumați; idilismul e rezultatul unei dispoziții artistice”¹¹, remarcă, în acest sens, și N. Manolescu. „G. Coșbuc e un actor, un interpret, intrând în pielea unor personaje, spre a le reproduce comportamentul și vorbirea”¹², mai spune

⁴ Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 586.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 590.

⁷ Daniel Cristea-Enache, „Fără epurări”, *România literară*, nr. 41/2016, p. 10.

⁸ Ion Pop, „Cu gândul la G. Coșbuc”, *România literară*, nr. 41/2016, p. 13.

⁹ Petru Poantă, *G. Coșbuc-poetul*, București, Editura Demiurg, 1994, p. 42.

¹⁰ Vl. Streinu, *Poezie și poeți români*, București, Editura Minerva, 1983, p.165.

¹¹ N. Manolescu, „Poezia lui George Coșbuc”, *Steaua*, nr.1/1978.

¹² Ibidem.

criticul citat. Spectacolul e susţinut şi de faptul că „idilele coşbuciene au o structură dialogată”¹³, după cum remarcă Petru Poantă.

*

Andrei Bodiu constată cum *Coşbuc* „estetizează” natura, moartea, iubirea şi eroismul. „Natura e convertită în frumuseţe, în <splendoare>, e o natură ireală, paradisiacă, o natură construită, artificială prin însăşi alăturarea de elemente”¹⁴:

„Priveam fără de țință-n sus-
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departa-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare,
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare!
Și tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.”

(Vara)

Laurențiu Ulici notează că, în „Vara”, „natura e văzută bucolic și idilic, cufundată în liniște clasicistă, care nu înseamnă absența mișării și a sunetelor, ci supremația perspectivei calme, a beatitudinii solare, a sufletului extatic întors asupra lui însuși”¹⁵.

La *Coşbuc*, nu doar diurnul e sublim, ci și nocturnul:

„Zărilor, de farmec pline,
Strălucesc în luminiș;
Zboară mierlele-n tufiș
Și din codri noaptea vine
Pe furiș”

(Noapte de vară)

Nici *iarna* nu e altceva decât un anotimp aducător de un farmec cam ireal:

„A-nceput de ieri să cadă
Câte-un fulg, acum a stat,
Norii s-au mai răzbunat
Spre apus, dar stau grămadă
Peste sat.

Nu e soare, dar e bine,
Și pe râu e numai fum.
Vântu-i liniștit acum,
Dar năvalnic vuiet vine
De pe drum.”

(Iarna pe uliță)

¹³ Petru Poantă, op. cit., p. 35.

¹⁴ Andrei Bodiu, *George Coşbuc, monografie, antologie, receptare critică*, Braşov, AULA, 2002, p. 16.

¹⁵ Laurențiu Ulici, „George Coşbuc”, în *Convorbiri literare*, nr. 3/1976.

Primăvara e asociată unui cântec de păsări sau unui concert al acestora („Vestitorii primăverii” sau „Concertul în luncă”), iar în poezia „Toamna” „moartea naturii” e văzută ca „un spectacol în care suferința e estetizată, ea înduioșează, nu cutremură”¹⁶, consideră Andrei Bodi.

„Toamna târziu
În noapte cu lună,
Cum vâjâie codrul
Și geme și sună!(...)
Și moare cu fruntea
Pe pieptul naturii,
Și moare natura
De jalea pădurii,
În toamnă târziu.”

(*Toamna*)

Natura nu intră niciodată, în poezia lui Coșbuc, în conflict cu omul. Până și într-o poezie ca „În miezul verii” armonia domină peisajul. Soarele dogoritor poate fi dăunător, dar vântul vine în ajutorul omului. Femeia care îi răcorește copilului său obraji cu apa de la fântâna din camp are nu doar în apă un aliat împotriva căldurii, ci și în vânt, căci acesta:

„Peste ochi își pune-o mână
Și, zâmbind copilărește,
Curios și lung privește
Spre fântână!”.

Natura din poeziile lui Coșbuc e una românească și e mai frumoasă decât în alte părți, iar poetul se dovedește astfel, și în această parte a creației sale, patriot.

Poezia iubirii oferă cititorului multe *scenete*, multe dialoguri sau monologuri, regizate de poet cu grijă. Idilele lui Coșbuc sunt dramatizate („Nunta în codru”, „Scara”, „Rea de plată”, „Numai una!”, „Dușmancele” etc.).

„Nunta Zamfirei” e una din povești, iar portretul fetei e unul ce evidențiază frumusețea absolută:

„Frumoasă ca un gând răzleț,
Cu trupul nalt, cu părul creț,
Cu pas ușor. (...)
Un trandafir în văi părea,
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea.”

(*Nunta Zamfirei*)

Practic, doar trei versuri ne vorbesc despre sentimentul Zamfirei pentru alesul ei. Fata își manifestă dragostea cu o timiditate greu de înțeles pentru o mireasă, dar ea are circumstanța atenuantă a personajului de basm: „Și ea, mergând spre Viorel,/ De mână când a prins-o el,/ Roșind s-a zăpăcit de drag...”.

Nu e o noutate când spunem că iubirea, în poezia lui Coșbuc, cunoaște o gradație ce începe cu nedumerirea din „Mânioasă”, în care „Lina s-ascunde” și nu răspunde chemării

¹⁶ Andrei Bodi, op. cit., p. 20.

flăcăului, care se miră, neștiind să-i fi „făcut” ceva; urmează dulcea suferință, din pricina faptului că băiatul „nu s-a priceput”:

„Zile lungi mi le-am pierdut,
Să mă-mprietenesc cu tine:
Tu-mi umblai sfios, Sorine,
Și plângea durerea-n mine
Că tu nu te-ai priceput.”

(*Nu te-ai priceput*)

În „Cântecul fusului” neliniștea pune stăpânire pe fată „ce pare a trăi o *suferință* înaintea *dulcii suferințe* a iubirii”¹⁷ („Eu mi-am făcut un cântec / Și n-aș fi vrut să-l fac...”). Uneori, micile necazuri sau neînțelegeri apărute între îndrăgostiți provoacă și ele neliniștea de care vorbeam. În „Pe lângă boi”, fata e supărată că flăcăul: „Pentr-o vorbă rea ce-i spui/ El toată ziua lui/ Muncește supărat”. „Rea de plată” și „Scara” aduc în scenă fetele șirete, care îi păcălesc pe tinerii dornici de a obține de la ele săruturi, iar fermecătorul poem „Numai una!” scoate în evidență fermitatea feciorului bogat care iubește o fată săracă: „Mi-e dragă una și-i a mea/ Decât să mă dezbar de ea/ Mai bine-aprind tot satul!”, căci „ce folos de boi și vaci/ Nevasta dacă nu ți-o placi/ Le dai în trăsnet toate!”. Ion e decis să treacă peste opoziția familiei sale și să o ia de nevastă pe fata fără zestre. Frumusețea iubirii e aici și una a împlinirii erotice prin căsătorie.

În „Dușmancele”, aceeași stratificare socială din lumea satului e un motiv de dispută pentru un băiat, între două fete, una înstărită, dar urâtă – Leana, și alta săracă, dar frumoasă. Cea din urmă știe însă bine cum gândesc cei ca Lisandru:

„Că boii-s buni, bine-i bogată;
Dar dacă pui flăcăi odată
S-aleagă dâșii cum socot

O fată,

Bogata-și pupă boii-n bot,
Îmbătrânind cu boi cu tot!”

(*Dușmancele*)

Tensiunea maximă în ceea ce privește suferința din dragoste o întâlnim în poemul „Fata morarului” și este provocată de păcatul iubirii. Gândul sinuciderii, strivită fiind de roata morii („Aș vrea să fiu, roată, supt tine!”) va fi, probabil, alungat după o discuție a fetei cu mama ei, care „n-a băgat încă de seamă” că pe fată o strânge brâul („La copcii cu greu îl ajung! Așa de cu greu îl ajung/ Și-n copcii el trupul mi-l frânge”).

Moartea stă, la Coșbuc, sub semnul „tragediei înălțătoare”, a unui tragic atenuat de și prin frumos¹⁸, susține Andrei Bodiu. Petru Poantă constată că, în *Moartea lui Fulger*, poetul transformă moartea prințului într-un „spectacol măreț”, în care nu se remarcă „fastul funerar”¹⁹, ci frumusețea celui mort. În plus, impresionează cromatica, amestecul de alb și roșu:

„De-argint e alb frumosu-i port
Dar roș de sânge-I albul tort,
Mirați și de răsuflet goi,
Văzându-ți chipul de război

¹⁷ Andrei Bodiu, op. cit., p.27.

¹⁸ Ibidem, p.43.

¹⁹ Petru Poantă, *G. Coșbuc-poetul*, București, Editura Demiurg, 1994, p. 119.

Să steie îngerii-nlemnit;
Şi orb de-al armelor sclipit,
S-alerge soarele-napoi
Spre răsărit!”

(*Moartea lui Fulger*)

Moartea lui Gelu însă „exprimă frumuseţea eşecului”²⁰, e de părere Petru Poantă. Deşi învins, eroul este un învingător. Ultimul gest al voievodului, acela prin care îşi înfruntă , duşmanul cu o săgeată scoasă din propria-i rană, îi înobilează pe acesta:

„Cu grabă el arcul şi-l prinde,
Şi-nvârte săgeata şi-o scoate
Din rană, şi-o-ntinde:

Şi vâjâie slaba săgeată
Cu gemetul morţii deodată-”

(*Moartea lui Gelu*)

În *Moartea lui Gelu* găsim, susţine Petru Poantă, „cea mai complexă viziune a eroismului voievodal”, căci „sporul de lirism provine din tonalitatea elegiacă de litanie, deprimantă în esenţă, deşi nu lipseşte nici suflul mobilizator”²¹.

Eroismul estetic este dat de poeziile de inspiraţie istorică, de baladele în care eroismul este sublim. Eroii poetului sunt, uneori, mari personalităţi ale istoriei neamului: Decebal, Mihai Viteazul, Gelu, dar şi nişte simpli ostaşi, în poezii ca „Dorobanţul”, „Povestea căprarului”, „Trei, Doamne, şi toţi trei...”, „O scrisoare de la Muselim Selo” etc. *Moartea eroilor lui Coşbuc* este exemplară şi e în folosul ţării lor şi a binelui. Viaţa lor se trăieşte într-o continuă luptă, iar victoria duşmanilor este efemeră.

S-a spus despre George Coşbuc că a intenţionat să scrie o epopee a satului transilvănean. Proiectul nu a avut finalitate, poetul reuşind totuşi să creeze *două capodopere*: „Nunta Zamferei” şi „Moartea lui Fulger”. „Cert este că nu atât epopeea ca gen îl interesa, cât întemeierea unei mitologii poetice româneşti”²², consideră Petru Poantă. Ceea ce nu e puţin lucru.

BIBLIOGRAPHY

1. Bodiu, Andrei, *George Coşbuc, monografie, antologie, receptare critică*, Braşov, AULA, 2002.
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
3. Cristea-Enache, Daniel, „Fără epurări”, *România literară*, nr. 41/2016, p. 10.
4. Manolescu, Nicolae, „Poezia lui George Coşbuc”, *Steaua*, nr.1/1978.
5. Manolescu, Nicolae, „G. Goşbuc, azi”, *România literară*, nr.41/2016, p. 3.
6. Poantă, Petru, *G. Coşbuc-poetul*, Bucureşti, Editura Demiurg, 1994.
7. Pop, Ion, „Cu gândul la George Coşbuc”, *România literară*, nr.41/2016, p. 13.
8. Streinu, Vladimir, *Poezie şi poeţi români*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
9. Ulici, Laurenţiu, „George Coşbuc”, *Convorbiri literare*, nr.3/1976.

²⁰ Ibidem, p. 48.

²¹ Ibidem, p. 129.

²² Ibidem, pp. 26-27.

10. Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, București, Editura Academiei RSR, 1963.

ADY ENDRE – OCTAVIAN GOGA: A FRIENDSHIP BEYOND WORDS

Carmen Hurubă (Dudilă)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Octavian Goga and Ady Endre are authentic Transylvanian poets. In the lines below you can discover the essence of the traditionalism through the image of the poet's native villages. This article attempts to describe the poet's works and discover the characteristic elements of Transylvanian poetry.

Keywords: poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania.

Octavian Goga rămâne una din cele mai mari conștiințe ale neamului românesc și am ajuns la această concluzie din cele ce el însuși afirma: „M-am născut într-o vreme când principiul național domina toate fluctuațiile sufletului românesc.” Octavian Goga vede în scriitor luptătorul, deschizătorul de drumuri, om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și le transformă într-o trâmbiță de alarmă. Tonul profetic, mesianismul, acestea izbesc de la început în poezia rășinăreanului Octavian Goga. Poetul înalță - cântarea pătimirii noastre - și cade în genunchi în fața lui Dumnezeu. Ideea politică e absorbită într-un text obscur de oracol cutremurător, spune George Călinescu, în a sa „Istorie a literaturii române”: „Din casa voastră, unde-n umbră/ Plâng doinele și rade hora,/ Va străluci odată vremii/ Norocul nostru,- al tuturor./ A mea e lacrima ce-n tremur/ Prin sita genelor se frânge,/ Al meu e cântul ce-n pustie/ Neputincioasa jale-și plânge./ Ci-n pacea obidirii voastre,/ Ca-ntr-un întins adânc de mare./ Trăiește-nfricoșatul vifor/ Al vremilor răzbunătoare.”¹ (Plugarii)

Atitudinea mesianică, sentimentul dezrădăcinării, universul rural dominant îl determină pe George Călinescu să-l includă pe Octavian Goga în categoria sămănătoriștilor alături de Șt. O. Iosif, Mihail Sadoveanu, Emil Gârleanu, Constantin Sandu-Aldea. Evident, există puncte de convergență cu ideologia mișcării sămănătoristă. În Fragmente autobiografice, însuși Goga recunoaște: „sămănătorismul însemnează o atitudine de simpatie față de țăran, de cei obijduiți, o mișcare de răscolire a frământărilor de jos. Am mers paralel cu această manifestare, însă pot să spun că n-am fost niciodată un sămănătorist, n-am fost înglobat în această mișcare literară.”

Tot în acest capitol autobiografic, poetul afirmă: „M-a atras poporanismul pentru că se ocupă de țăran, de țăranul în care trebuie să vedem un rezervor de rasă și pentru că se lansa concomitent și un sentiment moral.” Sămănătorist sau poporanist, Goga se aventurează pe tărâmul literaturii cu dorința declarată de a configura o monografie sufletească a satului cu

¹ Octavian Goga, *Opere I*, editura Minerva, București, 1978, pag. 5.

toate frământările sale. „Era în intenția mea să fac un fel de Georgica, în care să se însăileze un fel de poezie largă, a tuturor îndeletnicirilor românești de la țară.”²

„Clăcașii” este poezia care transmite cel mai bine sentimentul de compasiune și înțelegere a poetului, față de durerea și truda țăranului român. Primul impact cu sfâșietoarea durere are loc din primele versuri, când parcă și natură amplifică senzația apăsătoare, printr-o căldură toridă din miez de vară. Mai apoi mersul lor transmite oboseala covârșitoare care îi apasă: „Eu le vedeam instruirea lungă, Cum gârbovita-ncet înaintează Cum stăruind prin holda-si taie uliți, Cerșitorind cu ochii stinși o dunga De nor pribeag în vânatul din zare/ Când secera-n trudită ei cărare sir așternea în snopii grei de aur Prisosul sfânt de binecuvântare.”³

Marele poet maghiar Ady Endre își va începe și el o poezie cu același simbol pentru sărăcie, inspirându-se de la prietenul sau Goga. Și așa sună versurile sale: „În Sălajul cu hârtoape/ La umbra a șapte pruni.../”, cei șapte pruni fiind simbolul sărăciei în care trăiau țăranii indiferent că erau maghiari sau români. De asemenea mai crede că și poezia lui Goga ar trebui percepută ca un simbol pentru soarta năprasnică a celor trei provincii Ardealul, Banatul și Crișana. Autorul se bazează pe tonurile sumbre pe care le regăsim nu în puține poezii ale poetului. Astfel un ton melancolic chiar pesimist îl regăsim în poezii precum „Clăcașii”, „Apostolul”, „Dascălul”, „Dascălița” și chiar și poezii mai puțin răspândite cum ar fi „Oltul”: „Zdrobită-n praf, murea arama,/ Și codrul chiotea, viteazul;/ Iar tu, frăține, mare meșter,/ Biruitor frângeai zăgazul/ Și-mbujorându-te la față,/ Treceai prin văile afunde,/ Încovoiindu-ți îndărătnic/ Mărețul tău grumaz de unde/ /Slăvite fărmituri a vremii,/ De mult v-am îngropat văleatul.../ Neputincios pari și tu astăzi -/ Te-a-ncins cu lanțuri împăratul./ Ca unda ta strivită, gemem/ Și noi, tovarășii tăi buni,/ Dar de ne-om prăpădi cu toții/ Tu, Oltule, să ne răzbuni!// Să verși păgân potop de apă/ Pe șesul holdelor de aur;/ Să piară glia care poartă/ Înstrăinatul nost' tezaur;/ Țărâna trupurilor noastre/ S-o scurmi de unde ne-ngropară/ Și să-ți aduni apele toate -/ Să ne mutăm în altă țară!”⁴

Poezia lui Goga este cea a revoltei, a revoltei împotriva tuturor celor care asupresc poporul român, și mai ales țăranul român. Cu cât este mai grea și mai dureroasă cu atât și versurile poetului devin mai dure și mai revoltătoare. Găsim lupta poetului cel mai bine exprimată în volumul postum „Din larg”. Se poate observa că blestemul lui Goga împotriva asupritorilor e rareori rostit, el rămâne mut, chiar pietrificat, într-o revoltă surdă și zadarnică, dar nu lipsită de speranța unei schimbări în viitor. Revolta poetului pornește de la suferința plugarilor, ei fiind cei către care se îndreaptă speranța de dreptate și lupta pentru libertate: „La voi aleargă totdeauna/ Trudit-mi suflet să se-nchine;/ Voi singuri străjuți altarul/ Nădejdi noastre de mai bine./ Al vostru-i plânsul strunei mele,/ Creștini ce n-aveți sărbătoare,/ Voi, cei mai buni copii ai firii,/ Urziți din lacrimi și sudoare.” (Plugarii)⁵

Solidaritatea față de țăranimea săracă maghiară, la poetul Ady Endre apare recurent în volumul „Uj versek” („Versuri noi”) o pledoarie patetică - care îl apropie de gândirea lui Goga ca exponent al ruralului românesc. Versurile din această poezie sugerează apropierea de poezia lui Goga. Găsim în ea același strigăt pentru eliberarea poporului subjugat: „Un glas au Dunărea și Oltul,/ Murmur șoptit, glas mortuar./ În patria lui Árpád e vai/ De cine nu-i domn ori tâlhar./ Când ne vom uni, în sfârșit?/ Când vom fi-n rostire temerari?/ Noi, cei împilați și

² Octavian Goga, *Mărturisiri literare organizate de D. Daracostea în anii 1932 - 1933*, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, editura Minerva, București, 1971, pag. 35.

³ Octavian Goga, *Opere I*, editura Minerva, București, 1978, pag. 77.

⁴ Idem, pag. 10.

⁵ Idem, pag. 5.

zdrobiți,/ Uniți maghiari și nemaghiari?// Cât mai fi-van tron ticăloșia,/ Iar noi, cei mulți, lașă oștire? Popor maghiar, cât vei mai fi/ Pui de graur în colivie?/ Ungarie de triști cerșetori,/ Azi n-avem pâine, nici credință./ Dar mâine toate le-om avea,/ De-ndrăznim și-avem voință.” („Cântecul iacobinului maghiar”)⁶

De pe pozițiile unei poetici anticlasiciste și post romantice, el reevaluează realist iluziile istorice și tradițiile proprii moștenite de la mica nobilime maghiară, de care se simțea indisolubil legat. Expunerea sistematică a acestor motive, sinceritatea nemiloasă, critică la surescitarea orgolioasă a nobilității naționale i-au atras simpatia și fraternitatea unor poeți din arealul central european, precum românul Goga, sârbul Manoilovici, croatul Krleža, dar și artiști precum cehul Franz Kafka sau austriacul Rainer Maria Rilke.⁷

Grădina familiei Kiszely are o așezare deosebită, deoarece se află în buza unui deal care străjuiește îndeaproape valea pâraului Călata. Aici, așezat sub ramurile teiului, stătea uneori Ady Endre care contempla satul. Era cu puțin înainte de izbucnirea primului război mondial și Ady Endre, care frecventa anumite cercuri de intelectuali și care trăise anumite perioade din viața sa la Paris sau Budapesta, putea „citi” semne pe care oamenii obișnuiți poate că nu le vedeau. Aici a scris, atunci, poezia „Pe malul Călatei”, din care răzbate o neliniște pe care la acel moment nu o înțelegeau mulți.

„Pe malul Călatei” este cea mai liniștită poezie a lui Ady, după o întreagă operă plină de patos și idei revoluționare. Poate nu întâmplător, această poezie a fost scrisă cu doar câteva zile înainte de începerea războiului și cu aproape șase luni înainte de moartea poetului maghiar.

„Poemul descrie, în prima sa parte, frumusețea unei duminici calde de vară, când, deși grav bolnav, se afla alături de soția sa și alături de familie și privea către peisajul bucolic al Sâncraului, dominat de biserica, azi calvină, cu turle ascuțite, construită în secolul XIII. Ady Endre descrie frumusețea fetelor îmbrăcate în port popular care, într-o cavalcadă de culori, ieșeau vesele de la biserică, iar în ochii lor poetul își regăsea tinerețea pierdută și frumusețea unei lumi întregi, dar și speranța în viață. În urma fetelor veneau, în ordine, doamnele, flăcăii satului și abia bărbații. În toate aceste grupuri, Ady Endre vedea întregul neam maghiar”, spune Monika Peter, profesoară de literatură maghiară în Sâncraiu.⁸

„Pe malul Călatei” a devenit poemul de căpătâi al Sâncraienilor. „Maghiari pompoși venind de la biserică/Au traversat râul Călata/ Și aproape a ridicat podul în lumină/ Soarele îmbrățișător de iunie./ Câte culori, câte culori, câte drăguțe/ Și atâta liniște în varietatea asta/ Și alb și roșu și galben strident./ Albastru provocător și războinica culoare maro/ Și ce fețe liniștite de cucoane,/ Și cununi împodobite dorind să cadă./ Predica din capul lor încăpățânat, în liniște/ Zboară și se amestecă cu mireasma verii./ Ce marș pompos pe deal./ Oh marș ceremonios, neschimbat./ Siguranță, vară, frumusețe și liniște.// Și mă săgeată neliniștea:/ Ochi de fete, ochii destinului meu./ Ochi, în care, un îmbujorat de douăzeci de ani./ Adolescent vesel mă văd./ Ochi mai frumoși decât toți ochii care au fost/ Și în cel din urmă s-a amprentat în ei/ Tinerețea mea de tristețe eternă:/ Afecțiune(atracție), scumpă goană/

⁶ Traducere de Francisko Kocsis - *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 46: Dunának, Oltnak egy a hangja./ Morajos, halk, halotti hang./ Árpád hazájában jaj annak./ Aki nem úr és nem bitang.// Mikor fogunk már összefogni?/ Mikor mondunk már egy nagyot./ Mi, elnyomottak, összetörtek./ Magyarok és nem-magyarok?// Meddig lesz még úr a betyárság/ És pulyahad mi, milliók?/ Magyarország népe meddig lesz/ Kalitkás seregély-fiók?// Bús koldusok Magyarországa./ Ma se hitünk, se kenyertünk./ Holnap már minden a mienk lesz./ Hogyha akarunk, ha merünk.// (Magyar jakobinus dala). – Ady Endre, Versek I, editura Kriterion, București, 1979, pag. 156.

⁷ www.muzeuloctavianigoga.ro/patrimoniu/locatarii-de-la-ciucea/ady-endre.

⁸ <http://www.romanialibera.ro/actualitate/proiecte-locale/raiul-lui-ady-endre-de-pe-valea-calatei-245609>.

Aberație până la ultima urgie/ Și privindu-mă cu rugăciune în ochii ăștia mari/ Pe mine însumi și cum sunt în ei./ Tăcere, iunie este în inima mea,/ Gloata bisericească care a trecut/ Și m-a pătruns evlavia lor/ Și în această clipă pe malul Călatei/ Siguranță, vară, frumusețe și liniște.”⁹

Pe meleagurile Sâncraului și Călatei s-au întâlnit cei doi mari poeți care își vor păstra prietenia, dar nu și convingerile politice. Amândoi luptau pentru popor în felul lor. Dacă O. Goga dorea obținerea dreptului la autodeterminare deci și Unirea cu vechiul Regat al României, Ady Endre dorea ca toate teritoriile aflate încă sub ocupație Austro-ungară să rămână Ungariei sperând și într-o autonomie a zonei Călata.

Lupta dusă de O. Goga pentru unificarea țării i-a adus multe suferințe începând cu amenzi usturătoare culminând cu înțemnițarea lui în temnițele Austro-ungară. În acea perioadă, prietenul său a fost alături de el susținându-l moral deși și el era bolnav bucurându-se totodată că e mai bine să fii bolnav decât închis.

După eliberarea sa, O. Goga s-a mutat la București, unde a continuat să militeze pentru dezrobirea provinciei sale natale, cât și pentru intrarea României în război și a trupelor române în Transilvania.¹⁰

Concluzia este că cei doi mari poeți și-au iubit satul și pe locuitorii acestuia, cu o patimă greu de descris în cuvinte. Versurile lui Ady din poezia „Drumuri înfundate”, ne conduc spre o lume plină de taine încă nedescoperite: „Larg câmp de taine mă chema,/ Cu sute de căi netede ispita,/ Iar eu hotărât și fredonând/ Am izbit în urmă-mi poarta./ Strălucind se pierdeau printre flori/ Drumuri ce urcau către piscuri,/ Eu uitam ograda liniștită,/ Îmbătat goneam peste câmpuri./ Goneam cântând și orbit./ De miresme noi, minunate înrobit,/ Și n-am observat la capătul sutelor căi/ Că orice drum mi s-a sfârșit./ Nicăieri, niciunde vechea vatră./ În noapte și ceață s-au pierdut/ Șes, drum, flori, miresme și curte,/ Poartă, credință, chef, extaz, trecut./ Ades mă-ncure în sălbatică hățișuri/ Când străbat bezna pustiului/ Printre spaime și amintiri/ Și deasă ceața destinului./ Înapoi, spre curtea liniștită,/ S-au surpat drumurile toate,/ Departe-n ceață și noapte aud/ Că-i deschisă-o poartă veche. //”¹¹

Iar această poezie m-a dus cu gândul la poezia lui Goga, „În drum”: „Arare-n pribegia noastră,/ Când calea ni se-ncrucișează,/ Din lamura văpăii moarte,/ Eu simt cum reînvie-o rază...// Ne rumenește-n drum obrazul/ Și licărirea ei ne minte,/ Când fulgerul unei clipite/ Despice-aducerile-aminte...// Vai, mintea, văduvă bătrână,/ Vrea morții iar să și-i dezgroape...// ...Și tu-ți întorci grăbită fața,/ Să nu-ți văd plânsul din pleoape....// Rămân învins... - Aud

⁹ Traducere personală: „Pompás magyarok, templomból jövet/ Mentek át a Kalota folyón/ S a hidas fenyben majdnem fölemelte/ Az ölelő juniusi Nap./ Mennyi szín, mennyi szín, mennyi kedves/ És tarkaságban annyit nyugalom/ És fehér és piros és virító sárga./ Izgató kék és harcos barna szín/ S micsoda nyugodt, nagyságos arcok./ Ékes párták, leesni áhítók./ Papi beszédkevény fejükből csöndben/ Száll el s nyári illattal vegyül./ Mily pompás vonulásuk a dombon./ Óh tempós vonulás, állandóság./ Biztosság, nyár, szépség és nyugalom./ S reám nyílik a nyugtalanság:/ Leány-szemek, Sorsom szemei,/ Szemek, melyekben rózsás, húsz éves./ Vidám kamasznak látom magam,/ Szebb szemek minden volt szemeknél/ S bennük végkép Megpecsételtetett/ Az én örök-bús ifjúságom:/ Vonzódás, drága üzetés/ Csapongás a végső Csapásig/ S imádkozva nézni e nagy szemekben/ Magamat és mint vagyok bennük./ Csönd, juniusi van a szivemben,/ Általvonult templomi népség/ Belémköltözött áhítata/ S e percben a Kalota partján/ Biztosság, nyár, szépség és nyugalom.” - Ady Endre: A Kalota partján; Versek II, editura Kriterion, București, 1979, pag. 244.

¹⁰ <http://www.ecreator.ro/eseistica/2848-paralele-si-prietenii-intre-o-goga-si-ady-endre.html>

¹¹ Traducere personală: Az elsülyedt utak: Hívott a titkok nagy mezője./ Kellette magát száz sima út/ És én legényesen, dalolva/ Csaptam mögöttem be a kaput./ Valamennyi út fölfelé tört./ Ragyogón és virágba veszőn/ S én feledtem a csendes udvart./ Rohantam részegen a mezőn./ Rohantam dalosan s vakultan./ Befogtak új, csodás illatok/ S száz út végén nem vettem észre./ Hogy már minden utam elhagyott./ Sehoh, sehoh a régi hajlék./ Ködbe és éjszakába borult/ Rét, út, virág, illat és udvar./ Kapu, hit, kedv, mámor, nóta, mult./ Vad bozótok el-elbuktatnak./ Emlékek és borzalmak között/ Taposom a vaksötét pusztát./ Sorsomat és a sűrű ködöt./ Vissza, a vén csöndes udvarba/ Elsülyedt azóta mind az út/ S távolból hallom, ködben, éjben./ Hogy nyitogatnak egy vén kaput./ - Ady Endre, Versek I, editura Kriterion, București, 1979, pag. 289.

viața/ Cum mi te fură... mi te cere.../ De ce n-am dreptul de-a te plânge,/ Când să te blestem n-am putere?... //”¹²

Fiecare are un vis pentru poporul său, și după cum am putut observa în urma acestei cercetări, ei și-au dedicat viața pentru îndeplinirea acestor idealuri. Deja primele versuri ale ambilor poeți ne întâmpină cu o vibrație răscolitoare, care te face să simți dorința și patima cu care își urmează scopurile, uneori diferite, dar totuși asemănătoare. Destinul poetului neînțeleș, îl regăsim în versurile poeziei, „Decide destinul”: „Ești bun sau ești rău?/ Nu mam născut să fiu ghicitor,/ Nu mam născut nici rău, nici bun,/ Doar inutil,/ Și drag, și dușmănit./ Vrei să rămâi?/ Eu, vai, abia de pot săți dau ceva,/ Promite pot și pot făgădui,/ Dar demplinit?/ Mai bine scap cu fuga./ Pe tine te iubesc,/ Dar nui important de mă iubești și tu:/ Doi oameni și nebuni amândoi./ Va decide ce se vantâmpla cu noi,/ Înțelept și grijuliu, Destinul.”¹³ Nu pare a fi ușor, dar observăm din versurile poeziei, seninătatea cu care își acceptă destinul, indiferent care ar fi acela. Destinul este cel care conduce în această luptă cu viața și prin înțelepciunea lui, va da fiecăruia exact ceea ce merită. Acceptarea lui este inevitabilă în ideea că nimeni nu se poate opune destinului și celor ce ne este scris.

Sentimentul apropierei morții și al acceptării inevitabilului, reiese din versurile poeziilor „A trăi, până trăim” (Élni, míg élünk): „/ Da: a trăi, până trăim,/ Da: aceasta e noima./ Dar ce să facem cu viața noastră/ Când ea însăși e durerea?// Da: să ne dorim ceva măreț,/ Da: să dea-n clocot creierul,/ Deși știm cât de infim este/ Imensul./ Da: să trăiești cu răbdare,/ Da: să taci când te frânge durerea,/ Așteaptă să vină marele profesor:/ Moartea./ Da: a trăi, până trăim,/ Da: aceasta e noima./ Dar ce să facem cu viața noastră/ Când ea e însăși durerea?”¹⁴ și versurile poeziei „Cei ce mă vor petrece” (Akik majd elkísérnek): „/ Ieri, în vechiul cimitir, / Mam întins lângun mormânt/ Și mă gândeam în liniște/ La cei ce sânt. //Eu pe jumătate-s mort deja,/ O sută de păianjeni mă prind în plasă,/ Ca arătos și demn sajung/ La groapă./ Dar cei ce vor trăi în continuare? De bieții proști ce se va alege?/ Cei ce la adâncă, hidoasa, sumbra groapă/ Mă vor petrece?//”¹⁵

„A trecut toamna prin Paris” (Párisban járt az ősz) este una din poeziile melancolice, care aduc toamna în sufletul poetului, toamnă, simbol al morții care avea să vină: „/Sa furișat ieri toamna în Paris./Pe strada Saint Michel a trecut neauzit,/ Pe sub tăcute frunzare, în caniculă, / Cu mine santâlnit./Tocmai mergeam alene spre Sena;/ Foc de vreascuri în suflet, mici melodii/ Mă ardeau: fumurii, stranii, triste, purpurii/ Despre faptul că voi muri./ Ma prins din urmă toamna, mia șoptit ceva,/ Sa cutremurat tot bulevardul Saint Michel,/ Zum, zum:

¹² Octavian Goga, *Opere I*, editura Minerva, București, 1978, pag. 261.

¹³ Traducere de Francisko Kocsis - *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 41. - Eldönti a Sors /Rossz vagy, vagy jó vagy?/ Nem születtem én kitalálónak/ S nem is születtem rossznak vagy jónak,/ De kedves, gyűlölt/ Hiábavalónak/ Akarsz maradni?/ Én, jaj-jaj, hisz alig tudok adni./ Ígérni tudok és megfogadni./ De beváltani?/ Inkább elszaladni./ Téged szeretlek./ Hogy Te szeretsz, nem is olyan fontos./ Két ember s mind a kettő bolondos./ Mi lesz velünk, majd eldönti talán/ A Sors, a bölcs, gondos. – Ady Endre, *Versek I*, editura Kriterion, București, 1979, pag. 412.

¹⁴ Idem, pag. 42: Élni, míg élünk/ Igen: élni, míg élünk/ Igen: ez a szabály./ De mit csináljunk az életünkkel, / Ha fáj?/ Igen: nagyot akarjunk./ Igen: forrjon agyad./ Holott tudjuk, hogy milyen kicsinység/ A Nagy./ Igen: élj türelemmel./ Igen: hallgass, ha fáj./ Várd meg, hogy jöjjön a nagy professzor:/ Halál./ Igen: élni, míg élünk./ Igen: ez a szabály./ De mit csináljunk az életünkkel, / Ha fáj? - Ady Endre, *Versek I*, editura Kriterion, București, 1979, pag. 365.

¹⁵ Ibidem: Akik majd elkísérnek / Az ó-temetőben tegnap/ Nekidőltem egy sírhant-félnek/ S azokra gondoltam csöndesen./ Akik élnek./ Én már félig halott volnék./ Száz halál-pók nagy gonddal szó be./ Hogy juthassak méltón, csinosan/ Temetőbe./ De akik tovább is élnek?/ Mi lesz velük, / szegény balgákkal?/ Akik a mély, undok, nagy sírig/ El kísérnek? - Ady Endre, *Versek I*, editura Kriterion, București, 1979, pag. 212.

zburau poznașe frunze,/ Dea lungul, pe el./ O clipă: Vara nici na băgat de seamă/ Și Toamna a fugit din Paris răsând./ A fost aici, numai eu știu că a trecut/ Pe sub frunzare gemând.”¹⁶

Iar asemenea lui Ady Endre, Goga simte melancolia și oboseala vieții, în versurile poeziei „Pribeag”: „/Plânge-o mierlă-ntr-o răchită/ La răscruci în Dealu-Mare.../ Suie-n pas domol răzorul/ Un voinic pe murg călare.../ Jos, în smalt de soare-apune,/ Turla satului străluce;/ Sapă murgul și nechează/ Și-nspire vale vrea s-apuce.../ Se înalță-n șea voinicul,/ Vede-o casă-ntre poiene,/ Și cu mâneca cămășii/ Zvânt-o lacrimă din gene.../ Într-o clipă strânge frâul/ Și-l îndeamnă-n altă parte,/ Dârz pleoapele-și închide.../„Du-mă, murgule, departe!...”/ Sfărmând jghebul cu potcoava/ Drumului s-așterne murgul -/ Peste plopi cu frunza rară/ Cade-nlăcrimat amurgul...”¹⁷ În versurile de mai sus simțim cum durerea și dorința de eliberare primește chipul unui murg, care fuge în depărtare căutând un răsărit mai vesel, lăsând în urmă un amurg trist, plin de lacrimi. Ambii poeți își doresc cu toată ființa, o viață mai bună, liniște și bunăstare pentru poporul lor. Rugăciunile celor doi poeți le-am ascultat prin versurile poeziilor lor, „Rugă după război” (Imádság háború után) a lui Ady Endre: „Doamne, eu vin de la război,/ Totul, totul sa sfârșit:/ Cu Tine și cu mine mă împacă,/ Tu ești Pacea de răvnit./ Iată: inima mie tumoare de jar/ Și nimic nui să mă scape de chin,/ Atingeo tu c-un sărut delicat,/ Ca să se ostoaie puțin./ Triști, pentru lumea aceasta/ Sau închis ochii mei mari,/ Căci nau ce vedea, doar pe Tine,/ Pe Tine te văd numai./ Cândva, picioarele-mi agile/ În sângeau călcat pân’ la genunchi,/ Și acum nici nu le mai am,/ Sunt numai genunchi, numai genunchi./ Eu nu mai lupt și nu mai sărut,/ Mi sau uscat buzele,/ Privește-mă, Doamne, doi araci/ Uscăți miau devenit brațele./ Doamne, mă ia și Tu în seamă,/ Totul, totul sa sfârșit/ Cu Tine și cu mine mă împacă,/ Tu ești Pacea de răvnit.”¹⁸ și „Rugăciune” a lui Goga: „Rătăcitor, cu ochii tulburi,/ Cu trupul istovit de cale,/ Eu cad neputincios, stăpâne./ În fața strălucirii tale./ În drum mi se desfac prăpăstii,/ Și-n negură se-mbracă zarea,/ Eu în genunchi spre tine caut:/ Părinte,-orânduie-mi cărarea!// În pieptul zbuciumat de doruri/ Eu simt ispitele cum sapă,/ Cum vor să-mi tulbure izvorul/ Din care sufletul s-adapă./ Din valul lumii lor mă smulge/ Și cu povața ta-nțeleaptă,/ În veci spre cei rămași în urmă,/ Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă./ Dezleagă minții mele taina/ Și legea farmecelor firii,/ Sădește-n brațul meu de-a pururi/ Tăria urii și-a iubirii./ Dă-mi cântecul și dă-mi lumina/ Și zvonul firii ndrăgostite,/ Dă-i raza soarelui de vară/ Pleoapei mele ostenite./ Alungă patimile mele,/Pe veci strigarea lor o frânge, / Și de durerea altor inimi/ Învață-mă pe mine-a plânge./ Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maștere și rele,/ Ci jalea unei lumi, părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele./ Dă-mi tot amarul, toată truda/ Atâtor doruri fără leacuri,/ Dă-mi viforul în care urlă/ Și gem robiile de veacuri./ De mult gem umiliții-n umbră,/ Cu umeri gârbovi de povară.../ Durerea lor înfricoșată/ În inimă tu mi-o coboară./ În suflet seamănă-mi furtună,/

¹⁶ Idem, pag. 39: Párisban járt az Ősz/ Párisba tegnap beszökött az Ősz./ Szent Mihály útján suhant nesztelen,/ Kánikulában, halk lombok alatt/ S találkozott velem./ Ballagtam éppen a Szajna felé/ S égtek lelkenben kis rőzse-dalok:/ Füstösek, furcsák, búsak, bíborak./ Arról, hogy meghalok./ Elért az Ősz és sügött valamit./ Szent Mihály útja beleremegett./ Züm, züm: röpködtek végig az uton/ Tréfás falevelek./ Egy perc: a Nyár meg sem hőkölt belé/ S Párisból az Ősz kacagva szaladt./ Itt járt, s hogy itt járt, én tudom csupán/ Nyögő lombok alatt. - Ady Endre, Versek I, editura Kriterion, București, 1979, pag. 62.

¹⁷ Octavian Goga, *Opere I*, editura Minerva, București, 1978, pag. 54.

¹⁸ Traducere de Francisco Kocsis - *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 58: Imádság háború után/ Uram, háborúból jövök én,/ Mindennek vége, vége:/ Békits ki /Magaddal s magammal,/ Hiszen Te vagy a Béke./ Nézd: tüzes daganat a szívem/ S nincs ami nyugtot adjon./ Csókolj egy/ csókot a szívemre./ Hogy egy kicsit lohadjon./ Lecsukódtak bús, nagy szemeim/ Számára a világnak,/ Nincs már nekik látni valójuk./ Csak Téged, Téged látnak./ Két rohanó lábam egykoron/ Térdig gázolt a vérbeS most nézd./ Uram, nincs nekem lábam./ Csak térdem van, csak térdem./ Nem harcolok és nem csókolok./ Elszáradt már az ajkam./ S száraz karó a két karom már./ Uram, nézz végig rajtam./ Uram, láss meg Te is engemet./ Mindennek vége, vége./ Békits ki Magaddal s magammal,/ Hiszen Te vagy a Béke. - Ady Endre, Versek I, editura Kriterion, București, 1979, pag. 147.

Să-l simt în matca-i cum se zbate,/ Cum tot amarul se revarsă/ Pe strunele înfiorate;/ Şi cum sub bolta lui aprinsă,/ În smalt de fulgere albastre,/ Încheagă-şi glasul de aramă:/ Cântarea pătimirii noastre.//”¹⁹

Au luptat până în ultimul moment pentru a aduce fericirea pe chipul dascălului, apostolului, dascăliţei, plugarilor, clăcaşilor şi pe chipul tuturor ţăranilor care au însemnat atât de mult pentru ei. Probabil că nu ne vom mai întâlni niciodată cu această patimă sfâşietoare, la niciunul din poezii noştri contemporani, dar faptul că îi vom păstra în inimile noastre pe cei care au crezut cu adevărat în poporul lor, au iubit necondiţionat, au luptat pentru crearea unui loc mai sigur şi mai liniştit pentru cei ce va să vină, spun eu că este suficient pentru a le cinsti memoria. Probabil că multe nu ar fi fost azi la fel, dacă nu ar fi existat mâna de oameni care nu s-au dat niciodată bătuţi în lupta lor.

Închei spunând cu mâna pe inimă, că studierea celor doi poeţi m-au făcut să văd lucrurile altfel, mi-a făcut plăcere să citesc poezii care mi-au atins sufletul şi inima.

Bibliografie:

1. Bibliografia operei:

- Endre, Ady; *Osszes Versei I*, editura Szepirodalmi, Budapesta, 1989;
- Endre, Ady; *Osszes Versei*, editura Szepirodalmi, Budapesta, 1955;
- Endre, Ady; *Poemele tuturor tainelor. Antologie lirică*, cuvânt înainte: Marin Sorescu, Prezentare: A. E. Baconski, Ediţie îngrijită de Ion Acsan, Editura Grai si Suflet – Cultura Naţională, Bucureşti, 1995;
- Endre, Ady; *Versei*, editura Kriterion, Bucureşti, 1979, vol. I;
- Goga, Octavian, *Cântece fără ţară*, editura Prut, Bucureşti, 2003;
- Goga, Octavian, *Din larg*, editura Pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1939.
- Goga, Octavian, *Din umbra zidurilor*, editura Minerva, Bucureşti, 1913;
- Goga, Octavian, *Mărturisiri literare organizate de D. Daracostea în anii 1932 - 1933*, ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu, editura Minerva, Bucureşti, 1971.
- Goga, Octavian, *Ne cheamă pământul*, editura Litera, Bucureşti, 2001;
- Goga, Octavian, *Opere I*, editura Minerva, Bucureşti, 1978;
- Goga, Octavian, *Opere II*, editura Minerva, Bucureşti, 1978;
- Goga, Octavian, *Pagini noi*, editura Tineretului, 1967;
- Goga, Octavian, *Precursori – fragmente autobiografice*, editura Minerva, Bucureşti, 1989;
- Goga, Octavian, *Poezii*, editura Facla, Timişoara, 1978;
- Goga, Octavian, *Poezii*, editura Ion Creangă, Bucureşti, 1986.

2. Bibliografie critică:

- Bălan, Ion Dodu, *Momente ale liricii româneşti în sec. XX*, editura Fundaţia România de mâine, Bucureşti, 2005;
- Bălan, Ion Dodu, *Octavian Goga – monografie*, editura Minerva, Bucureşti, 1975;
- Bălan, Ion Dodu, *Octavian Goga*, editura Eminescu, Bucureşti, 1974;
- Borbely, Sandor; *Igy Élt Ady Endre*, editura Mora Ferenc, 1989;
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române – compendiu*, editura Minerva, Bucureşti,

¹⁹ Octavian Goga, *Opere I*, editura Minerva, Bucureşti, 1978, pag. 3.

1983;

- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, Editura Minerva, 1985;
- Cepraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, editura Junimea, Iași, 1973;
- Guțan, Ilie, *Caietele Octavian Goga*, Casa de Presă și Editura Tribuna, Sibiu – Rășinari, 2005;
- Halász, Elod; *Nietzsche és Ady*, Editura Ictus, 1995;
- Iorga, Nicolae, *Poeziile lui Octavian Goga*, în *Semănătorul*, IV, nr. 44, 30 octombrie 1905;
- Kocsis, Francisko; *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006;
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, editura Minerva, București, 1981;
- Maiorescu, Titu, *Critice*, editura Minerva, București, 1984;
- *Octavian Goga interpretat de ...* - editura Eminescu, București, 1974;
- Schöpflin, Aladár; *Ady Endre. Micromonografie*, editura Polis, Cluj-Napoca, 2005;
- Varga, József; *Ady és kora (Ady și epoca lui)*, 1977, editura Kossuth, Budapesta.

3. Siteografie:

- www.agerostuttgart.de/REVISTA_AGERO/ISTORIE/Iubirile%20lui%20Ady%20Endre%20de%20Brudascu.htm, 27.07.2015;
- www.muzeuloctaviangoga.ro/locatarii-de-la-ciucea/ady-endre-5/, 20.08.2015;
- www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=7718, 27.10.2015;
- <http://www.ecreator.ro/eseistica/2848-paralele-si-prietenii-intre-o-goga-si-ady-endre.html>
- <http://stefandincescu-octavianvoicu.blogspot.ro/2015/04/blog-post.html>, 23.08.2015;
- ro.wikipedia.org/wiki/Octavian_Goga 23 iulie 2015.
- www.poezie.ro, 20.08.2015.

LOVE CORRESPONDENCE - MIHAI EMINESCU, VERONICA MICLE

Ioana Chindriş (Bud)

Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare North University Center

Abstract: This article deals with the love correspondence of a famous couple, Mihai Eminescu-Veronica Micle, focusing on the last epistolary corpus appeared in 2000, a corpus that brings a balance in terms of quantity of letters of love between the two epistolieri. The beginning of this paper contextualizes love correspondence in literature, considering the fact that in the last years it notes an increased interest in everything related to privacy, the letter showing a double interest: critical and textual content, here the lecturer identifying the germs of future literary masterpieces. The evolution of this epistolary love discourse between the two poets is still visible from their love intertwined in a foreign country, in the Johan Strauss's city, continuing with the first epistolare love exchanges drawn up in french, this represents the first stage of love-Philia (affection is sent using the symbols, extending up to placing of the correspondence under the sign of the fiction-Gajul and Tolla, followed by the dominated love by Eros (their correspondence filled with passion, after the death of Stefan Micle). This evolution of feelings, translates in the language of love in terms of endearment (to the simple name Lady, until coquette and biondetto, my sweet, dear and angelic Cuța), reaching up to a language that proves to be unable to utter the tumult of feelings, to an unspoken one. The epistolary love exchange knows a dramatic regress as in the love of them intervene the items from le dehors (indigence, Eminescu's illness, people's malices) the poet's death and Veronica's Micle suicide makes us think of the fulfillment of their love through death and to the legend of Filemon and Baucis. Time will pass and will no longer fit into calendars, probably will throw out other letters of the two from the archives and facsimiles, but one thing is certain: they loved each other very much and have filled universe with their love.

Keywords: love correspondence, epistolary exchange, intimate discourse, fragmentary literature

„...ești singurul punct luminos
al vieții mele întunecate de greutate,
de griji și de necazuri”¹
„Nu voi mai iubi niciodată o altă femeie
și tu rămâi în mintea și sufletul meu ceea ce ai fost totdeauna:
visul de aur al vieții mele

¹ Mihai Eminescu către Veronica Micle, 7 noiembrie 1879, p. 57.

-singura mea aspirație și viața cu tine, singura mea speranță”²

„Am înțeles că un om poate avea totul
neavând nimic și nimic având totul.”³

Corespondența, scriitură aflată la granița dintre literar și non-literar, încearcă de multă vreme să-și stabilească contururi clare, bine definite și să capete statutul de gen literar autonom. Nu trebuie să pierdem din vedere faptul că avem de-a face cu o practică epistolară la fel de veche ca și cea literară. În zilele noastre, remarcăm un interes crescut pentru tot ceea ce ține de intimitate, de resorturile personale și ascunse ale ființei umane. În acest context, scrisoarea prezintă un dublu interes: critic și textual, căci : „L’effet de l’intime qu’exaltent les lettres privés, c’est précisément ce qui donne du charme aux correspondances.”⁴

Eugen Simion, consideră discursul epistolar ca fiind : „un jurnal intim intermitent, cu un singur destinatar”⁵. Aceasta este, desigur, o viziune pur teoretică asupra scrisorii, în concordanță cu perspectiva jakobsoniană a actului lingvistic: emitător-mesaj-destinatar (la un prim nivel, avem destinatarul direct, pe urmă, în urma publicării corespondențelor, intervine cel puțin o terță persoană și mă refer aici la editor, destinatarii multiplicându-se pe măsura lecturii și re-lecturii scrisorilor. Pentru început, la fel o consideră și Al. Săndulescu: „La prima vedere și în accepția comună, ea ni se relevă ca un simplu mesaj ce emană de la emitător către destinatar, fără să implice vreo intenție artistică declarată, în sensul operei literare”.⁶ Însă, este clar că, în majoritatea cazurilor, scrisoarea nu își propune un scop estetic, însă discursul epistolar își definește o identitate personalizată, care poartă amprenta celui ce scrie, scrisoarea devenind tot mai acut un spațiu iconic, închis, securizant, o ramă în care emitătorul se manifestă liber în gândire și exprimare, dând frâu spiritului creator și trăirilor confesive autentice ale acestuia. Aceasta îi va permite celui care o citește să imagineze, să creeze alte lumi, să interpreteze, să analizeze și, de ce nu, să ficționalizeze. Aici se naște literatura și astfel, documentul epistolar se prefăce în document literar.⁷ Este o zonă enigmatică, plină de mister între viață și text, iar curiozitatea noastră de voyeur este surescitată la maximum. Căci altfel, cum ne-am putea explica faptul că suntem tentați să citim texte care, aparent, nu aparțin niciunui gen literar și nu se încadrează în categorii literare? Și, totuși, merită efortul de a descifra și decifra acest gen de hipertexte private, căci aici găsim germenii viitoarelor opere care vor marca pentru totdeauna literatura viitoarelor secole. Genul epistolar ne permite să intrăm în sistemul de gândire al scriitorilor, în laboratorul lor de creație. „Prin scriere, existența s-a transformat într-un proces creator”.⁸ Nu trebuie să pierdem din vedere faptul că nu toate scrisorile devin literatură. Unele dintre acestea, chiar ale marilor scriitori, rămân la stadiul de simple mărturii ale celor care le-au scris, importante doar în măsura în care ele ne comunică ceva despre biografia celor în cauză.

O analiză discursivă a scrisorii, ca gen literar, evidențiază faptul că aceasta ne apare atât ca gen textual, cât și ca practică culturală, existentă în fiecare epocă și în toate culturile,

² Mihai Eminescu către Veronica Micle, 28 februarie 1882, p. 115.

³ Mihai Eminescu către Veronica Micle, 5-11 august 1879, București, p. 38

⁴ Jelena Jovicic, *L’intime épistolaire (1850-1900): genre et pratique culturelle*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p.1, „Efectul intimului pe care îl exaltă scrisorile private, este tocmai ceea ce dă farmec corespondențelor”.

⁵ Eugen Simion, *op. cit.*, p.168.

⁶ Al. Săndulescu, *Literatura epistolară*, București, 1972, Editura Minerva, p.12.

⁷ Adrian Marino, tratând problema literaturii scrise/ vs/ literatură orală, ajunge la concluzia că: „A scrie *printre rânduri* sau *sub rânduri* (*das Niedergeschriebene*) înseamnă a scrie *literatură*. În felul acesta scrisul, nu numai că fixează comunicarea, dar o și amplifică și o face tot mai complexă, într-o măsură incalculabilă. În consecință ea devine tot mai interpretabilă.”- Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 4, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p.12.

⁸ Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 16.

începând de la Platon (cele 13 *Scrisori, Epistolai* ale lui Platon, 427-347 î. Hr.) și continuând cu Isocrate, Seneca, Descartes, Cicero, Voltaire etc.⁹ În cazul scrisorii, simultaneitatea narațiune-istorisire este aproape perfectă.

Correspondența de dragoste dintre Mihai Eminescu-Veronica Micle¹⁰ este un schimb epistolar din rândurile căruia respiră adânc un aer de amărăciune, necaz, durere, revoltă și, nu în ultimul rând, o iubire imensă, niciodată oficializată prin căsătorie. Tentați să punem între paranteze corespondențele amoroase ale scriitorilor, acestea ne furnizează răspunsuri, chei prin intermediul cărora dezlegăm multe mistere ale operelor literare. Rosa de Conte, în volumul *Eminescu sau despre Absolut*, în capitolul referitor la iubire, mărturisește că nu intenționează să reconstituie biografiile amoroase ale femeilor întâlnite de poet, însă: „...fiecare din ele, legându-l de sine pentru o perioadă mai mult sau mai puțin lungă, a lăsat desigur o urmă în simțirea emotivă a bărbatului și, deci, indirect, în poezia sa. Dar Veronica Micle le rezumă pe toate, într-un anumit sens, întrucât a fost într-adevăr” marea lui iubire”: mare și dramatică, desigur, dar nu unica”.¹¹

Menționăm faptul că primul corpus epistolar conține 43 de scrisori ale Veronică Micle către poet și doar 18 semnate Mihai Eminescu. Critica literară a ajuns imediat la concluzia că marele poet era mult mai rezervat în a-și exprima sentimentele pe hârtie, în timp ce îngerul blond al poetului, recitind scrisorile, mărturisește: „*Dumneavoastră știți că eu am aceia ce numesc francezii la rage d'écrire*”.¹² Exegetul sătmărean Gheorghe Glodeanu este de părere că „Decalajul se explică atât prin nevoia mai accentuată de confesiune a femeii-scrisul având o importantă funcție soteriologică-cât și prin dificultatea cu care corespundea Eminescu, pentru care redactarea unui răvaș presupunea o stare de spirit aparte”.¹³ Criticul literar are perfectă dreptate în ceea ce afirmă, deoarece, nu doar în prezentul corpus epistolar supus analizei, ci și în alte schimburi epistolare de dragoste (de exemplu, în cazul corespondenței dintre Nae Ionescu-Elena Margareta Fotino, Octavian Goga-Veturia Goga, Paul Celan-Ingheborg Bachmann etc), remarcăm o avalanșă de confesiuni scriptice din partea femeilor: „*Ce abis este sufletul meu și în genere al oricărei femei? Noi punem sufletul pe hârtie. Ce puneți d-voastră bărbății, scumpul meu Eminescu?*”¹⁴ (XXXII, august 1881). Poetul are nevoie de o stare aparte pentru a-și așterne sentimentele pe hârtie: „...*nu am nici dispoziție de a-ți scrie ție, căreia aș vrea să-i scriu închinăciuni, nu vorbe simple*”.¹⁵ Afectul este de o așa de mare intensitate, încât cuvântul este incapabil să transmită conținutul, astfel încât limbajul se

⁹ O trecere în revistă a celor mai importante momente ale genului epistolar universal, din punct de vedere filozofic găsim în Cuvântul introductiv al Dorei Mezdrea, primul volum al corespondenței dintre Nae Ionescu și Elena-Margareta Fotino, *Correspondența de dragoste (1911-1935)*, Ediție îngrijită de Dora Mezdrea, Editura Anastasia., 1997, p.

Evoluția genului epistolar/Erotographos

¹⁰ Analiza epistolară are în vedere cele două volume de scrisori existente: Mihai Eminescu-Veronica Micle- *Când te-am văzut, Verena...*, *Scrisori de dragoste*, (1998), Ediție îngrijită de Simona Cioculescu, București, Editura Cartea Românească și *Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit. Corespondență inedită Mihai Eminescu-Veronica Micle* (2000), Scrisori din arhiva familiei Garziella și Vasile Grigorcea, Ediție îngrijită, transcriere, note și prefață de Christian Zarifopol-Ilias, București, Editura Polirom. Menționăm faptul că cel de-al doilea volum scoate la lumină o echilibrare a schimbului epistolar între cei doi protagoniști, deoarece, așa cum remarcă în nota introductivă Christina Zarifopol-Ilias, ani de-a rândul s-a inoculat ideea conform căreia „*a existat o disparitate între cei doi, tradusă și în coeficienți diferiți de implicare sentimentală*” (p. 5).

¹¹ Rosa del Conte, *EMINESCU sau despre Absolut*, Ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p.202.

¹² *Op. Cit.*, p. 74 (este vorba de primul volum, 21 mai 1881).

¹³ Gheorghe Glodeanu, *Poezie și poetică*, Iași, Editura TipoMoldova, 2010, p. 147.

¹⁴ *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁵ *Dulce mea Doamnă/ Eminul meu iubit...*, p. 65, 1880 „Februar”(dată făcută de Veronica Micle)

estompează în fața tumultului afectuos.. Această tensiune cuvînt-imposibilitate de exprimare este vizibilă și în constrîngerea impusă de tabulatura scrisorii, ca specie, vizibilă, simultană în spațiul mărginit al paginii de hîrtie. O altă alternativă la limbaj este referința la textul văzut ca *imago mundi*. Și dacă ne gândim la momentul romantic al lui Heidegger, în secolul XX, literele au ele însele un imaginar lingvistic, iar poezia, literatura, exprimarea nu este altceva decât o imagine a lumii. În scrisoarea din 1876 (ianuarie-iunie) , al primului corpus epistolar, poetul se confesează: „În orice caz, pîn-a te cunoaște puțin numai, simțemîntul meu nu era cu mult deosebit de acela dintre Amor și Psyche, dumneata erai o idee în capul meu și te iubeam cum iubește cineva un tablou”.¹⁶ Acest lucru confirmă ipoteza faptului că iubirea dintre cei doi s-a născut din admirație și respect reciproc, imaginea vizuală a tabloului ducându-ne cu gândul la *Infantelele* lui Velasquez și la corespondența dintre Dinu și Nelly Pillat.

Imposibilitatea de a-și exprima sentimentele proprii scriptic o regăsim și la marele prozator Marin Preda, în *Scrisorile sale către Aurora*¹⁷. După ce recitește scrisoarea datată sptembrie 1954, în P.S notează: „Credeam că am reușit să fac să se simtă ceva din inima mea care a fost atinsă și mă doare. Blestemată meserie, pe care o am: sentimentele altora știu să le exprim, pe ale mele nu. Ce-o să fie cu mine?! Voi reuși vredată?!”.¹⁸ Același sentiment al indicibilului reiese și din epistola din 11 martie 1955: „Îmi vine greu să-ți scriu când mi-e dor de tine, tot așa cum mi-e greu să-ți vorbesc.”¹⁹

Apariția volumului de corespondență din 2000 aduce o echilibrare doar din punctul de vedere cantitativ al scrisorilor: 93 de scrisori ale poetului către „dulcea și drăgălașa mea copilă”²⁰ și doar 15 ale Veronicăi către „Bien aimé Titi”²¹. Trebuie să menționăm faptul că nu știm cu certitudine câte scrisori au scris fiecare, deoarece, există supiciunea că cel puțin trei epistole ale poetului ar fi fost falsificate în ediția Minar. În nota introductivă a volumului din 2000 se precizează că se cunosc în prezent 108 epistole semnate de Eminescu și doar 63 ale Veronicăi Micle către poet, în timp ce Mircea Mihaieș, într-un articol din *Ziarul de duminică*, spune că se cunosc 18 epistole ale poetului către Veronica Micle, cu precizarea că „o parte din ele sunt, în opinia specialiștilor, falsuri”.

Volumul din 2000 aduce în prim-plan un corpus consistent de scrisori, însă acestea nu pot fi pipăite, văzute, căci nu avem acces la ele. De asemenea, cercetătorul literar nu poate surprinde performativitatea textului, neavînd acces la manuscris. Cristina-Zarifopol Iliaș le-a dat spre publicare și, grație tehnicii actuale, a făcut câteva fotografii color după originale, însă documentul autentic nu este accesibil cititorilor. Tocmai de aceea, eminescologul Nicolae Georgescu concluzionează că: „...iată cum „minarismul” nostru secular a devenit, subtil,

¹⁶ Mihai Eminescu-Veronica Micle- *Când te-am văzut, Verena...*, *Scrisori de dragoste*, (1998), Ediție îngrijită de Simona Cioculescu, București, Editura Cartea Românească, p. 14-15.

¹⁷ Aurora Cornu, pe care Eugen Simion o consideră „femeie cu personalitate și are, în comportament, o subtilitate și o noblețe care deconspiră o bogată ascendență aristocratică”-Eugen Simion, *Fragmente critice*, Vol. I, *Scritura taciturnă și scriitura publică*, București, Editura „Grai și suflet-Cultura Națională”, 1998, p. 143. În capitolul intitulat „Aurora Cornu și grupul din Rue Cognacq-Jay”, criticul literar afirmă că, în urma interviului pe care i l-a luat poetei, în 1987 și 1991, aceasta a vorbit „altfel” despre fostul ei soț, adică diferit de discursul altor soții: „...povestind existența ei cu Marin Preda, Aurora Cornu desenează portretul unei tinere bovarice din anii '50 care știe ce-i bovarismul, îl ironizează discret și-i dă o notă de reverie intelectuală și pasionalitate cordială”.-p.143.

¹⁸ Marin Preda, *Scrisori către Aurora*, București, Editura Albatros, 2001, p.17.

¹⁹ *Idem*, p. 42.

²⁰ *Op. Cit*, p. 145, aprilie 1882.

²¹ *Op. Cit*, p. 28, 28 octom, Iași, Editura Princeps Edit, 2008, p. 113.brie 1877.

„zarifo-polism”...milenar”.²² Ceea ce deplânge eminescologul aici este faptul că, orice critic sau cercetător literar, din dorința de a surprinde performativul scrierii, dinamica avântului, transformările prin care a trecut un text literar pînă a ajunge în forma finală, acesta așadar, face apel la manuscris, la textul princeps, original. Ori, această posibilitate este exclusă, deoarece manuscrisele scrisorilor cuprise în ultimul volum editat nu pot fi consultate. Nu trebuie să pierdem din vedere faptul că *Scrisorile* provenite din arhiva familiei Graziella și Vasile Grigorcea sunt doar câteva din corpusurile care, presupunem, că ar fi încă needitate, căci, din nota introductivă aflăm că avem de-a face cu scrisorile cele mai *inedite*. Timpul va trece și nu va mai încăpea în catedre și, probabil, atunci vor mai apărea și alte epistole, care să facă lumină în cazul celor doi poeți ai literaturii române, căci: „Eminescu este necunoscut”²³.

Indiferent de numărul epistolelor amoroase, un lucru este cert: cei doi s-au iubit, când furtunos și tumultos, când pasional, cu tristețe, suferință și amar, dragostea afându-se în plin centrul unui conflict cornelian dintre iubire și datorie. Prinși în mrejele acestei mari iubiri, pentru Momoți și Emin paradisiul a coborât pe pământ. Veronica Micle, femeia cu care Eminescu s-a iubit timp de 14 ani, nu a fost singura dragoste din viața poetului.²⁴ De exemplu, intelectualul bucovinean Teodor Ștefanelli²⁵, fostul coleg și prieten al poetului, își amintește că Eminescu era amoretat de Eufrosina (Lena) Popescu, o fată de 18 ani extrem de frumoasă, care făcea parte din trupa lui Pascali și, după părerea lui, poeziile *La o artistă* și *Amorul unei marmore*, publicate în revista *Familia* în 1968, ar fi dedicate acesteia. Iubirea dintre Eminescu și Veronica Micle, așa cum reiese din scrisori, cunoaște două etape: inițial este o iubire platonică, dominată mai mult de *Philia* (concept grecesc ce concentrează toate formele de atracție și de împlinire ale omului), înțeleasă ca iubire de bine, adevăr și frumos, pentru că, după moartea lui Ștefan Micle, în 1876, iubirea lor să evolueze și să fie dominată acum de Eros, „chestiune metafizică”, așa cum o numește Eriximah în *Banchetul* lui Platon.

Căci gestul marelui poet de a iubi o femeie măritată este unul extrem de îndrăzneț. Ne aflăm în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, într-o lume pudică, în care supremul moment erotic era acela în care un domn reușea să sărute mîna fără mînușă. Nu trebuie să uităm faptul că frumoasa Veronica Micle, „îngerul blond” al poetului era o femeie nefericită, căsătorită de la frageda vîrstă de 14 ani cu rectorul Universității din Iași, ardeleanul Ștefan Micle, un bărbat cu 30 de ani mai în vîrstă decât ea. Tocmai de aceea, corespondența amoroasă dintre cei doi îndrăgostiți se va derula în limitele discreției și al respectului precaut. Prin urmare, considerăm că putem numi etapa de început a dragostei celor doi *iubirea-philia*, căci afecțiunea este plasată sub specia rațiunii, a responsabilității față de cei din jur. Eminescu frecventa des salonul literar al Veronicăi și citea poezii de dragoste și între cei doi se va naște, mai întâi o prietenie literară, dacă ne referim, în special la perioada ieșeană.

Iubirea dintre cei doi se înfiripează, după unele surse (Octav Minar, Augustin Z.N.Pop) în țară străină, pe vremea când Eminescu se afla în orașul lui Johan Strauss, audiind cursurile Facultății de filosofie, iar Veronica Micle se afla acolo pentru a se vindeca de o

²² Nicolae Georgescu, *Cu Veronica prin Infern. Cartea regăsirilor. Cartea despărțirilor*, Iași, Editura Princeps Edit, 2008, p. 113.

²³ Nicoară Mihali, *Noapte gutuielor*, Baia Mare, Editura Eurotip, 2007, p.263.

²⁴ Mai multe informații găsim în următorul articol: http://adevarul.ro/locale/botosani/amantele-secrete-patimasului-mihai-eminescu-innebunit-o-gelozie-veronica-micle-taranci-nemtoice-croitorese-surori-lautari-actrite-1_54e4ad4b448e03c0fdb2792/index.html

²⁵ Teodor V. Ștefanelli, Radu I. Sbierea, Samoil I. Isopescu- *Amintiri despre Eminescu*, Craiova, Editura „Scrișul românesc”, 1996, p. 80-81.

eczemă. La fel susține și discipola Școlii clujene, Rosa del Conte²⁶: cei doi se întâlnesc în Viena, iar talentul și renumele poetului, care publicase deja *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Înger de pază*, nu au lăsat-o indiferentă pe Veronica, ci au contribuit la înfîrriparea iubirii între cei doi poeți, oameni ai secolului al XIX-lea, educați de o cultură romantică. Eminescologul Nicolae Georgescu este de părere că însuși Ștefan Micle i l-a recomandat Veronicăi pe Eminescu, deoarece aceasta avea nevoie de un ghid prin capitala Imperiului Austro-Ungar.

Primele schimburi epistolare afectuoase între cei doi sunt redactate în limba franceză, aspect deloc întâmplător în epocă, căci avem de-a face cu tineri educați într-o țară străină, iar limbile de circulație internațională (franceza și germana) erau utilizate atât în vorbirea curentă, cât și în scris. Nu întâmplător, Vasile Alecsandri scrie cea mai mare parte a corespondenței de dragoste către Elena Negri în limba lui Voltaire, ori „Carol de Hohenzollern se adresează adesea celor din jur în franceză”.²⁷

„Titi, cette lettre je l'ai écrite hors de la maison, tellement je suis espionné par les gens qui m'entourent, un va et vient, un autre arrive, je suis pire qu'à un hôtel...Tolla, Veronica malheureuse”.²⁸

În această primă etapă a Iubirii-Philia, afecțiunea este transmisă cu ajutorul simbolurilor, ajungând până la plasarea corespondenței sub semnul ficțiunii. De exemplu, pseudonimul epistolar al poetului este, în unele scrisori, Gajus²⁹ (personajul nuvelei *La aniversară*, ori pseudonimul cu care Eminescu se semnează atunci când publică nuvela în „Curierul de Iași”). Augustin Z.N.Pop observă că, în aceeași perioadă, Veronica colaborează la același ziar, traducând nuvela „Morella” (a lui Edgar Allan Poe) și se semna cu pseudonimul Tolla. Iubirea este transmisă prin simboluri: scrisori³⁰ și fotografii: „Iubirea lui pentru Veronica a fost cu totul secretă. Ei doi și-au făcut simboluri tainice pentru comunicare, s-au întâlnit cu mare discreție”.³¹

Philia, înțeleasă ca iubire-prietenie, ca activitate netulburată de Eros, afect ce se mulțumește doar cu posibilitatea de a se găsi în prajma ființei iubite transpare și din rândurile epistolei datată „29 August/10 Septembrie 1879, Botoșani” epistolă care se plasează deja în cea de-a doua etapă, a iubirii dominată de Eros: „Dulce mea amică/ Nu îmi pot închipui altă viață decât în apropierea ta și numai sub condiția aceasta voi în genere să trăiesc.”³² Moartea soțului ei (6 august 1879) va schimba atât iubirea platonice dintre cei doi, cât și tonul corespondenței de dragoste, care, până atunci, era mai distant și mai rezervat. Schimbarea discursivă se produce mai ales în epistolele Veronicăi, căci poetul va continua să scrie în

²⁶ Rosa del Conte, *op. cit.*, p. 203. Trebuie să remarcăm faptul că aceasta are o privire detașată în ceea ce-l privește pe Eminescu și îl consideră a fi un poet din altă cultură. Prin gândire, talent și forță vizionară, Eminescu nu se încadrează în nicio paradigmă a societății românești de până atunci. Poezia sa folosește o limbă pe care o vom întâlni în poezia modernistă a secolului XX. Și tocmai în aceasta constă geniul care va traversa pânza vremii dincolo de timp și va deveni nemuritor.

²⁷ Ioana Părvulescu, *În intimitatea secolului 19*, București, Editura Humanitas, 2005, p.63.

²⁸ Când te-am văzut, Verena..., 28 octombrie 1877, p. 28-29. „Titi, această scrisoare ți-am scris-o în afara casei, atât sunt de spionată de către oamenii care mă înconjoară, unul pleacă, altul sosește, eu sunt mai rău decât la un hotel...”

²⁹ De exemplu, în scrisoarea din 17/29 august 1879: „Al tău, Gajus”, p. 25. Philippe Lejeune, referindu-se la această situație a numelui fictiv al epistolierului, o numește „identitate asumată la nivelul enunțării și, absolut secundar, o similitudine produsă la nivelul enunțului”, Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000, p. 24.

³⁰ Pe care Veronica Micle le consideră : „...rămășițele singurului sentiment adevărat pe care l-am avut în viață...comoara, singura comoară a vieții mele”, *Ibidem*, p. 161.

³¹ Nicolae Georgescu, *Cu Veronica prin Infern, Cartea regăsirilor, cartea despărțirilor*, Iași, Editura Princeps Edit, 2008, p. 9.

³² *Dulcea mea Domană....*-p. 26.

același registru grav. Cunoaștem faptul că, atunci când suntem îndrăgostiți, corpul nostru secretă endorfine, considerate molecule ale fericirii. Însă, absența fizică a iubitei, îl face pe poet să simtă un gol în suflet și boală în organism: „*De când ai plecat tu, n-a plecat numai fericirea ci și liniștea și sănătatea mea. Dureri reumatice am început a simți în picioare, însoțite ca totdeauna de dese bătăi în inimă...De unde eram cu tine fericit și mulțumit, acum sunt singur, nemulțumit, rău dispus prin singurătate și boală, obosit de viață*”³³.

În a doua etapă a iubirii dintre cei doi poeți, remarcăm o mișcare în sens invers în ceea ce privește relația lor intimă cu exteriorul. Dacă în cazul iubirii-Philia, relațiile amoroase erau guvernate de respectul față de cei din jurul lor (și ne referim aici, în primul rând la respectul față de Ștefan Micle), în cazul Iubirii-Eros, accentul cade pe încercarea de a face ca ființa iubită să fie respectată de cei din afară. Compromisă în ochii celor din jur, Veronica Micle, care își afișează deschis relația sa cu poetul la doar o lună de la decesul soțului ei, este aspru judecată de contemporani. Acest lucru îl recunoaște și poetul, care își asumă vina de a o fi compromis pe Veronica: „...*eu Iezuitul, ipocritul care cu premeditație am voit să te compromit în ochii lumii, eu care am compromis în ochii lumii pe...dulcea mea nevastă*”³⁴. Repetiția verbului a comprimate accentuează părerea de rău a celui care, prin metafora iezuitului, simbol al omului șiret și duplicitar, care acționează conform schemei *scopul scuză mijloacele*, s-a infiltrat în relația conjugală a Veronicăi și a lui Ștefan Micle. Tocmai de aceea, Eminescu va încerca de mai multe ori să-și oficializeze relația prin căsătorie, însă starea lui materială nu îi va permite acest lucru. Căsătoria este dorită foarte mult de către cei doi, mai ales că, după afirmațiile lui Augustin Z.N. Pop, Veronica Micle era însărcinată, iar nașterea unui copil în absența unui tată oficial ar fi însemnat o rușine pentru Popoțoni (așa cum îi plăcea poetului să o alinte pe Veronica).³⁵

Iubirea adolescentină dintre cei doi a fost benefică din punct de vedere creativ, căci dragostea a funcționat ca un univers compensativ, o lume consubstanțială, salvându-l, mai ales pe peot, din vârtejul vieții dominate de singurătate și suferință. Își mărturiseau sentimentele în scrisori, dar, să nu uităm că vorbim despre doi poeți și, inevitabil, discuțiile despre poezii reprezintă constante discursive ale epistolelor amoroase. De exemplu, în scrisoarea din 10 martie 1880³⁶, Eminescu îi cere Veronicăi să corecteze prima strofă din poezia *O, mamă, dulce mamă:/ „în loc de: Salcâmu-și scutur floarea de toamnă și de vânt/ vei pune:/ Se scutură salcâmi de toamnă și de vânt*”³⁷. Tot din scrisori aflăm că Maiorescu, intuind genialitatea poetului, îi propune să își editeze versurile.

Limbajul iubirii se exprimă și în termeni de alint. Apelativele cu care poetul i se adresează iubitei sale nu sunt altceva decât nuanțări romantice ale iubirii care ne naște între cei doi, evidențiind evoluția amoroasă într-un crescendo dramatic, de la „Stimată Doamnă” (formulă de adresare în scrisoarea neexpediată din 8 noiembrie 1874), continuând cu „Doamnă” (1876), pentru ca, după moartea soțului, să i se adreseze cu formule în care predomină diminutivele („Măi îngerașule”)³⁸, epitetele multiple („Dulcea, draga și îngereasca mea Cuță”³⁹, „cocheto și biondetto”⁴⁰, „Draga și mititica mea Moți”⁴¹) și

³³Op. cit., București, 31 Octombrie [1]879, p. 32.

³⁴Op. cit., 22 Februarie 1880, p. 68.

³⁵„Virginia Micle destăinuie, în 1909, lui Victor Eminescu, nepot de frate al poetului, că în mai-iunie 1880, Veronica Micle avusese un copil de la Eminescu, care s-a născut mort”-Augustin Z.N.Pop,*Mărturie Eminescu. Veronica Micle*, București, Editura Tineretului, 1973, p.105.

³⁶Din notele de subsol aflăm că anul a fost adăugat de Veronica Micle cu creionul, p. 73.

³⁷Op. cit., p. 73.

³⁸București, 14 ianuarie 1880, p. 49.

³⁹16 martie 1880, p. 77.

terminând cu „Domnule Eminescu”⁴², apelativ al unei scrisori din rândurile căreia răzbate tristețea și revolta, Veronica cerându-i înapoierea scrisorilor și a fotografiei. În acest timp în care i se adresează poetului cu detașare, ea întreține o corespondență cu Iulia Roșca. În cazul celor doi se remarcă și o rupere a intimității, prin simplul fapt că unul dintre îndrăgostiți cere celuilalt înapoierea scrisorilor. Curtoazia cere ca rugămintea să fie respectată și, din fericire pentru posteritate, așa s-au păstrat epistolele volumului din 2000.

Pe parcursul corespondențelor de dragoste identificăm situații în care *le dehors* predomină. Invadează spațiul intim și scrisorile dintre iubiți sau dintre soț și soție capătă un caracter preponderent informativ. Astfel aflăm informații despre familia Slavici, ori despre oamenii politici ai vremii: Titu Maiorescu, Mihail Kogălniceanu, sau Conta. În scrisoarea din 12 august 1879, Veronica îl roagă pe Eminescu să-i facă o „suplică” la Ministerul Cultelor și să ceară din partea ei „salariul răposatului”⁴³. Astfel va începe lungul periplu al poetului pe la diferiți oameni politici ai vremii, cu scopul de a o ajuta pe Veronica să supraviețuiască din punct de vedere financiar. *Le fait divers* este și incendiul care cuprinde Palatul administrativ (scrisoarea din 17 ianuarie 1880). Relația Eminescu-Mite este descrisă romanțat și în romanul lui Eugen Lovinescu-Mite⁴⁴. „Prietenii știu că Eminescu îmi dă lecții de limba română; venirea lui aici are deci cu totul alt caracter”. (p. 18). Însă, pe întreg parcursul romanului lui Lovinescu, ca un leitmotiv întâlnim discrepanța dintre Mite, femeia rafinată, care-și făcuse din poet un idol, un ideal poetic, iar pasiunea ei pentru Eminescu nu era cunoscută de către nimeni, în timp ce poetul apare prezentat ca „...un declasat social; întreținut în mediul distins al burgheziei intelectuale germane”(p. 60)

Dimesiunea perlocuționară⁴⁵ a actului lingvistic este extrem de puternică și în scrisori, eficacitatea actului discursiv traducându-se în dinamica comunicațională locutor/ interlocutor. Iată, de exemplu, starea de spirit a poetului în urma citirii ultimei scrisori primite de la Veronica, în care „draga și dulce amică” îi reproșează că nu i-a scris: „Am simțit cu atât mai amar cuvintele celei din urmă scrisori cu cât ești pe deplin în drept, cu cât mă simt mai vinovat.”⁴⁶ Cuvântul ce prevestește tragedia, durere și suferința, iar în final moartea apare ca un leitmotiv în diverse corpusuri epistolare. Ne referim aici la corespondența Mihai Eminescu-Veronica Micle, Dinu și Nelli Pillat

Sinuciderea Veronicăi Micle, la cinzeci de zile după moartea poetului, este în perfectă concordanță cu motivul folcloric al împleririi dragostei prin moarte. Întâlnim acest aspect mai ales în baladele populare, în care arborii îmbrățișați reprezintă simbolul întâlnirii îndrăgostiților chiar și după moarte. De asemenea, această temă apare și în colinde, de exemplu *Mă luai, luai*. Ne amintim de Filemon și Baucis, doi tineri îndrăgostiți, care i-au cerut lui Zeus să-i transforme în doi arbori pentru a trăi mereu unul lângă celălalt.

Din scrisori aflăm că Eminescu, în ciuda veștii mizere pe care o ducea, exclude ideea sinuciderii propriu-zise, considerată o probă de curaj de către Veronica, o formă de revoltă. El alege o altă modalitate, simbolică, de sinucidere-munca asiduă „Un bărbat care n-are temperamentul necesar pentru a se sinucide, precum se vede că nu-l am eu, se distruge

⁴⁰ 22 martie 1880, p. 79.

⁴¹ Scrisoare numerotată 135, „Vinerea Patemelor”, 26 martie 1882.

⁴² Al doilea corpus epistolar, 31 august 1881, Iași, p. 239.

⁴³ Primul corpus epistolar, p. 39.

⁴⁴ Eugen Lovinescu-Mite, *Bălăuca*, Ediție îngrijită, prefată și curriculum vitae de Teodor Vârgolici, București, Editura 100+1 Gramar, 1995.

⁴⁵ Daniela Roventă-Frumușani, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, București, Editura Tritonic, 2005

⁴⁶ *Op. Cit.*, 4 februarie 1880, p. 57

lucrând...”(4 august, 1882)⁴⁷ Veronica îi mărturiseşte în scrisoarea din august 1881 că: „...de un an încoace mă cuget care ar fi moartea cea mai fără agonie”⁴⁸. Iubirea thnataică a celor doi este singura soluție pentru a ieși din solitudine și a fi împreună în moarte. Despre viața erotică ca moarte vorbește și Denis de Rougement în încercarea de a face o nouă mitanaliză a iubirii, în care occidentalul est dominat de o sete de nefericire, căci: „Nu s-au scris romane decât despre iubirea fatală, adică despre iubirea amenințată și condamnată chiar de viață”⁴⁹.

Concluzionând, putem spune că Eminescu a iubit enorm și a umplut Universul cu dragostea lui, în timp ce Veronica a fost strivită de o dragoste mare. Iubirea lui Emin n-a fost pământească, iar Veronica nu avea altă soluție pentru a atinge nemărginirea iubirii eminesciene decât sinuciderea. A fost o iubire mare, cu urcușuri și coborâșuri, așa cum este și viața, de altfel, un reper al sentimentelor curate și puternice, ce va dăinui peste timp. Și tocmai de aceea, considerăm că cel mai potrivit ar fi, ca în loc de concluzie, să încheiem cu poezie lui Adrian Păunescu, *Dragostea de care se și moare...*:

Nimic nu mă mai poate vindeca,
Oricâte clinici o să mai cutreier,
Eu sunt bolnav de amintirea ta
Și voi muri cu chipul tău în creier.

Nici nu mă scuz și nici nu mă explic,
Dar fac proces-verbal, ca să se știe,
Că n-am trădat și n-am mințit nimic,
Dovada este această maladie.

.....

Nimic nu ne mai poate vindeca,
De maladia fără de scăpare,
Cădem, și eu, și tu, de boala ta,
În dragostea de care se și moare.

Bibliografie:

a) Opere/ corespondențe ale autorului

Mihai Eminescu-Veronica Micle- *Când te-am văzut, Verena..., Scrisori de dragoste*, (1998), Ediție îngrijită de Simona Cioculescu, București, Editura Cartea Românească

Dulcea mea Doamnă/ Eminul meu iubit. Corespondență inedită Mihai Eminescu-Veronica Micle (2000), Scrisori din arhiva familiei Garziella și Vasile Grigorcea, Ediție îngrijită, transcriere, note și prefață de Christian Zarifopol-Ilias, București, Editura Polirom.

Mihai Eminescu, *Proză* (2011), Pitești, Editura Paralela 45, Antume, schița „La aniversară”, p. 73-79

b) Bibliografie critică:

⁴⁷ Op. cit., p.

⁴⁸ Op. cit., XXXII august 1881, p. 80.

⁴⁹ Denis de Rougement, *Iubirea și Occidentul*, Traducere, note și indice de Ioana Căndea-Marinescu, Prefață de Virgil Căndea, București, Editura Univers, 1987, p. 6.

Antofi, Simona, **De la discursul poetic la facerea literaturii: structure poetice românești în diacronie** (2010), Galați, Editura Europlus.

Antologie, **Despre dragoste și alte întâmplări** (2008), București, Editura Cotidianul

Antonesei, Liviu, **Despre Iubire** (2000), Iași, Editura Ars Longa

Barthes, Roland, **Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit** (2007), traducere din limba franceză de Sorina Dănăilă, București, Editura Cartier.

Barthes, Roland, **Romanul scriiturii**. Antologie (1987), selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, București, Editura Univers.

Barthes, Roland, **Plăcerea textului** (1994), Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Editura Echinoux, Cluj

Baudrillard, Jean, **Celălalt prin sine însuși** (1997), traducere de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință

Blanchot, Maurice, **Spațiul literar** (1980), traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers

Blanchot, Maurice, **Cartea care va să fie** (2005), Traducere din limba franceză de Andreea Vlădescu, București, Biblioteca Națională 31

Ciocârlie, Livius, **Mari corespondențe** (1981), București, Editura Cartea Românească

Codoban, Aurel, **Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală** (2004), Cluj, Ed. Ide Design&Print

Codreanu, Theodor, **EMINESCU-Dialectica stilului** (1984), București, Editura Cartea Cornea, Paul, **Aproapele și departele** (1990), București, Ed. Cartea Românească

Derșidan, Ioan, **Catilinari și temperatori. Eminescu și Caragiale** (2010), Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință

Dicționarul scriitorilor români (1998), Coordonare și revizie științifică de Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Fundației Culturale Române, București

Dicționar esențial al scriitorilor români (2000), Coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București

Erotographos 50+1, **Scrisoarea de iubire, dragoste, amor** (2010), București, Ed. Ars Docendi
Eminescu & Caragiale-150- (2004), Volum îngrijit de Constantin M. Popa, Craiova, Editura Aius Freidel, Nathalie, **La Conquête de l'intime: public et privé dans la Correspondance de Madame de Sévigné** (2009), Paris, Ed. Honoré Champion

Freidel, Nathalie, **La Conquête de l'intime: public et privé dans la Correspondance de Madame de Sévigné** (2009), Paris, Ed. Honoré Champion

Fromm, Erich, **Arta de a iubi** (1995), București, Editura Anima

Genette, Gérard (1978), **Figuri**, Selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, București, Editura Univers.

Girard, René, **Minciuna romantică și adevăr romanesc** (1972), București, Editura Univers

Glodeanu, Gheorghe, **Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu** (2000), București, Editura Libra

Glodeanu, Gheorghe, **Poezie și poetică** (2010), Iași, Editura TipoMoldova

Georgescu, Nicolae, **Cu Veronica prin Infern. Cartea regășirilor. Cartea despărțirilor** (2008), Iași, Editura Princeps Edit

E Lanson, Gustave, **Choix de lettres du XVIIe siècle** (1979), Quatrième édition augmentée, Paris, Librairie Hachette. Editura Princeps Edit,

Mainguenau, Dominique (2008), *Lingvistică pentru textul literar*, Traducere de Ioana-Crina Coroi și Nicoleta Loredana Moroșan, Studiu introductiv de Mihaela Mîrțu, Iași, Institutul European.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare* (1973), București, Editura Eminescu

Marmin Michel, Palet, Laurent, *Chronique de la correspondance* (2006), Paris, Ed. Chroniques

Micle, Maria, *Mărci ale exprimării reverențioase* (2007), În Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iași (serie nouă). Secțiunea IIIe Lingvistică”, tomul LIII, Iași, Ed. Imprimeria Universității „A. I. Cuza”

Milea, Doinița, *Forme ale ficțiunii narative. Epistolarul. Fantasticul. Istoricul* (2002), Galați, Editura Alma

Minar, Octav, *Simfonie venețiană. Romanul unei mari iubiri: Eminescu-Veronica* (1991), .

Munteanu, Cornel, *Pamfletul ca discurs literar* (1999), București, Editura Minerva

Munteanu, Cornel, *Eminescu. Polimorfismul operei* (2012), Krakow

Munteanu, Cornel, *Note de curs. EMINESCU* (2013), Petrova, Editura Țara Maramureșului

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

Negrici, Eugen, *Emanciparea privirii. Despre binefacerea infidelității* (2014), București, Editura Cartea românească

Nițu, George, *Pamfletul în literatura română* (1994), București, Editura de Vest.

Ortega Y Gasset, Jose, *Studii despre iubire* (2001), București, Editura Humanitas

Pârvulescu, Ioana, *În intimitatea secolului 19* (2005), București, Editura Humanitas

Podaru, Aurel; *Genul epistolar în literatura română*, Carnetele de la Beclean, 9, (2009), Beclean, Editura Clubul Saeculum.

Pop, Augustin Z.N., *Mărturii..Eminescu-Veronica Micle* (1967), București, Editura Tineretului

Rougemont, Denis de, *Iubirea și Occidentul* (1987), trad.de Ioana Candea-Marinescu, București, Ed. Univers

Roventă-Frumușani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze* (2004), București, Editura Tritonic.

Săndulescu, Al., *Literatura epistolară* (1972), București, Editura Minerva

Sitar Tăut, Daniela, *Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton* (2007), Iași, Editura Princeps Edit

Ștefanelli, Teodor; Sbierea, Radu; Isopescu, Samoil, *Amintiri despre Eminescu* (1996), Craiova, Editura „Scrișul românesc

Tinayre, Marcelle, *Istoria iubirii* (1992), București, Casa de editură și presă „Viața Românească

Tomoiață, Mirela, *O poetică a corespondenței intime în literatura secolului al XX-lea* (2012), Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință

Ursa Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (2012), Editura Cartea Românească

Vallièrre, Clément, Vico, Gabriele, *La correspondance privée* (2009), Paris, Ed. Maxi-Livres

Vârgolici, Niculina, *Redactare și corespondență* (2012), București, Ed. Universității București

Verghy, Marg. Miller’, Săndulescu, Ecaterina, *Evoluția scrisului feminin în România* (1935), București, Editura Bucovina.

Reviste literare

Colecția Nord Literar, anul XIII, nr. 5 (144), mai 2015-articol scris de Gheorghe Glodeanu
”**Despre condiția universitarilor I**”, p. 3

Colecția Nord Literar, anul XIII, nr.. 6 (145), iunie 2015, articol scris de Gheorghe Glodeanu,
”**Despre condiția universitarilor II**”, p. 3

Manuscriptum 4/ 1978 (33), anul IX, Revistă Trimestrială editată de Muzeul Literaturii
Române

LOOKING AT HIROSHI KASHIWAGI'S STARTING FROM LOOMIS AND OTHER STORIES THROUGH NEW HISTORICIST LENSES

Iuliana Vizan

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: As the title suggests, the present research paper is intended to identify and comment on the different representations of history and power encountered in Hiroshi Kashiwagi's memoir in this way revealing numerous instances in which representatives of a superior society exercise power and thus gain control over weak individuals. On the one hand, the present analysis is meant to work with key terms specific for the new historicist sphere and apply them when analyzing Hiroshi Kashiwagi's storytelling, while on the other it will seek to interpret the importance of past events in the spectrum of contemporaneity. Hence, another concern of the research will be to see how the audience received the memoir in a post-ethnic context, in this way questioning the historical events encountered in the stories and the political context of the 21st century. Moreover, because new historicism focuses on the individual as being part of a major system that functions on power centers, the paper will resort to analyzing how Japanese Americans dealt with the concept of power in the American society.

Keywords: discourse, ethnic identity, ideology, power, new historicism

Hiroshi Kashiwagi's *Starting from Loomis and Other Stories* is a collection of the writer's own memories and interpretations from his early life as a Nisei i.e. second generation immigrant. The book brings to light boyhood experiences as well as internment camp episodes and, last but not least, recollections from the years after World War II. Because Kashiwagi writes about many of his distant recollections with the experience of a poet, writer and playwright, his stories are told in thematic and also in chronological order, in this way making the reader aware of aspects connected to his own family, the places he had lived in, and the emotions he felt during his life. The most powerful experiences the writer recollects are the ones connected to the Tule Lake concentration camp because there is where he began his acting and poetry career, his memories connected to the gaining of the 'No-No boy' name and the loss of his American citizenship.

When thinking about the factors which contributed to the decisions made by Kashiwagi, one should mention Edward Yoshida. In his article, "Author Hiroshi Kashiwagi: From Togan Soup to Plums Can Wait and beyond, the life of an American", Yoshida explains that Kashiwagi: "takes readers through this traumatic period in his life. Reading a firsthand Japanese American account of renunciation during WWII is rare, and is no doubt best

experienced through the author's own words"¹. Moreover, Karen Tei Yamashita rightfully considers that Kashiwagi's stories "recuperate from erasure the history of Japanese American immigration and wartime detention, especially that of the Tule Lake incarceration, and the sensibilities and trauma of a Nisei whose long life, creative talents, and desire to write have allowed him to reflect on this past"². This is a clear example that the memoir is in itself a collection of unique life stories which make themselves visible through simple yet powerful experiences connected to the World War II years. Apart from that, the book is also about his father who suffered from tuberculosis and died after being admitted to the Weimar sanatorium, his mother's cooking skills and the years after World War II when he earned a master's degree in library science, wrote pioneering plays and acted both on stage and in movies.

This paper questions how both history and power define the Japanese American experience reflected in Hiroshi Kashiwagi's *Starting from Loomis and Other Stories* as well as how the audience received the memoir in a post-ethnic context, by reflecting on the historical events encountered in the stories and the political context of the 21st century. Accordingly, the following pages will focus on Kashiwagi's view of Loomis and the Arboga Assembly Center as well as on Tule Lake and the aftermath of responding to questions 27 and 28 with 'No' and 'No' respectively. Nevertheless, because the title of this paper aims towards a new historicist interpretation, one finds it important to first tackle some aspects related to history and historical interpretation of literary texts.

When reading Paul Hamilton's *Historicism*, one notices that the book brings to the fore a rather intricate theory related to the movement which bears the same name as the book because "historicism is suspicious of the stories the past tells about itself; on the other hand, it is equally suspicious of its own partisanship. It offers up both its past and its present for ideological scrutiny"³. It is obvious that history cannot be viewed as having only one interpretation, so who can tell whether a story is true or false? Who can actually say if the events encountered in books were described exactly in accordance with reality? One answer is sure: there is no plausible explanation as history, just like literature, develops in time. Hamilton rightfully considers that "both past and present have to remain separate so that one can question the other, and so that a 'fusion of horizons', making possible agreement and disagreement, can take place"⁴. Hence, one needs to detach himself/herself from past events in order to understand former actions with present results. Additionally, one finds it crucial to make a clear distinction between past and present, because one cannot speak about what it is without understanding the happenings that took place. It is also important to mention that "current new historicism distinguishes itself by its heightened consciousness of criticism's institutional past, and of how its methodological changes might have served particular cultural interests"⁵. What new historicism tries to blend in is the unchangeable past the changes that might have taken place according to requirements imposed by a certain cultural background. Another way of interpreting new historicism in contemporary literature would have to do with the following quote: "new historicism recasts history as a battle over fictions, a battle of

¹ Yoshida, Edward. "Author Hiroshi Kashiwagi: From Togan Soup to Plums Can Wait and Beyond, the Life of an American" Discover Nikkei. N.p., 13 Jan. 2014. Web 07 Nov. 2016.

² Kashiwagi, Hiroshi. *Starting from Loomis and Other Stories*. Ed. Tim Yamamura. Colorado: University of Colorado, 2013. back cover.

³ Hamilton, Paul. *Historicism*. New York: Routledge, 1996. p. 3.

⁴ Hamilton. *Ibidem*. p. 94.

⁵ Hamilton. *Ibidem*. p. 153.

communication”⁶. In other words, new historicism is not necessarily concerned with the accuracy of events, but with the act of writing, and more importantly with the acknowledgement of power relations which influenced the sphere of literature.

Accordingly, Kashiwagi’s memoir is a historical representation of power relations exercised upon Japanese Americans because aspects related to both history and power can be encountered even from the first pages of the memoir. When talking about Loomis, the narrator claims that: “most of the Japanese who lived in Loomis were farmers. A few owned their farms; they had bought them before the 1913 Alien Land Law was enacted, which forbade the ownership of land by Issei (first generation Japanese). After 1913, some bought land in the name of their citizen children to get around this law. But most Japanese leased the farms or sharecropped”⁷. This is a clear example of exercised power over individuals who were considered aliens in the American society. If we were to analyze how the Alien Land Law affected the lives of Japanese Americans, than one should keep in mind that Japanese immigrants were seen as settlers as opposed to other Asian immigrants⁸. Another factor which contributed to the enactment of the previously mentioned law was the fact that Japanese pursued American lands in order to settle and work while their children were able to attend school⁹. In other words, the narrator from *Starting from Loomis and Other Stories* explains that because of the Alien Land Law, first generation immigrants could not own American land anymore. Instead they could only lease their lands and sell their crops, in this way coping with the power imposed by the law.

Even if the Alien Land Law seemed to do injustice to Americans of Japanese descent, the narrator remembers that at the beginning of World War II he and his family members were forced to leave their home and prepare for a new life in camps. As a starting point, they had to go to Arboga Assembly Center, a temporary detention camp. The narrator’s experiences from Arboga are obviously connected to the political situation of the time and, of course, the power centers which concentrated their attention on gathering Japanese American families in places where they could constantly be supervised. The narrator painfully recollects that Japanese Americans were forced to live in single room barracks, that for meals they had to line up with tin plates in hand and that no background or previous position in society mattered anymore as everyone was reduced to a number. When talking about the use of the latrine, the narrator claims: “what was most outrageous was going to the latrine, a public outhouse with accommodations for eight or so without partitions. We sat there cheek-to-cheek, so to speak”¹⁰. To put it differently, Japanese Americans became nameless and, at the same time, powerless, being forced to live in such conditions, being forced to comply with the rules imposed by the society in which they lived. The above mentioned ‘latrine’ episode is a clear example of white supremacy as it brings to light the idea that other races are inferior and, thus, are not allowed to benefit from decent 19th century facilities.

However, after arriving at Tule Lake the narrator draws parallels between his previous experience from Arboga Assembly Center and his current location. He clearly states that: “after the miserable experience in Arboga, we were excited about the flush toilets in the

⁶ Hamilton. *Ibidem*. p. 172.

⁷ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 10.

⁸ Takaki, Roland. *Strangers from a Different Shore: A History of Asian Americans*. New York, NY, USA: Penguin: 1990. p. 46.

⁹ Neiwert, David. *Strawberry Days, How Internment Destroyed a Japanese American Community*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 24.

¹⁰ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 15.

latrines; in fact, we made a special trip to the latrine to check them out – two rows of porcelain toilets that actually flushed. We tried them several times to see if they really worked; they did”¹¹. Being overwhelmed by the changes between these two camps, the narrator, in fact, points towards a sense of embracing the situation in which he found himself. So, we could claim that he found a way to cope with the power imposed by the system, in this way resisting it by simply not resisting.

Kashiwagi’s stay at Tule Lake did not have negative repercussions on all levels because apart from being surrounded by fences, here he was able to begin his career as a poet and actor. He even reckons that: “I belonged to the Tule Lake Writers Club and the Tule Lake Little Theater, administered by the camp recreation department. Both were great creative outlets for me, and they gave me a chance to pursue my interest in the arts. Strangely, going to camp was an exciting time for me; I was able to do what I absolutely loved to do...at least at first”¹². Being able to interact with people who had the same interests, the narrator sees Tule Lake as a fruitful experience. However, one finds himself/herself in the situation of questioning his remark ‘at least at first’. Does that mean that he was initially allowed to perform and after some time he was not? Or was this just another short-term career prospect?

Interestingly enough, the following pages from the memoir reveal aspects related to Little Theatre in camp and the feelings rooted deep inside him. He states: “Strangely, camp gave me a chance to pursue what interested me the most: writing and acting, performing in front of people. I had taken a drama course at Dorsey High School during my year in Los Angeles and had acted in plays at the Japanese-language school. But nothing like the Little Theater Camp”¹³. We could only assume that even if Kashiwagi had to spend his teenage years in an internment camp, he took advantage of the situation and focused on his aims. More importantly, the fact that he still remembers Little Theater and compares it to other drama courses proves that the Tule Lake experience was indeed a fruitful one.

However, this experience soon ended together with a questionnaire which intended to measure the loyalty of Japanese Americans. The narrator explains that: “the Little Theater came to an abrupt end with the institution of the loyalty registration order in early February 1943, when politics displaced art, when division, distrust, even enmity among the members – all caused by infamous order – effectively killed off any creative energy within the group. The last performances were in January and by mid-February the Little Theater at Tule Lake was history”¹⁴. Because of this questionnaire Japanese Americans began to lose trust in their peers and there is no wonder why Little Theater lost its members.

In fact, the War Relocation Authority (WRA) tried to identify Japanese Americans who could be released from camp and the two questions from the loyalty registration order, namely no. 27 and no. 28¹⁵, intended to prove the internees’ allegiance to the American people. However, there were serious consequences after answering these questions with a firm “No”. The narrator explains that: “Tule Lake became a segregation center, a maximum

¹¹ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 17.

¹² Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 19.

¹³ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 81.

¹⁴ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 85.

¹⁵ The two questions intended to separate those who were loyal to the United States of America and those who were not. Question no. 27. Asked: “Are you willing to serve in the armed forces of the United States on combat duty whatever ordered?”, while question no. 28 asked: “Will you swear unqualified allegiance to the United States of America and faithfully defend the United States from any or all attack by foreign or domestic forces, and forswear any form of allegiance or obedience to the Japanese emperor, or any other foreign government, power or organization?” (<https://caamedia.org/jainternment/camps/questions.html>).

security prison for ‘disloyal’ Americans. And we became known as the infamous ‘No-No Boys’, a stigma that would mark us whenever the subject of camps came up, which was often”¹⁶. In other words, Tule Lake became a place where unfaithful Japanese Americans resided and soon some of them renounced their American citizenship, thus becoming Native American Aliens.

When thinking about his decision, the narrator claims that: “I renounced my American citizenship at Tule Lake, and I felt that was the dumbest thing I ever did in my life [...] I had opposed the registration in protest against the many injustices I had suffered – not just the incarceration but all the racist abuses I had taken as a child and as a young man, all the times I had been called a ‘Jap’”¹⁷. Clearly, the narrator felt that by renouncing his citizenship he would choose to fight the system and resist its power. However, as stated above, the only way to resist power was by not resisting. Hence, he soon realized that this rebellion was in vain because: “renunciation was totally unnecessary [...] We had already made our protest known by not registering. Giving up our citizenship was stupid and redundant. Since I did not possess Japanese or any other citizenship, I essentially became a person without a country. My official status, in fact, became ‘Native American Alien’”¹⁸.

After years of being a Native American Alien the narrator finds out that he had recovered his American citizen status on March 21, 1956. To put it differently, his American citizenship renunciation was cancelled and his birth certificate returned together with a letter from Assistant Attorney General George Cochran Doub. Part of the letter said: “In view of the determination that your renunciation was null, void and without legal effect, you are entitled to the return of your birth certificate. It is returned herewith”¹⁹. Unfortunately, the documents were sent to Weimar Sanatorium in 1956 and because Kashiwagi’s father died in 1951, they were unclaimed and returned to Washington. But this episode bears much more meaning than a mere cancellation of citizenship renunciation; rather it points towards a poor apology from the American system for all the injustices that were exercised upon Americans of Japanese descent.

This paper has proved that while some of Kashiwagi’s stories reveal dreadful experiences of Japanese Americans i.e. Arboga Assembly Center, the end of Little Theater, the loyalty questionnaire and its aftermath, others have more positive messages such as the Little Theater experience and the cancellation of American citizenship renunciation. For these reasons, in his article Gus Thompson recognizes that: “while some of Kashiwagi’s ‘Starting from Loomis’ stories cut like a sharp knife deep into old wounds, he feels that the message that emerges is a guardedly positive one”²⁰. Because the narrator from *Starting from Loomis* exposed not only negative but also positive aspects related to internment camps, the reader realizes that there were instances in which weak individuals such as Japanese Americans learned how to cope with representations of power in a critical period from the American history. Moreover, Yoshida rightfully considers that Kashiwagi’s memoir: “stands as a testament that Hiroshi led and continues to live a spirited life. He did not live in the shadows. Quite literally, he did the opposite...he lived his life out in front of audiences, on stage”²¹.

¹⁶ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 23.

¹⁷ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 87.

¹⁸ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 89.

¹⁹ Kashiwagi, Hiroshi. *Ibidem*. p. 156.

²⁰ Thompson, Gus. “The Bittersweet Americanization of Hiroshi Kashiwagi | Auburn Journal” *The Bittersweet Americanization of Hiroshi Kashiwagi* | Auburn Journal. N.p. 18 Feb. 2014. Web. 06 Nov. 2016.

²¹ Yoshida, Edward. *Ibidem*.

Clearly Hiroshi Kashiwagi's *Starting from Loomis* is a symbol for every Japanese American who identifies with the war trauma and the triumph defined by a multitude of experiences. Last but not least, one could add that through his stories, the narrator exposed the American ideology of the time, thus proving that history in itself is a collection of interpretations that need to be known.

Acknowledgements

I would like to give my special thanks to Professor Eduard Vlad from Ovidius University for his valuable and constructive suggestions through the planning and development of this research paper as well as for his advice and assistance for keeping my work on schedule. Finally, I would like to thank my friends and family for their constant support throughout my many years of study.

Bibliography

Hamilton, Paul. *Historicism*. New York: Routledge, 1996.

Kashiwagi, Hiroshi. *Starting from Loomis and Other Stories*. Ed. Tim Yamamura. Colorado: University of Colorado, 2013.

Neiwert, David. *Strawberry Days, How Internment Destroyed a Japanese American Community*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Takaki, Roland. *Strangers from a Different Shore: A History of Asian Americans*. New York, NY, USA: Penguin: 1990.

Thompson, Gus. "The Bittersweet Americanization of Hiroshi Kashiwagi | Auburn Journal" *The*

Bittersweet Americanization of Hiroshi Kashiwagi | Auburn Journal. N.p. 18 Feb. 2014. Web. 06 Nov. 2016. < <http://www.auburnjournal.com/article/bittersweet-americanization-hiroshi-kashiwagi>>

"Questions of Loyalty The Camps Experience | Exploring JAI." Questions of Loyalty The Camps Experience | *Exploring JAI*. N.p., n.d. Web. 05 Nov. 2016. <<https://caamedia.org/jainternment/camps/questions.html>>.

Yoshida, Edward. "Author Hiroshi Kashiwagi: From Togan Soup to Plums Can Wait and Beyond, the Life of an American" *Discover Nikkei*. N.p., 13 Jan. 2014. Web 07 Nov. 2016. < <http://www.discovernikkei.org/en/journal/2014/01/13/hiroshi-kashiwagi/>>

THE POETRY OF THE DOMESTIC SPACE

Cristina Raica

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Emil Brumaru places his poems from the beginning in a domestic environment homelike, welcoming, commonplace and yet not devoid of originality by appealing to two dimensions: one of the reality outdoor, and another of the reality of the inner. The reality outside it limits its sensations at the perimeter of the kitchen, in the bedroom, in the sheds, where it smells like dust asleep, in rooms with wardrobes „great mysteries of childhood”, living rooms, bathrooms, „rooms loose-sunset”, „warm nooks with the angels melts on the floor”, pantries, balconies and verandas, cellars, „corres-warm room”, or old barns, all these being chosen with artistic careful from „our home by clay”.

The lyrical ego it feels ecstatic in your own home, discovering permanently something new or feeling useful commit a gesture as commonplace on so unexpectedly: it helps ants to pass the thresholds „from a room to another”. The inner reality is a reflection of outer reality in referring to emotions, at the inner feelings of the self lyric. The inside of the rustic it is in conjunction with the sense memory of childhood, in which prevails visual images and the taste. „The poet sings laziness, asthenia, the fragrance of the bedroom, the flavours of the wardrobes, the drunkenness time of the dissolution of the orange, the scent of the laundry spread to dry, bugs invading the food, the softness of the carpets, velvets and silks, is the opinion of Alexandru Piru. The repository, small station, railway, platform, the wagon, the compartment are places which incite the imagination carrying, therefore, the lyrical ego in an ideal world, coveted, fairy tale, but and a test to bring in the present time of the old, a past in that the Emil Brumaru's father is there always, forever...

Keywords: poetry, space, domestic, shed, small station

Emil Brumaru aşază poemele sale de început într-un spațiu domestic, intim, primitiv, banal și totuși nu lipsit de originalitate, apelând la două dimensiuni: una a realității exterioare și alta a unei existențe interioare. Realitatea exterioară își limitează senzațiile la perimetrul bucătăriei, în dormitor, în magazine în care miroase a „praf adormit”, în odăi cu „Dulapuri, mari mistere ale copilăriei”, sufragerii, băi, „odăi desfăcute-n apus”, „unghere calde cu îngeri topiți pe podea”, cămări, balcoane, verande, pivnițe, „miezuri de-odaie caldă” sau hambare vechi, toate acestea fiind alese cu grijă artistică din „casa noastră de chirpice”. Eul se simte extaziat în propria locuință, descoperind mereu ceva nou sau simțindu-se util săvârșind un gest pe cât de banal, pe atât de neașteptat: ajută furnicile să treacă pragurile „dintr-o cameră-n alta”. Realitatea interioară este o reflexie a realității exterioare, raportându-se la emoțiile, la trăirile interioare ale eului liric.

Bucolicul interior este coroborat cu memoria afectivă a copilăriei, în care predomină imaginile vizuale și cele gustative. „Poetul mai cântă lăncezirea, lenea, astenia, exalațiile dormitorului, aromele dulapurilor, beția dată de desfacerea portocalei, miresemele rufelor întinse la uscat, insectele invadând alimentele, moliciunea covoarelor, catifelelor și mătăsii”¹, este de părere Alexandru Piru.

Gheorghe Grigurcu observă că Emil Brumaru scrie o poezie a „gesturilor casnice asociată cu cea a veșmintelor voluptoase (mătăsuri ce se sfășie pe șoldul femeii, lăsând o clipă liberă mătasea epidermei), ca într-o scenă ce se petrece în fumuriul catifelat al unui vechi gobelin”². „Concupiscenta poetului, enormă, se travestește într-un carnaval de senzații secunde, ludice, într-o încântătoare impudoare gulliveriană: „Trăiam în bulion, trăiam în fructe,/ În dulci firide de hârtii murdare,/ În untdelemen duceam naive lupte,/ Sticlele mele aveau dop de doare.// Iubeam păianjeni fără ca să-mi pese/ Și lângă ziduri mirosul de var;/ Pe tăvi dormeam alături de mari fese/ De piersice roz-albe ce transpar” (*Prezentare*)”³.

Bucolicul interior este coroborat cu memoria afectivă a copilăriei, în care predomină imaginile vizuale și cele gustative. „Poetul mai cântă lăncezirea, lenea, astenia, exalațiile dormitorului, aromele dulapurilor, beția dată de desfacerea portocalei, miresemele rufelor întinse la uscat, insectele invadând alimentele, moliciunea covoarelor, catifelelor și mătăsii”⁴, este de părere Alexandru Piru.

În toate aceste poezii ale spațiului domestic este strecurată ideatic forma geometrică ce simbolizează perfecțiunea – cercul –, acesta regăsindu-se fie sub forma unor „icre cu bob bălos”, a persicilor, „moi bile de apă”, câni, caise, „bilă de fildeș gălbuie”, portocale, „sâni sublimi”, fie sub forma unei mingi, a bomboanelor, a soarelui, a oului de găscă, benzile de telegraf, nasturii, ochii, roșiile (fructe), cercurile de la plită, mărgica, cratițele rotunde, lupa, nuca de cocos, ceapa, varza, roata, sfera, „dulci cătușe”, butonul de la manșetă, pălăriile de fetru, capul, ceasornicele, roțile, dovlecii, pâlniile, „glob lucios”, buclele, părul inelat, pudriera, banul, „trupul rotunjit” cu tendințe rubensiene, care ne fac să înțelegem că frumusețea, pentru Emil Brumaru are formă, la propriu; chiar și grădina lui Julien Ospitalierul este reprezentată ca fiind sferică, semn că poetul tinde spre desăvârșire interioară și exterioară în versuri care se vor, de asemenea, impecabile, sublime. Potrivit *Dicționarului de simboluri*, „Cercul este mai întâi un punct extins și ține de perfecțiunea acestuia. De aceea punctul și cercul au proprietăți simbolice comune: perfecțiune, omogenitate, absența distincției sau a împărțirii... Cercul mai poate simboliza, dacă nu perfecțiunile tainice ale punctului primordial, cel puțin efectele create; altfel spus, lumea, în măsura în care aceasta se deosebește de originea sa.”⁵

Magaziile lui Emil Brumaru sunt locurile în care „toamna miroase a praf adormit” sau spațiul din care Julien Ospitalierul își ia „suavul burghiu,/ Ascunzându-l sub haină” ori tărâmul în care „Tu o să-ți scoți ciorapii cei violeți ca pruna/ Și o să-ți lepezi fusta cu papagali la poale/ Ca-n rumegușul umed al magaziei goale/ [...] Să ne iubim extatici cu oh, cu ah, cu uh!...”, fie zona în care eul liric scobește „zidul între cărămizi c-un cuțit vechi și tocit de bucătărie” sau ținutul în care iubita își arată sânii, „Iar la sfârșitul săptămânii/ [...] Mi-ai arăta,

¹ Alexandru Piru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 341.

² Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 450.

³ *Ibidem*, p. 452.

⁴ Alexandru Piru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 341.

⁵ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, București, 2009, pp. 222–223.

oh, Doamne, sâinii/ În magazine dărpănate” ori locul unde „bibliografia completă de parfumi/ Vom studia-o[...]”.

Unele magazine există pur și simplu în imediata vecinătate a haltelor, unde zace amorțit materialul lemnos, „grămezile de cherestea”, „cu vechi cântare și cherestele acre/ Pe unde stau marfare la bariere sacre/ Și-i miros de traversă ce-n păcură se-nmoaie/ De cărămidă dulce sfărâmată-ncet în ploaie...”.

Nimic înălțător în aceste poeme, decât, poate faptul că toate au un numitor comun: locația, momentul din zi surprins și anotimpul. Ceea ce se întâmplă în magazine sau halte, toamna, după orele după-amiezii, pare desprins parcă din sfera fantasticului coroborat cu absurdul.

Astfel, în *Rugăciunea detectivului Arthur*, suntem întâmpinați de un eu pe care „nimeni și nimic” nu îl poate opri să săvârșească anumite acțiuni bizare: „să pun un pantof cu șireturi subțiri de mătăasă,/ Așteptând să se umple cu flori, și să fiu fericit”, „să caut prin șanțuri bucăți de ziare,/ Să iubesc către seară apa și pietrele mari de sub poduri; oh, istovit,/ Să sărut o scară ce putrezește în brusturii de lângă ziduri amare,/ În timp ce furnicile trec, și să fiu fericit...// Nimeni și nimic nu mă poate opri să ascut pe o treaptă a casei satârul tocit/ Cu care tai carne suavă de fluturi ce-i visul motanilor mei”. Se pare că „nimeni și nimic” nu îl face mai fericit pe eul poetic decât bucătăria, întoarcerea în acest univers fiind inevitabilă, indispensabilă chiar: „Să-ngenunchez pe podele în fața sticlelor lungi de oțet și ulei,/ Fără sfială plângând, și să fiu fericit...”. O observație extrem de simplă, dar remarcabilă este cea făcută de Ion Negoitescu în cartea sa, *Scriitori contemporani*: „Poeziile lui Emil Brumaru sunt în primul rând ale limbii și ale nasului”⁶.

Ce puțin îi trebuie acestui eu, pentru a atinge starea de deplină mulțumire sufletească! Este foarte atent la detaliile din jurul său și dispune de un spirit de observație extraordinar: „Nimeni și nimic nu mă poate opri să desfac în amurg un ceasornic de fată/ (El are roțițe de înger!); să găsesc păianjeni bătrâni în pompe stricate de flit/ Și pe a șaptea ceșcută din sumbrul dulap o amprentă ciudată,/ Și-apoi să umblu tăcut prin odăi și să fiu fericit...”. Invocarea cifrei șapte ar putea face referire la viața morală „însușind cele trei virtuți teologale – credința, nădejdea și bunătatea – și cele patru virtuți cardinale: prudența, cumpătarea, dreptatea și puterea.”⁷

Deși, prin prisma titlului se dorește a fi o rugăciune, poemul nu seamănă deloc cu încercarea personală a eului liric de a intra în contact direct cu divinitatea, ci îmbracă forma unei confesiuni lirice, care trădează multă ambiție și siguranță de sine și nicidecum o atitudine umilă.

Secretul lui Julien Ospitalierul ne dezvăluie tabieturile sau, mai degrabă, plăcerile acestuia în intimitatea casei sale, pornind din magazin. Ceea ce îi alimentează emoțiile și îi dă o stare de fericire lui Julien este „suavul burghiu”, pe care îl ascunde de ochii curioșilor: „Voi lua într-o dimineață tristă de toamnă, din magazin, suavul burghiu,/ Ascunzându-l sub haină, și-abia respirând de emoție și fericire/ Îl voi culca pe mătăsuri, în casă, și cu glaspapir argintiu/ Voi mîngâia, spre-a-i reda tinerețea și patima, trupu-i subțire.”. Lumea ignobilă, din care face parte și acest banal burghiu, capătă însușiri umane, prin utilizarea epitetului personificator în inversiune „suavul burghiu”, dar și prin tratamentul aplicat acestuia: „Îl voi

⁶ Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 54.

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, București, 2009, p. 885.

culca pe mătăsurii, în casă”, „Voi mângâia [...] trupu-i subțire”, cu scopul de a-l însufleți „spre-a-i reda patima”.

Strofa a doua depășește pragul firescului; tabloul liric înfățișat pare a fi preluat dintr-un basm autentic, în care predomină mișcările molatice: „Apoi voi aduce o scândură moale de plop de la vechile stive de lemn,/ Geluită cu melci și-mbătută de ploi acrișoare,/ Și plin de sfială-o să-nșirui, legat c-o eșarfă albastră la ochi, găuri, nedemn,/ Strângând rumegușul curat în casele de fildeș cu balamale din piele de căprioară.”. Expresivitatea constă nu doar în prezența metaforelor, epitetelor și personificărilor: „Geluită cu melci” sau „-mbătută de ploi acrișoare”, ci, mai ales, în explorarea și exploatarea cu pasiune a prozaicului, ceea ce îi conferă poeziei statutul de operă de artă.

Dimineața „tristă de toamnă” se transformă treptat în seară, odată cu ultima strofă a poeziei. Sentimentul de melancolie pune stăpânire pe eul liric, determinându-l să înmiresmeze ferestrele, gest văzut ca o dorință de schimbare a decorului olfactiv, ca o revigorare, ca o ieșire din rutină, geamul reprezentând conexiunea dintre interiorului plăcut și exteriorul dezolant: „Iar seara, nostalgic, voi parfuma ferestrele mari cu lavandă/ Și-n lampă voi pune fitilul cel brav, de pe când mai trăia detectivul Arthur,/ Și-atunci va sosi, ca de-atâtea ori, leneș și tandru, prin spațiul obscur,/ Îngerul lui cu zulufi de motan siamez ca să facem, plângând, contrabandă.”. Utilizarea fitilului face trimitere la lumină, la evoluție, moment care poate fi asociat cu o ședință de spiritism capabilă să alunge singurătatea unui eul liric condamnat la izolare, dar care se complăce în această postură, în vreme ce „contrabanda” poate sugera schimbul ilegal de cuvinte între Julien Ospitalierul și detectivul Arthur, deoarece acesta a fost adus clandestin din lumea de dincolo.

Magaziile de mărfuri sunt invocate și în poezia *Elegie* din volumul *Cântece naive* (1976), însă foarte succint, la fel cum, în paralel, sunt pomenite și „sfeclele vechi de zahăr”: „O, magazii de mărfuri!/ O, sfecle vechi de zahăr!/ Sunt șampilat de îngeri,/ Nu pot să mă mai apăr.”. Facem cunoștință, aici, așadar, cu un eu poetic care-l întrușipează pe omul de geniu în totală contradicție cu omul comun, de care acesta nu este înțeles, ceea ce-i conferă statutul de stigmatizat sau exilat al societății din care face parte. Deoarece eul proscris se află în incapacitatea de a se apăra de „ștampila îngerilor”, singura plăcere a acestuia se regăsește printre lucrurilor prozaice. Monopolul este deținut, însă, de sălile de așteptare ale gărilor „Cu miros de harbuz”, pentru care Emil Brumaru nutrește o afinitate evidentă și, unde, eul liric consumă, sub forma unei metafore extrem de sugestive, „dulci deciltri/ De-amurg și fac abuz/ Cu timbre dăruite/ De factorul poștal”. Fiind un hedonist convins, Brumaru apelează la epitețe dintre cele mai plăcute, dacă nu auzului, cel puțin gândurilor interioare, pe care le alimentează cu determinanți adjectivali incitanți: „dulci” („dulci deciltri”) sau „calde” („traverse calde”). Toate obiectele, oricât de ignobile ar părea, sunt înzestrate cu acel „suflu”, care oferă senzația clară că ele sunt vii, respiră, simt, deci există.

Pe de altă parte, este ușor de observat că avem de-a face cu un eu poetic îndrăgostit de lucrurile comune dintr-o gară: un cântar sau de (culmea!) balega de cal, în vreme ce trasele extaziate, încălzite, poate, de trenurile care trec, se manifestă asemenea unor amante topite de plăcere: „Și-ador cântarul gării/ Și balega de cal,/ Și-ascult traverse calde/ Sub linii spunând: ah!”.

Benzile de telegraf sunt un element recurent, fiind amintite alături de gările și haltele brumărene: „Și scriu scrisori naive/ Pe benzi de telegraf/ Cu chimicul, în gură/ Muiat, ca lănceput.”, dezvoltând o hiperbolă capabilă să reliefeze nimic mai mult decât o falsă candoare.

Dacă prima strofă este formată din 18 versuri, finalul poemului, un distih, vine să tempereze pasiunea de până acum, căpătând aspectul unei concluzii metaforice concentrate:

„Mi-e sufletul biletul/ Pentr-un marfar pierdut.”. Astfel, eul liric exilat recunoaște, fără rețineri, că sufletul său este un bilet, adică o bucată mică de hârtie imprimată, în baza căruia poate circula legal cu trenul, un marfar rătăcit într-un univers al obiectelor banale, care-i provoacă atâta plăcere.

Mult mai inspirată pare a fi poezia *Elegie* din volumul *Adio, Robinson Crusoe!* (1978), care face trimitere la magazinele „cu șobolani bătrâni/ Unde îți intră orele-n plămâni/ Mă preumblam c-o dulce gravitate/ Pe lângă pompele de flit stricate.”. Magazinul brumărean este descris aici cu lux de amănunte, într-un tumult de versuri, care nu sunt divizate în strofe, tabloul schițat îmbinând sacrul cu profanul: „Cutii cu cremă neagră pentru ghete/ Sufletul pur știa să mi-l desfete/ Și mă-mbătau cu-arama lor sublimă/ Butoaiele adânci de motorină.”

Epitetul cromatic „cremă neagră” sugerează păcatul ce pune stăpânire pe „sufletul pur” al eului liric, care se lasă în voia simțurilor, mai ales a celor olfactive amplificate de mirosul „sublim” al motorinei. Amestecul lichid de hidrocarburi pare să-l inspire pe acest eul liric rătăcit prin colțurile magaziiilor, acolo unde „Păianjenii murați în lămpi cu gaz/ Îmi lunecau cu grijă pe obraz”; singurele capabile să-l priceapă sunt „Primusurile mari, lucioase, de alamă”, care „Mă-nțelegeau și mă luau în seamă”. Oriunde s-ar afla eul poetic, bucătăria este cea care îi aduce alinarea, idee inspirată de prezența „primusurilor”, aparate casnice pentru gătit, care funcționează pe bază de benzină sau petrol lampant.

Magazia în care ne aflăm este, așa cum ne și așteptam, plină de lucruri vechi, părăsite, ruginite, ieșite din uz, dar care ascund amintiri dintre cele mai sugestive: „Priveam uimit cum lucurile-apar/ Și se scufundă-n hăuri de mărar,/ Cum ruginesc vechi cercuri de plită/ În maldăre de lână părăsită,/ Cum arcuiri frânte mor în canapele/ Ce-au clătinat sufragerii pe ele/ Și cum prin colțuri îngeri diafani/ Suflau cu-amurg mărșica la curcani”. Observăm că structura personificatoare „arcuiri frânte mor în canapele/ Ce-au clătinat sufragerii pe ele” are conotații sexuale, canapele fiind obiectele pe care, cineva, cândva, s-a iubit cu vigoare.

Poemul debutează cu verbul la timpul prezent „intră”, ce exprimă intensitatea trăirii eului liric, dar și o acțiune continuă, creând impresia de autenticitate, de exactitate, care se transformă, începând cu versul al treilea, într-un imperfect veritabil, trădând timpul evocării, al amintirii: „Mă preumblam”, „știa”, „mă-mbătau”, „Îmi lunecau”, „Mă-nțelegeau”, „mă luau în seamă”, „priveam”, pentru ca, pe neașteptate, eul poetic să revină din nou la timpul prezent „apar”, „se scufundă”, „ruginesc”, „mor”, iar apoi, să se manifeste, iar, trecutul „au clătinat” și „Suflau”. Alternanța aceasta prezent-trecut evidențiază labilitatea unui eu liric măcinat de un trecut ale cărui ecouri încă reverberează în prezent, producându-i o stare de nostalgie acută. Tocmai de aceea, el se regăsește pe sine doar printre obiectele uitate în magazinul plin cu șobolani, care, de asemenea, sunt degradați, „bătrâni”. Alternanța verbală ar mai putea sugera și trecerea de la realitate la imaginar, acțiune absolut necesară în construirea unei viziuni poetice.

Ultimele șase versuri trădează năzuințele, dar și suferința eului liric, care își dorește mult „în bulioane/ Să lenevesc, visând sub celofane/ Femei subțiri și tandre ce-or să vie,/ Când prafurile cad de-o veșnicie”. Se remarcă, astfel, faptul că eul poetic visează să fie conservat, la fel cum se procedează în cazul bulioanelor, aceasta fiind singura modalitate de a face față degradării fizice, proces necruțător la care sunt supuse chiar și banalele obiecte din magazine.

Prezența interjecției „O” din penultimul vers potențiază o stare de spirit demoralizantă, ce susține durerea fizică sau morală a eului liric, care își dorește să fie luat din „sticla-n care sufăr/ [...] Spre-a mă turna în cratițe rotunde...”. Constatăm că, deși este adeptul conservării, eul poetic alege totuși să fie turnat în „cratițe rotunde”, vas care sugerează, prin

forma cercului, așa cum am arătat și în alte poezii tratate până acum, perfecțiunea spre care aspiră acesta, desăvârșirea fiind superioară luptei cu timpul ireversibil. Și „cercurile de la plită”, dar și „mărgica de la curcani” trimit spre simbolul cercului, al perfecțiunii și idealității.

Adio, Robinson Crusoe vine să completeze tabloul magaziilor brumărene, dar și cel al haltelor, adăugând un plus de savoare celor două locații. Deși imaginea magaziei este extrem de succint creionată, fiind amintită doar în strofa a doua a poemului, într-un număr redus de versuri, ea capătă amploare prin gestul banal pe care îl săvârșește eul liric: „Apoi le strângem la/ loc (n.n. benzile de telegraf!) și mă duceam în dosul magaziei de cereale/ ca să scobesc zidul între cărămizi c-un/ cuțit vechi și tocit de bucătărie”.

Copilăria este cea mai minunată etapă din viața unui om, când totul în jur, chiar și cele mai mărunte obiecte sau gesturi, sunt augmentate de imaginația și originalitatea micuților. Chiar și în lipsa jucăriilor, copiii știu să găsească acel „ceva” interesant, care îi captează atât de mult. Astfel, „un cuțit vechi și tocit de bucătărie” poate da frâu liber imaginației eului poetic, transformându-l, poate, într-o daltă care face minuni pe un perete obișnuit din cărămidă, cuțitul sugerând, de altfel, libertatea de acțiune, liberul arbitru, având, însă „puterea de a îndepărta influențele malefice.”⁸ Faptul că acest zid este scobit de către eul liric, ar putea face trimitere la încercarea sa de a evada din peisajul anost al magaziei de cereale, până încă mai este copil, iar fantezia îi dă această posibilitate.

Din punct de vedere stilistic, zidul este o metaforă, cu alte cuvinte o formă de limitare, de constrângere a fantasmagoriei, graniță impusă de vârsta eului liric, care pare că nu mai e chiar un copil, dacă ne referim la titlul poemului nostru. Forma de salut „Adio, Robinson Crusoe” poate sugera acel rămas-bun exprimat la încheierea unei etape din viața unui om, iar aceasta ar putea fi copilăria. Cu alte cuvinte, eul poetic își ia la revedere de la Robinson Crusoe, adică de la copilărie, iar acest aspect are loc fără intervenția nimănui, fiind un lucru absolut firesc. Și, pentru că orice sfârșit antrenează un nou început, eul liric pășește într-o nouă etapă, iar aceasta ar putea fi adolescența, care se ițește odată cu Ada.

„Magazia de cereale” este, așadar, și locul unde eul liric o întâlnește pe Ada: „Acolo am/ întâlnit-o pe Ada. De la început mi-a spus/ că Robinson Crusoe i-a dat voie și ei. Am furat/ imediat nasturii aurii de la uniforma lui/ taică-meu, nasturii aceia ce au pe ei o roată/ cu aripioare de vultur, la care ținea atât de/ mult, încât își cususe două rânduri: unul pentru/ cheutori, celălalt pentru plăcere. Doar nu putea să se supere. Știa că-i vom da, pentru/ că ne lasă pe insulă, lui Robinson Crusoe.” După cum se poate observa, în acest ultim joc al copilăriei, intră și Ada, o prietenă a eului liric, doar că această acțiune distractivă implică și un mic sacrificiu. Pentru a fi acceptați pe insula lui Robinson Crusoe, e nevoie de câțiva nasturi, obiecte valoroase pentru tatăl eului liric, pe care acesta îi ia de la uniforma de CFR-ist a părintelui său, convinși fiind că acesta nu se va supăra.

Conceptul de perfecțiune, spre care tinde cu toată ființa sa eul liric, se regăsește, și în acest poem, în forma desăvârșită a cercului, care este trădată de prezența benzilor de telegraf, a nasturilor aurii și a roții cu aripioare de înger de pe suprafața nasturilor, indicație grafică specifică CFR-ului de altădată. Și lumea copilăriei se vrea perfectă, dar spre deosebire de alte universuri, aceasta chiar este.

Ideea formulată mai sus, referitoare la ultimul joc al copilăriei și la faptul că Emil Brumaru surprinde momentul tranziției de la copilărie la adolescență a eului liric, este evidențiată și în versurile următoare, când „a apărut, de data asta într-o după-amiază,/ Cecina. Era mai mare ca noi, terminase/ poate liceul și ne-am mirat că a fost admisă/ pe insulă, mai

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 322.

ales că la sosire nici n-a pomenit/ de Robinson Crusoe, iar mai târziu,/ când a venit vorba despre el, s-a eschivat/ pur și simplu.” Se pare că doar cei care mai cred în basme și care încă nu sunt liceeni (deci copiii) au trecere liberă pe insula, metaforic vorbind, a lui Robinson Crusoe.

Robinson Crusoe, personajul imaginar, preluat din opera lui Daniel Defoe, care putea fi găsit doar în zona gării, într-un vagon de persoane, de pe linia moartă, într-un compartiment, pare a fi confidentul eului liric: „Intram în primul compartiment,/ mă întindeam pe burtă pe banca lucioasă/ și galbenă și-i spuneam ce-am mai făcut./ [...] Uneori îi cântam din muzicuță; despre Cecina/ nu-i pomeneam însă.”

Desprinderea de copilărie începe să se facă simțită spre finalul poemului, când este menționată fântâna, ca simbol al renașterii, al schimbării statutului: „Și deodată, într-o zi, s-a întâmplat ceva/ nemaipomenit. Mai întâi Ada, tam-nisam, în timp/ ce mă coboram în fântână ca să-i/ arăt cine sunt, a strigat, aplecându-se tare/ peste marginea de piatră, că ea poate face/ asta și fără ajutorul lui Robinson Crusoe./ Eram cât pe ce să cad! Apoi Cecina, mai/ subțire parcă și mai frumoasă, a dat a înțelege,/ râzând, că ea stă pe insulă fără să-și/ fi cerut voie de la nimeni, chiar așa a zis:/ „de la nimeni”. În vreme ce din jocul copilăriei se retrag cele două prietene ale eului liric, Cecina și Ada, servitoarea „a început să se plângă că Vineri, da, Vineri/ i-e urât de moarte. Asta mi s-a părut/ de necrezut! Mi-am pus în gând să-l văd neparat/ pe Robinson Crusoe”. Așadar, nici măcar servitoarea nu mai e mulțumită, deci, compatibilă cu lumea de basm în care se complăce eul liric, deoarece nu-l mai acceptă pe servitorul lui Robinson.

Surprins de maturitatea partenerilor de joacă, spiritul ludic se stinge încet, iar eul liric pornește în căutarea unui răspuns din partea celui care, până mai ieri, îi era prieten intim: „Iată cum a fost. Pe linia moartă vagonul/ părea pustiu. M-am prins de bara ruginită/ și, cantotdeauna, am făcut un salt grozav./ Pe culoar un iepure c-o tașcă/ verde după gât m-a privit uluit. Am intrat/ în compartiment. Era cald, se auzeau viespile/ ce-și agățaseră fagurii în plasele de bagaje/ rupte și parfumate. De pe insulă nu venea/ niciun zgomot.” Ultimele răbufniri ale naivității se regăsesc în epitetele „salt grozav” și „tașca verde” (epitet cromatic) a iepurelui, verdele sugerând, de fapt, speranța că tărâmul de basm nu s-a risipit, iar Robinson Crusoe nu a dispărut. Sentimentul zădărniciiei este amplificat nu doar de liniștea din jur, dar și de așteptarea eului liric: „M-am așezat pe burtă și-am/ așteptat așa până seara. Pe urmă m-am dat jos,/ m-am scotocit prin buzunare, am scos creta/ și-am scris cu litere mari, de la un capăt/ la celălalt al vagonului, sub geamurile sparte,/ ca să se vadă bine:/ ADIO, ROBINSON CRUSOE”.

Maturizarea este amplificată nu de atitudinea de detașare a amicilor eului liric, ci de acel moment de așteptare care s-a prelungit până seara, interval de timp în care comunicarea dintre eul poetic și Robinson Crusoe nu a avut loc, semn că s-a rupt orice punte de legătură cu eroul copilăriei. Faptul că perioada candorii s-a sfârșit reiese și din gestul eului liric de la finalul poeziei, când acesta coboară din vagonul magic și apelează la creta pentru a inscripționa, așadar, pentru a conștientiza faptul că etapa feerică a jocului s-a încheiat. Acesta poate fi privit și ca un moment al acceptării schimbărilor aduse de vârsta adolescenței.

Formula de salut scrijelită de eul poetic „de la un capăt la celălalt al vagonului”, „Adio, ROBINSON CRUSOE”, este privată de semnul exclamării, a cărui prezență ar fi fost absolut necesară într-o astfel de construcție, gest făcut în mod deliberat tocmai pentru a releva naivitatea, neștiința care caracterizează, și scriptic, un copil devenit adolescent pe nesimțite. De asemenea, geamul spart al vagonului cu pricina ar putea simboliza nu doar un tren

dezafectat și vechi, dar și, metaforic vorbind, evadarea lui Robinson Crusoe, prin urmare, a copilăriei din acel vehicul care circula cândva pe șine.

Magazia, halta, gara, peronul, vagonul, compartimentul sunt locuri care incită imaginația, transportând, așadar, eul liric într-o lume ideală, râvnită, de basm, dar și o încercare de a aduce în prezent timpul de odinioară, un trecut în care tatăl lui Emil Brumaru este acolo mereu, pentru totdeauna...

BIBLIOGRAPHY

Brumaru, Emil, *111 cele mai frumoase poezii*, Editura Nemira, București, 2014;

Brumaru, Emil, *Poeme alese 1959 – 1998*, Editura Aula, Brașov, 2012;

Brumaru, Emil, *Adio, Robinson Crusoe!*, Editura Cartea Românească, București, 1978;

Brumaru, Emil, *Cântece naive*, Editura Cartea Românească, București, 1976;

Brumaru, Emil, *Dulapul îndrăgostit*, Editura Cartea Românească, București, 1980;

Brumaru, Emil, *Julien ospitalierul*, Editura Cartea Românească, București, 1974;

Brumaru, Emil, *Versuri*, Editura Albatros, București, 1970;

Emil Brumaru, *Opere I, Julien Ospitalierul*, Editura Polirom, Iași, 2009;

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, București, 2009;

Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986;

Negoîtescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994;

Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Editura Eminescu, București, 1975.

A SINGLE MAGAZINE, TWO TITLES OR A SINGLE VISION, TWO MAGAZINES

Maria Lucreția Sturtzu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Iasi 1954, a period and a framework which we access in terms of publishing, alongside which means social context and ideology, because if we are talking about literary activity or, more, about the journalism, without you anchor in reality they were formed, were running, were receiving good printing or not, would be totally unprincipled in terms of those who study the period in question.

Keywords: Iasi, 1954, magazine, ideology, communism.

Iași, 1954, o perioadă și un cadru pe care le vom accesa din punct de vedere publicistic, în paralel cu ceea ce înseamnă contextul social și ideologic, căci a vorbi despre activitatea literară sau, mai mult, despre cea publicistică, fără a te ancora în realitatea în care acestea se formau, se derulau, își primeau bunul de tipar sau nu, ar fi total neprincipial. Încercăm în rândurile ce vor urma să creionăm cât mai exact cum arăta acea perioadă a anului 1954, cum sunau paginile unei reviste care era proprietate a Uniunii Scriitorilor, proprietate a sistemului și a partidului unic, până la urmă, așa cum erau toate. În 1954, anul la care vom face referire, este finalul unei prime părți de instaurare a regimului comunist, cel mai totalitarist regim politic din istorie, nu doar în România. Toate schimbările care aveau loc începând cu 1944 au fost radicale, dacă nu totale, la nivelurile întregii societăți, spunem raportându-ne la perioada anterioară, interbelică sau chiar și mai înainte.

După august 1944, aliații sovieticii ai timpului, ajung pe teritoriul României unde vor rămâne până în 1958, timp în care se va ajunge și în țara noastră (odată cu 1946) la o unică guvernare, aceea a Partidului Comunist, susținut de Moscova, având structuri asemănătoare și devenind unic conducător, care va rămâne până în 1989. O dată cu abdicarea regelui, la sfârșitul anului 1947, România va ajunge republică.

Aceasta este foarte pe scurt istoria primilor ani, anii instaurării regimului comunist, numit de către specialiști *prima fază a regimului*, care va aduce cu ea schimbări uriașe în cadrul societății românești și în mentalitatea indivizilor. Se va trece la un sistem puternic centralizat, de natură autoritară, care va dispune de cea mai riguroasă formă de control și constrângere a maselor de oricare categorie socială ar fi fost. Totul avea să se deruleze cu un substanțial ajutor din partea Moscovei și prin realizarea unui tablou românesc de factură sovietică, ce lua viață în urma prevederilor Convenției de armistițiu din septembrie 1944, prin

care România ajungea să se afle sub controlul Înaltului Comandament Aliat – a se citi *sovietic*; o a doua cauză a transformărilor ce aveau să ajungă ireversibile (și nefaste) pentru țara noastră, o va constitui schimbarea legislației prin noua Constituție din aprilie 1948, alcătuită după modelul constituției sovietice din 1936, fiind prima constituție a Republicii Populare Române.

O dată cu schimbările regimului, așa cum era și firesc se schimbă și viața publicistică a țării, aceasta colorându-se profund într-o singură nuanță, sovietică și ea, astfel încât noile reviste numite *culturale* sunt ale regimului comunist („Almanah literar”, 1949/Cluj, „Scrișul bănățean”, 1950, „Iașul Nou”, 1949/Iași), dar în câțiva ani, se desființează în aceeași viteză a înființării și sunt practic înlocuite cu altele, unele doar cu numele schimbat. Astfel, „Iașul Nou” devine „Iașul literar” la Iași, în 1954, „Almanahul literar”(Cluj) se va transforma în revista „Steaua”(1954), „Scrișul bănățean” în „Orizont” (1954) etc.

1954 este anul schimbărilor comuniste de titluri gazetărești, marcând astfel și un nou început. Cât de nou, însă va fi acesta, vom constata prin analiza unei singure direcții care ne interesează, anume cea a revistelor ieșene, mai exact a „două numere de revistă apărute sub aceeași cifră: 1”¹.

La Iași, anul 1954 va marca prezența a două numere de revistă, ambele numerotate cu 1, anume „Iașul Nou” (Almanah literar, Anul VI –martie) și, aceeași publicație însă cu titlul schimbat, „Iașul literar”, care apare ca revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R. începând cu luna august. Ultima, cea cu titlul, doar, schimbat, după cum vom arăta în paginile următoare, va continua până în luna aprilie 1969, devenind apoi „Convorbiri literare”.

Până la această schimbare de titlu, „Iașul Nou” (cu majusculă !), va exista în format de carte odată cu an II, nr. 3-4, din luna mai a anului 1950. Apare pe prima copertă și denumirea de Almanah, iar pe ultima: „*Iașul Nou*, almanah literar, apare sub conducerea unui comitet. Redactor responsabil: Ion Istrati. Redacția: str. Cuza Vodă, 45, Iași. Ad-ția centrală: Editura pentru Literatură și Artă, București, B-dul Ana Ipătescu,39 (...)”². Începând cu numărul 5-6, Ion Istrati nu mai apare ca „redactor responsabil”. „I. N.” răspunde mai ales unor imperative politice, propunându-și să devină o publicație „în slujba maselor largi de cititori”. Aproape fiecare număr începe cu un grupaj de versuri, a căror tematică este racordată la directivele ideologice și politice ale momentului: lupta pentru pace, alegerile, îndeplinirea planului stat, condamnarea imperialismului etc.”³

Ultimul număr din „Iașul Nou - Almanah Literar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R. Filiala Iași”, 1 Anul VI – Martie 1954, cu denumirea sa completă, prezintă chiar de pe prima copertă sumarul: „Nicolae Labiș, *Marșul celor puternici*, Dmitrii Gulia, *Partidul (în românește de Const. Scripcă)*, Nicolai Gribaciov, *Ajun de furtună (în românește de N. Labiș)*, Ion Istrati, *Jurnal de reporter – Simple notații*, Dragoș Vicol, *Cuvântul poeziei*, Nicolae Mălin, *Meșterul*, Cosma Mihali, *Povestește tata*, Gheorghe Scripcă, *O veche cunoștință*, Gh. Băileanu, *Pe urmele lui Vasile Bălțatu la întrecere de halca*, Corneliu Sturzu, *Învățătorul meu*, Alexandru Pleșca, *Cum s-a făcut palatul din pădure*, *Despre un licurici*, Ion Dragomir, *Suntem alături de voi*, Ștefan Cuciureanu, *Texte și documente – Originea unor versuri din variantele lui Eminescu*, G. Mărgărit, *Cronica literară – „Bietul Ioanide” de G. Călinescu*, D. Costea, *Despre arta poetică a realismului socialist*. Miscellanea: I. Sirbu, *Versuri despre Iași*.

¹ Lucian Dumbravă, *Ei, care au scris. Din istoria Asociației scriitorilor din Iași, vol. 1: 1949-1959*, Editura Everest/Evenimentul, Iași, 2000, pg. 110.

² Academia Română, Dicționarul general al literaturii române (D.G.L.R.), coordonator general) Eugen Simion, vol. 3-E/K, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 557.

³ Ibidem, pg. 115

– G. M.: *Lipia poetului*. Const. Ciopraga: *Două monumente istorice destinate restaurării*.” – sumar preluat din Colecția revistei. Grafica revistei este una simplă, am spune fără alte însemne sau culori specifice anului 1954, decât un roșu expresiv pentru caracterele titlului și numărului acesteia. După „pagina de gardă”, apare imediat pe a doua pagină, la fel ca și în alte câteva numere, sporadic, e drept, de până la acesta, o poză maiestuoasă a tovarășului I. V. Stalin, cu o carte, evident, în mână, marcând probabil principala ocupație a înaltului conducător sovietic. Ținem să precizăm că Stalin murise în 5 martie 1953, el fiind încă deplâns și în anul despre care discutăm, dar și în alții câțiva care vor urma.

Menționând încă de la început că prin articolul nostru ne referim doar la ceea ce însemna publicare de texte poetice, vom face o scurtă analiză a celor publicate în numărul aflat în discuție. În același timp, dorim să menționăm și faptul că în citarea textelor propuse spre discuție am utilizat grafia actuală, și nu cea existentă la timpul avut în vedere.

Respectiv, numărul 1 din Anul VI – Martie 1954 este deschis de un text structurat în 15 strofe, inegale ca măsură, semnat de N. Labiș, (care debutase tot în „Iașul Nou”) cu titlul: *Marșul celor puternici*. Apărut în *Anii de ucenicie*, volum din 1953, acesta este un poem adresat celor care sunt „oameni mari și tari, fii de rând ai țării”⁴. Reproducem aici un fragment aflat spre finalul poemului: „(...) Să nu ne plângem viața că-i scurtă. /.../ Ne apropiem de neființă / Cu pași drepecți și fără șovăire, / Dar cu orice gând și orice fapt / Ne apropiem de nemurire!” – fragment care ne face să credem că autorul trăiește un optimism șovăitor. Existând chiar și o analiză de tip proletcultist / cominternist, scrierea *Marșul celor puternici* a fost la acea vreme „înfierată”, considerată a fi scrisă într-un stil confuz din punct de vedere politic, nu esteticul era întotdeauna ocupația celor „atenți” la publicațiile timpului, cu imagini ce aminteau de poeziile cu trimitere directă la creația „decadenților” Tudor Arghezi, Ion Barbu și Lucian Blaga. Este vorba despre articolul *Câteva probleme ale creației tinerilor scriitori*, avându-i autori pe Ștefan Iureș și Ștefan Gheorghiu, articol apărut în cea mai vigilentă publicație a timpului, „Scânteia”, nr. 2945 din 13 aprilie 1945, care apoi este reluat în „Tânărul scriitor” din mai 1954).

Al doilea text în versuri apărut la pagina 6 a numărului în discuție este o traducere care aparține lui Gh. Scripcă, după Dmitrii Gulia (Dmitry Gulia), intitulat *Partidul*: „Oricât natura, prin puterea-i poate/ să năruiască munții seculari.../ De mii de ori Partidu-i mai puternic:/ el și-i răstoarnă, și-I înalță tari!”, text care se încheie apoteotic, altfel nici nu s-ar fi putut: „Fără Partid, nici viață pe pământ.” – viitorul demonstrând totuși că încă există viață. Este un text tip odă, închinată singurului for posibil existent al umanității care ar fi putut avea chiar și drept de viață sau de moarte asupra tuturor. Istoria ne-a arătat contrariul. De remarcă, însă este faptul că Dmitry Gulia (1874 -1960) este scriitor de origine abhază, considerat părintele literaturii abhaze; este cel care a creat alfabetul abhaz, pe baza celui chirilic. A scris poeme, povești și romane, fiind și culegător de folclor și a întemeiat primul ziar abhaz, „Apsna”.

În comparație cu textul tradus de Gh. Scripcă, despre care tocmai am amintit, următorul, care aparține lui N. Gribaciov (1910-1992), în traducerea lui Labiș, reprezintă o picătură melodioasă de tip pastel în paginile almanahului ieșean: „Ajunul de furtună în Cuptor/ Umflând perdele nalte de frunzare/ Pădurile-nspăimântă, vuitor/ Și vâlurește ierburi sunătoare. // Ca prin descântec păsările tac,/ Peste prăpăstii vântul chin deșteaptă./ Zarea, jucând în pânze de pojar/ Se-ntunecă, ascultă și așteaptă. // Iubirii tale-n față-i sunt asemeni,/ Mă simt la fel de turburat, sub vânt/ Ca iarba vâlurită mă întunesc/ Și ca pădurea sub furtună

⁴ „Iașul Nou”, nr.1, Anul VI-Martie, Iași, 1954, pp. 3-5.

cânt.”⁵ Azi, probabil, am numi discursul liric drept plictisitor sau lipsit de vreo valoare estetică, însă importantă era traducerea poetului sovietic, dincolo de valoarea literară sau de orice altă natură a textului.

Poet, prozator și dramaturg roman, Dragoș Vicol, colaborator la aproape toate revistele timpului: „Scrișul bănățean”, „Tânărul scriitor”, „Scânteia tineretului”, „Iașul Nou”, „Iașul literar”, „Gazeta literară”, „Viața românească”, „Steaua”, „Luceafărul”, „Familia”, „Contemporanul” etc. – este considerat, ca poet, „alterat”, dar doar începând cu anii ’50 -’60, de imperativele directivelor specifice timpului, fără a reuși să facă rabat de la caracterul proletcultist, dar cu o sensibilă revenire după anii ’70 spre o lirică a unui „impecabil tehnician”, după cum îl vede și A. D. Rachieru, fără ca măcar debutul său să fie unul tocmai de prost augur. Însă, timpul politic și cel real nu s-au suprapus probabil niciodată. În numărul revistei despre care discutăm, publică textul intitulat *Cuvântul poeziei*: „Cuvânt al poeziei/ te-am pus în capul mesei/ și-n cinstea ta paharul îl ridicăm acum!/ Ne-ai fost străin și iată/ că pribegind prin vremuri/ ai oblicit spre inimi adevăratul drum.” (...) Cuvânt al poeziei, neasemuit tovarăș, ridică-ți glasul strunei, să sune cu temei! De-or încerca o samă să ni te fure iarși te vom preface-n spadă s-o împlântăm în ei!”⁶

N. Mălin este următorul poet semnat al versurilor din acest număr de revistă, de fapt pseudonim al lui N. Labiș, care apare cu un text foarte cunoscut nouă astăzi, *Meșterul*: „Meșter valah, azi nume de fântână,/ Crescut din lutul ce l-ai plămădit/ În sprintenă zidire cu trei turle/ Și iie dantelată de granit,/ Din cântece pierdute până astăzi/ Și din puterea visului vânos/ Ai închegat, cu palme bătucite,/ Minunea de la Argeș mai în jos. (...)”⁷ – evident, o odă închinată creatorului, având drept temă motivul jertfei pentru creație, care amintește de *Legenda Monastirea Argeșului*. Discutată și ca baladă, este totuși de subliniat adresarea directă, invocația retorică etc., elemente care fac din text o posibilă *ars poetica*, pe care o considerăm încă discutabilă, nu din punct de vedere estetic-poetic, ci în privința anumitor conotații care amintesc de studiul perioadei în discuție.

Gh. Scripcă apare în acest număr autor al poeziei *O veche cunoștință*: „L-am cunoscut odată pe-nserat./ Se legăna în drum printre nămeți:/ Ciubote vechi – cu botul scâlciat,/ Și haină bej, dar fără epolet;/ Un zâmbet larg și palid – dat oricui,/ Cuvânt mios și lesene de acord.../ Motive c-a plecat din urbea lui?/ (...)”⁸ Ce se poate observa la textul respectiv? O încercare de dramatizare a unei figuri banale de vechi lustragiu, care incită imaginația poetică pe parcursul a două pagini jumătate de revistă literară. Amintim faptul că formatul publicației era tip carte.

În paginile *Condeie noi* apar două nume, Corneliu Sturzu și Alexandru Pleșca. Textele acestora fac trimitere doar către literatura pentru copii.

Primul, care avea peste ani să devină redactor șef al revistei „Convorbiri literare”, continuare a „Iașului Nou” și ulterior a „Iașului literar”, publică în acest număr poezia *Învățătorul meu*, o juvenilă potrivită unei serbări școlare, pe care o punem pe seama faptului că mama viitorului poet era învățătoare (?) sau pe seama faptului că unele contexte amintesc despre schimbările în bine de care se bucurau copiii acelor ani, în comparație cu cei din anii anteriori, respective ai războiului. Mai există și varianta conform căreia se poate aprecia textul și ca un elogiu adus efectiv primului învățător: „Aceeși lărmuială de altădată/ mă-

⁵ Ibidem, pg. 8.

⁶ Ibidem, pp. 22-23.

⁷ Ibidem, pp. 24-25.

⁸ Ibidem, pp.36-38.

ntâmpină din preajma şcolii noi./ În veşnica hârjoană-n curte saltă/ cu ochii vii şi-obrajii fragezi, moi,/ copiii.// (...)”⁹. Menţiunea făcută în dreptul numelui, aceea de „Membru al Cercului literar din Paşcani” poate reprezenta un indiciu asupra atenţiei pe care forurile înalte o atribuiau selectării viitorilor autori din paginile revistelor literare, înregimentată încă de la începuturi. Sau o a doua explicaţie ar mai putea fi aceea că existau bine întemeiate anumite structuri, chiar cu denumirea de *cercuri literare*, care existau în fiecare zonă a ţării, tocmai ca oportunitate oferită tinerilor pentru a-şi alege o cale artistică în viaţă. Partidul avea şi această grijă.

Alexandru Pleşca, la fel, „Membru al Cercului literar din Suceava”, apare în acest număr al revistei cu două texte poetice, anume: *Cum s-a făcut palatul din pădure* şi, al doilea, *Despre un licurici* – titluri care duc, fireşte, în zona versurilor pentru copii: „Uite-aşa aproape cu nimică/ S-a făcut palatul din pădure/ Mai cu lut, mai câte c-o surcică/ (...)”¹⁰.

Se mai cere făcută precizarea că ultimele opt pagini ale ultimului număr din „Iaşul Nou”, notat cu 1 Anul VI -Martie 1954, cuprind *Miscellanea*, rubrică ce va fi prezentă şi în paginile viitoare ale revistei cu titlu schimbat, în care sunt prezente note critice şi cu privire la poezia publicată în alte reviste ale timpului, cum ar fi: „Contemporanul”, „Viaţa Românească”, „Almanahul literar” din alte serii ale altor ani – aici, sub semnătura lui Constantin Ciopraga.

Fără a anunţa vreo schimbare către cititori, fără a se şti dacă acesta mai apare, după cum consemnează L. Dumbravă, în luna august a aceluiaşi an 1954 apare la Iaşi noul titlu de revistă literară „Iaşul literar” - Revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R. Filiala Iaşi. Probabil criticile din „Contemporanul” ajung a fi ascultate, precum că: „(...) atitudinii combative îi luase locul un spirit de practicisim îngust, de mulţumire de sine”¹¹. Chiar din 1951, mai exact cu nr.227 din 9 februarie al revistei „Contemporanul”, se poartă discuţii cu referire la faptul că redacţia care se ocupă de *Almanahul ieşean* amintit mai înainte percepe eronat modul în care trebuie privit „principiul criticii şi autocriticii ca metodă de lucru. Mai mult chiar: că în redacţia Iaşului Nou s-a cuibărit un spirit de ostilitate faţă de acest principiu al muncii (...) că munca în redacţia Iaşului Nou se duce la un nivel politico-ideologic foarte scăzut (...)”¹².

Probabil că cel mai important moment al publicaţiei în discuţie rămâne cel care marchează debutul lui Nicolae Labiş, prin publicarea versurilor, având titlul *Fii dârz şi luptă, Nicolae!*, numărul din 1 decembrie 1950.

„Iaşul literar”, revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., apare la Iaşi, începând cu luna august 1954, până în luna aprilie 1969. Publicaţia lunară continuă „Iaşul Nou” care şi-a derulat existenţa din mai 1950, până în martie 1954, conform I. Hangiu. Tot el aminteşte de următorii colaboratori ai primului număr din 1954: Nicolae Labiş, Otilia Cazimir, Andi Andrieş, Al. Dima, D. Corbea, Gh. Mărgărit, C. Ciopraga.

Primul număr al revistei prezintă în *Cuvânt înainte* un elogiu adus vechiului Almanah „Iaşul Nou”, care îşi încetase apariţia, subliniindu-se faptul că acesta „are meritul de a fi promovat scriitori tineri care s-au afirmat prin lucrări valoroase în literatură.”¹³

Însă, în acelaşi *Cuvânt înainte*, va exista şi o critică faţă de ceea ce nu a reuşit să facă vechiul colectiv de redacţie care, „(...) insuficient orientat politic şi ideologic, a ocrotit

⁹ Ibidem, pp. 51-53.

¹⁰ Ibidem, pp.54-55.

¹¹ Ion Hangiu, *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicţionar cronologic 1790-2007*, volumul III 1945-1989, Comunicare.ro, Bucureşti, 2008, p. 118.

¹² Lucian Dumbravă, op.cit., pp. 55-59.

¹³ Ion Hangiu, *Op. cit.*, pp. 203-204.

manifestări străine de spiritul partinic, de care trebuie să fie adânc pătrunsă literatura noastră nouă. Prin publicarea unor versuri cu vădite reminescente formaliste, cu un pronunțat caracter idilic sau apolitic, precum și a unor bucați de proză care dădeau o imagine falsă realității, sectorul de poezie și proză al almanahului s-a îndepărtat de temele principale ale actualității. (...) noua revistă „Iașul literar” se angajează să fie o tribună adevărată, pusă în slujba maselor largi de cititori, constructori ai socialismului în patria noastră și neclintiți apărători ai păcii. (...) Scriitorii noștri au neasemuita fericire de a trăi și a cunoaște o epocă fără precedent în istoria omenirii, epoca biruințelor socialismului, (...). Avem datoria sfântă de a fi la înălțimea acestei epoci, de a crea opere realist-socialiste.”¹⁴

Nu știm dacă era sau previzibil, însă Numărul 1 al revistei „Iașul literar” avea să cuprindă o relativ slabă selecție a textelor, dacă ar fi să ne orientăm după paginile de poezie, așa cum ne-am propus încă de la început.

Prima pagină cuprinde semnătura lui N. Labiș, însă se notează că versurile de acum reprezintă „mostre de chin la comandă”¹⁵, așa cum reiese din lectura textelor intitulate *În ziua neuitată* și *După zece ani*: „Nu știam de ce nu-și mai țintește/ Ochii pe drumul dinspre târg și Bosanci,/ De ce-a uitat să-mpletească ciorapi pentru tata,/ Ca să-i aibă pe front moi și calzi, în bocanci/ (...) Mi s-a umplut privirea de cicluri de istorii/ Cernute-n zece toamne cu frunza de cireși./ Prieteni, am văzut trecând milenii/ Milenii compresate-n zece ani intenși.”¹⁶ Totuși, poezia este, în privința lui Labiș, chiar și la comandă, sugestivă pentru a înțelege ce anume ar fi vrut să transmită.

Otilia Cazimir, în ordinea publicării în primul număr al „Iașului literar”, respective paginile 8-10, repetă povestea cea cu un motan, acum fiind cu un dulău, după cum singură mărturisește într-o notă de subsol: *O poveste c-un dulău* („Un cățel de cauciuc/ Mititel cât un papuc ...”), evident adresată copiilor.

Andi Andrieș, publică un *Sfat în doi* și *Urcuș*, dintre care cel de-al doilea aduce cu un crez poetic: „Când urci către naltele piscuri/când stavile-n cale răsar,/ când corbii cu glas funerar/ lovesc împrejuru-ți din pliscuri (...)”¹⁷, finalizat însă într-o notă aproape tovarășească.

O altă publicare este cea a Sandei Ghinea-Prisăcaru cu al său text *Ziua mea și-a țării mele*, care se întinde pe nu mai puțin de patru pagini pline, evident din cauza temei selectate: „Venise într-o zi de dimineață/ C-un cântec sâsâind prin strungăreață. (...) E două-și-trei August, nu-i orice zi. (...)”¹⁸ – caz în care te întrebi dacă oare chiar nu mai existau condeie în țara noastră.

Ion Istrati traduce din Liubomir (predestinat) Dmiterco, text poetic, evident, cu titlul *Partidului*: „Rapsozii lumii noastre, cu grai slăvit din lire, / Numi-tu-te-au râu falnic toți, fără osebite, (...)” – fără a fi necesar să continuăm.

H. Grănescu traduce din Pavel Antokolski *De strajă păcii*: „Acesta este gloriosul drum:/ ostașul sovietic până-acum l-a străbătut în sunete de goarnă/ Din porțile Palatului de iarnă. (...)”¹⁹.

Există publicații și poeți străini, precum cehul Jiri Wolker (a se vedea la pagina 25, în traducerea lui D. Vicol și Șt. Siklody, precum – punct culminant al apariției revuistice a celui

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ L. Dumbravă, op.cit., pp. 112-113.

¹⁶ „Iașul Nou”, nr.1, Anul VI-Martie, Iași, 1954, pp. 5-8.

¹⁷ Ibidem, pg. 11.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, pp. 23-24.

an – Pablo Neruda, în traducerea deloc întâmplătoare a lui G. Mărgărit (traducător important de limba franceză în acei ani, reprezentând chiar și noutate pentru un timp când se traduce doar din literatura sovietică): „Când anotimpii-s/ prinși în încordare,/ pe sub pământ,/ s-aude cum țin sfat/ rădăcinele, seva,/ semințele/ focul/ și apa,/ cu toate țin să se-mpodobească/ (...)” – *Revină-mi tu, grădină a Franței!* – un poem publicat pe șase pagini, în condițiile în care revista număra 163 de pagini, față de „Iașul Nou” care avea, cel puțin în ultimul număr, 104 pagini, tot în format de carte.

Sunt de asemeni, publicați în traducere poezii polonezi, maghiari (Wladislaw Bronievski și Bodnar Eva) cu texte proletcultiste, în traducerea acelorași D. Vicol și Șt. Siklody.

Apar publicați și în acest Număr 1 al revistei cu noua denumire de „Iașul literar”, ca tineri membri ai cenaclurilor din zona Moldovei: Radu Romașcanu (Roman), Mihai Munteanu (Dorohoi), Maria Paraipan (Cercul studentesc „M. Eminescu”, Iași), E. Agrigoroaiei (același cerc din Iași) – fiecare având câte un text de factură proletcultistă cu tentă sovietică bine subliniată. Se continua cu atmosfera apăsătoare care stăpânea lumea literară, nu doar a Iașului, chiar și la peste un an de la moartea lui Stalin.

„Cum era de așteptat, anul 1954 – cel de-al zecelea an de imixtiune și prestație ideologică în sfera esteticului – are o pronunțată orientare bilanțier-festivă. Sub toate compartimentele literaturii se trage linie și se adună. Presa literară și de partid contabilizează succesele nu numai pe orizontală (poezie, proză, dramaturgie, scenariu cinematografic) ci și pe vertical, dezvăluind creșterile realist-socialiste ale cutărui sau cutărui autor. Indiferent de natura analizei, noua calitate literară este pusă pe seama factorului politic îndrumător, recte asimilarea justă a învățăturii marxist-leniniste și în seama misiunii și a forței transformatoare a noii literaturi, adică transmiterea eficientă a ideologicului prin imaginea literară – devenită instrument, canal, pârgie nu atât a conștiinței artistice, cât a celei politice. (...)”²⁰

„Iașul literar” avea să reziste cu acest nume timp de 16 ani. Un record, am spune azi, în materie de schimbare a titlului, doar, al unei publicații, fără a-i schimba și profilul sau statutul sau locul apariției. Nu se punea problema pe atunci la a se putea gândi cineva astfel. Directivele plecau de sus și ajungeau, unde altundeva, dacă nu exact în redacțiile și tipografiile din țară. Dar de ce aceste schimbări ce păreau învăluri ale minții cititorilor, de ce aceste meander, care erau de altfel, bine calculate? Cu ce scop?

Legat de schimbările acestea a titlurilor publicistice, va urma o vreme în care publicațiile postbelice ieșene, ca multe alte tipărituri, de acum, nici nu vor mai fi numite „reviste”, reprezentând doar pagini care își schimbau periodic titlul dar urmau o aceeași traiectorie. Dacă ar fi să privim cu ochii de astăzi, am gândi poate altfel. Semnificația pe care o are astăzi un titlu, mai ales dacă ne referim la unul din lumea culturală, este o „proprietate” a celor care i-au dat nume. În același timp, un anumit titlu îți poate aduce notorietate și, la fel, prin titlu, poți cunoaște o filieră, tot culturală, în cazul nostru, căreia te poți sau nu afilia.

Comuniștilor nu li s-a părut important să respecte vreunul dintre criteriile amintite mai sus. Dar li s-a părut „onest” să se asigure că titlul revistelor, instrument de manipulare a opiniei publice în concepția lor, au un titlu sonor. Sau, dacă trebuia distrus ceva, atunci în primul rând erau cultura și tradiția, specificul. Ideea era ca revistele sau ziarele care plecau către cititori în primii ani postbelici, respectiv primii ani ai comunismului, să poarte numele ori al unor vechi publicații, cum era cazul *Contemporanului*, ori să primească nume noi,

²⁰ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism (Anul 1954)*, Sibiu, Fundația culturală FRONDE, 1996, pg. 7.

necunoscute, pentru a capta atenția. Astfel, „Iașul literar” va deveni „Convorbiri literare”, așa cum „Vatra” – de exemplu, nu putea decât să aparțină Ardealului.

BIBLIOGRAPHY

Revuistică:

1. Colecția Almanah Literar „Iașul Nou”, nr.1, Anul VI-Martie, Iași, 1954.
2. Colecția Revistei „Iașul literar”, nr.1, Iași, 1954.

Critică:

1. Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române* (D.G.L.R.), coordonator general) Eugen Simion, vol. 3-E/K, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
2. *Bibliografia esențială a Literaturii Române, Scriitori/ Reviste/ Concepte*, coordonator, Dan Grigorescu, Editura Enciclopedică, București, 2003.
3. Dumbravă, Lucian, *Ei, care au scris. Din istoria Asociației scriitorilor din Iași, vol. 1: 1949-1959*, Editura Everest/Evenimentul, Iași, 2000.
4. Hangiu, Ion, *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicționar cronologic 1790-2007*, volumul III 1945-1989, Comunicare.ro, București, 2008.
5. Hangiu, Ion, *Dicționar al presei literare românești (1790-1990)*, ed. II, revizuită și completată, București, 1996.
6. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism (Anul 1954)*, Sibiu, Fundația culturală FRONDE, 1996.

THE LANGUAGE AND ITS ROLE IN CREATING MAGICAL REALITIES IN FĂNUŞ NEAGU'S SHORT STORIES

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy

Abstract: In our paper, we will analyze how Fănuş Neagu manages to create authentic worlds and characters as so as they appear in different short stories. By special images the writer creates realities and their similar transcendence as the magic realism is. We will discuss, therefore, how that language creates original metaphorical worlds for readers and concrete worlds for characters. We will also talk about what Tudor Vianu called "the dual intent of language" with its functions, transitive and reflexive, and their links with magical realism, which has two types of worlds, the real universe and its continuation, because of creative imagination, imaginary and mythical universe.

Keywords: metaphor, Fănuş Neagu, short story, magical realism, language

Fănuş Neagu reuşeşte să creeze lumi şi personaje autentice, aşa cum apar ele în diferite povestiri. Prin imagini inedite scriitorul produce realităţi şi transcenderi ale acestora în manieră asemănătoare realismului magic. Vom discuta, aşadar, despre modul original prin care limbajul creează lumi metaforice pentru cititori şi concrete pentru personaje. De asemenea, vom vorbi despre ceea ce Tudor Vianu numea „dubla intenţie a limbajului”, cu funcţiile sale tranzitivă şi reflexivă, şi legăturile acestora cu realismului magic prin care se prezintă două tipuri de lumi, universul real şi continuarea lui ca rezultat al imaginaţiei creatoare, univers imaginar, mitic.¹

Luând în considerare şi apreciind modalităţile prin care realismul nu este decât o copie a vieţii, adică ceea ce Aristotel numea *mimesis*, ci copie a altei realităţi, realitatea simbolică, populară, metaforică uneori, rămâne să observăm ce fel de „realităţi” există în proza scurtă fănuşiană. Calitatea principală a operelor literare afiliate realismului magic este tocmai greutatea de a observa elementul surpriză, fie el o continuare a realităţii sau o ruptură a ei. Naraţiunea devine din ce în ce mai greu de urmărit, personajele greu de analizat, evenimentele întrerupându-şi succesiunea firească, făcându-se adesea trimiteri la mit, la simbol, credinţe religioase, vis, superstiţii populare, greu descifrate şi interpretate de un lector nespecializat,

¹ Despre literatura privită ca o inversiune a mitului şi povestirea creatoare şi recreatoare de mit a scris Mihai Coman în cartea sa *Mitos şi epos. Studii asupra transformărilor narative*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985. Aici, autorul vorbeşte, printre altele, despre arhitectura povestirii: text, subtext şi context, despre temele comune şi inversiunile narative în folclorul românesc, despre gândirea modernă şi utopia mitologică, elemente pe care le-am studiat şi despre care vom discuta în viitor, lucrarea de faţă nepermiţându-ne o incursiune prea dezvoltată, altfel riscam să ne abatem de la subiect. Vom merge, aşadar, doar pe ideea de miraculos ca parte a realului, miraculos creat prin imagini, prin metafore, prin limbaj.

neinițiat. Ne vom opri, așadar, asupra unei povestiri în care toate aceste elemente ale realismului magic există, dar nu au fost observate și discutate până acum.

Realismul magic apare în literatură la începutul secolului al XX-lea desfășurându-se odată cu nevoia de miraculos a oamenilor în societatea contemporană, ieșirea din cotidian, incursiunea în mit, tradiții, superstiții, o fructificare a imaginației creatoare.

Una dintre narațiunile care ne-au atras atenția este *Pe Ceair*,² a treia povestire din volumul *Povestiri din drumul Brăilei*. Titlul face referire la un toponim,³ o câmpie din zona Dobrogei, „o pășune” în apropierea Brăilei. Ceairul este descris de la început ca fiind un loc magic: „Puzderie de flori descompuneau lumina soarelui de vară fără s-o ultragieze, ci purificând-o în nuanțele a toate cristalele culorilor ce învelesc inima, și, călcând prin roua lor, milioane de cărăbuși, roiuri de libelule și cosași, zumzăiau, sfârâiau, forfoteau și se îmbătau de misterul vieții și magnificența mireasmelor împânzind cu vrajă-n desfătare întinderile fără hotar.” Adesea sunt întâlnite în scrierile lui Fănuș Neagu descrieri de acest fel, autorul reușind să prezinte locuri, ființe, obiecte reale într-o manieră aparte, oferindu-le conotații magice.

Textul poate fi interpretat în sensul său tranzitiv, o povestire ca oricare, parcurgând firul epic în simplitatea sa, pentru că evenimentele nu sunt atât de spectaculoase, personajele nu sunt ieșite din cotidian, nu dăinuie, acțiunile lor nu sunt nemaipomenite ca la Mircea Eliade, Vasile Voiculescu sau chiar Ștefan Bănuțescu. La Fănuș Neagu limbajul este de efect, limbajul naratorului creează situațiile inexplicabile. Incursiunea în mit, recurgerea la superstiții, toate obiceiurile „locului” conduc spre acel „altceva”, spre o altă lume. În concepția lui Tudor Vianu „limbajul este animat de două intenții: una reflexivă și alta tranzitivă. În limbaj se reflectă omul care îl produce și prin limbaj sunt atinși toți oamenii care îl cunosc. Aceste două intenții care, deși rămân mai tot timpul solidare, sunt diferite în spiritul și direcția lor. (...) Cine vorbește comunică și se comunică. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social.”⁴

E nevoie aici doar de un cuvânt situat unde trebuie ca cititorul să fie pus în încurcătura de a recunoaște adevăratul sens al propoziției, al frazei, al textului în întregime. În scrierile sale, autorul brăilean iubește utilizarea metaforei. Este omniprezent jocul de-a cuvintele, idei meșteșugite, atent selectate, îmbinate în așa fel încât să creeze nemaîntâlnitul.

Dacă ar fi să redăm pe scurt acțiunea întregii povestiri, vom observa simplitatea ei, însă nu acțiunea, succesiunea evenimentelor, momentele ei, nu firul epic dovedește autenticitatea construcției narative, ci mijloacele prin care scriitorul dă valoare fiecărui cuvânt, iar acest lucru este posibil prin utilizarea imaginilor artistice spectaculoase, prin utilizarea epitetelor în fiecare descriere, prin implicarea metaforei în orice construcție. Toate reușind să dea o suită de sensuri aceluia text, câte un sens pentru fiecare cititor în parte.

Pe Ceair timpul „plesnește de gânduri de fugă”, locul este un „culcuș de mari provizii și înjurături”, un preot vine în fiecare an de Sânziene și de Sfântul Ilie să le ofere mănjilor „să lingă sare din palmele lui sfințite”, câmpia mirosind numai „a pelin și ape – invizibile bălți, lacuri, râuri, Mări și Oceane pe care le străbate la nesfârșit, julindu-și coatele de colții Destinului, o luntre cu un cal de lemn la prora”. Obiceiurile și sărbătorile populare, credințele și superstițiile sunt adesea prezente în textele fănușiene, fiind și aici. Aceste „sărbători” ale

² Pentru citări vom folosi ediția Fănuș Neagu, *Povestiri din drumul Brăilei*, București, Editura Eminescu, 1989, p. 36-63.

³ Conform *Dicționarului limbii române*, București, Editura Academiei Române, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, 2010, Tomul 2: C, p. 250, *ceair* este un cuvânt turcesc și semnifică numele unui loc, șes, câmpie nelucrată, loc de pășunat pentru cai. Cuvântul este utilizat doar în zona de E și S-E a țării noastre.

⁴ Radu Drăgulescu, *Stilistică generală și funcțională*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000, p.47-48.

naturii sunt prilejuri în care se petrec lucruri neobișnuite. Câmpia este elementul principal, alături, bineînțeles, de vegetația ei.

Spațiul câmpiei este descris ca loc magic pe care ființe legendare hoinăresc și se petrec minuni: „Când Fata Morgana ia cu pantahuza năluciri din marginea Dunării ca să le târască într-acolo unde orizontul nici măcar nu dă semne să se închege. Pe Ceair au fost văzuți magii umblând desculți, imediat după cositul ierbii, ca să se pătrundă, din tălpi până-n creștet, de sucuri proaspete, curate și pline de miracole, având în vedere drumul spre Betleem. Aici plutesc, într-o stare de complicitate și cu Dumnezeu și cu diavolul povești de chihlimbar și povești negre.” O fată a băut rouă dintr-o orhidee neagră și s-a schimbat în libelulă. Cine bea apă de la gura unui izvor „gâlgâind în ierburi” vede deschizându-se „o rană în Dunăre”. În noaptea de Crăciun, în paharul de vin alb băut de o fată de măritat se bat „doi cocoși de miez de nucă”.

Poveștile care stârnesc spaimă trăiesc în „vârful spicelor și se fărâmițează cu fiecare scuturare a semințelor.” În acest ținut magic, Aurel Loznoveanu iese într-un „asfințit de septembrie” la vânatoare de porumbei. Pentru personajul narator câmpia a însemnat întotdeauna un spațiu spectaculos: „Ori de câte ori am străbătut drumul ăsta am suferit o durere imposibil de descifrat. Două sute de stânjeni de drum. Sub care ondula parcă o energie josnică, dar la capătul lui pulsau pe o plită invizibilă, încinsă de un foc purpuriu, întâmplări luminoase (...). Eram pe acest drum al durerii, modul de exprimare al amintirilor; eram timid și răzbunător (...), eram drumul real, dar și suprarealitatea lui.” Este confundat cu un hoț de cai, prin urmare prins și judecat de o tânără, Călina, și de fratele ei, Șerban (poreclit Chirpi), pe balta Ciulnița, la 55 km de Dunăre. Tema hoților de cai se regăsește destul de des în povestirile fănușiene. Calul⁵ fiind legătura dintre om și natură. Viața se scurge aici în goana cailor și-n bătaia vântului. Tânăra a venit odată cu vântul: „vântul, golan ieșit din trestii să-i ridice poalele rochiei, se schimbă dintr-o dată în eminență, fiindcă-l văzui umflându-i părul și rămânând acolo ca să jaloneze o religie a fetelor respirând taina migrațiilor. Oare sufletul ei încerca aceeași mirabilă dorință de a pleca spre necunoscut ca și păsările de pe sus?”. În schimb, în descrierea unei bătrâne timpul se împotmolește, „încolăcit, în ghiolurile mișunând de lîniță și lipitori din coșmarurile ei.”

Drumul de la „Ceairul cailor albi” și până la casa tinerilor părea încărcat de semnificații. Natura întreagă îi comunica „vinovatului”. Adesea este descris aici pelinul și alte plante autohtone.⁶ Conform *Dicționarului de simboluri*...⁷ pelinul simbolizează amărăciunea, absența dulceații, durerea provocată de absență. Drumul parcurs e o cale de inițiere, fie ea inițiere în viață sau moarte: „În dreapta, sălcii aromate se răsfrângeau în apele scăzute. Tâlhărit de toamnă, pelinu-și tăiase beregata, duhnea amețitor. Stuful, revărsându-se luxuriant între ostroave, respira superstiții nedefinite.” În mersul lor, „sub seară, balta părea cuprinsă de-o vrajă malefică. Ceva primejdios avea să răsară din ape, din câmpiile cu lanuri de porumb și floarea soarelui, coapte.” Cuprins de magie, Loznoveanu le povestește tinerilor cum întâlnise aici, în luna iunie, „demonul verii”, o femeie frumoasă cu „două umbre”. Istorisirea

⁵ În cartea, *George Coșbuc. Lumile limbajului*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2016, Radu Drăgulescu apare o interpretare inedită a calului, motiv prezent în poezia coșbuciană.

⁶ Un studiu despre plante, istoria și simbolistica lor pe teritoriul țării noastre, care poate fi consultat în acest sens, este *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace* de Constantin Drăgulescu și Radu Drăgulescu, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 706.

bărbatului este fermecătoare, plină de expresivitate, fiind, parcă, relatată din perspectiva scriitorului însuși.

Fănuș Neagu reușește să le atribuie personajelor propriile-i cuvinte, fiecare dintre ele poartă amprenta limbajului creatorului lor. În acea noapte de iunie macii roșii și-au deschis potirele în lanurile date în pârg: „macii arzând, seducție și narcoză, mă umpleau cu nesăbuița uitării, cu spaima senină a unui chin netrăit și dezlegarea unui timp al oracolelor.” Macii reușeau să inducă starea de vis, de ieșire din realitate, chiar dacă trupul lui se afla acolo, Loznoveanu se simțea într-un fel de transă, purtat de roșul macilor înfloriți în lan. Era cuprins de „o vrăjeală fecundă” care pune stăpânire pe el, „demonul zilei de vară, captiv și el într-o cupă de mac și multiplicându-se la nesfârșit în miile de potire de purpură. Demonul era femeie și era desculță, călcâiele-i jucau în picătura de iad negru de pe fundul potirelor, pletele scăldate de rouă-i băteau umerii fragezi și rochia, o petală rănită de vânt, se încheia în douăzeci de muguri. Demonul avea totdeauna două umbre, chiar și în zi noroasă, una de bărbat, alta de femeie...”. Călina, fata misterioasă, are și ea la un moment dat două umbre.

În cartea *Structuri mitice în proza contemporană*, Elena Abrudan vorbește despre tema labirintului în care se simte pierdut eroul unei scrieri ce aparține realismului magic: „Lumea construită de om este un labirint care are un model: labirintul creat de om.”⁸ Așadar, personajele sunt prinse într-un fel de lume din care nu pot scăpa. Neînțelegerea lor le fac de multe ori să rămână pierdute. În comunicarea acestora există tot felul de distorsionări⁹, ele nu se înțeleg unele pe celelalte, de aici reiese și „bui-măceala” prezentă în proza autorului brăilean. O altă temă prezentă e cea drumului, adesea întâlnită în proza fănușiană, așa cum este la autorul admirat de Fănuș Neagu, William Faulkner. Dacă privim în de aproape, spre exemplu, povestirea *Pe Ceair* și povestirea *Ursul*, a scriitorului american, vom observa asemănările. În ambele povestiri este vorba despre lumea simplă, naturală, fuga de realitatea contemporană, de tehnologii, industrie și alte schimbări bruște pentru care acesta nu a fost pregătit sau pur și simplu încearcă să le renege, ba chiar să le condamne: „astfel lumea devine o metaforă a existenței în care elementele componente au o mulțime de semnificații. Spațiul acestei existențe este alcătuit din toate spațiile posibile, iar timpul ei cuprinde o varietate de timpuri trecute și viitoare, incluse în prezentul etern.”¹⁰

Matincă Drăghia, tatăl tinerilor, își dă seama pe loc că Aurel nu este hoț de cai, că nu face parte dintre cei care-l voiau pe Oslo, calul lor. Tot bătrânul îi propune lui Aurel mâna fiicei sale, Călina, iar bărbatul acceptă. Pe cer au apărut dintr-o dată două luni: Suind de pe balta Ciulnița, peste Ceairul cailor albi, vântul de toamnă, atât de drag vânătorilor de porumbei, învârtea numai două palete. La răsărit – Luna nouă întoarsă din negurile Moldovei; la apus – Lună plină. Se desfrunzeau arborii și nu jefuiau vântul, jecmăneau Lunele; plumbul apelor; pământ răpus; distanțe îngemănând neînțelegerea.” Cerul este descris mereu în acest text. Chiar și atunci când e ținut prizonier într-o cameră, naratorul observă elementele de afară, se simte atras de ele, natura întreagă pare să-l ademenească, simțindu-se cuprins de vrajă: „Odaia (...) era luminată părelnic de razele soarelui topindu-se în sfințit. Prin fereastra prevăzută cu drugi de fier se vedea cerul de purpură, cu mari limanuri vinete, atârând peste baltă și peste lanurile de porumb. Dincolo de ele, pe drumul Hurtei, vârfurile unui șir de ploi colectau sânge zdruncinat. În asfințit, soarele se reevalua pe sine, cântărindu-și parcă șansele

⁸ Elena Abrudan, *Op. cit.*, p.79.

⁹ Vom scrie mai multe în alte lucrări despre blocajele în comunicarea personajelor din proza scrută fănușiană, fiind un subiect foarte interesant, utilizând materiale din studiul *Distorsionări ale comunicării. Cercetări de psiholingvistică* de Alexandra Ciocîrlan și Radu Drăgulescu, Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de Știință, 2013.

¹⁰ Elena Abrudan, *Op. cit.*, p.79.

ce le avea de-a mai răsări încă o dată. Rândunele şi lăstuni zburau prin fulgere de ei înşişi iscate, smulgeau cu ciocul din pânza vântului de seară partea cea mai dulce a miresmelor, selectând sămânţa zilei în destrămare: un bob de negură, un bob de jărat.

„Drăghia confirmă faptul că Loznoveanu a fost atras de vraja câmpiei pentru a deveni soţul tinerei fete: „de-aia te-am atras încoace, ca să te însor cu Călina.” O bătrână, Binda, le povesteşte tuturor despre aurul şi argintul ținut în Austria de un neamţ, în posesia căruia Matincă Drăghia speră să intre prin intermediul copiilor. Cei doi soţi îl descoperă pe tată în „tocitoare”, mort, „cu tălpile în grindă”, înainte de a afla în detaliu unde să caute comoara. Drăghia moare, protejându-şi fiul, în drumul său după vin. Chirpi, speriat de cele întâmplate, îl fură pe Oslo şi pleacă în lume. Pe cer a rămas acum doar luna mare, „luna mică pierise din nou.” iar „luna mare aluneca în porumburi şi în mocirlă de nori.”

Dorinţa dezlipirii de realitatea violentă aduce în literatură o scânteie care va reuşi să propulseze aceste idei, să influenţeze scrieri din toate colţurile lumii. Realismul magic nu înseamnă doar introducerea fantasticului, a miraculosului în lumea reală, ci acceptarea acestuia ca făcând parte din ea: „Noua perspectivă asupra lumii cere şi o nouă manieră de reflectare a ei. Se schimbă şi se complică stilul operelor, mitul şi fantasticul se întrepătrund cu realitatea, permiţând o intercalare inedită a planurilor temporale şi o mare varietatea perspectivei narative.”¹¹ În literatura lui Fănuş Neagu apar de foarte multe ori referiri, şi nu numai, ale unor sărbători păgâne, superstiţii, întâmplări miraculoase, personaje stranii, iar ele sunt prezentate ca făcând parte din realitate, sunt acceptate printre cele „reale”. Scriitorul brăilean a scris şi publicat în perioada comunistă fără să adopte ca alţi contemporani de-ai săi modelele socialiste. Aşadar, acesta recurge la a scrie despre lumea câmpiei Dobroge, despre oameni şi locuri mai puţin atinse de schimbarea socio-economică a timpului său. Politica şi istoria sunt lăsate de-o parte, şi scrierea devine înţesată de metafore, personificări, epitete cromatice şi metaforice, foarte multe imagini vizuale care alcătuiesc o suită de descrieri impecabile, referiri la religie şi superstiţii, la farmecul popular al câmpiei.

BIBLIOGRAPHY

Abrudan, Elena, *Structuri mitice în proza contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Univers, 1995.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iaşi, Editura Polirom, 2009.

Ciocîrlan, Alexandra, Drăgulescu, Radu, *Distorsionări ale comunicării. Cercetări de psiholingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Casa cărţii de Ştiinţă, 2013.

Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic*, New York, Garland Publishing, Inc, 1985.

Coman, Mihai, *Mitos şi epos. Studii asupra transformărilor narative*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

Coşeriu, Eugeniu, *Omul şi limbajul său*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, 1999.

Crăciun, Victor, *Fănuş Neagu-70. Convorbiri*, Bucureşti, Editura Semne, 2002.

¹¹ Elena Abrudan, *Structuri mitice în proza contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003, p.64.

Danow, David K., *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1995.

Drăgulescu, Radu, *Lingvistică generală*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga”, 2015.

Drăgulescu, Radu, *Stilistică generală şi funcţională*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga”, 2000.

Drăgulescu, Radu, *George Coşbuc. Lumile limbajului*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu, 2016.

Drăgulescu, Constantin, Drăgulescu, Radu, *Consideraţii asupra unor lexeme daco-geto-trace*, Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.

Grigor, Andrei Fănuş *Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Editura AULA, 2001.

Mancaş, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991.

Neagu, Fănuş, *Dincolo de nisipuri*, Bucureşti, Editura Curtea Veche Publishing, 2011

Neagu, Fănuş, *Povestiri din drumul Brăilei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2002.

Popa, Marian, *Viscolul şi carnavalul*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980

Simion, Eugen (coord.), *Dicţionarul General al Literaturii Române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, vol. I-VII, 2004- 2009.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.

Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995.

ROMANTICISM AS ANOTHER AMPLIFIED RENNAISSANCE

Teodora Elena Weinberger

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

Abstract: Universal literature's history witnesses some parallels which are based on adopting previous cultural ideologies. Despite the interval of centuries between these literary trends, we intend to compare Romanticism with Renaissance, the main premise of this interference consisting of similar social yearnings. Our study demonstrates the existence of numerous similarities between Renaissance and Romanticism, starting from bourgeoisie's mentality (the continuation of obtaining social and national liberties), then even Romanticism's ideology reproduces, - in an amplified variant - Humanism's hypostases. In the conceptions about art also coincide the perfect correspondence between the form and content, the link with nature, historical preoccupation and the influence of Plato's and Aristotle's philosophies, even the two types of these literary trends are alike - belonging to the real and the ideal sphere.

Keywords: literary trends, mentality, liberties, Humanism, conceptions about art

Deoarece ideologiile curentelor literare reflectă prefacerile social-economice ale perioadelor istorice, o primă premisă a interferențelor dintre Renaștere și romantism o reprezintă clasa socială a burgheziei, care evoluează de pe poziția de factor activ în societate, până la cucerirea puterii politice, pentru obținerea tuturor libertăților ființei umane.

Renașterea europeană, considerată o epocă istorică și culturală, a început în Italia, odată cu apariția burgheziei și a relațiilor capitaliste, la mijlocul secolului al XIV-lea, și a durat până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Dar etimologia termenului de „renaștere” a făcut un lung drum până să fie atribuit perioadei istorice respective. Din secolul al XV-lea, atât în Italia, cât și în Franța exista asocierea expresiilor *rinascita*, *renaissance* cu reîntoarcerea la formele culturii antice, studiile clasice – „studiile adevărate”, renașterea având sensul derivat din cel mistic: „restaurare, reînflorire, impuls nou de viață”¹. Abia în secolul XIX Renașterea a primit înțelesul actual, când în 1855 istoricul francez Jules Michelet, într-un capitol *La Renaissance* din vol.VII al *Istoriei Franței*, echivalând-o cu „descoperirea lumii, descoperirea omului”, „a făcut astfel din Renaștere o perioadă istorică, distinctă de evul mediu”². Reunirea ambelor sensuri în 1860 de către istoricul elvețian Jacob Burckhardt în lucrarea *Cultura Renașterii în Italia* a reușit să definească esența Renașterii, căci „a explicat geneza Renașterii

¹ (apud) Andrei Oțetea, *Renașterea și Reforma*, Editura Științifică, București, 1968, p. 24.

² Ibidem, p. 23.

prin îmbinarea geniului poporului italian cu spiritul antic”, aceasta ducând la „triumful individualismului”³.

Dacă din punct de vedere social, Renașterea a fost declanșată de apariția burgheziei, progresul economic - cu efecte în dezvoltarea culturii și învățământului, va fi datorat formării spiritului capitalist, conform mentalității aceleiași clase care va promova „virtuți morale”, decretând superioritatea „prin muncă, adică prin *merit*” spre deosebire de cea feudală „justificată prin cucerire, violență”⁴.

Principalul resort al tuturor dezvoltărilor ulterioare îl constituie însă motivul pentru care Renașterea este în opoziție cu epoca anterioară a Evului Mediu, și anume revolta împotriva dogmatismului religios, cu afirmarea libertății de gândire, a posibilității de cunoaștere, acest spirit cercetător manifestându-se în marile descoperiri geografice de la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului XVI (Vasco da Gama – Oceanul Indian, Brazilia; Cristofor Columb – America; Amerigo Vespucci; Fernando de Magellan – Oceanul Pacific în prima călătorie în jurul pământului), descoperiri ce au dus la dezvoltarea comerțului, dar și la risipirea iluziilor cosmogonice medievale.⁵

În plan politic, Renașterea secolului al XVI-lea este epoca formării statelor moderne - mari monarhii cu un profund spirit național (primele state naționale fiind Franța, Anglia și Spania), puterea absolută, „de origine divină”, deținând-o regele⁶.

Inspirată din mentalitatea burgheză a valorii umane întemeiată pe merit și nu pe ereditate, ideologia Renașterii – umanismul – constituie chiar o sinteză a definițiilor termenului „Renaștere”. Umanismul situând în centru omul, înțelegerea sa „ca pe o ființă a naturii”⁷, în primul rând este promovat individualismul: „această sete nepotolită de a trăi și de a cunoaște, această pasiune de cercetare și de analiză, aspirația către libertate și adevăr, [...] optimismul”⁸. Rămâne edificatoare în acest sens disertația *De hominis dignitate* (1486) a importantului umanist italian Pico della Mirandola, precum și definiția dată de acesta omului modern ce se naștea: „să poți deveni, cu deplină libertate și cinste, propriul sculptor și poet al formei pe care ai vrea să ți-o dai”⁹. Dar umanismul include și semnificațiile termenului *humanitas*, care va fi explicat în secolul al XIX-lea de către învățații germani – ca fiind accentul pus în Renaștere pe studiul antichității clasice (*studia humanitatis*), menită să educe în spiritul *paideii* (instrucției) grecești¹⁰. Rezultatul acestei educații umaniste ce cuprindea arta, literatura, știința, limbile greco-latine - este omul instruit multilateral, complet pregătit pentru viață, acumulând „expresia [...] desăvârșită a culturii umane”¹¹, idealul renașcentist de *uomo universale*.

Preferând dintre gânditorii greci pe Aristotel, marele poet italian Francesco Petrarca (1304-1374), animat de un puternic patriotism, se va orienta spre studiul culturii strămoșilor romani, colecționând manuscrise vechi latine, îndeosebi scrisori ale oratorului Cicero – din toate acestea extrăgând semnificațiile morale; pe lângă faptul că Petrarca a inițiat fundamentarea educației umaniste pe studiul modelator al antichității, tot el a fost cel care prin

³ (apud) Andrei Oțetea, *Op. cit.*, p. 24.

⁴ Andrei Oțetea, *Op. cit.*, pp. 69-72.

⁵ ibidem, pp. 83-105.

⁶ ibidem, pp. 106-112.

⁷ Tudor Vianu, *Antichitatea și Renașterea în Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, București, 1963, p. 29.

⁸ Andrei Oțetea, *Op. cit.*, pp. 37-38.

⁹ (apud) Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁰ cf. *The New Encyclopaedia Britannica*, volume 20, Founded 1768, 15th Edition, Printed in U.S.A, 1994, p. 665.

¹¹ Andrei Oțetea, *Renașterea și Reforma*, Ed. cit., p. 180.

deviza „Ad fontes!” („Spre izvoare”) a impulsivat studiul istoriei¹². Aceași concepție aristotelică, de observare a naturii și sentimentelor, o aplică Petrarca și în poezia ultimei sale perioade de creație, în sonetele sale percepend iubirea ca realitate, încât „cu Petrarca, iubirea se coboară din nou pe pământ”¹³. La acest curent renașcentist optimist și realist va adera și Giovanni Boccaccio.

Pe de altă parte, va lua naștere prima Academie umanistă de la Florența, în Italia celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea, cu adoptarea filosofiei lui Platon de către principalii reprezentanți ai Academiei – Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, platonismul devenind „concepția intelectualilor și artiștilor” care „s-au orientat spre un estetism, care prețuia tot așa de mult calitatea expresiei, ca și valoarea conținutului”¹⁴. Filosofia Renașterii se va divide între această principală direcție platonice care afirma înfinitatea resurselor sufletului și direcția aristotelică cu a sa „credință că omul poate domina natura prin rațiune”¹⁵, aceasta din urmă servind concepției științifice, realiste despre natură și om¹⁶, apărută ca urmare a eliberării de sub tutela bisericii. Doar Pico della Mirandola încearcă o sinteză filozofică antică, văzând „posibilitatea concilierii dintre Aristotel și Platon [...] el afirmă principiul că nu exista problemă naturală sau divină în care cei doi filozofi să nu coincidă în esență”¹⁷. Această armonizare a filozofiilor lui Platon și Aristotel o regăsim și în gândirea învățatului grec Gemistos Plethon, venit în secolul al XV-lea la Florența, și care „susținea că, pentru cunoașterea lucrurilor materiale, trebuie urmat Aristotel; pentru tot ce privește sufletul, <<divinul Platon>> e superior”¹⁸.

Individualismul promovat de noua clasă a burgheziei putea astfel să triumfe pe deplin prin aceste valorificări ale moștenirii spirituale antice, ceea ce a dus la identificarea Renașterii cu „tendința de a învia sufletul lumii vechi, adică de a-l folosi ca pe o forță a lumii actuale”¹⁹.

Odată cu acumularea de cunoștințe din tezaurul antic, a început să se dezvolte în Renaștere și istoriografia, bazată pe „simțul istoriei, adică al facultății de a plasa evenimentele în condițiile în care s-au produs”, umaniștii italieni (influențați de Petrarca) cercetând istoria cu un pronunțat spirit critic, în scopul politic de a găsi în ea secretul unei guvernări stabile – „elementele cu valoare permanentă și cu aplicație la toate împrejurările asemănătoare”²⁰.

În domeniul artei renașcentiste, cu toate că nu a existat interesul pentru teoretizări, disertația lui Pico della Mirandola despre demnitatea umană, urmând teoriile platoniciene despre artă, suflet și ideile Absolute, conferă pentru prima dată un statut privilegiat resurselor artistice umane, acestea fiind de sorginte divină. De asemenea, chiar dacă indirect, s-a păstrat și o mărturie a concepției prevalenței fondului asupra formei artistice, prin cuvintele marelui pictor, sculptor și poet Michelangelo care „spunea că nu există idei pe care artistul să n-o poată întruchipa în marmură. Sculptura posedă, după el, puterea magică de a desprinde din materie statuia latentă pe care intuiția a relevat-o artistului”²¹. Totodată, legătura cu natura devine esențială în literatură și artă, filosofia aristotelică și platonice imprimând artistului tendința de a exprima cât mai fidel realitatea, atât a lumii înconjurătoare, cât și pe cea a

¹² Ibidem, pp. 190-191.

¹³ Ibidem, p. 190.

¹⁴ Ibidem, p. 211.

¹⁵ Ibidem, pp. 215-218.

¹⁶ Ibidem, p. 215.

¹⁷ Tudor Vianu, *Antichitatea și Renașterea în Studii de literatură universală și comparată*, Ed. cit., p. 27.

¹⁸ Andrei Oțetea, *Op. cit.*, p. 217.

¹⁹ Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 14.

²⁰ Andrei Oțetea, *Op. cit.*, pp. 224-226.

²¹ Andrei Oțetea, *Renașterea artistică. Arhitectura și sculptura în Renașterea și Reforma*, Ed. cit., p. 313.

sufletului. Ca efect al opoziției gândirii Renașterii față de dogmatismul medieval, sentimentele umane sunt descătuse și creațiile artistice vor începe să prezinte cât mai fidel toate nuanțele temei iubirii.

Marcată de această direcție sentimentală, literatura Renașterii, începând cu cea italiană, va cultiva în primul rând poezia, și anume sonetul, cea mai grațioasă specie lirică având ca temă principală idealizarea iubirii. Transmisă în Italia încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea prin intermediul boemilor trubaduri medievali, influența poeziei provenșale de dragoste va fi performată în spirit popular autohton în cadrul primei școli de poezie italiană – *Il dolce stil nuovo* – și astfel sonetul devine de la început emblema liricii italiene, prin creațiile lui Dante, Petrarca și Michelangelo²². Dintre toți sonetiștii italieni, Petrarca se va remarca prin bogăția temelor și nuanțelor, iar structura sonetului său va deveni model, definind stilul petrarchist. Sonetul se va extinde apoi în Spania, Anglia și Franța, cu vizibile modificări conferite de specificul spiritului național. Alături de poezie, filonul realist-satiric se va face simțit în Italia prin *Decameronul* lui Boccaccio, apoi în Renașterea din Spania prin înfripirea romanului modern la Cervantes, pentru a culmina în Anglia datorită dramaturgiei shakespeariene.²³

Deși s-a perpetuat în istoria culturii și a științei percepția unei Renașteri realiste, care se delimitează de spiritul mistic al Evului Mediu, influența platonice și mai ales neoplatonică – „cunoaștere prin extaz mistic” derivată din idealismul platonice, la care s-au adăugat și elemente din aristotelism și alte filozofii antice grecești, esențiale fiind însă cele ale misticiei orientale²⁴ - a generat, prin lucrările despre iubire și magie ale italienilor Marsilio Ficino, Pico della Mirandola și mai ales Giordano Bruno, concepția coexistenței unei Renașteri fantastice, care „crează o întreagă dialectică a erosului [...] Credea cu tărie în puterea fantasmelor, care se transmiteau de la aparatul fantastic al emițătorului la acela al receptorului. Credea de asemenea că simțul intern era locul prin excelență al manifestărilor forțelor transnaturale – demonii și zeii”²⁵. De asemenea, așa cum s-a vehiculat, forme incipiente ale umanismului au preexistat alături de aceste elemente mistice medievale înainte de Renaștere, într-un umanism medieval care „ar fi pus în lumină valoarea persoanei umane și n-ar fi condamnat opoziția dintre rațiune și credință”²⁶ (în prerenașcentismul italian poate fi integrat Dante).

Pe această componentă fantastică tănuită a Renașterii, cât și pe contradicția dintre cele două orientări, pare a se fundamenta barocul, stil în artă și perioadă din istoria literaturii, termen atribuit abia în secolul al XIX-lea de către J. Burckhardt perioadei de la începutul secolului al XVII-lea care marca „decadența Renașterii superioare”²⁷ și care, pe lângă unele caracteristici formale (emfază, încărcare a formei), se distinge în literatură mai ales prin reluarea unor motive universale din concepția despre lume: viața ca vis, viața ca teatru,

²² Andrei Oțetea, *Începutul literaturii culte în limba populară* în *Op. cit.*, pp. 186-187.

²³ *Dicționar Enciclopedic Român*, vol.IV, Editura Politică, București, 1966, p. 95; *Dicționar Enciclopedic*, vol. VI, Editura Enciclopedica, București, 2006, p. 99.

²⁴ *Dicționar Enciclopedic Român*, vol.III, Editura Politică, București, 1965, p. 495; *Dicționar Enciclopedic*, vol. IV, Editura Enciclopedica, București, 2001, p. 572 – cu deosebirea că aici nu este specificată originea orientală a misticiei, care este denumită „teurgie și magie rituală”.

²⁵ Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, (ediția a treia) trad. din lb.franceză de Dan Petrescu, Prefața Mircea Eliade, postfața Sorin Antohi, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 242.

²⁶ Andrei Oțetea, *Op. cit.*, p. 180.

²⁷ René Wellek, *Conceptul de baroc în cercetarea literară* în *Conceptele criticii*, traducere de Rodica Tiniș, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Univers, București, 1970, p. 73.

vanitas vanitatum, precum și pesimismul sau panteismul – „un dualism al realismului și idealismului”²⁸.

La distanță de secole de la Renaștere, romantismul, situat între sfârșitul secolului al XVIII-lea și jumătatea secolului al XIX-lea, chiar dacă nu a fost considerat epocă istorică, rămâne o veritabilă epocă a culturii, străbătând literatura și toate artele, aflată totuși în strânsă interdependență cu climatul social-politic, așa cum renumitul critic D. Popovici afirma: „Pentru ca romantismul să devină un curent literar era nevoie de o anumită evoluție a societății, care să permită generalizarea unor anumite stări sentimentale”²⁹. Chiar și opoziția sa la curentul literar anterior, clasicismul, această revoltă a sentimentului contra guvernării despotice a rațiunii, se produce „ca o violentă descătușare a sentimentului după marea încordare care a fost marea revoluție franceză”³⁰.

Termenul „romantism” beneficiază de o controversată etimologie până ce va deține sensul istorico-estetic, pornind din secolul al XVII-lea de la adjectivul „romantic” din limba engleză care desemna în mod peiorativ „neverosimilul”, accentuându-și apoi această nuanță negativă în plin clasicism al secolului al XVIII-lea când „romantic absurdities and incredible fictions” condamnă chiar așa-numitul „fruct al fanteziei dezordonate sau maladive”³¹. Ca să ajungă la sensul final „folosit pentru a denumi o poezie nouă care se opunea poeziei neoclasicismului, inspirându-se și luându-și modelele din Evul Mediu și din Renaștere”³², va trebui să reunească sensuri de „neobișnuit, pitoresc” conferite peisajelor, dar mai ales semnificația din limba franceză atribuită de J. J. Rousseau în 1777 cuvântului „romantic” care „implică, în afară de particularitatea obiectivă a peisajului, și repercusiunea sa sufletească, starea de reverie duioasă, de vag al imaginației”³³.

În plan social-politic, romantismul va fi condiționat de continuarea idealurilor de obținere a libertăților de către clasa socială a burgheziei care, dacă în Renaștere cucerise drepturi economice, în secolul al XVIII-lea luptă pentru puterea politică și libertăți sociale și naționale. O primă etapă a acestei evoluții social-politice o constituie revoluția burgheză din Franța din 1789, mișcare deschizătoare de drum care reușind să ducă la prăbușirea feudalismului prin proclamarea republicii în 1792 - chiar dacă marea burghezie o înfrânge în 1795 și instituie imperialismul - va influența puternic constituirea romantismului, precum și reluarea eforturilor de eliberare în secolul următor, când din nou burghezia câștigă temporar puterea politică în Italia și Franța în urma revoluțiilor europene de la 1848³⁴.

Înainte de romantismul propriu-zis, a existat o fază premergătoare, preromantismul, apărut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea mai întâi în Anglia (reprezentanți Wordsworth, Coleridge, Gray, Young), apoi în Germania (Goethe, Schiller, Herder) și Franța (Volney, J. J. Rousseau, Chateaubriand), fază care reunește schițat particularități ale curentului literar-artistic: atât vitalismul cuprins în revolta față de orânduirea feudală,

²⁸ Ibidem, p. 111.

²⁹ D. Popovici, *Romantismul românesc*, a 2-a ediție, cuvânt înainte de Tudor Vianu, prefață de Dan Simonescu, Ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, Editura Albatros, Cluj-Napoca, 1972, p. 7.

³⁰ Ibidem, p. 5.

³¹ Paul Cornea, *Prodigioasa aventură a unui cuvânt: „romantic”* în *Romantismul românesc și romantismul european*, volumul Sesiunii Științifice naționale, Sibiu, 1969, coord. Al. Balaci, Al. Dima, editat de Societatea de Științe Filologice R. S. R., București, 1970, p. 27.

³² René Wellek, *Conceptul de romantism în istoria literară în Conceptele criticii*, Ed. cit., p. 158.

³³ Paul Cornea, *Prodigioasa aventură a unui cuvânt: „romantic”* în Ed. cit., pp. 27-29.

³⁴ *Dicționar Enciclopedic Român*, vol. IV, Editura Politică, București, 1966, pp. 125-128; informații mai sumare despre aceste revoluții în *Dicționar Enciclopedic*, vol. VI, Ed. cit., pp. 119-121 – unde este schimbată denumirea revoluției burgheze din Franța în „revoluția franceză”, fără a mai fi accentuate ecourile acesteia asupra Europei secolului următor.

naționalismul și inspirația din literatura populară, cât și pesimismul (prin tema ruinelor, motivele zădărniceii, soartei schimbătoare) și tendința de evadare din realitatea ostilă³⁵.

În Germania, mișcarea literară „Sturm und Drang” („Furtună și Avânt”) de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, corespunzătoare preromantismului, s-a manifestat cu o forță deosebită împotriva clasicismului și a vechii clase dominante. De aceea, se consideră că romantismul a început în Germania, dar și că acest romantism german s-a conturat mai deplin datorită atitudinii radicale a intelectualilor³⁶. Într-adevăr, învățații germani au impus pentru prima dată conceptul de literatură romantică, prin contribuția fraților Schlegel care au definit-o (după cum spune Paul Cornea) ca fiind o „expresie spontană a instinctului divin din sufletul omului, refuzând convențiile și imitarea sterilizantă a antichității” din perioada clasicistă, întemeindu-se deci pe „mistica sensibilității descătușate”³⁷.

În privința ideologiei, romantismul a constituit o reîntoarcere spre Renaștere, beneficiind în acest sens și de teoretizările care începeau în secolul al XIX-lea asupra acestei epoci cultural-istorice, dar mai ales de traduceri germane din Shakespeare – „marele zugrav al istoriei și al veșnicilor patimi omenești, maestrul și modelul tuturor romanticilor”³⁸. Profunzimea umană a gândirii shakespeariei captivează peste secole spiritul romantic, determinându-l pe Goethe să afirme: „Dacă cercetăm, însă, piesele lui Shakespeare mai de aproape, ele conțin mai puțină acțiune perceptibilă prin simțuri, cât, mai ales, cuvânt spiritual”³⁹. În consecință, spiritul romantic sincronizându-se cu cel renașcentist, va reedita umanismul în ambele sale ipostaze, vădit amplificate. De la elogiarea resurselor creatoare în Renaștere, individualismul, prin exacerbarea eului romantic va ajunge să proclame puterea absolută a geniului, dimensiunea metafizică a noțiunii de „imaginație artistică”, dimensiune prezentă încă din definirea literaturii romantice și pe care poetul englez Coleridge o numise „acea putere sintetică și magică”⁴⁰. Omul complet renașcentist se reflectă în enciclopedismul romanticilor, prin tendința spre universalitate și prin aspirația nelimitată către origini, aspirație manifestată nu doar în gândirea poetică, ci și în domeniul științelor, lingviștii germani căutând originea limbilor indoeuropene prin cercetarea limbii sanscrite, deoarece „forțele înăbușite ale sufletului caută forțe analoge și modele în preistorie, în Orient, în evul mediu și, în fine, în India, precum și în inconștient și în vise”⁴¹.

Călătoriile geografice, care serviseră nevoii de cunoaștere și afirmare în Renaștere, sunt acum înlocuite de călătoriile în spirit, generate de setea umană de transcendent, pe care omul romantic - prin „idealismul magic”, o nouă formă de neoplatonism – îl regăsește în sinele său aflat în comuniune cu Spiritul Universal, fenomen despre care poetul romantic german Novalis spunea: „Visăm călătorii în univers: nu-i oare universul în noi? Adâncimile spiritului nostru nu le cunoaștem. Drumul tainic duce înăuntru. În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei, trecutul și viitorul”⁴². Prin urmare, pe plan filozofic, romantismul va

³⁵ *Dicționar Enciclopedic Român*, vol.III, Ed. cit., p. 850; sau în *Dicționar Enciclopedic*, vol. V, Editura Enciclopedica, București, 2004, p.497 – unde nu toți reprezentanții englezi sunt trecuți.

³⁶ René Wellek, *Conceptul de romantism în istoria literară* în *Op. cit.*, pp. 173-174.

³⁷ (apud) Paul Cornea, *Prodigioasa aventură a unui cuvânt: romantic* în *Romantismul românesc și romantismul european*, Ed. cit., p. 29.

³⁸ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Sinteză de cultură românească. Romantismul românesc în Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 93.

³⁹ (apud) *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, cu o prefață de Tudor Vianu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 311.

⁴⁰ (apud) Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, cu un argument al autorului, postfață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 44.

⁴¹ René Wellek, *Conceptul de romantism în istoria literară* în *Op. cit.*, p. 172.

⁴² (apud) Vasile Voia, *Aspecte ale comparatismului românesc*, Ed. cit., p. 160.

reprezenta o reluare a filozofiilor Renașterii, cea aristotelică – cu organicitatea naturii – dar mai ales cea neoplatonică care va deveni un punct de plecare pentru filosofia romantică germană, care „pune accentul pe totalitatea forțelor omului, nu numai pe rațiune, nu numai pe sentiment, ci mai degrabă pe intuiție, [...] imaginație. Este o reînviere a neoplatonismului, un panteism [...] care a ajuns să identifice divinitatea cu lumea, sufletul cu trupul, subiectul cu obiectul”⁴³. La acestea se vor adăuga filozofia idealistă obiectivă despre natură a lui Schelling, idealismul subiectiv al lui Kant cu teoria imposibilității cunoașterii obiective a spațiului și timpului – spre a susține evaziunea onirică și magică a ființei romantice din realul ostil, deoarece „Scriitorul romantic nu este satisfăcut de realitatea obiectivă, el caută să depășească această realitate. Pentru satisfacerea cerințelor sale spirituale, artistul romantic e în căutarea unei patrii ideale, diferită de patria în care-și țese viața sa istorică”⁴⁴. Pe de altă parte, istoria va beneficia de contribuția filozofilor germani Herder – care vede în evoluția istorică o diferențiere bazată pe spiritul național, identitatea specifică a popoarelor – și Hegel, a cărui filozofie consideră spiritul Absolut ca fiind la baza lumii, spirit existent în conștiință. Însă odată cu filosofia pesimistă a lui Arthur Schopenhauer, care se va manifesta asupra romantismului târziu, gândirea romantică se va delimita de cea renascentistă, apropiindu-se de cea barocă, prin răspândirea unui suflu pesimist, antirevoluționar, considerând contemplația estetică și Nirvana – stingerea voinței de a trăi, ca fiind soluțiile salvării de suferința inevitabilă produse de Voința oarbă ce guvernează lumea și istoria.

Concepțiile romantice despre artă, respectiv poezie, încep cu definirea ei „ca *expresie a emoției*”, a sentimentelor, așa cum afirma Herder într-un eseu de filozofie a limbajului: „atât limbajul originar, cât și poezia sînt concepute ca <<expresie vie>> [...], conforme cu o <<logică a afectului>>”⁴⁵, pentru ca poetul-filozof Novalis să investească conceptul cu dimensiuni metafizice: „Poezia este reprezentarea sufletului, a lumii celei mai lăuntrice în totalitatea ei”⁴⁶. Se poate constata o reeditare a adevărului formei la fondul de idei și sentimente, concepție sugerată de Michelangelo, dar avansând spre trepte superioare ale profunzimii. La aceasta se adaugă „reflectarea realității în artă”, principiu conținut în manifestul romantismului francez din prefața lui Victor Hugo la *Cromwell*⁴⁷, de asemenea caracteristic Renașterii (al celei realiste), și din nou Novalis conferă acestuia semnificații superioare, vădit legate de imaginația genului: „poezia este *adevărul*, pe care intelectul nu-l poate atinge: <<Poezia este Realul absolut și pur. Acesta este sâmburele filosofiei. Cu cât mai poetic, cu atât mai adevărat>>”⁴⁸. De asemenea, din perspectiva poeziei romantice, creația artistică este caracterizată de spontaneitate, având drept surse ale inspirației deopotrivă fantezia și observația⁴⁹ (în antiteză idealul și realul), dar și de originalitatea generată de conștiința de sine a genului – alături de sentiment, fantezie, această originalitate definind romantismul ca opoziție la clasicism, ca fiind: „triumful valorilor locale asupra valorilor clasice universale, triumful valorilor relative și individuale asupra valorilor generale ale clasicismului”⁵⁰. Căci așa cum influența Antichității fusese performată într-o cultură

⁴³ René Wellek, *Op. cit.*, p. 172.

⁴⁴ D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. cit., p. 6.

⁴⁵ (apud) Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Ed. cit., p. 28.

⁴⁶ (apud) Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁷ Al. Dima, *Romantismul european în trăsăturile lui dominante în Romantismul românesc și romantismul european*, Ed. cit., p. 23.

⁴⁸ (apud) Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 11.

⁵⁰ D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. cit., p. 5.

renascentistă specifică fiecărei națiuni, Renașterea însuflă și ea, prin forța individualismului, încredere în geniul național.

Printre temele romantice, iubirea și natura, pornind de la neoplatonismul renașcentist și de la credința în magie a Renașterii fantastice, sunt îmbogățite de speranța romantică a unei comuniuni absolute, a unei cunoașteri absolute, prin vis: „instrument magic al cuceririi [...] Naturii”⁵¹. Ajungem astfel la motivul visului, un teritoriu specific romantic (chiar dacă prezent și în Renașterea fantastică sau baroc) și această specificitate se recunoaște prin atitudinea spiritului romantic față de vis (reflectată în idealismul magic), așa cum spunea Albert Béguin: „va căuta în imagini [...] drumul care să-l ducă în acele ținuturi necunoscute ale sufletului, [...] pentru a găsi aici secretul a tot ceea ce, în timp și spațiu, ne prelungește dincolo de noi înșine”⁵². Posibilitate de evadare din real, modalitate din nou specifică romantică, visul alimentează aspirațiile metafizice - fiind „revelarea esenței însăși a omului”⁵³ prin care recuperează unitatea primordială, spre care tinde și erosul, comunicând cu Sufletul Universal. Altă funcție a visului îl situează, prin intermediul reeditării unității pierdute, în strânsă legătură cu imaginația creatoare, „izvorul artei” fiind „ochiul spiritului” găsit în vis: „Visul [...] activitatea conștiinței în sufletul reîntors în sfera Inconștientului”⁵⁴. Dorul după acele teritorii transcendente, de neatins decât prin magia visului și Inconștientului, aduce implicit în creația romantică atracția pentru regimul nocturn al imaginerii, noaptea fiind „pentru romantic, ca și pentru mistic, [...] acea împărăție a absolutului la care nu ajungi decât înlăturând toate datele lumii simțurilor”⁵⁵.

Ca expresie a sentimentului, la fel ca Renașterea, literatura romantică fost dominată de cultivarea genului liric, și în acest sens are loc o readucere în atenția sensibilității creatorilor sonetul, care, aproape dispărut în clasicismul dominației rațiunii, este trecut prin filtrul Absolutului romantic în Anglia (la poeți ca Wordsworth, Keats, Browning) și România (Eminescu imprimându-i nostalgia și speranța dorului mioritic) sau prefigurând chiar simbolismul în Franța, prin *Correspondențele* lui Baudelaire. Alături de poezia lirică, romantismul duce la dezvoltarea genurilor și speciilor istorice, romanul și drama istorică - fiind caracterizate prin antitezele romantice în construcția personajelor, eroul complex (titanic) și tensiunea acțiunii - dar și poemul istoric, cosmogonic sau sociogonic (putem aminti Victor Hugo cu *Legenda secolelor*, *Anatolida* lui Ion Heliade Rădulescu, *Scrisoarea III*, *Memento mori* dintre creațiile lui Eminescu). Istoriei, care în Renaștere constituia obiect de cercetare în spirit critic, i se caută acum sensul, cu aportul filozofiei romantice. Pe lângă toate aceste genuri literare, se impune categoria fantasticului romantic (cu feericul, oniricul, halucinantul), alimentat din predilecția pentru magie, vis și aspirație către Absolut și fiind „ca zonă a refugiului, necesar acelei inadaptabilități socotite constitutive pentru atitudinea personajului romantic”⁵⁶.

Asemenea delimitării celor două curente renașcentiste, romantismul a cunoscut două tipuri, fundamentate pe direcțiile principale ale romantismului german și ilustrând două trăsături definitorii ale romantismului german - ca urmare a opoziției față de clasicism „individualismul” (prin cultivarea temelor iubirii, naturii și fantasticului) și răspunzând

⁵¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Traducere și prefață D. Țepeneag, Editura Univers, București, 1970, p.25.

⁵² Ibidem, p. 18.

⁵³ Ibidem, p. 135.

⁵⁴ Ibidem, pp. 175-191.

⁵⁵ Albert Béguin, *Op. cit.*, p. 525.

⁵⁶ Vera Călin, *Fantasticul romantic în Romantismul românesc și romantismul european*, Ed. cit., p. 58.

idealurilor social-politice „istorismul” (cu toate genurile și speciile folclorice și istorice)⁵⁷. Grupările ce au impus aceste orientări au fost fondate în două etape consecutive: prima la Jena (1796-1805), reprezentanții săi Novalis și Ludwig Tieck avându-i drept mentori pe teoreticienii romantismului - frații Friedrich și August Wilhelm Schlegel, datorită cărora „Shakespeare intră în cultura europeană și tot prin ei renasc în conștiința literară lirica romanică și lirica orientală” ; a doua se constituie mai târziu la Heidelberg, pe lângă frații Grimm⁵⁸, susținută și de contribuțiile filozofice ale lui Herder și Hegel. Datorită general-umanului exprimat de primul tip și a specificului autohton imprimat de cel de-al doilea – le putem numi romantism universal și romantism național, având reprezentări în arealul idealului și al realului. Dar romantismul a continuat să suscite interesul cercetătorilor, care au recurs la diferite încadrări tipologice și periodizări, fie după contrastele temperamentale – astfel definindu-se un „romantism *activ*” și unul „*pasiv*”, contemplativ, reflectând atitudinea față de lupta de eliberare⁵⁹ - , fie după profunzimea subiectivității sau a viziunii – Virgil Nemoianu lansând dihotomia *High-Romanticism/ Biedermeier* pentru a marca diferența dintre „grandioasele fantezii și viziuni ale epocii revoluționare” și romantismul târziu, de după 1815, un gen de sentimentalism care într-o variantă moderată, amestecă realul cu idealul, fiind caracterizat prin moralitate, idilism, resemnare⁶⁰. Aceeași opoziție o definește Ion Negoitescu, cu aplicație la opera eminesciană, prin categoriile estetico-filozofice ale adâncimii lirismului: *plutonicul* – poezia vizionară care „vine mai din adânc, de unde se frământă văpăile obscure” și *neptunicul* - „așa ca pământul format prin acțiunea apelor, își are originea în straturile mai tangibile ale spiritului”⁶¹.

Prin urmare, există multiple asemănări între Renaștere și romantism: umanismul, interferențe în concepția despre artă, legătura cu natura, preocuparea pentru istorie, filozofia neoplatonică și aristotelică, poezia ca gen literar dominant, dar și cele două tipuri ale curentelor literare (în planul realului/ idealului).

(studiul aparține tezei de doctorat *Între real și ideal la Eminescu și Shakespeare*, aflată în curs de redactare)

BIBLIOGRAPHY

1. Beguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, traducere și prefață D. Țepeneag, Editura Univers, București, 1970.
2. Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, postfața Ion Bogdan Lefter, ediția a III-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
3. Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008.

⁵⁷ Al. Dima, *Romantismul european în trăsăturile lui dominante în Romantismul românesc și romantismul european*, Ed. cit., pp. 21-23.

⁵⁸ Jean Livescu, *Considerații asupra romantismului german în Romantismul românesc și romantismul european*, Ed. cit., p. 61.

⁵⁹ Al. Dima, *Romantismul european în trăsăturile lui dominante în* Ed.cit., p. 21.

⁶⁰ Virgil Nemoianu, *Îmblinzirea romantismului*, ediția a II-a, Curtea Veche Publishing, București, 2004, pp. 11-14.

⁶¹ Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a IV-a, prefață de Petru Poantă, Ediție îngrijită de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 19-20.

4. Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, ediția a III-a, trad. din franceză Dan Petrescu, prefată Mircea Eliade, posfață Sorin Antohi, Editura Polirom, Iași, 2011.
5. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973.
6. Negoîtescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, prefata de Petru Poantă, ediție îngrijită de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
7. Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, ediția a II-a, Curtea Veche Publishing, București, 2004.
8. Oțetea, Andrei, *Renașterea și reforma*, Editura Științifică, București, 1968.
9. Popovici, D., *Romantismul românesc*, a 2-a ediție, cuvânt înainte de Tudor Vianu, ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, Editura Albatros, Cluj-Napoca, 1972.
10. Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei R.S.R., București, 1963.
11. Voia, Vasile, *Aspecte ale comparatismului românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
12. Wellek, René, *Conceptele criticii*, în românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Univers, București, 1970.
- *
13. ****Romantismul românesc și romantismul european*, volumul Sesiunii Științifice Naționale, Sibiu, 1969, coord. Al. Balaci, Al. Dima, editat de Societatea de Științe Filologice, București, 1970.
14. ****Shakespeare și opera lui*, culegere de texte critice, coord. Tudor Vianu, prefata de Tudor Vianu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964.
- *
15. *Dicționar Enciclopedic, vol.IV, VI*, Editura Enciclopedica, București, 2001, 2006.
16. *Dicționar Enciclopedic Român, vol.III, IV*, Editura Politică, București, 1965, 1966.
17. *The New Encyclopaedia Britannica, volume 20*, Founded 1768, 15th Edition, Printed in U.S.A., 1994.

THE DILEMMAS AND RECONSTRUCTIONS OF THE EXILE IDENTITY. WORDS FROM EXILE. DIALOGUE BETWEEN NORMAN MANEA AND HANNES STEIN

Anicuța Novac

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The experience of exile symmetrically halmarks the fate of the Romanian writer of Jewish origin, Norman Manea. In 1941 through his deportation in Transnistria at the age of five years together with his family and in 1986 when, suffocated by the constraints and absurde conditions of the totalitarian system, he decides to leave as a D.A.A.D. scholar in Germany, than in the U.S.A. The exile becomes a recurrent theme of his work, the author backtracking with some tinges upon the meanings of this experience. Not only the interior exile, during the dictatorship, but also the exterior one, contain a paradox, because they imply the simultaneity of a loss and a gain. That is why Manea explains the exile to himself as a paradoxical combination between trauma and privilege. The personal history being told within this narrative interview has a identity stake, as the individual reflects himself in his memories, in the others, that is in the people he met.

Keywords: exile, recurrent recollection, identity, communism, postcommunism

Tema acestui articol vizează identificarea dilemelor exilatului, care sunt, de fapt, dileme identitare. Se va analiza conexiunea dintre rolul (de)formator al exilului și implicarea sa în structura identitară hibridă a scriitorului român de etnie evreiască, Norman Manea. Ca mod de lucru am avut în vedere următoarele repere: contextualizarea cazului Norman Manea în istoria exilului românesc, interferența cazului cu literatura de specialitate, analiza comparativă a autoreceptării și a receptării de către *celălalt* a condiției de exilat, precum și dubla perspectivă, totalitară și posttotalitară, asupra aceluiași eveniment.

Referitor la studiile de specialitate dedicate exilului, Norman Manea este inclus de Eva Behring în al treilea val de emigrare motivată cultural-politic, cel din ultimul deceniu de dictatură ceaușistă. În ceea ce privește identitatea culturală a exilatului, scriitorul se încadrează în tipologia de mijloc, având identitate culturală dublă, întrucât folosește ambele idiomuri, și al țării natale și al țării de exil, iar problematica textelor sale vizează cititorii din ambele țări, argumentează Eva Behring.¹ Scriitorul se regăsește și în *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, realizată de Florin Manolescu, care a folosit drept criteriu de selecție "situația românilor din România care s-au manifestat ca scriitori în străinătate."² Fișa autorului cuprinde unul din factorii declanșatori ai exilului, naționalismul radical din presa de

¹ Eva Behring, *op.cit.*, p. 75

² Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Compania, 2003, p. 480-483

partid, și consecințele răspunsului său la unul din articolele de acest: anularea unui premiu, cenzurarea drastică a romanului *Plicul negru*, șocul lingvistic și blocajul artistului.

Fiind o interfață între eul care se confesează și lume, dialogul narativ are o miză identitară, reconfigurând retroactiv istoria personală, prin punerea ei în intrigă. În cazul interviului narativ în care experiența biografică marcantă este exilul, trecut traumatizant este recuperat retroactiv prin scris, scrisul având un rol terapeutic, remarcă Simona Antofi : “Dialogul mentalităților și ciocnirea *memoriilor culturale divergente* poate dobândi accente dilematice deosebit de grave, pe care scriitura recuperatorie le scoate la suprafață, dar le și alină. Așa încât, se poate constata că unii exilați, precum scriitorul de limbă română și de etnie evreiască Norman Manea, reușesc să depășească trauma exilării și se regăsesc pe ei înșiși în relație cu trecutul acceptat și exorcizat prin scriitura retrospectivă.”³ Acest dialog al culturilor diferite justifică discuția despre un exil care implică noțiuni de multiculturalitate, hibridizare identitar-culturală, globalizare, etc.

Cele două identități scripturale sunt conturate atât pe parcursul dialogului, cât și în elementele de paratextualitate, în *Notă* și *Preliminarii*, care fixează cadrul convorbirilor-confesiune, precum și legătura dintre intervievator și intervievat. Implicarea intervievatorului reiese din întrebările adresate, cu rol de stimul al memoriei afective, selectînd cele mai relevante secvențe biografice din istoria personală a lui Norman Manea. Chestionarul este un fel de “liant identitar”, consideră Simona Antofi, care “reorganizează și resemantizează faptele și personajele rememorate, prin adăugarea unei semnificații superior-integratoare, recuperatorii.”⁴

Biografemele scoase la lumină de memoria afectivă a intervievatului conturează tematica celor șaptesprezece scurte secvențe dialogate: șocul copilului deportat în Transnistria împreună cu familia, eliberarea și perioada fericită imediat după revenirea în țară, adolescența fascinată de “basmul comunist”, condiția iudaică, exilul din interiorul granițelor statului comunist, exilul exterior, problematica relaționare cu ambele lumi.

Dintre acestea, experiența marcantă reluată obsesiv și transfigurată artistic în texte este exilul. Nu întâmplător moto-ul acestui dialog este o replică din *Întoarcerea huliganului*: “Exilul începe de îndată ce ne naștem.” Este anticipată în felul acesta înțelegerea exilului ca mod de existență, generalizat prin fenomenul actual al globalizării. Și din autoreceptare reiese ideea scriitorului în relație cu actualul context al exilului global: “Destinul m-a legitimat, până la urmă, ca scriitor al actualității, înțeleasă ca exil planetar, pe care l-am trăit, etapizat, în exilul fascist al copilăriei, apoi în exilul intern al dictaturii comuniste și, în cele din urmă, în exilul global al pieței libere, cu doctrina mercantilă de vânzare-cumpărare a orice, oriunde și oricând.”⁵

Receptarea criticilor vizează stratificarea și metamorfozarea exilurilor care au segmentat identitatea și literatura lui Norman Manea. Ion Simuț accentuează metamorfoza exilului în cazul lui Manea, luând drept reper etnia: „Dacă în 1986, opțiunea de a pleca era cea a unui cetățean român căruia îi era afectată libertatea de exprimare, în 1997, justificarea de rămâne în America este cea a unui evreu care se confrunta în țara de origine cu un context cultural ostil.”⁶ Din perspectiva Mihaelei Șimonca exilul american creează contextul oportun

³ Simona Antofi, *The nomadic text – Narrative instances of exilic identity*, Journal of Romanian literary studies, Issue no. 5/2014, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/jrls/JRLS-05/Rls%2005%2095.pdf>

⁴ Simona Antofi, art.cit.

⁵ Norman Manea, *Imperfectiunea și instabilitatea libertății*, în *Observatorul cultural*, Nr. 851, 8 decembrie 2016, disponibil la adresa <http://www.observatorcultural.ro/articol/imperfectiunea-si-instabilitatea-libertatii/>

⁶ Ion Simuț, *Ambiguitățile exilului*, în *România literară*, nr. 15, aprilie 2008, p. 12

pentru interogarea și realizarea unei re-lecturi a structurii identitare: prima latură a identității o constituie „filonul autobiografic” centrat pe experiența deportării; a doua latură ar fi „susținerea adevărului integral, oricât de neplăcut ar fi” iar a treia latură stă sub semnul „burlescului și vizează cercul totalitar” și raportul artistului cu autoritatea.⁷

Inițierea în experiența exilului o reprezintă deportarea copilului Norman în Transnistria, în timpul regimului antonescian. Prima amintire din copilărie datează dinaintea acestui coșmar : o zi însorită și o ușă deschisă, în fața librăriei bunicului matern. Simbolistica ușii deschise susține, cred, succesiunea de exiluri interioare și exterioare care au trecut din viață în operă prin scris. În lagăr a trăit șocul întâlnirii cu moartea, bunicul matern prăpădindu-se în prima iarnă. Teroarea a făcut ca amintirile să fie disperate, lipsite de cronologie și coerență, senzoriale : frică, foame, frig, boală. Recent, în discursul de mulțumire pentru premiul FIL din Guadalajara, secțiunea Literatură în limbi române, Manea a vorbit despre semnificația lagărului pentru copilul de nouă ani și, ulterior, pentru devenirea sa artistică: “Lagărul a fost un continuu exercițiu de dezumanizare, umilințe și sălbăcie, în care domnea incertitudinea. A fost primul meu exil, prima mea inițiere în coșmarul mereu repetat al urii omului față de om.”⁸

Una din dilemele exilului este de natură identitară și se referă la condiția de alogen, izolată și marginalizată de ideologiile extremiste, și, în același timp, sursă a raportului problematic cu *celălalt*. Tonul ironic-amar însoțește de mai multe ori timpul mărturisirii și perspectiva intervievatului, care încearcă să dea sens și coerență istoriei trăite. Sunt vizate oportunismul și adaptabilitatea românilor, care au îmblânzit tratamentele din lagăre, când au înțeles că Germania poate pierde războiul. Experiența lagărului l-a încărcat și l-a consumat în același timp, astfel încât, în momentul eliberării era “un bătrân de opt ani.” Perpetuarea tradițiilor iudaice i se datorează mamei, fără ca aceasta să-i le impună lui Norman sau să alunece în habotnicie.

Întoarcerea în România echivalează cu o renaștere și o redefinire identitară, condiția iudaică fiind reactivată. Este o perioadă fericită, de reintegrare în viața comunității. Relevantă este secvența în care copilul evreu, supraviețuitor al lagărelor naziste, a fost invitat de învățătoare la primul Crăciun. Norman s-a simțit “emoționat, stânjenit și vinovat”, pentru că nu știa nimic despre Iisus și ritualul Crăciunului. Identitatea impusă de regimul totalitar, omul nou, l-a sedus pe Manea la 13 ani, care a crezut în promisiunile de egalitate ale “basmului comunist”. Tot acum descoperă literatura autentică, o alternativă de formare spirituală și un scut împotriva clișeele pe care le consuma în realitatea cotidiană. Cronotopul identitar este refăcut prin figuri emblematice ale epocii totalitare: “genialul și divinul părinte Stalin”, căruia îi dedicase și o poezie, în calitate de comandant de pionieri; Ana Pauker, inițial Hannah Rabinsohn, nume ce arată rădăcinile evreiești. De aici discuția ajunge imediat la unul din clișeele care tensionează raportul evreului cu celălalt: „cei care au importat comunismul”.

Autoreceptarea componentei identitare iudaice trebuie analizată prin raportare la două contexte, totalitar și posttotalitar. În comunism, din cauza ideologiei partidului unic, scriitorul este destul de reținut față de propria iudaitate. Nici n-o afirmă, nici n-o neagă cu ostentație, dar reacționează atunci când se simte lezat. În postcomunism, vorbește deschis despre condiția de evreu, pe care și-a redescoperit-o în exil. Cu toate acestea, nu-i place să fie considerat un militant al acestei cauze, antisemitismul fiind problema antisemiților. Rugat de

⁷ Mihaela Șimonca, *Identitate fracturată, exil și anamnesis. Norman Manea, scriitor al memoriei*, în „Observator cultural”, nr. 432 / 2013 – disponibil la adresa <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=20096>

⁸ Norman Manea, art.cit.

o revistă să comenteze reacțiile antisemite din țară, Manea trimite un articol în care autoironia ricoșează în ironizarea “rinocerilor”. De precizat că articolul nu a mai apărut: „Nu știu în ce măsură poate fi de folos să le spun rinocerilor că din cauza activității mele bolșevice îndelungate am fost deportat în Transnistria la vârsta de cinci ani, de unde m-am întors la vârsta de nouă ani, în 1945. Cu această ocazie am adus în țară tancurile sovietice, care au instalat în România comunismul evreiesc.”⁹

Exilul interior este determinat, în cazul lui Norman Manea, de relaționarea tensionată cu autoritatea politică și cu o parte a autorității culturale, de antisemitismul manifest și/sau subteran al societății totalitare. Georgeta Liliana Țan explică exilul interior al lui Norman Manea în termenii relației solitudine-solidaritate, izolându-se în primă fază de ideologia cercului totalitar, de identitatea impusă și solidarizându-se, în faza a doua, cu restul exilaților.¹⁰

O altă dilemă a scriitorului care a trăit experiența exilului interior din perioada comunistă a fost conservarea identității *idem*, profunde și constante. Strategia aplicată de o parte din scriitori, inclusiv de Manea, constă în evadarea în literatură și ea, la rândul ei, atent supravegheată de cenzură. Retrăind perioada debutului literar, marcată de transfigurarea artistică a deportării, Manea recunoaște acum, în timpul mărturisirii, că „nu se simțea confortabil în exhibarea publică a suferinței.”¹¹ Relația tensionată dintre individ și contextul social este reluată în multe texte, astfel încât se poate spune că temele care alcătuiesc „amprenta Manea” sunt: tema înstrăinării, a oprimării, a disconfortului. Sunt teme care vorbesc despre condiția de exilat, fie că se referă la cetățeanul captiv al unui regim totalitar, fie la individul care pleacă să-și salveze identitatea.

Se poate spune că exilul, ca orice experiență traumatizantă, îndeamnă la exteriorizarea trăirilor, pentru echilibrarea psihică, afectivă a individului. În cazul scriitorilor exorcizarea prin scris este productivă și pe plan artistic. Despre paradigma exilului ca formă a traumei și a traumei ca formă a exilului a vorbit Aurica Stan într-un studiu dedicat lui Norman Manea. Mai exact, se propune o interpretare din ambele sensuri ale raportului, o condiționare reciprocă a termenilor: trauma este sursa exilului, exilul este un simptom al traumei, este sursa primară a traumei din copilărie.¹²

Motivele amânării exilului sunt date de faptul că Manea se simțea înrădăcinat prin identitate, formată și deformată în cultura română, și prin limbă. De aceea, înainte de a pleca din țară, scriitorul percepe exilul ca o sinucidere, ca o anulare a existenței de până atunci: “Dar simțeam că aș pierde totul ca scriitor: rădăcinile mele. În acea perioadă vedeam exilul ca o sinucidere pentru scriitor și existau deja multe exemple în acest sens.”¹³ Motivele exilului exterior sunt de natură cultural-politică dar și sociale, deoarece țara devenise un lagăr de concentrare. Manea identifică un antisemitism subteran și unul public și ca argumente se referă la articolele din *Săptămâna* împotriva scriitorilor evrei, bancurile despre jidani, recomandarea de plecare din țară a unui ofițer de Securitate. În ciuda respingerii *celuilalt*, Manea s-a considerat un scriitor român, invocând argumentul lingvistic. Reevaluând situația, acum se declară nesigur în privința formulei identitare: scriitor român de etnie evreiască sau scriitor evreu de limba română?

⁹ Norman Manea, op.cit., pp. 46-47

¹⁰ Georgeta-Liliana Țan, *Norman Manea and the condition of the exiled*, Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity, Vol. I, 2014, pp. 1613-1624

¹¹ Idem, p. 53

¹² Aurica Stan, *Exilul ca traumă / Trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Iași, Lumen, 2009, p. 19

¹³ Norman Manea, op.cit., p. 78

Despărțirea de țara de proveniență s-a produs în cele din urmă în 1986, când a plecat ca bursier DAAD la Berlin. Exilul german a fost marcat de contraste: pe de o parte, a fost foarte plăcut datorită avantajelor libertății, pe de altă parte a fost neliniștea sufletească din cauza mamei grav bolnave. Dilema exilatului este dată de oscilarea între două spații exilice: amânarea unei decizii ferme din cauza temerii pentru siguranța părinților săi din țară. Urmează bursa Fulbright la Universitatea Catolică din Washington în 1988. Exilul american debutează cu două pierderi în plan familial: moartea mamei și emigrarea tatălui în Israel.

O altă dilemă specifică exilului exterior este legată de reconfigurarea identitară la care îl obligă diferențele dintre cele două culturi, incompatibilitățile de structură sufletească, de mentalitate, inserția profesională. Teama de inadaptare este prima etapă a exilului exterior și o regăsim și în cazul lui Manea: „Mă gândeam că temperamentul meu, sensibilitatea, solitudinea mea nu vor fi în stare să o scoată la capăt în această țară.”¹⁴ Pe lângă disconfortul lingvistic produs de necunoașterea limbii engleze, a fost și sentimentul înstrăinării de acel peisaj, chiar de evreii americani, care pentru Manea erau „o specie cu totul nouă.”

În exilul exterior se redimensionează raportul centru-margine, pe care l-a problematizat și Sorin Alexandrescu prin conceptul de *e/imigrantul bicefal*. E/imigrantul manifestă un comportament deviant, el fiind altfel decât ceilalți, de aceea idealul său este anularea diferențelor: „Tendința actuală constă în asumarea diferenței, a specificului etnic și integrarea lui în limba și cultura majorității. Manifestarea specificului poate fi de două tipuri: ofensivă, prin obținerea recunoașterii, și defensivă, prin consolidarea ei.”¹⁵ Revenind la Manea, artistul evreu nesubordonat politic, a reprezentat o tipologie altfel între granițele țării iar în afara lor imigrantul a rămas tot altfel pentru populația țării de exil. Consider că în cazul său se poate vorbi, în primii ani ai exilului, de o manifestare defensivă a specificului, marcată de chinul traducerilor și de șocul adaptării, apoi de una ofensivă, constând în recunoașterea dată de numeroase premii, de inserția profesională.

Restructurându-și istoria personală, scriitorul găsește oportun exilul american: „Dacă mă gândesc retrospectiv, este mult mai bine că sunt acum aici, decât în orice alt loc unde mi-ar fi plăcut să rămân, fie în Germania sau în Paris.”¹⁶ Aspectul pozitiv al exilului american, în viziunea Constantinei Raveca Buleu, a constatat în „stabilizarea identitară într-un perimetru definit organic de exil și acceptat drept casă în regim hotelier.”¹⁷

Vorbind despre exilul intelectualilor români peste ocean, Monica Spiridon le atribuie meritul de schimbare a canonului, de la exilul politic generat de un regim opresiv la exilul la terapie, ca depășire a limitelor: „Sistemul de repere biblico-naționalist, orientat resentimentar, regresiv și nostalgic, este substituit de un altul, în care pertinente devin priza la contemporaneitate, apartenența la o patrie intelectuală cosmopolită, depășirea complexelor provinciale. Exilul devine astfel o experiență intelectuală rodnică, inspiratoare la proiecția unor modele alternative de creație.”¹⁸ Schimbarea este vizibilă și în cazul lui Manea, care, după inhibarea scrisului într-o țară străină, descoperă privilegiul libertății intelectuale și funcția cathartică a scrisului.

¹⁴ Norman Manea, op.cit., p. 107

¹⁵ Sorin Alexandrescu, *Invizibilitatea emigrantului*, în *Secolul XX*, nr. 1-3/1998, p. 219-220

¹⁶ Norman Manea, op. Cit., p. 109

¹⁷ Constantina Raveca Bujeu, *Exilul ca identitate*, în *Apostrof*, Anul XXIII, Nr. 3 (262), 2012, disponibil la adresa <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1736>

¹⁸ Monica Spiridon, *La vest de Eden*, în *Secolul XX*, nr. 1-3/1998, p. 231

Identitatea exilatului este legată de oscilarea între două timpuri și două spații exilice: în prezent Manea este profesor la Bard College, unde predă literatura Holocaustului, dar continuă să scrie în limba română despre experiențele care i-au marcat biografia în trecut. Dialogul intercultural îl obligă pe exilat la comparații, la redefinire identitară, apoi la căutarea unor soluții de adaptare și de conviețuirea armonioasă a identităților multiple. O primă lecție pe care a învățat-o în exilul american a fost aceea a depășirii prejudecăților și a renunțării căutării coerenței într-o lume străină. Scriitorul face o analiză comparatistă între țara de proveniență și cea de adopție. Descrierea Americii este critică și obiectivă, pe alocuri ironică: apreciază incoerența și contradicțiile Americii, care validează inclusiv dreptul la prostie. Spre deosebire de concepția noastră elitistă despre rolul scriitorului, în America eroul democrației este vedeta de televiziune, starul de cinema. Ceea ce îl irită cel mai mult este provincialismul și autosuficiența acestei țări iar ceea ce apreciază este pragmatismul și libertatea de mișcare oferită fiecăruia.

Relația cu țara de proveniență este și ea supusă reevaluării și nuanțării. Aprecierile din partea autorităților politice și culturale, titlurile onorifice acordate de mediul academic și interesul tinerei generații pentru textele sale formulează în alți termeni relația cu țara. În aceste condiții, a învățat să devină mai indiferent la reacțiile detractorilor, care văd în succesul său internațional o consecință a conspirației mondiale evreiești. Cu toate acestea, când se întoarce acasă, în America, se simte „ca într-un hotel”, comparație care sugerează permanentizarea deșrădăcinării, provizoratul generator de dileme al exilatului.

Condiția exilatului este completată de o relație sincopată cu țara de origine. Și din America străinul Norman Manea devine deranjant pentru o parte a mediului intelectual românesc. Naște polemici prin eseu *Felix culpa* în care amintea de simpatia temporară a lui Mircea Eliade pentru extrema dreaptă și de neasumarea acestui episod din biografia sa. Manea compară receptarea acestei recenzii în cele două spații exilice: în România a fost primită ca o calomnie a unui scriitor emblematic de către un evreu resentimentar iar în America i s-a reproșat faptul că nu a fost destul de tranșant în chestiunea eticii unui scriitor, că a fost „precaut, nuanțat, grijuliu”: „Am primit o scrisoare foarte aspră de la Cynthia Ozick, în care mi s-a reproșat că susțin să separăm activitatea artistică a unui scriitor de opiniile lui politice. De ce? Vorbim despre doi oameni diferiți?”¹⁹

Identitatea artistică este definită indirect prin asocierea cu scriitori evrei, care au trăit experiența exilului și s-au afirmat în altă limbă: Paul Celan, Benjamin Fondane, Nabokov, Kafka, Proust. Simona Antofi este de părere că scriitorii numiți reprezintă modele culturale pentru Norman Manea și o definiție prin reflectarea în altul.²⁰ Un alt model cultural este Nabokov, dat de Manea ca exemplu de scriitor care a reușit să se manifeste artistic într-o altă limbă decât cea maternă. Spre deosebire de scriitorul rus, Manea recunoaște că identitatea sa artistică profundă se exprimă tot în limba română, care a rămas pentru el ca o rană nevindecată: „Există ceva ce nu poate fi vindecat: miezul sufletului tău, limba crescută odată cu tine, din copilărie.”²¹ Continuând seria modelelor culturale, Manea mărturisește că biografic se simte apropiat de Kafka iar structural de Proust. De exemplu, într-una din prozele scurte, apare ca personaj băiețelul revenit din lagăr, una din măștile narrative ale lui Manea, care bea „ceaiul fericirii”, fiind un potențial „Proust din Est.”²² Simona Antofi deduce

¹⁹ Norman Manea, op.cit., p. 141

²⁰ Simona Antofi, *On the transgressive formula of exile - Norman Manea in a dialogue with Hannes Stein*, Procedia - Social and Behavioral Sciences, 2013, pp. 187-192

²¹ Idem, p. 180

²² Norman Manea, op.cit., p. 187

concluzia, valabilă și în cazul lui Manea, aceea că formula identitară se compune și se recompune în diferite tipare pe parcursul traseului biografic.²³

Exilul american nu putea ocoli redefinirea artistică a scriitorului, secvențe în care „dialogul dobândește accente de metadiscurs”²⁴, consideră Simona Antofi. De la „spectacolul interesant și deplorabil” al inventarierii și al verificării periodice a mașinilor de scris în totalitarism, Manea se confruntă în exil cu stilul anglo-saxon inedit: focalizat pe concret, pe imediat, preferința pentru stilul direct, pentru eseu și povestire, pentru factual. O altă particularitate a operei sale, devenită vizibilă în exil, se referă la umor și satiră. Manea recunoaște că viziunea satirică a acelei istorii încrâncenate este o consecință a distanțării, scopul fiind minimalizarea răului, a puterii care oprimă.

Prin urmare, reconfigurarea retrospectivă a istoriei personale a lui Norman Manea, în acest dialog, nu face decât să dea voce și contur dilemelor exilatului: interogarea fețelor identității hibride, soluții de relaționare. Constantina Raveca Bujeu este de părere că elementul declanșator, atât al exilului interior cât și al celui exterior, a fost structura identitară de alogen a scriitorului, dialogul acesta nefăcând altceva decât să reconfigureze traseul identitar: “Norman Manea își desenează exigent și ludic propria identitate în interstițiile multiplelor exiluri exterioare și interioare, generate de condiția primă de element alogen, consolidate biografic de peregrinările prin lume și reflectate literar în creația sa.”²⁵

BIBLIOGRAPHY

- Alexandrescu, Sorin, *Invizibilitatea emigrantului*, în *Secolul XX*, nr. 1-3, 1998, p. 217-223
- Antofi, Simona, *Norman Manea, Textul nomad - ipostazele narrative ale identității exilice*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, No. 5, 2014, pp. 657-667, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/jrls/JRLS-05/Rls%2005%2095.pdf>
- Antofi, Simona, *On the transgressive formula of exile - Norman Manea in a dialogue with Hannes Stein*, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 2013, pp. 187-192
- Behring, Eva, *Scriitori români în exil 1945-1989*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001
- Bujeu, Constantina, *Exilul ca identitate*, în *Apostrof*, Anul XXIII, Nr. 3 (262), 2012, disponibil la adresa <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1736>
- Manea, Norman, *Sertarele exilului. Dialog cu Leon Volovici*, Polirom, Iași, 2008
- Manea, Norman, *Imperfecțiunea și instabilitatea libertății*, în *Observatorul cultural*, Nr. 851, 8 decembrie 2016, disponibil la adresa <http://www.observatorcultural.ro/articol/imperfectiunea-si-instabilitatea-libertatii/>
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, Compania, București, 2003
- Simuț, Ion, *Ambiguitățile exilului*, în *România literară*, nr. 15, aprilie 2008, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/ambiguitile_exilului
- Spiridon, Monica, *La vest de Eden*, în *Secolul XX*, nr. 1-3/1998, pp. 224-232
- Stan, Aurica, *Exilul ca traumă / Trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Lumen, Iași, 2009

²³ Simona Antofi, op.cit., pp. 187-192

²⁴ Idem, p. 190

²⁵ Constantina Raveca Bujeu, *Exilul ca identitate*, în *Apostrof*, Anul XXIII, Nr. 3 (262), 2012, disponibil la adresa <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1736>

Şimonca, Mihaela, *Identitate fracturată, exil şi anamnesis. Norman Manea, scriitor al memoriei*, în „Observator cultural”, nr. 432 / 2013 – disponibil la adresa <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=20096>

Ţan, Georgeta-Liliana, *Norman Manea and the condition of the exiled*, Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity, Vol. I, 2014, pp. 1613-1624

FRACTALIC STRUCTURES IN ITALO CALVINO'S CITIES OF THE MIND

Irina Dincă

PhD, West University of Timișoara

*Abstract: This paper will focus on the way in which a set of complex fractalic structures are developed in Italo Calvino's **Invisible Cities**, an experimental novel which configures a potentially endless network of (im)possible spaces. The laborious fictional worlds imagined by Calvino in his novel follow rhizomatic schemes and are being shaped after some patterns assumed by the narrative voice, such as the chess board, the spider web or the circular labyrinths of the Venetian canals. Marco Polo's lost Venice is the archetypal space, the "initial city" which is continuously multiplied and reshaped in a postmodern game of infinite mirrors. The fifty five invisible cities are imaginary projections, the result of some refined games of mind which loosen the coordinates of the space time continuum, creating strange loops, resembling to M. C. Escher's drawings. Both paradisiacal and infernal, these imaginary cities have a double structure, the utopian face being subtle mirrored in a dystopian counterpart, following the desire of concentrating in a nutshell the whole human universe and thus creating an urban aleph.*

Keywords: Italo Calvino, fractal structures, rhizomatic schemes, fictional worlds, games of mind

Acest demers hermeneutic își propune să urmărească modul în care o serie de complexe structuri fractalice se regăsesc în țesătura ficțională din *Orașele invizibile* (*Le città invisibili*), romanul experimental al lui Italo Calvino din 1972, în care se configurează o rețea potențial infinită de spații (im)posibile. *Orașele invizibile* urmăresc discrete configurații rizomatice și sunt modelate de o serie de *patternuri* asumate explicit de vocea narativă, precum tabla de șah, pânza de păianjen și labirinturile circulare ale canalelor venețiene. Veneția pierdută a lui Marco Polo reprezintă toposul arhetipal, „orașul inițial” ce se multiplică neconținut în imaginația fără astâmpăr a neobositului călător, *nostos*-ul proiectat în fiecare nouă fantasmă urbană, continuu remodelat într-un joc postmodern de oglinzi infinite. Cele cincizeci și cinci de orașe sunt proiecții imaginare, construite riguroase ale unor rafinate jocuri ale minții, care slăbesc coordonatele continuumului spațio-temporal, creând tulburătoare *bucle stranii*, în spiritul paradoxalelor desene ale lui M. C. Escher. Deopotrivă paradisiace și infernale, orașele imaginare ale lui Italo Calvino au o structură duală, fața utopică, paradisiacă prelungindu-se subtil în reversul infernal, distopic, ca într-o nesfârșită bandă a lui Möbius. Oglindirile enantiomorfe, jocul rafinat dintre simetrie și disimetrie, dintre ordine și haos, dintre adânc și înalt, pur și impur, clar și obscur, diafan și grotesc, vizibil și

invizibil dezvăluie dorința de a împăca propensiunea spre esențializare cu tendința exhaustivă spre completitudine. Orașele (in)vizibile ale lui Italo Calvino sunt doar o poartă spre potențialul infinit al imaginarului, o încercare (im)posibilă de a cuprinde *in nuce* infinitul și de a construi un borgesian *aleph* citadin.

I. Tabla de șah, pânza de păianjen și labirintul venețian

Răsfrângeri distorsionate ale unui model ideal absent, nenumit și inimaginabil, orașele posibile ce prind cele mai năstrușnice forme în imaginația debordantă a scriitorului italian Italo Calvino par desprins dintr-un atlas caleidoscopic și jucăuș al locurilor fabuloase: „În timp ce, la un semn de-al tău, sire, orașul desăvârșit își înalță zidurile fără pată, eu adun scrumul altor orașe posibile, care dispar ca să-i facă acestuia loc și care nu vor mai putea fi reconstruite, nici amintite.”¹ Fără timp și fără loc, proiectate în spațiul diafan al minții, urmărind totodată vultele fanteziei, cele cincizeci și cinci de citadele imaginare cu îmbietoare nume feminine alcătuiesc coridoarele sinuoase ale labirintului romanesc pe care Italo Calvino l-a integrat cu abilitate și subtilitate în romanul său din 1972, *Orașele invizibile*. Seducătoare și imprevizibile, orașele pe care Marco Polo i le descrie cu voluptate melancolicului han mongol Kubilai prind formă prin amalgamarea unor frânturi disimulate ale memoriei, chipuri fugare ale dorinței, spaime difuze și căutări nelămurite. Concentrând în două-trei paragrafe profilul fluid al fiecărui oraș, desprinzând din zbor, dintr-o trăsură de condei, *patternul* ascuns care îi conferă farmec și unicitate, Italo Calvino dă un vag impuls germinativ unor lumi *in nuce*, ce înmuguresc timid, incomplet, rămase suspendate în placenta imaginației. Complexele lumi ficționale imaginate cu voluptate de Italo Calvino într-un rafinat joc „de-a ce-ar fi”, în percutanta formulă lui Toma Pavel, presupun coexistența a cel puțin „două nivele diferite la care se desfășoară jocul”², între care sensibilitatea fantasmatică a lui Marco Polo pendulează cu degajare. Așadar, subtilul joc al minții practicat cu măiestrie de neobositul căutător de orașe invizibile implică imaginarea unor structuri complexe, generând o pluralitate de lumi posibile, dispuse pe mai multe niveluri de (i)realitate ficțională, extrapolând formula lui Basarab Nicolescu³, fiecare cu legile lui proprii. Nu întâmplător, Marco Polo întrezărește în constelația de orașe invizibile un „zodiac de fantasme ale minții”, întrucât ele sunt concepute sub imperiul unui „proces fantasmatic”⁴, în termenii lui Ioan Petru Culianu, dar și ca un corolar al rafinelor „jocuri ale minții”⁵, reunind dimensiunea afectivă cu cea cognitivă. Orașe ale minții, cele cincizeci și cinci de fantasme ale lui Marco Polo sunt proiecții mentale multidimensionale, care dobândesc dimensiuni fractalice, fiecare dintre ele

¹ Voi cita fragmentele din roman din ediția: Italo Calvino, *Orașele invizibile*, Traducere din limba italiană și postfață de Oana Boșca-Mălin, Editura ALLFA, București, 2011.

² Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Traducere de Maria Mociorniță, Prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992, p. 91.

³ Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iași, 2002, p. 142: *Nivelul de realitate* este definit de Basarab Nicolescu drept „un ansamblu de sisteme aflate mereu sub acțiunea unui număr de legi generale” proprii, inadecvate celorlalte niveluri de Realitate existente, iar saltul dintr-un sistem de referință într-altul adecvat explică paradoxurile inerente unei Realități polivalente.

⁴ Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi, Studiu introductiv de Sorin Antohi, Traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 108. După Culianu, *fantasma* reprezintă o „«imagine» produsă de un sintetizator intern de senzații și percepții localizat în inima omenească”.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 280. După Culianu, nu putem să ajungem la o înțelegere adecvată a mecanismelor gândirii „decât dacă reușim să ieșim din spațiul nostru” și să „studiem sistemele de gândire în propria lor dimensiune”.

și toate laolaltă alcătuind câte un „fractal în spațiul Hilbert”, „ramificații infinite într-un număr infinit de dimensiuni”⁶.

Orașele invizibile ale lui Italo Calvino configurează, așadar, un frapant „zodiac de fantasmă ale minții”, o hartă mentală a constelațiilor subiective ale unor spații interioare, ale memoriei sau ale dorinței, pendulând cu suplețe între trecutul (ne)trăit, prezentul evanescent și viitorul (im)posibil. Italo Calvino rescrie povestea întâlnirii, dincolo de orice barieră geografică, lingvistică ori culturală, dintre Marco Polo și hanul mongol Kubilai, plonjând mult mai adânc în pânzele freatice ale imaginarului decât îndrăznesc (ne)verosimilele impresii consemnate în controversatele memorii de călătorie ale aventurierului venețian. Conglomeratele urbane luminoase sau infernale pe care Marco Polo le descrie, cu perseverența și ingeniozitatea unei Șeherezade, cartografiază o hartă alternativă a înfloritorului imperiu mongol al lui Kubilai, în inima căruia luminatul han ghicește semnele viitoarei năruiri: „Doar în istorisirile lui Marco Polo reușește Kubilai Han să discearnă, printre zidurile și turlile menite să se prăbușească, filigranul unui desen într-atât de fin, încât poate scăpa mușcăturii termitelor.” Fiecare epic împletește rama romanescă, încastrând șiragul de medalioane descriptiv-poetice dedicate celor cincizeci și cinci de orașe prin care Marco Polo îl poartă cu dezinvoltură pe mereu nemulțumitul han. Volutele discontinue ale ramei urmăresc, în salturi, dialogul improbabil dintre conducătorul adâncit în gânduri, în primejdia de a deveni o „emblemă a emblemelor”, efigie deșartă a unei ruine, și vizionarul peregrin pentru care fiecare oraș este o transfigurare a Veneției pierdute, într-o multiplicare geometrică, de nerecunoscut, a variantelor ei virtuale. Locul natal, orașul originar, punctul *ab initio* și, totodată, punctul terminus al oricărei călătorii, reprezintă pentru orice dezrădăcinat, după cum surprinde Fernando Ainsa, „reprezentarea de bază a unui *imago mundi* personal, care va prezida întemeierea «lumii noi» și se va hrăni cu elementele volatile ale proiectului utopic”⁷. Modelul labirintic al Serenisimei va fi centrul gravitațional al călătoriei interioare întreprinse de Marco Polo, „orașul inițial” de care se va îndepărta treptat, apropiindu-se încet de punctul terminus al unei cetăți triste, fără nume, care cunoaște doar plecări și pentru care nu există întoarceri.

Permutațiile călătoriei circulare a lui Marco Polo sunt recunoscute de Kubilai Han în mișcările atent calculate și, cu toate acestea, imprevizibile, ale jocului de șah. Germenii vieții și ai morții sunt încastrați în tabla de șah ce alternează lemnul de abanos cu cel de paltin și îmbină nodul unui mugur înghețat și cuibul unei larve de omidă. Împletind cu subtilitate nașterea și disoluția unor lumi de hârtie, descrierile lui Marco Polo invită la contemplarea unor „peisaje esențializate”, care ascund, fractalic, „un sistem coerent și armonios dedesubtul infinitelor diformități și discordanțe”, dar care pot, în aceeași măsură, să constituie firave „învelișuri iluzorii” în miezul cărora sălășluiește „nimicul”: „Marele Han încerca să se lase absorbit de joc: dar îi scăpa sensul jocului. La sfârșitul unei partide se câștigă sau se pierde: dar ce? Care este adevărata miză?” Dincolo de ambiguitățile unei „călătorii în memorie” și de rafinamentele unui diafan *joc cu mărgelile de sticlă*, miza invizibilă a incursiunii lui Italo Calvino în limburile alunecoase ale imaginarului este încercarea de a capta o pulsație cât de firavă din ritmurile vitale ale orașelor în fluxul sinuos al ficțiunii: „Nu trecătoarele neguri ale amintirii, nici uscata transparentă, ci mirosul de pârliț al vieților arse care acoperă ca o scoarță orașul, buretele umflat de materie vitală care nu mai curge, aglomerarea de trecut prezent viitor care blochează existențele calcificate în iluzia mișcării: asta găseai la sfârșitul călătoriei.”

⁶ Idem, *ibidem*, p. 289.

⁷ Fernando Ainsa, *Reconstrucția utopiei*, Traducere de Corina Mărgineanu, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000, p. 92.

Exercițiul de imaginație din *Orașele invizibile* ar putea fi un elevat joc mental cu coordonatele continuumului spațio-temporal, construind un borgesian *aleph* citadin, care să subsumeze toate peisajele urbane din trecut, prezent și viitor. Misteriosul atlas al lui Kubilai Han conservă în chihlimbarul amintirii cetățile dispărute din vechime, transpune strălucirea efemeră a unor orașe în plină înflorire, ghicește existența unor nuclee urbane ascunse, precum încă nedescoperitele Cuzco ori Mexico, ori prefigurează metropole virtuale, ce vor prinde forma unui Amsterdam, New York sau Los Angeles. Orașele se suprapun, în palimpsest, pe planșele atlasului-minune al lui Kubilai Han, imaginea căderii Troiei se topește în cea de peste veacuri a asediului Constantinopolului, pentru ca din amalgamul celor două orașe îngemănate dincolo de spațiu și de timp să prindă contur profilul straniu al unui al treilea, care „ar putea să se cheme San Francisco și să întindă poduri extrem de lungi și ușoare peste Poarta de Aur și peste golf, să cocoate pe străzi, toate în pantă, tramvaie pe șine cu cremalieră, înflorind în chip de capitală a Pacificului peste un mileniu.” Pe de altă parte, sub chipul diafan al ispititoarei Anastasia, în cărțile poștale ale Maurilieii, în geometria concentrică a Olindei ori în cea circulară a Ceciliei, dincolo de păienjeniișul de canale al Smeraldinei sau de craterele de gunoi ce sufocă Leonia nu stă ascuns în travesti nici un oraș real și recognoscibil. Fiecare cetate a lui Calvino vorbește despre toate orașele și despre nici unul, este o arhitectură redusă la esență, care are (in)consistența viselor, construită însă pe un riguros schelet matematic, nu prin acumulare de fragmente eterogene, ci prin excluderea elementelor ce „se adună fără un fir care să le unească, fără o regulă internă, fără o perspectivă, un discurs.”: „Orașele, ca și visele, sunt construite din dorințe și temeri, chiar dacă firul discursului lor este secret, regulile lor, absurde, perspectivele, înșelătoare, iar fiecare lucru ascunde un altul.”

Orașele alese de Calvino din infinitatea de variante potențiale trebuie „să crească în ușurătate” și să se așeze într-o hartă secretă, alcătuind nervurile, în filigran, ale unui delicat, discret și derutant fractal. Nu întâmplător *ușurătatea* este unul dintre cei cinci piloni axiologici pe care Italo Calvino îi propune pentru literatura secolului XXI, în *Lecții americane – șase propuneri pentru viitorul mileniu* (*Lezioni americane – sei proposte per il prossimo millennio*), volumul publicat postum, în 1988, cuprinzând textele a cinci dintre cele șase conferințe planificate a fi susținute la Harvard – *ușurătatea*, *rapiditatea*, *exactitatea*, *vizibilitatea* și *multiplicitatea* (dar și reversul acestora, în spiritul logicii terțului inclus, la care aderă, implicit, romancierul italian). Într-un *raccourci* hermeneutic revelator, din capitolul dedicat exactității, Italo Calvino mărturisește că *Orașele invizibile* e scrierea prin care a reușit să spună cel mai mult, întrucât ea concentrează toate reflecțiile în jurul unui singur simbol, orașul, dar și fiindcă mizează pe o „structura multifacetată” a scriiturii, în care fiecare microtext este conectat cu celelalte „nu într-o secvență logică sau o ierarhie”, ci într-o rețea în care cititorul poate urmări traiectorii diferite de (re)lectură și „poate extrage multiple și ramificate concluzii”⁸.

II. Banda lui Möbius

Cu toate că orașele invizibile ale lui Italo Calvino au alura unor proiecții utopice, printr-o serie de coordonate ce le-ar înscrie pe aceeași orbită a imaginarului – indeterminarea, structura riguroasă, organizarea geometrică, esențializarea, irealitatea –, aceste deconcertante spații ale minții sunt foarte departe de clasicele utopii ale culturii europene. O dovadă

⁸ Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Translated from the Italian by Patrick Creagh, Vintage Books, London, 1996, p. 71.

incontornabilă a distanțării decisive de modelul utopiei este tocmai debordanta flexibilitate imaginativă, în răspăr cu rigiditatea și radicalitatea oricărei reprezentări utopice, care, după cum subliniază Jean-Jacques Wunenburger, „înnămolește imaginarul într-o retorică înghețată ori într-un activism intemperant, care îl condamnă la pieirea simbolurilor, la îngustarea afectivității”⁹. Dimpotrivă, orașele diafane ale lui Italo Calvino se nasc din spuma viselor, prind contururi fluid-dantelate ori geometric-crenelate, se întind în rețele nesfârșite ori încap într-o sferă cât un bob de rouă, oglindesc un plan ceresc ori se ascund sub faldurile înșelătoare ale unui nume, se înfiripează din nostalgii paradisiace și se destramă sub tăișul infernal al morții: „Imperiul e strivit de propria greutate», se gândește Kubilai, iar în visurile lui se ivesc acum orașe ușoare ca zmeiele, orașe ajurate ca dantela, orașele transparente ca plasele de țânțari, orașe-nervuri de frunză, orașe-linii din podul palmei, orașe-filigran pe care le vezi prin grosimea lor opacă și artificială.”

Fiecare *civitas imaginalis* proiectat cu nonșalanță de Italo Calvino se apropie de ceea ce Henry Corbin¹⁰ – într-o incitantă hermeneutică a spiritualității islamice iranene, cu precădere a operei misticului sufi Sohrawardî – numește *mundus imaginalis*, o lume terță, intermediară între „lumea existenței sensibile, fizice”, a senzațiilor și „lumea existenței inteligibile”, spirituale, fiind o lume a viziunilor, a revelațiilor, dar și a fulgurațiilor poetice. Sorin Antohi avertizează, pe urmele lui Henry Corbin, că, deși „*Nâ-Kojâ-Abâd*, termenul persan forjat de Sohrawardî (literal: «le pays du Non-ou») este din punct de vedere gramatical echivalentul precis al grecescului *ou-topeia*”, el nu poate fi tradus prin utopie, întrucât „locurile imaginale nu țin de categoria *ubi* (de care și istoria, și mitul, și – prin urmare – utopia țin), ci de un *ubique* simultan foarte apropiat și foarte îndepărtat”¹¹.

Evitând cu măiestrie extremele redundante, în spațiul terț dintre eterica proiecție utopică și monstruoasele ei deformări distopice se întinde paleta de nuanțe ale orașelor invizibile din imaginația lui Italo Calvino, cu străzile și canalele lor imbricate, cu personaje ispititoare sau înspăimântătoare, cu spații prielnice și locuri rele, cu difuze promisiuni și capcane infernale. Orașul lui Calvino este dublu, își arată atât fața luminoasă, înfloritoare, gătită în straie de sărbătoare, cât și reversul întunecat, atacat de rugina timpului, înglodat în cenușa morții, „ca o foaie de hârtie, cu o imagine pe fiecare dintre cele două părți, care nu pot nici să se desprindă, nici să se privească.” Speculând că orice utopie poartă în miezul ei, în termenii lui Bogdan Crețu, „antiutopia imanentă”, întrucât „întregul coșmar al cunoscutelor distopii este cuprins, vizibil, în mecanismul universului utopic”¹², Italo Calvino creează o serie de *bucle stranii*¹³, într-un joc continuu cu fața paradisiacă și reversul infernal al orașelor invizibile. Mai exact, suplețea imaginativă a lui Italo Calvino izbutește să ne facă să privim concomitent cele două fețe complementare ale orașelor sale duale, desfășurate în ingenioasa *bandă Möbius* a scriiturii. Marco Polo și geamănul său oriental, visătorul Kubilai Han, plăsmuiesc un mlădios joc mental, care sfidează gravitația, jonglează dezinvolt cu dimensiunile spațio-temporale, creează *ex nihilo* o lume de hârtie în care își proiectează

⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 9.

¹⁰ Henry Corbin, *Omul și îngerul său – Inițiere și cavalerie spirituală*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002, 190.

¹¹ Sorin Antohi, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Ediția a II-a, revăzută, cu un Post-scriptum din 1999, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 17.

¹² Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 26.

¹³ Vezi Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Brilianta Ghirlandă Eternă*, Traducere din engleză de Corina Tiron, Editura Humanitas, București, 2015, p. 58: „Fenomenul de «Bucă Stranie» se poate produce – prin mișcarea ascendentă (sau descendentă) pe nivelurile unui sistem ierarhic – oricând descoperim pe neașteptate că ne-am reîntors în punctul de plecare”. Italo Calvino citează de două ori această carte a lui Hofstadter în *Six Memos for the Next Millennium*, ed. cit., p. 87 și p. 98.

dorințele și temerile. Departe de învălmășeala amorfă a imperiului, într-un fast „spațiu al minții”, mirabila grădină suspendată a palatului imperial, Hanul și aventurierul venețian nu fac altceva decât să (re)inventeze resorturile ascunse ale neistovitului joc de-a literatura, pentru care *zgomotul și furia lumii și insuportabila ușurătate* a fantasmelor devin interșanjabile: „Poate că din lume n-au mai rămas decât un câmp de nedeslușit, acoperit cu gunoaie, și grădina suspendată de la palatul imperial al Marelui Han. Pleoapele noastre le separă, dar nu știu unde e înăuntru și unde în afară.”

Orice reprezentare topografică a celor cincizeci și cinci de orașe este imposibilă, nu doar din pricina impreciziei coordonatelor lor geografice, ci și pentru că structura lor paradoxală, imbricată, contorsionată sfidează principiile geometriei euclidiene. Orașele invizibile sunt deopotrivă continue, înglobând întreg spațiul și deschizându-se spre infinit, și discontinue, situându-se succesiv ori simultan pe mai multe niveluri de realitate, reunite prin „logica verticală”¹⁴ a terțului inclus. Cu centru pretutindeni și nicăieri, fiecare *civitas imaginalis* și toate împreună alcătuiesc un rafinat rizom, care, în termenii lui Gilles Deleuze și Felix Guattari, „nu începe și nu se sfârșește, nu pornește și nu ajunge, se află întotdeauna la mijloc, între lucruri, inter-ființă, *intermezzo*”¹⁵. Rizomul „se țese din conjuncția «și... și... și...»”, iar această juxtapunere nu este una liniară, ci se manifestă prin stranii suprapuneri, dislocări și reconfigurări spațiale, pe multiple niveluri de realitate, în spiritul paradoxalelor dispuneri ce sfidează principiile logicii din buclele stranii ale lui E. M. Escher. Nu întâmplător, într-o concentrată analiză a deconcertantei „zone” din *Orașele invizibile*, Brian McHale așază aceste ubicue spații mentale sub semnul *heterotopiei*, în prelungirea sensului pe care îl dobândește acest concept în viziunea lui Michel Foucault¹⁶ din *Cuvintele și lucrurile*: „Imperiul Marelui Han al lui Calvino este tocmai o astfel de heterotopie. Radical discontinuă și instabilă, ea juxtapune lumi cu structuri incompatibile, încalcă legea terțului exclus: în mod logic, *ori* Trude este pretutindeni, *ori* Cecilia este pretutindeni; în Imperiul *Orașelor invizibile*, amândouă sunt pretutindeni și tot așa Pentesileea și alte orașe continue.”¹⁷

Nodurile și semnele proiectate de Italo Calvino în *Orașele invizibile* sunt dispuse geometric în complexa rețea din structura rizomatică a romanului. Ludicul numerologic este dublat de cel al simetriilor și oglinzirilor în cascadă (fiecare dintre cele nouă secțiuni ale romanului cuprinde câte cinci orașe, mai puțin prima și ultima, care cuprind câte zece), scriitura ia forma unui labirint cu multiple intrări și ieșiri, în funcție de traseul interpretativ ales. *Orașele invizibile* a fost gândit de Italo Calvino ca un amplu puzzle caleidoscopic, descentrat, alcătuit din cincizeci și cinci de piese mobile, ce se cer reasamblate după fantezia cititorului, care poate să urmărească la fel de bine, precum în *Șotronul* lui Julio Cortázar, facila lectură liniară sau indicațiile ce reordonează fragmentele într-un *pattern* invizibil. Într-o (re)lectură circulară¹⁸ – à la Matei Călinescu din *A citi, a reciti* – orașele posibile ale lui Italo Calvino se reasează în urzeala scriiturii, unite de firele invizibile ale unor coordonate ce le aglutinează în unsprezece zodii ficționale sub care rafinatele arhitecturi urbane se înfiripează,

¹⁴ Mihai Șora, *Clipa și timpul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 57: „Mai trebuie spus că, în timp ce logica orizontalei e o logică a disjunției și a excluderii terțului, logica verticalei e una a conjuncției, a integrării și – evident – a terțului inclus”.

¹⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Editura ART, București, 2013, p. 37.

¹⁶ Vezi Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1996.

¹⁷ Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 78.

¹⁸ Vezi Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, Iași, 2003, p. 17.

se dilată sau se condensează, pentru a se estompa mai apoi în negurile imaginației, lăsând loc de evanescentă înflorire altor fantasme.

Primul semn este cel al memoriei, care modelează cele cinci cetăți după liniile de forță ale amintirii: în multicolora Diomira peregrinul re trăiește o seară în care acesta a fost fericit, pe când Isidora este „cetatea visurilor lui”, în care poposește la bătrânețe, când „dorințele au și devenit amintiri”. În vreme ce Maurilia din vechile cărți poștale nu mai are nimic de-a face cu așezarea ce poartă, întâmplător, același nume, Zaira își conține istoria „aidoma liniilor din palmă”, orașul „se impregnează ca un burete și se dilată”, absorbind fiecare întâmplare ce se petrece între zidurile sale, geografia urbană reconfigurându-se în funcție de subtilele „legături între măsurile spațiului și întâmplările trecutului”. Unele orașe sunt în continuă mișcare, își schimbă neconștient înfățișarea, eludând orice fixare, pe când imobila și imuabila Zora are darul „de a dăinui în memorie în cele mai mici detalii”, evaporându-se treptat de pe fața pământului pentru a se reconstrui, abstractă, în mnemotehnicile înțelepților. Semn complementar memoriei, dorința magnetizează orașele posibilului: Doroteea deschide mănunchiul de cărări dintre care călătorul nu poate să aleagă decât una singură, Anastasia, „oraș amăgitor”, îl împresoară pe vizitator cu toate dorințele trăite simultan, pe când orașul-capcană Zobeide îl prinde fără scăpare în labirintul de „străzi care se înfășoară în ele însele ca într-un ghem”. Despina, „oraș de hotar între două deșerturi”, se dedublează, în funcție de perspectiva din care este privit, metamorfozându-se într-o corabie fabuloasă pentru conducătorul caravanei, sătul de nisipul nesfârșit al deșertului, respectiv într-o ispititoare cocoșă a unei cămile pentru marinarul istovit de monotonia valurilor mării. Adoptând o cu totul altă geometrie, dar concentrând aceleași mecanisme ale iluziei, Fedora se multiplică neconștient, pe modelul *mise en abyme*, fiecare încăpere conținând câte o sferă de sticlă cu modelul unei Fedore posibile, dar niciodată împlinite.

Multe dintre orașele lui Italo Calvino se ascund după un paravan de ceață sau de cuvinte, rămânând intangibile în spatele discursului ce, dincolo de spectaculoasele efecte *trompe l'œil*, rămâne inaderent la esența cetăților înfățișate, întrucât „nu trebuie să confunzi niciodată orașul cu discursul care îl descrie” sau cu numele pe care îl poartă. Echivoca Tamara, care își păstrează taina sub un „gros înveliș” de simboluri, „orașul redundant”, Zirma, care repetă aceleași semne sau imprevizibila Zoe, în care orice poate să fie altceva, derutanta Olivia, unde „minciuna nu se află în discurs, ci în lucruri”, și înșelătoarea Ipazia, cu limba ei necunoscută, imposibil de deprins și înțeles, sunt dovada incontestabilă că „nu există limbaj fără amăgire”. Există o falie insurmontabilă nu doar între orașe și discursurile ce ar trebui să le oglindească fidel, ci și între acestea și numele care le sunt aleatoriu asociate. „Aglaura care crește din numele Aglaura” nu se va plia niciodată peste cetatea „care crește din pământ”, prima Clarice, gloriosul „model al tuturor splendorilor”, nu va fi niciodată egalată de avatarurile ei, enigmatică Pirra va rămâne pe veci închisă „ca un pocal”, duala Leandra va însemna mereu altceva, pe când îndepărtata Irene va reveni mereu „sub alte nume” în căutările neobositului călător. Nici privirea nu este mai sigură decât vorba, reprezentările fiind adeseori înșelătoare și contradictorii. Valdrada ascunde două cetăți îngemănate într-un subtil *joc secund*, enantiomorfe, într-o simetrie inversă, „privindu-se mereu în ochi” fără să se iubească, pe când Zemrude de sus se suprapune peste cea de jos, însă nu sunt niciodată percepute simultan, tot așa cum „orașul de sticlă” și cel de „tablă ruginită” care alcătuiesc bidimensională Moriana sunt fața și reversul, niciodată concomitente, ale aceleiași file. Evaziva Fillide, dacă nu este luată prin surprindere, se sustrage privirilor, care par a „aluneca pe deasupra unei pagini albe”, iar aeriana Bauci este cocoțată pe catalige ce se pierd deasupra norilor, locuitorii ei contemplând pământul „fascinați de propria absență”.

Plăsmuite prin dedublare, sub semnul ambiguității și al paradoxului, orașele lui Calvino polarizează cele două tentații complementare ale imaginarului, regăsite în cele două proiecții ale Bersabeei, cea celestă și cea infernală. Prima este propensiunea spre înalt, captată în proiectele urbane ce se doresc a fi o copie a unui plan ceresc, cartografiat în desenul geometric din covorul Eudosiei ori în harta Andriei, în planul în continuă construcție în șantierul Tecla ori în cel ratat în monstruoasa Perinzia. Cealaltă este, în oglindă, coborârea în infern, incursiunea în tărâmurile de jos ale morții, la care sunt implicit conectate scena Melaniei, cu rolurile mereu redistribuite ca în *Glossa* eminesciană – „alte măști, aceeași piesă...” – , chipurile răposaților ce prind din nou viață în Adelma, necropola de sub pământ din Eusapia, orașul subteran al Argiei și cimitirul din Eudomia, cu clepsidra sa uriașă ce face trecerea de la naștere spre neființă.

Zvelte (supla Isaura, Zenobia cea suspendată, Armilla cea neterminată, Sofronia cea fixă și cea provizorie, Octavia – orașul pânză de păianjen, suspendată deasupra abisului) sau continue (mereu reînnoita Leonie, circulara Trude, densa Procopia, nesfârșita Cecilia, rizomica Pentesilea, pentru care centrul și periferia se confundă), proteice (nestatornica Eufemia, Cloe cea născută din fantasmă, repetitiva Eutropia, încălcita Ersilia, întortocheata Smeraldina) sau ascunse (Olinda care crește în cercuri concentrice, Raissa cea tristă care își poartă neștiută geamăna fericită, Marozia ce cuprinde deopotrivă o urbe a șoarecelui și una a rândunicii, fabuloasa Teodora cu animalele ei imaginare, multiplele Berenice, „înfășurate una într-alta, împreunate înghesuite încurcate”), orașele posibile ale lui Italo Calvino multiplică fractalic geografiile multidimensionale ale imaginarului. Inteligența scăpărătoare și fantezia debordantă împletesc pânza de păianjen a ficțiunii din *Orașele invizibile*, în ochiurile căreia germinează sâmburii diafani ai poeziei, singura pavază împotriva infernului cotidian: „Infernul celor în viață nu e ceva care va să vină; dacă infernul există, este cel care se află deja aici, infernul pe care îl locuim în toate zilele, pe care îl creăm stând împreună. În două feluri poți ocoli suferința asta. Primul le vine multora la-ndemână: să accepți infernul și să devii parte din el, până ce nu-l mai vezi. Cel de-al doilea este riscant și cere băgare de seamă și neconținută învățătură: să cauți și să știi să recunoști cine sau ce, în plin infern, nu e infern, și să-l faci să dureze, și să-i oferi spațiu.”

Desfășurându-se „între domeniul haosului incontrolabil și ordinea excesivă a lui Euclid”, orașele invizibile ale lui Italo Calvino se configurează în acea „nouă zonă de ordine fractală”¹⁹ adusă la lumină Benoît Mandelbrot. Aparent haotice și capricioase, spațiile citadine ale lui Calvino au o geometrie precisă – neeuclidiană, e drept, amintind de straniile gravuri ale lui E. M. Escher ori de labirinturile circulare borgesiene. Jucându-se magistral cu simbolurile numerice, cu oglinzirile și simetriile, cu dedublările și repetițiile, rafinată arhitectură proiectată de Italo Calvino în planul ascuns al *Orașelor invizibile* dobândește o fascinantă alură fractală.

BIBLIOGRAPHY

Ainsa, Fernando, *Reconstrucția utopiei*, Traducere de Corina Mărgineanu, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000.

Antohi, Sorin, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Ediția a II-a, revăzută, cu un Post-scriptum din 1999, Editura Polirom, Iași, 1999.

¹⁹ Benoît Mandelbrot, *Obiectele fractale. Formă, hazard și dimensiune*, Traducere din limba franceză de Florin Munteanu, Cu prefețe ale autorului la edițiile a II-a, a III-a și a IV-a, Editura Nemira, București, 1998, p. 18.

Calvino, Italo, *Orașele invizibile*, Traducere din limba italiană și postfață de Oana Boșca-Mălin, Editura ALLFA, București, 2011.

Calvino, Italo, *Six Memos for the Next Millennium*, Translated from the Italian by Patrick Creagh, Vintage Books, London, 1996.

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, Iași, 2003.

Corbin, Henry, *Omul și îngerul său – Inițiere și cavalerie spirituală*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

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

Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi, Studiu introductiv de Sorin Antohi, Traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, Editura Polirom, Iași, 2002.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Editura ART, București, 2013.

Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1996.

Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Brilianta Ghirlandă Eternă*, Traducere din engleză de Corina Tiron, Editura Humanitas, București, 2015.

Mandelobrot, Benoît, *Obiectele fractale. Formă, hazard și dimensiune*, Traducere din limba franceză de Florin Munteanu, Cu prefețe ale autorului la edițiile a II-a, a III-a și a IV-a, Editura Nemira, București, 1998.

McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009.

Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporic, Editura Junimea, Iași, 2002.

Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Traducere de Maria Mociorniță, Prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992.

Șora, Mihai, *Clipa și timpul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

VOICULESCU: THE POETICS OF "DE PROFUNDIS"

Iulia Marti, PhD Student,

"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Vasile Voiculescu's poetry is a form of expressing, through artistic sensibility, the divine love which nurtures the creative consciousness that praises not only the art (tributary to mimesis), but (especially) the Creator. The present study aims to unravel the relevance that the religious poetry written by Vasile Voiculescu has in the field of aesthetics, to determine whether the illumination decisively encompasses the literary theory paradigm, whether it approximates or transcends it, by relating the author's poetic vision to Paul Valéry's theories of pure poetry and by carrying out a thematic and stylistic analysis of the poem "De profundis".

Keywords: aesthetics, vision, revelation, symbol, language

I. Pentru a reuși un punct de vedere original, propriu, întemeiat pe surse și obârșii *întâlnite* și /sau *experimentate*, și de-abia apoi nuanțându-l și îmbogățindu-l cu date exterioare nouă, e necesar a ne închipui că și în cazul nostru, *condeiul* e un toiag¹ cu care batem în minte pentru a trezi *ideile esențiale* la viață. Considerăm că *materialul poetic*, în acest caz, impune un modus operandi distinct în raport cu *trendul* anilor în care/pe care-i trăim, prăbușiți în uitarea conceptelor precum elită, generație, tradiție, și, mai mult, trezește conștiința unei reale ancorări în esență. Valoarea estetică, ca termen des întâlnit în teoriile literare (mai ales atunci când se discută despre capodopere), ține de o subtilitate a limbajului - și, deci, a gândirii, reflectându-se în ea, ermetic, fără echivoc, unul dintre cele mai intime aspecte ale operei: *posedarea* scriitorului de către Cuvânt. Scriitorii *luați în posesie* se retrag, în acest dialog roditor, pentru a face loc agentului operației – Cuvântul, care (1) se destăinuie și (2) umpe cu sens. Despre forța creatoare, asemănătoare *inspirației*, dar excedând-o, diverși scriitori și-au exprimat punctul de vedere odată ce au experimentat-o, subliniind caracterul ei spontan, necesar, frenetic și afectiv: „Poeziile mele, îi istorisea Goethe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea și cereau a fi făcute fără întârziere, încât mă simțeam obligat să le scriu în aceeași clipă.”² În aceeași notă, autorului lui *Ecce homo* revărsarea inconștientului în conștiință îi apărea ca „o încântare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se ușurează uneori printr-un torent de lacrimi, o încântare care ne răpește nouă înșine, lăsându-ne percepția lămurită a mii de fiori delicați, care ne fac să vibrăm în întregime, până în vârful picioarelor.”³ La finalul stării de minunată intensitate, sensibilitatea creatoare dezvăluie printr-

¹ Monoversul „Mă sprijin în condei ca în toiag.” încheie poezia postumă voiculesciană *Autoportret romantic la 67 de ani*, deschizând imaginea antologică a închiderii/deschiderii lăuntrice.

² Tudor Vianu, *Estetica*, Cuvânt înainte: prof. univ. George Gană, Editura Orizonturi, București, 2010, p. 275.

³ *Ibidem*, p. 276.

un act artistic, orientat estetic, rezultatul sau efectul zbuciumului său, dezvăluire similară eliberării care, conform concepției lui Valéry, este încadrată de *pendulul poetic* între formă și fond, *expresie* și *impresie*. Armonia, ca și semn al *instalării stării poetice*, produce, finalmente, *emoția poetică*, „când toate obiectele corespund armonic și se găsesc muzicalizate”⁴.

În ierarhia valorilor din sistemul teoretic al lui Tudor Vianu, valoarea estetică e plasată în continuarea valorii teoretice, acesteia urmându-i valoarea morală și (în cele din urmă, la fel de înaltă pe cât de adâncă) valoarea religioasă. Această *ordonare* poate părea a fi o consecință a unei gândiri analitice, clasice, anacronice, însă ea reprezintă mai mult o evidențiere a *ordinii* lumii dintotdeauna, pe care arta e datoare să o arate. Valorile religioase sunt cele care unifică celelalte valori (economică, juridică, politică, teoretică, morală etc.), fără acestea „o concepție filosofică este o colecție de adevăruri, dar nu un total organic, și omul care ne vorbește prin ea, cel mult un spirit cercetător, dar nu unul care, găsindu-se cu adevărat, reflectă plenitudinea de semnificații ale lumii”⁵.

Desigur, climatul cultural-literar actual (influențat de politici și ideologii nihiliste) exclude (ori se interesează prea puțin de) dezbateri rodnice despre re-gândirea actului literar/operei literare în funcție de valoarea estetică/morală/religioasă a acestuia/acesteia, probabil și dintr-o lepădare de problema validării estetice/morale/religioase așa cum a fost formulată de teoreticieni precum B. Croce, A. Marino, Paul Valéry sau Tudor Vianu, astfel încât – în desișul de pseudo-scriitori – dimensiunea valorică este ignorată sau greșit înțeleasă. Riscul acestei derute a valorilor este ferm pronosticat de Adrian Marino, în *Istoria literară*: „operele minime vor fi așezate pe același plan cu marile opere (...) Scriitorul mediocru ar deveni etalonul, exponentul mediei epocii, motiv a fi declarat tipic”. Înaintea lui, Paul Valéry a expus cu dezinvoltură și cu tot atâta convingere modelul ideal al *poeziei pure*, al grației sale instantanee, acceptând totodată existența ei într-o lume tot mai nepregătită să o cuprindă: „aproximația mulțumește cu ușurință epoca noastră(...) Epoca noastră este, deci, în același timp mai precisă și mai superficială decât oricare alta: e mai precisă în ciuda ei, mai superficială numai datorită ei. Accidentul este pentru ea mai de preț decât substanța.”⁶ Celebra tablă a criteriilor spiritului antipoetic enunțată de Valéry conține practici care disimulează încărcătura estetică a operei și este reprezentativă pentru tabloul literar actual: a nu deosebi în versuri fondul și forma, un subiect și dezvoltarea acestuia; a considera ritmica, metrica și prozodia în mod natural și cu ușurință separabile de expresia verbală însăși, de cuvintele însele și de sintaxă; a pune sau a transpune un poem în proză; a face dintr-un poem un material de instruire sau de examen.⁷

Starea poetică se revendică, în teoria lui Valéry, dintr-un cântec care se murmură prin intermediul poetului: „am fost dintr-o dată cuprins de un ritm care mi se impunea (...) ca și când cineva se folosea de mașina mea de trăit”⁸, din eliberarea sub forma unei intuiții a ritmului *a ceea ce nu există încă*, dar se cere întrupat în expresie. Transformarea cititorului în inspirat este, așadar, efectul pe care îl are poetul *posedat* de inspirație, deoarece „un poet (...)

⁴ Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Editura Univers, București, 1989, p. 583.

⁵ Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței*, ediție îngrijită de Vlad Alexandrescu, Ed. Albatros, București, 1997, p.101.

⁶ Paul Valéry, *op.cit.*, p. 570.

⁷ *Ibidem*, p. 576.

⁸ *Ibidem*, p. 584.

nu are ca funcție să resimtă starea poetică: aceasta este o problemă particulară. El are ca funcție să creeze această stare la ceilalți.”⁹

Simplificând lucrurile, putem afirma că arbitrarul unei creații care nu conjugă, simbolic, ordinea formală cu cea de fond, microcosmosul cu macrocosmosul, lasă nerezolvată problema artei. Amintindu-l pe abatele Bremond, G. Călinescu aderă (și) la alte forme de cunoaștere posibile (în afara inteligibilității) precum revelația, inițierea, sintetizându-i primului sensul *poeziei pure*: „ceea ce interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, și acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunța la necesitatea rațională și a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exercițiu cvasi-mistic.”¹⁰

Sensibilitatea sau expresivitatea unei asemenea viziuni critice se apropie de aceea a unei experiențe spirituale, însăși sintagma folosită – *viziune critică* – sugerând opțiunea unei abordări critice inspirate, insuflate, care va însoți opera *în adevărul ei*, într-o (1) afiliere de/la Credință și (2) re-naștere *împreună cu ea*. Astfel, *viziunea* presupune o itineranță a observatorului, o urmare a căii scriitorului – fie ea și în epoci diferite, după care - și nu înainte – analiza travaliului poate lua forma unei critici estetice întemeiate. Actul critic reprezintă, în consecință „o sinteză estetică – istorică, la intersecția a două planuri: sincron și dinamic, într-o unitate dialectică”¹¹, care permite sensibilității estetice să-și manifeste atributele: „plăcere, gust, impresii, intuiții, acte de simpatie”.

Înțelegând prin poezie un limbaj eminent *suflet*, al irumperii în spațiul și timpul umanității a unei naturi infinite când demonice, când angelice, care îl *prevede* pe scriitor, alegându-l pe acesta în mod tainic, vedem de ce adevărații poeți nu pot fi confundați cu făuritorii de versuri și de ce criticii vizionari, înțelegând prin munca lor o repetare (nu întotdeauna axiologică, ontologică, dar întotdeauna fidelă) de trasee inițiatice, nu pot fi confundați cu simpli emitenți de aproximări critice.

Acesta fiind, *a posteriori*, răspunsul minții noastre la chemarea condeiului-toiag, menționăm dintru început că limbajul este un proces în continuă desfășurare și transformare, în noi și prin noi, funcția sa poetică dându-i, pe lângă alte funcții și asemenea trupului, demnitate ontologică. Nerezumându-se însă la a fi un proces exclusiv vectorial, lingvistic, datorită originii sale divine limbajul este creator, creativitatea sporindu-i (îndeosebi) atunci când se adresează inimii și nu rațiunii.¹² Imediat după ce limbajul a atins maxima intensitate a creativității, urmează tăcerea, contemplarea *a ceea ce în profunzime s-a arătat/a fost primit*.

Referindu-ne la interesul pe care scriitorul Vasile Voiculescu îl arată în chestiunea artei, observăm că acesta nu admite alt temei al ei în afara dependenței de credință, ceea ce îl transformă într-un scriitor care își ajustează rimele pentru a *nu încurca* Cuvântul, și nu invers. Mai precis, Vasile Voiculescu se plasează voluntar în afara problematizărilor teoretice, centrul de interes fiind forța revelatoare și autonomă a credinței, pentru care arta este *mărturisitoare*, dar nicidecum *revelatoare*.¹³ Bravura tipic voiculesciană de a angaja discursul poetic într-o

⁹ *Ibidem*, p. 583.

¹⁰ George Călinescu, *Principii de estetică*, ediție îngrijită și prefăcută de Al. Piru, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1974, p. 42.

¹¹ Adrian Marino, *op.cit.*, p. 144.

¹² Jean-Jacques Rousseau, în vol. *Eseu despre originea limbilor unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, traducere, prefăcută și comentarii de Eugen Munteanu, ed. Polirom, Iași, 1999, p.29: „pe măsură ce luminile se sting, limbajul își schimbă caracteristicile: devine mai just și mai puțin pasionat; înlocuiește sentimentele cu idei, nu se mai adresează inimii, ci rațiunii”.

¹³ Cf. Vasile Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor și medic*, în *Gînduri albe*, ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, cu un Cuvînt înainte de Șerban Cioculescu, Ed. Cartea Românească, 1986, pp. 450-451.

zonă unde pretenția artistică este insuficientă pentru a se păstra caracterul autentic al stării interioare face ca versul lui să pară primitiv, rudimentar, mult prea local – atât de local, încât limba muntenească, ciobănească pare să-i fi amprentat stilul local nu în mod întâmplător, ci structural. Cu toate acestea, grija pentru păstrarea fondului specific românesc al limbii, găsirea tonalității poetice care *lasă* Cuvântul¹⁴ în libertate, exigența spirituală care pendulează între Prezență și Absență sunt atitudini personale orientate estetic care însoțesc arta poetică voiculesciană, în ciuda (sau, datorită) specificului său: „Expresia, armonia ei (a poeziei, n.a.) să fie totuna cu materia: să nu aibă loc între cuvânt și fondul sentimental nici un vârf de ac”. În acest sens, Vasile Voiculescu realizează un aspect important al poeziei pure teoretizat de Valéry - „senzația unității dintre vorbire și spirit”¹⁵

Unul dintre teoreticienii români care subliniază corespondențele între *inspirație* – *iluminare* (extrem de utile în a sublinia mutația pe care Vasile Voiculescu o face dinspre artă spre credință, dinspre poezie spre rugăciune) este Liviu Rusu, care ancorează creația artistică în *adâncul spiritualizat* al omului, în starea de *sfășiere lăuntrică*, expresii care conjugă în mod evident în domeniul artei două aspecte ale travaliului de îndumnezeire a omului: „(inspirația) este un moment de iluminare, în care schemele vagi ale conflictului devin imagini clare și în care artistul se simte adesea dotat de un fel de clarviziune capabilă să surprindă esența lucrurilor”¹⁶.

Dacă poezia lui Vasile Voiculescu s-ar lăsa prinsă, iconic, într-o imagine, am fi, cu toții, martorii unirii cerului cu pământul, într-o lucrare cu care s-a deschis, către noi și către lume, creștinătatea: portretul lui Iisus Hrisos, Logos și Fiu al lui Dumnezeu. În opinia noastră, ceea ce face ca lirica voiculesciană să capete valențe ale bravurii este adeziunea la adevărul ultim al sfințeniei (care reprezintă finalitatea existențială a omului), așa cum o descrie Nichifor Crainic, mai radicală decât sacrul lui Mircea Eliade sau decât numinosul lui Rudolf Otto.

Abordarea aproape jertfelnică a limbajului poetic pentru a obține, prin simbolismul lui, o convertire lăuntrică menită să descopere centralitatea divină în inima scriitorului înseamnă o aventurare angajantă religios cu urmări și în planul esteticului, deoarece „poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvârșită, utilă întrucât exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune”¹⁷, atât rugăciunea cât și poezia fiind provocate de „îndepărtări pentru un timp de regimul mental cel mai frecvent”¹⁸. Sensul spiritual pe care opera voiculesciană îl emană atât în proză, cât și în lirică, împarte receptorii în funcție de rezonanța/lipsa de rezonanță a acestora cu acest tip de discurs (religios, sacru, simbolic, interior, confesiv) sau cu acest tip de personalitate artistică (angajată, înainte de toate, spiritual), pentru care rugăciunea e „adevărata inspirație religioasă care mai poate împreuna arta și credința”¹⁹.

„Eternul timp interior”²⁰ pe care poetul îl configurează atât în versuri, cât și în proză, are un pronunțat caracter empiric, tehnica alcătuirii versurilor sau a scenelor narrative necorupând, prin artificialitate sau discursivitate, un peisaj lăuntric menit să *pregătească* o întâlnire de taină, în *afara timpului*, al cărei țel este îndumnezeirea. Iluminarea constituie pasul de dinaintea acestei transformări radicale și este sinonimă cu exuberanța mistică sau beatitudinea

¹⁴ „Cuvântul are într-însul o vatră în care arde jratecul vieții. Dacă vreodată focul este amorțit, datoria noastră, a scriitorilor, e să facem foale din plămâni ca să-l aprindem”, *ibidem*, p. 427.

¹⁵ Paul Valéry, *op.cit.*, p. 593.

¹⁶ Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, Studiu introductiv Marian Papahagi, Traducere din limba franceză: Cristina Rusu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1989, p. 155.

¹⁷ Abatele Bremond în George Călinescu, *op.cit.*, p. 13.

¹⁸ Paul Valéry, *op.cit.*, p. 581.

¹⁹ Vasile Voiculescu, *op.cit.*, p. 451.

²⁰ din *Clepsidra*, cuprinsă în volumul *Poezii* (ediție postumă, 1968).

inexprimabilă²¹ ce urmează parcurgerii (abolirii) distanței dintre Dumnezeu și om²². Minunarea îi conferă iluminării o prospețime mereu prezentă, „pune de îndată ființa în stare de trezie, de luciditate intensă.”²³

Iluminarea, la fel ca momentele de tensiune poetică sau de inspirație, pune spiritul în mișcare, într-o itineranță care-l fac pe acesta transparent, capabil să oglindească *cu sinceritate* sufletul artistului. De asemenea, iluminarea, sesizabilă în discursul poetic voiculescian, atrage o judecată de valoare care-i plasează arta poetică în sfera valorii religioase (alături de alte valori-scopuri precum binele moral, frumosul artistic etc.) datorită caracterului său de *autenticitate*, de experimentare (nu doar de către eul poetic, ci de poetul însuși) a scufundării în adâncul inimii, pentru revelarea înălțimii firii îndumnezeite. Astfel, inspirația este pe deplin creatoare doar dacă pune în proximitate infinitul necunoscut și interioritatea cea mai ascunsă a artistului, această întâlnire realizându-se prin retragerea în sine, pentru a face loc Cuvântului. Nichifor Crainic, referindu-se la raportul dintre creație și religie, atribuie inspirației „aspectul unei colaborări teandrice în sensul cel mai larg al cuvântului”²⁴

Ceea ce a făcut ca poezia lui Vasile Voiculescu să fie calificată arhaico – religioasă, iar proza lui mitico – magică este, în fapt, sentimentul sobru de dependență religioasă al ființei, sentimentul de a nu fi decât o creatură, respectul sacru fiind, *ab origine*, elementul primordial al religiei.²⁵ De aici se poate explica caracterul itinerant al dorinței mistice de *unire teandrică* în scrierile voiculesciene care sugerează ideea de *nevoie* de îndumnezeire, ceea ce e mai mult decât o *dorință* de unificare. Presimțind anevoiosul drum al celui singur, poetul dorește ca mântuirea să-l *pre-vadă*, așadar, inițiativa să-i aparțină (și) lui Dumnezeu – mântuirea fiind desăvârșită de voința divină. Așadar, gândul că „e posibil să-l vedem pe Dumnezeu. Și e sigur că-l putem vedea chiar în această viață”²⁶ este motorul care pune în funcțiune credința voiculesciană în Învierea co-participativă: purificarea (lupta cu lumea sensibilă, *mortificarea*) și iluminarea (concomitent lupta pentru eliberarea sufletului de pasiuni și „fortificarea în virtuți sub lumina harului”²⁷) aparțin omului, pe când desăvârșirea (care se găsește dincolo de lumea inteligibilă) aparține lui Dumnezeu.²⁸ Truda și suferințele creaturii care se purifică prin asceză pentru a face loc iluminării se arată în poeme precum *Mintuire* („Ce greu să treci din carne iar în eternitate!/Un continent de suflet s-afundă în uitare”), *Cupa* („Lucrez fără hodină la forma fericirii/Și n-am decât o mână cu colb de cer în ea.”), *Cântec sufletului* („Tremură trupul, văzând abisurile”), în timp ce proximitatea cu Divinul transpare în poezii precum

²¹ În lucrarea sa, *Sacrul. Despre elementul irațional din idea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Rudolf Otto subliniază caracterul inteligibil al misticii datorat exaltării, mirarea (mirum sau mirabile) fiind o reacție specifică pe care numinosul o stărnește în suflet, alături de fascinans și tremendum.

²² Din perspectiva revelației christice, referitor la distanța dintre Dumnezeu și om, André Scrima (în *Experiența spirituală și limbajele ei*, volum îngrijit de Anca Manolescu în colaborare cu Radu Bercea, cuvânt înainte de Anca Manolescu, traducere din franceză și engleză și note de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008) subliniază trei niveluri: natura, păcatul și moartea, prin întruparea lui Iisus Hristos acestea fiind abolite.

²³ André Scrima, *op.cit.*, p. 97.

²⁴ Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Ediție cu un studiu introductiv de Dumitru Stăniloae, Postfață și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Fișă bibliografică de Alexandru Cojan, Editura Moldova, Iași, 1994, p. 11.

²⁵ Cf. Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, traducere din limba germană de Ioan Milea, Editura Limes, Florești, 2015, p. 15.

²⁶ Nichifor Crainic, *Sfințenia – împlinirea umanului (curs de teologie mistică) (1935 – 1936)*, ediție îngrijită de Ierod. Teodosie Paraschiv, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1993, p. 178.

²⁷ *Ibidem*, p. 84.

²⁸ „Dacă ne închipuim, în mod grosolan, progresul spiritual ca o scară pe care se suie omul, putem spune că până pe la jumătatea ei el urcă prin propriile lui puteri, - ceea ce însemnează faza purificării și o parte din faza iluminării, iar de la jumătatea scării în sus e mai mult urcat decât se urcă, înaintând din ce în ce mai mult sub puterea și sub acțiunea harului dumnezeiesc, - ceea ce înseamnă o parte din faza iluminării și faza desăvârșirii.”, Nichifor Crainic, *Sfințenia...*, *ed.cit.*, p. 83.

Liturghia cosmică („Lepăd în el straie de rând, îmbrac pe cele divine/și trec cu alaiul Tău spre altar mai departe/La înspăimântător de dulcea-mpărtășire a-ntreg/Cosmosului cu Tine.”)

Astfel, aspectul estetic, teoretic sau moral al artei poetice voiculesciene este transgresat și unificat, totodată, prin valoarea religioasă a iluminării, poezia lui Vasile Voiculescu potențând chipul expresiv al lumii: „Esteticul se oprește la înfățișările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc. Omul religios se înalță spre absolut.”²⁹ Artă poetică voiculesciană este o sinteză a răscumpărării morții prin cântec (CCX), o *rugă necurmată* în care Iubirea co-există în Eternitate (CLXXVI), un cuvânt-omidă care, prin harul poeziei, devine condor (CCXX), re-creând arsenalul lingvistic religios într-o estetică originală a catharsisului și iluminării.

II. După largul concurs al Părinților capadocieni³⁰ în sistematizarea doctrinei Sfântului Duh, Conciliul de la Niceea a dispus utilizarea termenilor *ousia*, pentru unitatea lui Dumnezeu, și *hypostasis*, pentru Treime – Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt, astfel configurându-se „relația dintre Unul și Treime: o esență unică în trei ipostasuri.”³¹ Esența divină co-existentă în cele trei ipostasuri a pus creștinismul în situația de a împreuna, în persoana lui Iisus Hristos, firea divină cu firea umană, omului deschizându-i-se calea imitării, a recapitulării, a urmăririi căii (modelului) lui Iisus pentru câștigarea mântuirii.

Ipostaza adamică a omului căzut din poezia voiculesciană *De profundis* nu e aceeași cu ipostasul trinitar, în ciuda revendicării sinelui însetat de transsubstanțiere. Simbolistica substantivelor contingentului „vina”, „lut”, „ruine”, precum și a verbului „țip” explică situarea eu-lui într-o a patra dimensiune, temporală și spațială, ne-co-existentă cu natura esențială, a-spațială și eternă a lui Dumnezeu.

Distanța pricinuită de cădere (cauzată, la rîndul ei, de păcatul original și izgonirea din Rai) se cere anulată, dorința parcurgerii distanței exteriorizându-se prin semne ale unei învinuiri ontologice: „m-ai smuls”, „m-ai zvârlit”, precum și prin semne ale dorinței transfigurate, imperativ, în nevoie: „umple-mă”, „dă-mi-o”, „întregește-mă”. Sinele înstrăinat de esență pare să-și atribuie, în prima parte a poemului, caracteristici hristologice, sau însuși Fiul biblic e ipostaziat într-un sfânt *ab initio*, smuls din îmbrățișarea paternă pentru a se revela în calitate de om, „atât de om încât a fost nevoie de 30 de arginți pentru a-l deosebi de ceilalți oameni”³².

Răspunsul creștin la interogația „Cine, Doamne, mă va pune la loc? Cine?” este, respectând dogma creștină – crucea³³, spălarea cu sângele strălucitor³⁴, fără de care întregirea nu se poate împlini. În planul discursului liric, însă, această interogație este semnul unei absențe care face imposibilă punerea lui Dumnezeu în rolul de interlocutor: omul „nu îi poate spune Tu lui Dumnezeu decât dacă El s-a propus mai întâi, s-a dat pe sine în cuvântul său. Iar atunci, El este cel care vorbește omului”³⁵. Cu toate acestea, aparenta pierdere a unității constituie presimțirea re-întregirii, ceea ce, din punct de vedere metafizic, poate fi interpretat prin faptul că este suficient să deții ideea de unitate, pentru ca deja să te situezi în ea. Din modul în care André Scrima, *pune pe cale* ideea limbajului experienței spirituale, reiese că

²⁹ Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 64.

³⁰ Vasile cel Mare, Grigorie de Nyssa și Grigorie de Nazianz.

³¹ Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină, o istorie a dezvoltării doctrinei, vol. I, Nașterea tradiției universale (100-600)*, trad. de Silvia Palade, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 233.

³² Andre Scrima, *op.cit.*, p. 123.

³³ „și a împăcat pe cei doi cu Dumnezeu într-un singur trup, prin cruce, prin care a nimicit vrăjmășia”. Efeseni 2:16, „făcând pace prin sângele crucii Lui”. Coloseni 1:20.

³⁴ „Era sânge, asta era/în asta ai ales tu să ne speli, Doamne. Sânge strălucitor.”, Paul Celan, *Tenebre* (1959).

³⁵ Andre Scrima, *op.cit.*, p. 203.

experiența spirituală conține două valențe (care ne ajută în susținerea ideii enunțate): 1) sentimentul finitudinii omenеști și 2) sentimentul că finitudinea este, prin contrast, prin absență, semnul unei plenitudini.

Așadar, căderea este un stadiu fără de care nu se poate gândi Învierea, Unirea, Îndumnezeirea, care conține – *în* și *întru* – planul divin al mântuirii omului (și) prin suferință. Mai mult, în afirmarea dorinței stă și afirmarea dorului, a sămânței divine ce zace *înăuntrul* inimii din timpuri imemoriale, a *atmanului* care caută transcenderea hotarelor minții, pentru a se ridica deasupra naturii. Radicalitatea rostirii eului este semnul apropierii de un Dumnezeu care „este infinit mai aproape de noi decît scaunul, dar, cu toate acestea, este pe un plan infinit mai înalt”³⁶ și care, chiar și în momentul retragerii, înaintează.³⁷

Preluând titlul din primul vers al Psalmului 130, „Din adâncuri Te chem, Doamne!”, poetul își originează cererea în nădejdea că strigătul va străbate distanța comparabilă cu aceea dintre întunericul iadului pămîntesc (simbolizat prin „ruine”) și lumina Raiului ceresc. Năzuința că Dumnezeu va opera *întregirea* se coordonează cu speranța că această unificare se va realiza în dublu sens: că atât omul va fi întregit cu Dumnezeu, cât și Dumnezeu va fi întregit de om, *do, ut des*. Acel *iar* din finalul ultimului vers arată că omului căzut în păcat (deci, în moarte), îi poate fi acordată iertarea (deci, viața, mântuirea), dar că acest proiect salvator îi aparține exclusiv Creatorului.

La nivel tematic, poezia *De profundis*, inclusă în volumul *Călătorie spre centrul inimii* preia motivul *svârlirii* din *Sufletul*, poem din volumul *Poeme cu ingeri* (1927), stilistic fiindu-i acesteia superioară. Dacă în *Sufletul*, conjunctivul verbelor și punctele de suspensie accentuează dorința eului-călător *să se odihnească* „pe măslinul sfânt”, „făr’ de ramura ce mi-ai cerut...” într-o tonalitate încă temperată, angelică, a purității, în *De profundis* se face remarcată vocea imperativă a disperării, a fricii de pierdere a naturii divine.

Căderea este urmarea amăgirii și a respectării voii omului de către Dumnezeu. Reproșându-i acestuia lipsa de acțiune, retragerea, eul ajunge, totuși, să se identifice culpabil: „vina mea s-a născut din lut”. Fundamentul moral al acestei identificări este primul pas spre vindecare „pentru noi toți, cei căzuți, picați, aruncați, prinși, zăvorâți în spațiu și timp”³⁸.

Dacă acceptăm ipoteza conform căreia modernitatea a produs o ruptură între cultură și religie, întoarcerea în lumea valorilor religioase poate fi considerată o șansă de redescoperire a frumuseții lumii. Distanța dintre arte, științe, filosofie (cultură) și religie poate fi anulată dacă repunem în prim-plan (în judecata de valoare) autenticitatea (inspirației/iluminării) raportului pe care spiritul îl întreține cu divinitatea, raport mediat în cultură, și nemediat în religie. Astfel, Vasile Voiculescu, prin arta sa poetică *de profundis*, eliberează în artă sentimentul religios care cere ca Adevărul să fie trăit, și nu doar gândit.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, George, *Principii de estetică*, ediție îngrijită și prefată de Al. Piru, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1974.

³⁶ Swami, Vivekananda, *Jñāna yoga. Eliberare prin cunoaștere*, traducere din limba engleză de Marian Stan, Editura Herald, București, 2013, p.86.

³⁷ În timpul unui examen, niște copii trebuiau să găsească răspunsul la întrebări destul de dificile, printre care se afla și următoarea: „De ce nu cade pămîntul?”(...)O fetiță inteligentă a răspuns punând o altă întrebare: „Unde să cadă?”, Swami Vivekananda, *op.cit.*, p. 27.

³⁸ N. Steinhardt, *Primejdii mărturisirii, convorbiri cu Ioan Pinte*, ediția a III-a, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 27.

Crainic, Nicolae, *Sfințenia – împlinirea umanului (curs de teologie mistică) (1935 – 1936)*, ediție îngrijită de Ierod. Teodosie Paraschiv, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1993.

Crainic, Nicolae, *Nostalgia paradisului*, Ediție cu un studiu introductiv de Dumitru Stăniloae, Postfață și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Fișă bibliografică de Alexandru Cojan, Editura Moldova, Iași, 1994.

Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974.

Otto, Rudolf, *Sacralul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, traducere din limba germană de Ioan Milea, Editura Limes, Florești, 2015.

Pelikan, Jaroslav, *Tradiția creștină, o istorie a dezvoltării doctrinei, vol. I, Nașterea tradiției universale (100-600)*, trad. de Silvia Palade, Editura Polirom, Iași, 2004.

Rusu, Liviu, *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, Studiu introductiv Marian Papahagi, Traducere din limba franceză: Cristina Rusu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1989.

Scriba, André, *Experiența spirituală și limbajele ei*, volum îngrijit de Anca Manolescu în colaborare cu Radu Bercea, cuvânt înainte de Anca Manolescu, traducere din franceză și engleză și note de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008.

Steinhardt, N., *Primejdii mărturisirii, convorbiri cu Ioan Pinte*, ediția a III-a, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Swami, Vivekananda, *Jñāna yoga. Eliberare prin cunoaștere*, traducere din limba engleză de Marian Stan, Editura Herald, București, 2013.

Valéry, Paul, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Ediție îngrijită și prefăcută de Ștefan Aug. Doinaș, Traduceri de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, Ed. Univers, București, 1989.

Vianu, Tudor, *Estetica*, Cuvânt înainte: prof. univ. George Gană, Editura Orizonturi, București, 2010.

Voiculescu, Vasile, *Gînduri albe*, ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, cu un Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Ed. Cartea Românească, 1986.

THE MATRIX OF REIFICATION IN THE ANA BLANDIANA'S PRESENT-DAY POETIC DISCOURSE

Daniel Kițu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The reification, as a trend of descent into concrete, of materialization of an abstraction, check, pointedly and acutely, in the last volume of poems of Ana Blandiana, the being's objectification perspective, the ego's one, the flattening of depths living and of ontological horizon.

Least but not last, the reification supposes, at the level of the poetic discourse of Ana Blandiana, the lowering of sacred, at the level of reaction's profanization, the tragic constants of the current existence, felt by the poet's soul.

We believe that the reification means the next stage of the metaphysical establishment of anxiety, of the existential anguish in the poet's lyricism, issues arising in the book 'The Vulnerable Heel'.

We will analyze, in this writing, the poetic creations of Ana Blandiana, from the volumes: 'The meanings reflux' (2004), 'My A4 Country' (2010), 'The clock without hours' (2016). We are talking about the last step, the one immediately contemporary, of Blandiana's lyricism.

The reification's matrixes, in this poetic puzzle, will be related with the following conceptual areas: the questioning areas of the ego, the thrill of the thanatic horizon, the dichotomus structure of the poetic visionary, the paradigm of the sacred reification.

We identified in the poems texture from this final stage of Ana Blandiana's lyrical becoming an ontological disease, from which the poet detaches herself, either through the awareness of the essence of the creative act, or through the evasion into an internalized construct, an utopic one.

It is certain that the poems from this creative area oscillate between the urban area, affected by mercantilism and spiritual ruin, and the cosmic fell to the suffocating telluric's level, of a nature as a pale reflection of that pantheistic paradise of 'The first person plural'.

We will also highlight the ego's reaction to this visible deconstruction of the sacred world's meanings – Blaga's origin catabaza.

Keywords: reification, thanatos, dichotomy, desacralization, catabasis

I. Preamble

Se poate lesne observa o evidență imagistică și ideatică pe acest ultim segment al excursului liric blandian, din perioada 2004 – 2016. Există, în mod clar, o acută inervație a dimensiunii interogative în structura discursului liric, pe fondul unui tot mai vizibil clivaj între valorile poeticului și coborârea tot mai accentuată a lumii exterioare în mercantilism, depeizare, tentații agreste, violente urbane, reificare a sacralității. Acest clivaj reprezintă una dintre axele de semnificație ale ultimelor volume de versuri aparținând Anei Blandiana. Se remarcă o schimbare de zodie poetică evidențiată încă de la sfârșitul anilor '70 de către Iulian Boldea, în monografia sa dedicată scriitoarei: „În volumele sale ultime, poetica Anei Blandiana depășește senzorialitatea și arhitectura exultantă a versului, întorcându-se, în regim

meditativ și elegiac, asupra alcătuirii proprii și asupra locului ce revine ființei himerice într-un univers labirintic în care concretețea se preschimbă în iluzie...”¹.

Ceea ce dublează conținutul ideatic al poeziilor din această ultimă etapă creatoare este o altă realitate plasată la nivelul mecanicii actului creator: „Subordonarea imaginii plastice față de *idee*, de un concept structurant, este dominantă în multe pagini, confirmând natura funciar reflexivă a acestui discurs poetic care «vede idei» – ca să preluăm sintagma lui Camil Petrescu.”²

Remarcăm, în mod clar, inadecvarea sufletească și morală tot mai accentuată a poetei la această lume aflată într-o tot mai exploziv-escatologică modificare a sensurilor ei profunde în direcția reduționist umană și mecanicist gregară. Tocmai pe acest fond am observat în ultimele volume de versuri ale Anei Blandiana, ca niște răni supurând încontinuu pe suprafața imaginarului creației sale, matricile reificării, tot atâtea urme ale unei desemantizări care atrage după sine obsesiile însingurării, ale înstrăinării și-ale trăirii insulare.

Trăirea insulară este marca lirică evidentă a confesiunilor poetei din ultimele creații, pe fondul unei tot mai vizibile inadecvări la un real care și-a pierdut reperele profund spirituale. Insula, în poezia Anei Blandiana, este un mitem al catabazei, al desprinderii de mundan, obsesie a unei tendințe retractile asumate, într-o lume unidimensională, autofagă, sugrumată de propria miopie a realului și-a pragmatismului.

Insula reprezintă promisiunea verticalității și-a profunzimii abisale, desprindere aurorală de capcana reificării, taină de nedeazăluit în solitudinea orfică din care se nutrește sufletul blandian: „Aș vrea să fiu o insulă/ [...] Sumară definiție a singurătății/ Pentru toți ceilalți/ Căroră nu le trece prin minte/ Că o insulă este întotdeauna vârful unui munte/ Cu poalele populate de miriade de ființe/ Pe fundul oceanului.”³

Poate de aceea se conturează, în tonalitate de ars poetica, și aspirația Anei Blandiana de retragere întru pagina de scris, în acea insulă a eului liric pe care atât de inspirat a numit-o, dând titlul unui volum, *Patria mea A4*.

Criticul Nicolae Ciobanu sesizează, pe această linie dihotomică a imaginarului poetei, existența unui *spirit disociativ* și a unei *conștiințe participante* care „realizează, cu dezarmantă evidență, adevăratele raporturi dintre eu, dintre individualitatea umană și generalitatea existențială fizică și metafizică.”⁴ Efectul evident al acestei stări de fapt este marcat de trecerea de la tonul efuziunii adolescente a etapei *Persoana întâia plural* la un cu totul alt ton, grav, profund elegiac, în versurile de după 2004.

II. Criza solipsismului în imaginarul poetic al Anei Blandiana

Una dintre axele călătoriei poetice a Anei Blandiana este, fără doar și poate, geografia spiritualizat autarhică a eului liric. Este evidentă, aici, permanenta întoarcere către sine, într-o continuă și neobosită pipăire a potențialității străfundului de simțire și creație. În ultimele volume de versuri este vizibilă această oglindire narcisiacă întru izbăvirea de-o lume care a înstrăinat sufletul poetei de rădăcinile sale profunde, înțelenită într-o spiritualitate secătuită de trepidația existenței moderne citadine. În special, în ultimul volum din 2016, se observă faptul că „Eul liric se caută pe sine, încercat de anxietatea confuziei cu Celălalt, realizând riscul unei trădări ontologice.”⁵ Criticul menționează tema înstrăinării de sine, angoasa căutării

¹ Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, Aula, 2000, p. 29.

² Ion Pop, *Poezia în căutare de „definiții”*, în: *Vatra*, nr. 526-527, Târgu Mureș, 2015, p. 58.

³ Ana Blandiana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010, p. 135.

⁴ Nicolae Ciobanu, *Panoramic*, București, Cartea Românească, 1972, p. 70.

⁵ Gheorghe Grigurcu, *Aspirația Unului la Ana Blandiana*, în: *România literară*, nr. 43, București, 2016.

deplinătății androginice. În condițiile unei existențe truculente, într-un mediu alterat, înstrăinat de fiorul profund uman, poeta trăiește o acută criză a eului iar aspirația gnostică a recăstigiării androginiei paradisiace devine un postulat evident în aceste poezii ale Anei Blandiana: „Acesta e mesajul profund al cărții în cauză cu aparența unor pagini de confesiuni disperate: căutarea în cele din urmă a unei condiții existențiale dincolo de cea auctorială, dincolo de cea a individului mundan, în așteptarea unei redempțiuni în absolut”.⁶

Reacția eului la deconstrucția sensului sacru al lumii este una retractilă, *catabaza blagiană*, uitarea ca pandant al solitudinii, care nu doare, nu macină la modul bacovian, ci, mai degrabă, conferă un alt sens existentului: „Uitând de lume și uitând de mine,/ Simt cum singurătatea mă umple ca o miere/ Curgând în vasul ce i se cuvine.”⁷ Actul creator devine, în acest context, aspirație a izolării, a desprinderii de această lume bolnavă într-un cocon al exorcizării răului prin *actul orfic*: „Și îmi aduc de mine-aminte/ Ca de o găză prinsă-n chihlimbar,/ În cripta luminoasă de cuvinte.”⁸ Metafora de efect vizual a „criptei luminoase de cuvinte” face trimitere la eternizarea prin creație în întunericul unei lumi demantelate de sensul propriei ființări.

„Imperialismul subiectivității și-a pierdut coloniile și paradisul eului s-a mutat în alteritate.”⁹

Imago-ul decrepitudinii este extins dinspre sfera eului către orizontul celest. În felul acesta poeta configurează o viziune a *estropierii mundane* care nu mai poate ascunde angoasa pierderii eului, spaima aneantizării: „Mototolită pe boltă culoarea/ Ca o piele bătrână/ Devenită prea mare/ Pentru ceea ce trebuie să ascundă:/ Neantul/ Din care zeii au fost evacuați/ Se face mai mic.”¹⁰

În acest univers imund, dezvelit de însuși sensul sacralității (motivul evacuării zeilor) chiar mecanismul creator își pierde esența, se golește de sens („Cu praful troienit pe la colțuri/ Și hale ieșite din uz/ În care se citesc poezii fără noimă.”).

Acestui *regressus* al ființei i se asociază motivul nerodirii, ca negare a vitalismului ontologic. Absența sensului existenței generează o inocentare fatală, răsturnată în mortificare sufletească: „În acest pustiu/ Noi suntem răi/ Și noi suntem morți,/ Și nici măcar n-o știm,/ Pentru că nu știm/ Cum e să fii/ Bun/ Sau cum e să fii/ Viu.”¹¹

Singurătatea și pustiul devin reperele unei noi escatologii, ale spaimei de pierdere a sensurilor ființei. Eul pare pierdut într-o lume ale cărei contururi s-au stins și a cărei logică sacră s-a estompat. „Brazi deveniți târători” prin „văi obscene”, „întunecate” jalonează o lume hăituită de „fiare flămânde și jalnice”, un topos malefic în care ascensus-ul a devenit o iluzie iar harul angelic s-a transformat într-o rămășiță a sacralității reificate: „Retragerea înspre culmi cu povara/ De tăceri isihaste e tot mai nesigură,/ În timp ce pe marginea omoplaților/ Cureaua rucsacului/ Roade coioturile cu rămășițe de pene”¹².

Una dintre matricile pregnante ale reificării în poeziile noi ale Anei Blandiana este ipostaza desacralizantă a angelicului. Ființările astrale ale îngerului cad în concret, în corporalul maladiv, în semnele sfârșitului, ale agoniei. Aici vedem rănilor cioturilor cu „rămășițele de pene”, altădată semne ale puterii sacre.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ana Blandiana, *Op. cit.*, p. 47.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Alexandru Cistelecan, *Poezie și livresc*, București, Cartea Românească, 1987, p. 151.

¹⁰ Ana Blandiana, *Op. cit.*, p. 43.

¹¹ *Idem.*, p. 63.

¹² *Ibidem.*, p. 45.

Cu toate acestea, Ana Blandiana nu obișnuiește să fugă de sine, își asumă trăirea și devenirile eului. *Durerea* este simbol al conștientizării acute a trăirii, nu tentația desprinderii de corporal ca de-o povară. Poeta se autoclamează ca focar al durerii pe care o exersează la modul isihast, într-o interiorizare asumată. Este o formă de reacție de-a da un sens în mijlocul unei lumi înstrăinate de sine: „Durerea mea nu există dincolo de mine,/ Ea este închisă între limitele corpului meu/ Funcționând ca un magnet/ Care a strâns-o din lume.”¹³.

Ana Blandiana chiar clamează, într-un elan de orgoliu narcisiac: „Am privatizat, cum s-ar spune durerea”.

Mitul dumnezeirii devine efemeră umplere a devenirii cu un sens care dispare în virtutea unui liber arbitru suprafiresc și de neînțeles. Individuația umană rămâne o simplă copie lipsită de consistență, iar haosul devine singura certitudine absurdă într-o lume a „formelor fără fond”.

În această lume aplatizată de profan *misterul* există doar în dimensiunea fantezistă a trăirii poetice, a obnubilării realului. Este vorba despre acel mister care șterge distincția sacru – profan, care permite exercițiul epifanic al ivirii supranaturalului în interstițiile cotidianului. Acestea sunt fulgurațiile unui suflet marcat prea des de certitudinea prăbușirii ireversibile a lumii în banalul cronologiei cotidiene: „Apollo vine în somn, dă ușa de perete,/ Îi aud pașii pe dalele din bucătărie,/ Îmi răsfoiește hârtiile, atinge tastele,/ Apoi se oprește îndelung în fața crucifixului/ Înțelegând, poate, cum/ Misterele s-au înlocuit unele pe altele”¹⁴.

III. Paradigma reificării sacrului

Această paradigmă este evidentă în cazul celor două coordonate esențiale prin care poezia Anei Blandiana tratează problematica sacrului în lumea actuală: angelicul și desacralizarea. În cazul ambelor niveluri paradigmatică observăm criza spiritualității, decăderea numinosului divin în planul mundan. „Căderea sacrului în existențial este un motiv care se repetă. [...] Blandiana reia și în alte forme tema căderii în lume, substituind ideii de păcat ideea de devitalizare a cerului.”¹⁵

Degradarea numenală a *iconului angelic* este redundantă pe traiectul liricii Anei Blandiana, dar, în ultimele volume, devine pandant al angoasei provocate de-o acută criză ontologică a eului. Îngerii cad în deriziunea umanului, îngerii devin prizonieri ai teluricului, îngerii se transformă în semne banale ale cotidianului citadin, îngerii suferă, primesc semne ale perisabilității.

În cele trei volume la care ne raportăm putem identifica un *imaginar dihotomic*, pe de o parte lumea evanescentă a sufletului poetic, insulă onirică într-o plasmă a purificării de zgura devenirii, promisiune a identificării cu zeii, cu sacrul, iar, pe de altă parte, magma universului reificat în prizonieratul unui cotidian desacralizat, urbanizat, impersonal și lipsit de forța imaginației.

Prototipul acestei *schizofrenii ontologice* în poetica actuală a Anei Blandiana este *îngerul alienat* într-o lume unde și-a pierdut consistența, într-un autism urban al modernității. Desacralizarea este aici figurată prin imaginea angelică corporalizată, cea a îngerului rătăcit într-un ontos unidimensional, aplatizat spiritual: „Un bocet care reușește să acopere/ Vacarmul orașului,/ Care reușește să treacă prin ziduri, prin acoperișe,/ Prin termopane, prin plapumele trase pe cap,/ Prin dopurile din urechi/ Și să pătrundă până la ultima celulă din

¹³ *Ibidem.*, p. 53.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 133.

¹⁵ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Chișinău, David.Litera, vol. III, 1998, p. 207.

creier,/ Un bocet scos de gâtjeul tot mai răgușit/ Al unui înger/ Care nu-și mai găsește drumul înapoi.”¹⁶

O altă ipostază este cea a *decrepitudinii angelice*, fațetă dramatică a deconstrucției spiritualității mundane. Îngerul estropiat are toate trăsăturile degradării trupescului, ale căderii în deriziunea umană: „Îngeri bătrâni urât mirositori/ Cu iz stătut în penele jilave,/ În părul rar,/ În pielea scămoșată de insule de psoriazis,/ Hărți scrijelite adânc/ Ale unor înspăimântătoare tărâmurî necunoscute.”¹⁷

Cealaltă direcție, a *desacralizării* sensurilor celor mai intime ale lumii, este marcată și ca boală a ființei și ca degingoladă ireversibilă a sensurilor existențiale. Poeta rămâne într-un statism al unei rostiri pseudosibilnice, preteasă a unui prelungit eșec al istoriei care-o înconjoară. Se simte exclusă dintr-o lume ale cărei osii nu le mai vede, nu le mai înțelege. Mișcările ontosului s-au opacizat.

„Gravitatea dramatică a vocii din *Călcâiul vulnerabil* sau *A treia taină* se simte din nou puternic pe acest fundal de reluat reflux al sensurilor, de gol înlocuit, într-un aforism amar, de asediul gregar al gloatei agresive...”¹⁸ Reperetele reificării sacrului sunt tocmai jaloanele poematice ale acestei stări de fapt.

Toposul catedralei, al bisericii, ilustrat în texte precum *O catedrală de lână* sau *Pe fațada unei catedrale* (vol. *Refluxul sensurilor*) sau *Biserică translată* (vol. *Orologiul fără ore*), *Biserici închise* (vol. *Patria mea A4*), este simptomatic pentru acest nivel de interpretare poematică.

Acest mitem spațial, subordonat marelui mit al Sacrului, simbolizează, în esență, un reper axial, o matrice ascensională ilustrativă teofanic pentru sacralizarea cotidianului efemer. În poetica actuală a Anei Blandiana, în schimb, este evidentă reificarea acestei dimensiuni, semn al lumii care și-a atins limita suficienței spirituale, reflex al unei cecități ontologice.

Catedrala de lână este un vizibil mitem al desacralizării, al coborârii într-o profanizare a reperelor, a granițelor care despart eternul de efemer, nadirul de zenit. Catedrala de lână, cu semnul ei estropiat, devine tonul elegiac al unei triste amalgamări a rosturilor lumii: „Nu mai există regnuri,/ Nici stări de agregare,/ Nici orizont între mare și cer,/ Nici mal între pământ și mare,/ Iar din adâncul apelor ridicate de nori/ Se-nalță cârduri de pești prefăcuți în cocori,/ În timp ce chemarea lor răsună bătrână/ Ca o limbă de clopot/ Într-o catedrală de lână.”¹⁹

Această mixtură a sensurilor dă seama de acea distanțare voită a eului poetic într-o contemplație mută a maladiei mundane. Același topos al catedralei devine pergamentul afaziei unei umanități care și-a pierdut rosturile, care s-a trezit uitată într-un tărâm malefic, bolnav de propria disoluție: „Două trunchiuri/ Crescute din aceeași tulpină/ Pe fațada unei catedrale,/ Săpată în piatră o poveste/ Pe care nu mai știe nimeni/ S-o spună.”²⁰

Mitul arborelui vieții devine, în aceste versuri, stigmat al „tulburării substanței”, al „putrezirii limitelor”. Pe suprafața acestei geografii sepulcrale, sufletul blandian bânțuie fantomatic, rest amar al speranței pierdute în redempțiunea lumii.

În *Biserică translată*, este evident ascensus-ul aneantizat în toposul urban claustant: „Cupolele,/ Obișnuite să fie proiectate pe cer,/ Abia ajung acum/ Ridicate în vârfuri/ La nivelul centurii/ De beton și de fier/ A etajului patru.”²¹ Se simte pregnant, în aceste versuri,

¹⁶ Ana Blandiana, *Op. cit.*, p.143.

¹⁷ Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008, p. 11.

¹⁸ Ion Pop, *op. cit.*, în: *loc. cit.*, p. 58

¹⁹ Idem., p. 31.

²⁰ *Ibidem.*, p. 129.

²¹ Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016, p. 29.

sensul aplatizării, al reificării transcendentului: „Seamănă cu un mic animal/ Cuprins de teroare,/ Așa cum tremură/ La trecerea camioanelor grele/ Sau la zgomotul apei asurzitor,/ Gâlgâind sub flotoare.”²² Este interesantă asocierea cu rezonanță postmodern cărtăresciană a terminologiei tehnicist-urbane la sfera sacralului, ilustrativă tocmai pentru acest sentiment al sufocării pulsației spirituale între betoanele și răceala dimensională a cotidianului efemer. *Biserici închise*, din volumul *Patria mea A4*, exploatează sensurile aceluiasi tip de asociere simbolică, în maniera maniheismului sacru-profan. Cotidianul submers în egolatria consumismului rebarbativ obliterează Sacrul: „Se opresc să bea o cafea/ La o măsută pe trotuarul/ De lângă o catedrală din secolul XI,/ Pe care o privesc fără să o vadă,/ Pentru că vorbesc la telefon/ Și fără să se întrebe/ Cine este cel ce a locuit cândva/ Într-o casă atât de mare.”²³ Poeta surprinde drama acestui sclavaj cotidian sub semnul urbanului steril și, mai angoasant, absența conștiinței unei stări de urgență sufletească. În lumea aceasta a betoanelor urbane, oamenii devin fanteze fără suflet, simple măști-sclavi ai rutinei cotidiene. Pe această schemă perceptivă se naște geografia reificării în poeziile ultime ale Anei Blandiana.

În acest ton amar-declarativ, aproape resemnat, discursul liric din *Patria mea A4* înregistrează, surdinizat, detracarea umană sub imperiul consumismului modern. Ludicul devine pecetea unei superficialități a trăirii care atinge marginile reificării ființei înseși: „Ei trec pe role/ Printre umbre ale realității/ Despre care cred că există/ Și printre personaje care li se par oameni,/ Mecanisme/ Create de alte mecanisme/ După chipul și asemănarea acestora,/ În timp ce Dumnezeu/ Coboară printre ei/ Și învață să meargă pe role/ Ca să îi poată salva.”²⁴ Construcția finală de efect epifanic, translează către sfera ludică speranța funciară a sufletului poetei în salvarea ultimelor rămășițe de spiritualitate umană. Este teribilă imaginea antropomorfizată a lui Dumnezeu exersându-se ontologic pe rolele profane pentru unicul scop al mântuirii umane. Vorbim, aici, despre Infernul kafkian, infernul absurd prin firescul în care se scurge iremediabil, tradus în manieră poetică de Ana Blandiana.

IV. Simboluri ale vizionarismului poetic reifiant

IV.1. Porumbelul

Porumbelul este un mitem redundant în planul simbolisticii iudeo-creștine. „... începând cu Noul Testament va reprezenta Sfântul Duh – este, în mod fundamental, un simbol al purității, al nevinovăției, ba chiar, atunci când aduce ramura de măslin la Arca lui Noe, un simbol al păcii, al armoniei, al speranței, al fericirii regăsite.”²⁵ La Blandiana porumbelul apare ca mesager al Divinității, dar, în lumea opacizată, în care poeta a devenit prizonieră, transcendentul nu mai poate coborî în profan. Teofanizarea nu mai este posibilă.

Mesajul divin s-a transformat într-un cifru al unui arghezian Deus otiosus. În acest pustiu ontologic, omul a încetat să mai acceadă spiritual la dimensiunea transcendentului. Logosul divin nu i se mai revelează: „Pe fiecare țigla un porumbel,/ Unul lângă altul,/ Înțeleși între ei, evident,/ Organizați cu minuție/ În vederea transiterii sau primirii/ Unui mesaj/ Pe care nu reușim să-l descifrăm.”²⁶

IV.2. Scara

²² *Ibidem*.

²³ Ana Blandiana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010, p. 25.

²⁴ *Idem.*, p. 35.

²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, București, Artemis, 1995, p. 77.

²⁶ Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 77.

Este un mitem prin excelență ascensional, care, la Ana Blandiana, se transformă în simbol al autoiluzionării împărtășirii din aura sacralului, a acelui numinos transcendent la care aspiră poeta.

Textul dezvăluie conștientizarea psalmic argheziană a eșecului cuminecării din dumnezeire, a refuzului teofanizării.

La al doilea nivel se remarcă dezvăluirea exercițiului mimetic al raportării la divin, ca o cabotină, ridicolă, profanare a nespusului și-a nenumitului. Eul apare astfel suspendat între dorința teofanizării și calchierea rebarbativă a umbrei dumnezeirii. În acest teritoriu al absenței divinului, reificarea este însuși iadul trăirii eșecului personal. Într-o lume denudată de sensuri ființa însăși se deconstruiește sistematic, imitând o înălțare butaforică: „Și încerc să mă mint,/ Inventându-te/ În loc să te găsesc./ Iartă-mă pentru profanarea/ Pe care mă sui ca pe-o scară,/ Pedepsește-mă,/ Smulge-mi-o de sub picioare,/ Ca să rămân suspendată/ În nebunia/ De care nu mă mai pot îndoi.”²⁷

Singura certitudine rămâne, paradoxal, iraționalul, lipsa reperelor spirituale, haosul interior.

IV.3. Jocul

Ana Blandiana exploatează, în versurile ei, și tema inocenței lumii, fie virată înspre o conotație negativă (*Semințe de piatră*), ca pierdere iremediabilă a rostului firesc al existenței, fie percepută în corelație cu o altă temă, cea a copilăriei.

Ludicul apare ca esență a vârstei inocenței, care este copilăria. Ana Blandiana construiește aici o antiteză între această vârstă aurorală a omului (cu trimitere către ideea purității ființei) și vârsta adultă, cea a pervertirii inocenței originare, cea a descensusului moral, cea a sfâșierii eului: „Mă joc cu copiii care vor deveni adulți/ Încercând să amân clipa/ Când le va face plăcere să mă sfâșie,/ Deveniți adulți,/ Tot mai adulți,/ Tot mai mulți,/ Mult prea mulți,/ În timp ce eu rămân singură în copilărie.”²⁸

Ispita retragerii în copilărie, refuzul devenirii sunt tot atâtea semne ale alterării individuației într-o lume-analogon al unei infraexistențe.

BIBLIOGRAPHY

1. Blandiana, Ana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008.
2. Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010.
3. Blandiana, Ana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016.
4. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, Aula, 2000.
5. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, București, Artemis, 1995.
6. Ciobanu, Nicolae, *Panoramic*, București, Cartea Românească, 1972.
7. Cistelean, Nicolae, *Poezie și livresc*, București, Cartea Românească, 1987.
8. Grigurcu, Gheorghe, *Aspirația Unului la Ana Blandiana*, în: *România literară*, nr. 43, București, 2016.
9. Pop, Ion, *Poezia în căutare de „definiții”*, în: *Vatra*, nr. 526-527, Târgu Mureș, 2015.
10. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Chișinău, David.Litera, vol. III, 1998.

²⁷ *Ibidem.*, p. 93.

²⁸ *Ibidem.*, p. 69.

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors)

MULTICULTURAL REPRESENTATIONS. Literature and Discourse as Forms of Dialogue

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2016

ISBN: 978-606-8624-16-7

Section: Literature

HAPPENINGS FROM THE MILKY SUN'S NIGHT – LITERARY SPECIES

Roxana Cotruş

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Happenings from The milky Sun's Night is one of the first George Bălăiţă's works, being published in 1967. The critical reception is poor in this direction and this may be the result of the lack in abundance by a particular literary species. Răzvan Voncu talks about this writing as a pseudo-fairytale, Mircea Breaz as an oneiric novel, the author himself as a short paremiological novel and Alex. Ştefănescu draws a line at fantastic fiction. Therefore, in this paper I will try to underline the hybrid character of it through the identification of the specific – but various – elements.

Keywords: paremiological, oneiric, pseudo-fairytale, fantastic, the fox motif.

Publicat în 1967 şi reeditat în anul 2011 în volumul *Opere II: Marocco (I)* alături de *Noaptea unui provincial*, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* este un roman pentru copii, al cărui personaj principal este un puşti îndrăzneţ, dar mai ales curios, pe nume Cantemir. Alex. Ştefănescu se limitează la a categorisi această carte drept o „proză ludică” scrisă cu „fantezie”, căreia nu îi reneagă particularităţile suprarealiste, însă nu ezită să tragă un uşor semnal de alarmă asupra exagerărilor făcute cu privire la acest aspect: „s-a vorbit - exagerându-se, dar nu mult - despre suprarealismul acestei proze ludice”¹.

Cartea este împărţită în două părţi şi în 16 capitole, fiecare dintre acestea regăsindu-l pe Cantemir în diverse ipostaze ale cunoaşterii lumii înconjurătoare: atât a celei aievea, cât şi a celei fantastice, preluată din lumea basmelor şi a poveştilor. Privită per ansamblu, scrierea adună o serie de personaje şi motive preluate din literatura română şi universală, pe care micul personaj le descoperă în momente diferite: Mica Sirenă, laponă (din scrierile lui Hans Christian Andersen); vulpea, Mieziţă, dracul, Zorilă, Stan, Jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-şchiop, Somnul Pământului, motivul calului, formule de expresie specifice basmului, preluate din literatura autohtonă, din basme şi legende populare, dar şi din scrierile lui Creangă (*Povestea lui Harap-Alb*, *Povestea lui Stan Păţitul* etc.).

În prima parte, micul Cantemir primeşte de la soţia pădurarului un pui de vulpe, pe care nădăjduia să-l înveţe să vorbească; se apropiase finalul lunii aprilie, iar vulpea nu reuşea să scoată niciun cuvânt. Dezamăgirea băiatului fu evidentă, însă îi trecu repede supărarea, consolându-se cu gândul că nu toate care există sunt aidoma celor din poveştile citite de el: „Vulpile, îşi spunea el, au alte obligaţii. Cred că numai cele foarte înţelepte ajung să vorbească şi nu tocmai una foarte înţeleaptă s-o fi lăsat prinsă de nevasta pădurarului. Sau

¹ Alex. Ştefănescu, Ştefănescu, Alex, *La o nouă lectură: George Bălăiţă*, în „România literară”, nr. 27, 2004.

poate abia spre bătrânețe reușesc și ele să îndruga vreo vorbă, două, iar pentru asta trebuie multă răbdare”². Acțiunea începe într-o seară când băiatul se-ndreptă cu o sticlă de lapte spre cușca ce-i servea drept adăpost micuței vulpi, însă este luat prin surprindere de întuneric. În cele ce urmează, Cantemir este nevoit să parcurgă un fel de drum inițiativ: mai întâi poartă un dialog cu bătrânul cireș din curtea mătușilor, cuprins de brumă, deși afară putea fi resimțită blândețea primăverii. Mai apoi, se reîntâlnește cu Frica-de-Întuneric, „una din cele mai bune prietene ale lui /.../ o doamnă neînchipuit de slabă, cu mustață rară și mâini strâmbe, subțiri ca vrejul de dovleac. Ea avea păreri cât se poate de ciudate despre toate lucrurile din lumea asta.”³. Alte personaje care i se ivesc în cale sunt: Umbra, pare-se, o soră mai mică a Fricii-de-Întuneric, în fața căreia avu mai mult succes, alungând-o cu multă vorbă, o ființă: jumătate turbină, jumătate farmacist, „aducând din profil cu o mașină de scris”⁴, care îi cere copilului să își pună o dorință, însă îl dezamăgește, neîmplinindu-i-o. Mai târziu, îl regăsim pe băiat în ipostaza de elev performant la matematică. Cantemir este crescut de două mătuși: Amalia și Magdalena, mult asemănătoare și, totuși, pe alocuri atât de diferite; una dintre aspectele care le diferențiau era legat de ritmul discursului și de rapiditatea cu care acestea interveneau verbal: dacă cea dintâi vorbea foarte rar, ma’ Magdalena foarte repede, însă, cantitativ, la fel de mult. Cea dintâi parte se încheie cu o așa-zisă întâmplare a băiatului dintr-o tabără la mare, de unde fusese cât pe ce să fie expulzat din cauza unei escapade la heleşteu unde le spusese pedagogilor că mersese pentru a vedea delfinii, dar că, în schimb, se întâlnise cu „Sirena cea mică”.

A doua parte urmează cursul primei, astfel că micul Cantemir își continuă traseul inițiativ, descoperind *timpul și locul* – repere de o importanță deosebită în opera lui George Bălăiță. În firea băiatului pare să se instaleze treptat înțelepciunea sau – mai bine spus – resemnarea adultului în fața timpului necruțător: „– Fii atent, băiețule /.../ nu cumva cauți ziua de ieri? // - În curând cea de ieri o să fie cea de alaltăieri, zise băiatul fără să se piardă cu firea.”⁵. „Profesia lui George Bălăiță este farmecul”⁶ spunea Alex. Ștefănescu – și nu a greșit, dacă stăm să judecăm după lejeritatea-i caracteristică, după fluenta discursului atunci când abordează alegoria: „<<De ce râzi?>> l-a întrebat atunci ma’ Amalia. El îi spuse de ce râde, iar amândouă bătrânele îl priviră cu palmele la gură, mirate și serioase. <<Noi, copiii, de ce nu purtăm? N-am văzut niciun copil cu porcăria asta în gură>>. <<Nu râde, spuse ma’ Magdalena, nu râde, băiete, ai să fii și tu mare>> /.../ <<Pe cuvântul meu de pionier dacă nu știi>>, a răs băiatul.”⁷. O altă amprentă a scriitorului prezintă și mai puternic în operele de mai târziu, în special în romanul *Lumea în două zile*, este predilecția pentru râs, însă nu pentru acela tâmp sau, să-i spunem mai blând, facil, ci pentru acela cathartic, rezultat din îmbinarea comicului cu tragicul.

În capitolul XIV, copilul întâlnește „un om de statură mijlocie”, alături de care urmărește lupta dusă între peștii mari și mici, iar învingător în fața unei mreze de trei palme iese un caras de una, ce înșfacă peștele mai mare. Această bătălie este corespondenta luptei dusă în basme între bine și rău. În cele din urmă, omul ajunge să trădeze un alter-ego al autorului: „Într-o zi te iau ucenic, strigă la rândul său omul din depărtare /.../ glasul i se mai auzea și râsul lui care vindeca bolile, și pe urmă nici râsul”.

² George Bălăiță, *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte*, Ed. Tineretului, București, 1967, p. 9.

³ Ibid., p. 15.

⁴ Ibid., p. 24.

⁵ Ibid., p. 51.

⁶ Alex. Ștefănescu, *Un pix ieftin în locul stiloului cu peniță de platină*, în revista „România literară”, nr. 48, 2005.

⁷ George Bălăiță, Op. cit., p. 55.

Unul dintre personajele care animă acest epos este Frica-de-Întuneric, despre care George Bălăiță menționează în același interviu acordat Iolande Malamen: „În copilărie îmi era teribil de frică de întuneric. Am scris o carte care se numește: *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte*. /.../ Este un scurt roman paremiologic, ca să zic așa. Copiii deștepti îl citesc cu bucurie. Și adulții deștepti, la fel. /.../ e un roman de o sută de pagini, în care există și un personaj care se numește Frica-de-Întuneric. Da, mi-a fost de nenumărate ori frică în viață, deși nu sunt un fricos. Și acumă imi este frică. Ți-e frică de fel și fel de chestii, dar, repet, nu sunt un fricos. Nu vreau să adaug nimic la spusa asta.” Așadar, micul Cantemir nu este altcineva decât micul Bălăiță, a cărui imagine o regăsim mai pregnant la pagina 40, din perspectiva deja a adultului, care le cunoaște îndeaproape pe cele două mătuși, dar și pe micul Cantemir, încă de când acesta învățase să numere până la șapte. Scrierile lui Bălăiță nu sunt lipsite de asemenea trimiteri – ne aducem aminte de Naum Capdeaur, un tânăr în destinul căruia se ascunde o parte din viața autorului: rămâne devreme orfan de mamă, se preocupă de scrierea cronicii Adamilor; de asemenea, nici *Lumea în două zile* nu face excepție de la regulă, întrucât în imaginea Feliciei se reflectă aceea a soției sale.

Încadrarea volumului cu exactitate într-o specie literară este ceva mai anevoioasă, acesta fiind motivul pentru care îl vom găsi categorisit drept roman oniric (Mircea Breaz), scurt roman paremiologic (George Bălăiță), pseudobasm (Răzvan Voncu). Probabil, dificultatea categorisirii constă în însuși amalgamul de elemente epice și lirice care jonglează constant, accentul căzând când pe discursul liric, încărcat de forță imaginativă implacabilă, când pe cel epic, ce vine în conturarea unui epos unic, pe alocuri fantastic, pe alocuri oniric, alături suprarrealist populat de personaje care mai de care mai excepționale: Frica-de-Întuneric, Umbra, Nu-vreau-să-fiu-pisat, Cireșul, Umbra, poarta, Graba-strică-treaba, cartea etc. Încă de pe acum se poate observa fără dificultate că aceste creaturi nu sunt altceva decât necuvântătoare preluate din viața de zi cu zi, obiecte și ființe care din banala uzitare casnică primesc și una spirituală (matematica, cireșul, cartea, sticla de lapte etc.). Totul se transformă în jurul băiatului, prinzând viață și ghidându-l.

Mai departe, se va încerca o posibilă categorisire a acestei scrieri în funcție de specia de apartenență, astfel că se va lua în considerare mai întâi aceea a lui Mircea Breaz; astfel, literatura onirică era pentru Dumitru Țepeneag, unul dintre cei mai reprezentativi teoreticieni ai curentului în literatura noastră, o izvorâre din suprarrealism și fantastic. Astfel, spunea el: „Eu nu povestesc un vis, ci încerc să construiesc o realitate analogă visului. Mai mult, realitatea înconjurătoare, uzată de privire și de logică [...] conține tot atâtea, dacă nu chiar mai multe elemente onirice ca un vis obișnuit. Suprarealiștii s-au străduit și ei să detecteze aceste elemente stranii din realitate [...], dar au procedat ca niște reporteri în căutare de insolit, adică fără voința de a construi cu aceste elemente o altă lume, o lume paralelă asemănătoare visului”⁸. În articolul *Dumitru Țepeneag și poetica romanului oniric*, publicat în *Convorbiri literare*, Șerban Axinte delimitează diferențele dintre onirism și suprarrealism, având la fundament teoriile lui Țepeneag; astfel, principala distincție între cele două direcții aparent similare constă în faptul că suprarrealismul presupune un refuz al realității, mizând pe ieșirea din cotidian, pe când oniricul operează cu realitatea exterioară, dar vorbim despre o „realitate de gradul al doilea”⁹. Revenind la teoria lui Mircea Breaz, teoretician al literaturii pentru copii, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* poate fi considerat drept un roman oniric pentru copii, din seria, spune el în studiul *Noi dechideri textual-tematice în literatura pentru*

⁸ Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, în revista „Luceafărul”, nr. 25, 1968.

⁹ Șerban Axinte, *Dumitru Țepeneag și poetica romanului oniric*, în revista „Convorbiri literare”, aprilie, 2013.

copii, kinderbildungsromanului, alături de *Închide ochii și vei vedea orașul*, de Iordan Chimet, „ambele romane alternative românești la *Poveste fără sfârșit* a lui Michael Ende /.../ *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* fiind mai mult decât un mic-Print autohton”¹⁰.

Revenind la repartizarea făcută de însuși autorul, romanul poate fi privit din perspectivă paremiologică, fapt pe care nu-l trece cu vederea nici Mircea Breaz, numindu-l, totodată, un „roman al cuvintelor”. Surprinzătoare sunt proverbele și zicalele prea bine cunoscute preluate în special din limba populară, fapt care îi conferă autorului – cu indulgență, desigur – un caracter oral, apropiindu-l de Creangă, față de care nu ezită să-și manifeste aprecierea într-un interviu acordat în anul 2006 Iolande Malamen în revista *9am*: „geniul, cu adevărat cred că destul de puțini îl au la noi. În orice caz, Creangă este unul”¹¹. Oricum, preferința pentru proza lui Ion Creangă nu reprezintă un secret, pornind de la aplecarea asupra forței cuvântului până la recuzita de elemente și personaje care-i stau la fundamentul actului de creație. Teoria lui George Călinescu din studiul *Ion Creangă*, conform căreia Creangă și Anton Pann nu sunt folcloriști, simpli culegători de proverbe și zicători, ci erudiți în adevăratul sens al cuvântului, „structura scrierilor lor fiind aceeași ca în opera lui Rabelais: adică o jovialitate enormă, care înăbușe cel mai neînsemnat fapt într-un roi de citate”¹², se aplică și în cazul lui Bălăiță, care nu colecționează pur și simplu proverbe pentru ca mai apoi să le includă aleatoriu în procesul scrierii, ci acestea au drept scop provocarea râsului, a bunei dispoziții, dar și crearea unui soclu stilistic rezistent:

„Babă bună

Și mai bună,

Babă dulce,

Babă de nouă feluri de bube,

Babă albă,

Babă neagră /.../

Să mâncați,

Să ospătați,

Pe Cantemir cel mic să-l iertați.”¹³ (descântec). Sau: „Ce-i cu tine, ești într-o ureche?”, „Stai, Magdalo, că nu dau turcii”¹⁴, „trag și eu nădejde ca spânul de barbă”¹⁵, „parcă pentru o vorbă vie, gura lui cerea chirie, și rumega vorba ca oaia iarba, că știi tu, băiete, lenea e cucoană mare, care n-are de mâncare, și i-e lene să și vorbească, dar încă să mai muncească, fiindcă toți copacii înfrunzesc, dar mulți din ei nu rodesc”¹⁶, „Nu știe că toate câte le zice omul sunt vorbe; și minciuna este vorbă. Că se știe, drăguță: *Vorba-n colțuri și rotundă/ Fără cercuri se înfundă.*”, „Nu întotdeauna cine are gură de vorbit are și cap de cândit”¹⁷, „butoiul gol zgomot mare face”¹⁸, „Frunză verde de dai n-ai, unde pui nu mai găsești. Să nu umblăm după potcoave de cai morți. De pomană căutam coada prepeliței, și tot tăiem frunză la câini.”¹⁹ (proverbe și zicători) etc. În acest sens, relevant este personajul-alegoric Nu-vreau-să-fiu-

¹⁰ Mircea Breaz, *Noi deschideri textual-tematice în literatura pentru copii* în http://www.cdcluj.ro/Fisiere/2015/preuniversitaria/Preuniversitaria_CDI/Breaz_Mircea.pdf.

¹¹ <http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2006-07-18/placerea-scrisului-ma-diabolizeaza.html#ixzz4Pw19Z2dx>

¹² George Călinescu, *Ion Creangă*, Ed. Minerva, București, 1978, p.264.

¹³ George Bălăiță, *Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte*, pp. 76-77.

¹⁴ George Bălăiță, Op. cit., p. 35.

¹⁵ Ibid., p. 39

¹⁶ Ibid., p. 83

¹⁷ Ibid., p.38

¹⁸ Ibid., p.16

¹⁹ Ibid., p. 98

pisat, o ipostază a puștiului, care apare mai ales în timpul întâlnirilor sale cu Umbra: „Umbra? Cicălitoare, pisăloagă, tot mereu cu sfatul pe limbă. /.../ Cât despre Nu-vreau-să-fiu-pisat, în afara înfățișării lui neobișnuite, nu avea nimic deosebit. Un robot, un tip care face numai ce-i spui să facă, unul care ține locul oricui îi trece prin cap să meargă la masă. Mai bine l-ar chema În-loc-de”²⁰; proverbele, după cum era de așteptat, sunt rostite fie de Umbră, fie de mătușile sale, Magdalena și Amalia, fie de Cireșul bătrân sau de Cal, așadar, de indivizii experimentați. Astfel, pe lângă inenția de a crea comicul, se recurge la aceeași intenție clasică din literatură, și anume a transmiterii valorilor morale și spirituale neinițiatului, reprezentat prin imaginea copilului; între valorile de aici se numără: adevărul, hărnicia, chibzuința etc. În studiul *Literatura pentru copii: repere teoretice și metodologice*, Mircea Breaz vorbește despre trei componente ale scrierilor paremiologice: „a) o persoană căreia i se adresează sfatul, în cazul nostru, copilul, ca beneficiar posibil al unor experiențe de cunoaștere a lumii, b) o comportare indicată sau contraindicată, în termenii unor atitudini sau ai unor acțiuni dezirabile și c) un element de relație, respectiv o împrejurare, un agent, o situație sau un anumit context, în legătură cu care se dă un sfat, respectiv se prescrie un anumit comportament dezirabil.”²¹. Micul Cantemir apare, deci, ca o persoană căreia i se adresează sfatul, pe care îl primește în urma unei comportări contraindicate, cum ar fi dovada lipsei de atenție în fața celor spuse de mătușile sale: „Ce-i cu tine, ești într-o ureche?” (c – împrejurarea).

Justificat este și termenul utilizat de Răzvan Voncu, și anume cel de *pseudobasm*, Micul Cantemir reprezentându-l pe eroul clasic, specific basmelor, care trece printr-o serie de încercări inițiatice. Astfel, fără a exagera prea mult, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* se înscrie pe cele două planuri din *Estetica basmului* a lui George Călinescu: mai întâi în cel „prozaic”, prin „obraznicia”, curiozitatea excesivă ale băiatului, făcând apel la *problema vieții individuale*²²; mai apoi, prin personajele simbolice (Serilă, Miezilă, Zorilă), prin apariția personajului Frica-de-Întunerice, în cel de-al doilea plan, „hieroglific, sau simbolic, mai limpede, poetic, ce se impune conștiinței prin sugestii. Astfel, oricât întâmplarea dintre soare și lună este o dramă sexuală, totuși nu putem înlătura adevărul astronomic al succesiunii soarelui și lunii. Serilă, Miezilă și Zorilă /.../ nu pot fi înțeleși esteticeste numai în plan prozaic, fără ideea poetică a succesiunii a trei momente de cronologie diurnă.”²³. De asemenea, încă de la început, apare imaginea puiului de vulpe, primit de către Micul Cantemir de la soția pădurarului. Intenția băiatului este de a-l „domestici”, de a-l învăța să vorbească, dar mai ales, de a-l ghida să se deprindă cu alimentația vegetariană: îi dă să mănânce cireșe, lapte etc. Se pune întrebarea: de ce vulpea? „Este unul din principalii protagoniști din basmele despre animale și din fabule, fiind încarnarea șireteniei, falsității, prefăcătoriei, lingușelii, egoismului, furtişagului, vicleniei etc.”²⁴. Așadar, alegerea vulpii nu fost aleatoare, întrucât natura acesteia îi este condordantă încăpătănării specifice copilului Cantemir; o ființă obedientă nu l-ar fi stârnit, nu l-ar fi ambiționat. De asemenea, domesticirea vulpii alegorizează procesul de maturizare prin care însuși copilul este nevoit să treacă; comportamentul față de vulpe îl reiterează pe acela al adulților față de el, semn că drumul spre ipostaza de adult a-nceput. Același motiv este întâlnit și în *Micul prinț*, de Antoine de Saint-Exupery: „O vulpe înțeleaptă îi arată că apropierea de o făptură presupune un mic miracol al

²⁰ Ibid., p.31²¹ Mircea Breaz, *Literatura pentru copii: repere teoretice și metodologice*, Ed. ASCR, Cluj-Napoca, 2013, p.149.²² George Călinescu, *Estetica basmului*, Ed. Pergamon, Bistrița, 2006, p. 243.²³ Ibid., p. 244.²⁴ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994, p. 202;

îmblînzirii, în urma căruia nici prințul, nici făptura de care s-a apropiat nu mai sînt aceiași. A îmblînzii pe cineva înseamnă a-l desprinde de mulțimea anonimă a celor care îi seamănă și a-i recunoaște, a-i descoperi unicitatea, afirmîndu-ți în același timp propria unicitate. Dezamăgit inițial să descopere că floarea sa iubită e un simplu trandafir ca oricare altul, micul prinț înțelege cu timpul că floarea sa e neasemuită nu pentru că ar fi mai frumoasă decît altele, ci pentru că este a lui. Tocmai pentru că este a lui, floarea are nevoie de el, de îngrijirea lui, după cum și micului prinț ea i-a devenit indispensabilă. Îmblînzind, te îmblînzești totodată, devii prin urmare vulnerabil, pasibil de suferință, de pierderi și despărțiri.”²⁵, chiar dacă rolurile sunt inversate, vulpea din cunoscuta poveste fiind „una din cele înțelepte”.

Pe final, puiul de vulpe apare în ipostaza de inițiată, ajungând să mănânce „supă cu găluște, dulceață de vișine, pâine cu unt, turtă dulce, niciodată carne, zeamă de zarzavat, morcovi, salată de roșii, se va dovedi neîntrecut în folosirea cuțitului și a furculiței, și, de necrezut, în mijlocul cîrdului de găște va paște”²⁶. Într-o noapte, însă, un alt pui de vulpe, al celei domesticite de puști, se va prezenta în ipostaza inițială a mamei sale, cea sălbatică, semn că orice proces de inițiere presupune efort și multă răbdare, cum însuși precizează Micul Cantemir.

Alex. Ștefănescu se rezumă doar la noțiunile de „carte pentru copii” și „proză fantastică”; fantasticul, componentă a supraréalismului, presupune o ruptură de timpul și spațiul reale și o evadare în atemporalitate. Chiar dacă intervin pe alocuri elemente din sfera fantasticului, precum metamorfozarea (veverița care se transformă în iadă), scrierea nu poate fi considerată pur fantastică, întrucît fantasticul atrage după sine insolitul, sentimentul ambiguității; mai mult decît atât, „evadarea” micului Cantemir din realitate nu face decît să-l apropie și mai mult de aceasta, încercînd s-o înțeleagă prin prisma experienței de viață (mai bine spus – a lipsei acesteia) și a celei a lecturii, trecînd-o printr-o sită în care se perindă toate poveștile și basmele la care copilul a fost martor: „Dar în cărțile pe care le citise, vulpile vorbeau românește și erau atît de viclene, încît reușeau să înșele cu ușurință corbi, urși și alte vietăți, ba chiar și oameni”²⁷. Un alt pasaj semnificativ în acest sens este: „Două paseri măiestre îl atinseră pe băiat cu aripile lor închegate numai și numai din pene lungi de lună /.../ trecu Agerul-pămîntului, și Somnul-pămîntului, și Dale-pasăre-mare, trecură Șoarecele, Leul, Cocosul, Lupul, Motanul, Bufnița, și încă Jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-șchiop, și Bătrînul din pădure, și Ursul, și Șarpele. Și Vulturul, toți veniră și plecară în tăcere. Iar băiatul, printre ei, nu avu timp de întrebări, ci numai ochi de văzut și urechi de ascultat. Dar urechile nu-i folosiră la nimic, fiindcă tăcînd acești trecători, ce era de ascultat tot cu ochii trebuia ascultat.”²⁸. Așadar, imaginile care-l bântuie pe „micul-Prinț autohton” (M.Breazu) nu sunt decît o plăsmuire a ceea ce imaginația reușise să creeze de-a lungul timpului, ca rezultat al experienței lecturii; astfel, universul său se proiectează din personaje preluate atît din literatura autohtonă, populară și cultă, cît și din cea universală (*Poveste țărănească*, *Aleodor-împărat*, culese de Petre Ispirescu, *Pungața cu doi bani* a lui Ion Creangă, *Căsuța din pădure*, de Frații Grimm, vulpea din *Micul Prinț* etc.).

Concluzionînd, *Întîmplări din noaptea soarelui de lapte* se înscrie în categoria prozelor de dimensiuni mai ample, scrise pentru copii, apărînd drept o creație atît onirică, prin reconstruirea realității într-o altă realitate, îmbinînd pe alocuri elemente fantastice

²⁵ Andreea Deciu, *Parabola micului prinț*, în revista *România literară*, nr. 1, 2001;

²⁶ George Bălăiță, Op.cit., p.108;

²⁷ George Bălăiță, Op. cit., p. 9.

²⁸ Ibid., p.85.

preluate din sfera suprarerealismului, cât și paremiologică, un epos în care valorile fundamentale ale vieții îi sunt transmise puștanului neinițiat prin intermediul unor proverbe. În strânsă legătură cu caracterul paremiologic stă acela de basm, de „pseudobasm” (Voncu), un basm modern, care trimite la Micul Prinț de Antoine de Saint-Exupery, Cantemir nefiind altceva decât un Mic Prinț autohton (fapt remarcat și de Mircea Breaz) care urmează un traseu inițiativ spre maturizare. Paragraful care clarifică misterul inițierii este: „Vor trece anii și va crește băiatul până la om, dar această noapte va rămâne întreagă și mereu mai înțeleasă cu trecerea vremii, însăși copilăria”²⁹. Prin urmare, se dezleagă și misterul titlului acestui volum, format din patru substantive comune, unul în nominativ, două în acuzativ, altul în genitiv, scrise cu majuscule, metaforizând copilăria – laptele trimițând la puritate, la matriarhat.

În ceea ce privește receptarea critică a acestui volum, vocile critice au întârziat să apară, iar asta poate din pricina dificultății în ceea ce privește încadrarea acestuia într-o specie anume, poate fiindcă este conceput în special pentru cei mici sau poate din cauza amalgamului de elemente distincte ce construiesc forma și sensul acestei scrieri: intertextualitatea ce urmează a-și lăsa amprenta asupra romanului *Lumea în două zile* este deja prezentă, astfel că discursul cunoaște anumite discontinuități care duc la îngreunarea procesului de receptare a textului, însă motivele ce stau la baza creării universului lui George Bălăiță sunt aceleași, constant înmulțite, toposurile și discursul epic la fel, singura modificare constând în calitatea jonglării cu acestea: „Eu scriu tot timpul aceeași carte care ia diferite forme. Una din ele este *Câinele în lesă*. Alta a fost *Lumea în două zile*. Alta a fost începutul unei giganterii pe care chiar am de gând să o termin și care s-a numit *Ucenicul neascultător*”, spunea George Bălăiță în același interviu acordat Iolande Malamen. Că scrie aceeași carte, e puțin probabil, însă personajele, simbolurile și motivele se perindă de la începutul activității literare până-n prezent.

BIBLIOGRAPHY

A. BIBLIOGRAFIA OPEREI:

1. Bălăiță, George, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte*, Ed. Tineretului, București, 1967.
2. Bălăiță, George, *Opere II: Marocco (I)*, Ed. Polirom, București, 2011.

B. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

B1. Critică literară în volume:

1. Breaz, Mircea, *Literatura pentru copii: repere teoretice și metodologice*, Ed. ASCR, Cluj-Napoca, 2013.

B2. Critică literară în publicații:

1. Axinte, Șerban, *Dumitru Țepeneag și poetica romanului oniric*, în revista „Convorbiri literare”, aprilie, 2013.
2. Deciu, Andreea, *Parabola micului prinț*, în revista „România literară”, nr. 1, 2001.
3. Ștefănescu, Alex, *La o nouă lectură: George Bălăiță*, în „România literară”, nr. 27, 2004.
4. Țepeneag, Dumitru, *În căutarea unei definiții*, în revista „Luceafărul”, nr. 25, 1968.

²⁹ Ibid., p. 105.

5. Voncu, Răzvan, *George Bălăiță, publicist și povestitor*, în revista „România literară”, nr. 24, 2012.

B.3. Dictionare, enciclopedii:

1. ****Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.I și II, coordonator: Ion Pop, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2007.

C. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ:

1. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Ed. Pergamon, Bistrița, 2006.
2. Idem., *Ion Creangă*, Ed. Minerva, București, 1978.
3. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994.

D. BIBLIOGRAFIE VIRTUALĂ:

1. <http://revistacultura.ro/nou/2010/07/george-balaita-%E2%80%9Eimi-place-sa-cred-ca-tot-ce-scriu-chiar-si-o-scrisoare-ocazionala-este-un-exercitiu-de-proza%E2%80%9C/>
2. <http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2006-07-18/placerea-scrisului-ma-diabolizeaza.html>
3. http://www.ccdcluj.ro/Fisiere/2015/preuniversitaria/Preuniversitaria_CDI/Breaz_Mircea.pdf.

MODERN AND POSTMODERN ELEMENTS IN THE SHORT STORIES OF ECHINOX WRITERS BETWEEN 1970-1990

Emanuela Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The purpose of this research is to show that between the years 1970 – 1990 the short stories of the Echinox writers were influenced by the modern and postmodern models. The method that I used in this writing is the comparison and the analysis of the written references. Split in two generations, the '70s and the '80s, the writers around the Equinox magazine managed to individualize themselves in the Romanian literacy space as literary group led by the same objectives. The features that customize their work give them an individuality among other generations or groups: the realism that transforms into fantastic, the use of the parable and the symbols that allow revealing of the true intentions, the textualism seen as a modality of expression, not to explain the narrative, but to allow insertion of the personal element into the text, the irony and the sarcasm defined as the intellectual type of that period.

Keywords: modernism, postmodernism, Echinox, short stories, tendencies

La răscruce de transformări sociale și culturale, apare la Cluj, în 1968, revista *Echinox*, ca revistă a studenților de la Universitatea Babeș Bolyai. Aducând o schimbare de mentalitate și o nouă abordare a culturalului, revista și oamenii din jurul său încearcă să croiască un drum propriu într-o atmosferă marcată de trecerea de la modernism la postmodernism, aspect ce se va răsfrânge în operele literare ale scriitorilor săi.

În literatura din Europa și din Statele Unite termenul de postmodern a apărut după al doilea război mondial. În România, cum era și de așteptat datorită contextului social și politic, anii '60 schimbă macazul literaturii, însă doar trecând de la modernism, la un modernism prelucrat, târziu, fără a face saltul uriaș către postmodern. Literatura anilor '70 va putea fi pusă sub semnul unei postmodernități timide, spațiul literar fiind încă dominat de romanul politic. Mircea Cărtărescu plasează începuturile postmodernității în anii '70, precizând însă că „Despre o atitudine explicit și conștient postmodernă se poate vorbi însă în lumea românească abia după 1980.”¹, perioadă în care scriitori importanți ai momentului se scutură de un modernism prăfuit și se îndreaptă spre formule noi, „nemoderniste”. Generația '80 pășește însă în postmodernism trecând peste cultura europeană, ținând direct către abordarea postmodernă americană. De la modernismul târziu din anii '60 încărcat de macroistorie, parabole, de imagini halucinante ale realității, de caractere tragice, de situații limită, se ajunge

¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 16

în anii '80 cu poezia, apoi cu proza și critica literară la ironie și sarcasm, la elemente prozaice, la abordarea mărunțului și a derizoriului, la mistificare.

Ca orice nou curent, postmodernismul se rupe de modernism, aduce inovații pe plan tematic, narativ, problematic, vine cu o nouă viziune ontologică și pune sub semnul paradoxului relația realitate – ficțiune. Ihab Hassan definește postmodernismul ca fiind terenul cultural al tendințelor opuse. Critica literară găsește în scrierile postmoderne o invazie a cotidianului cu tente parodice și ironice. Obișnuitul, derizoriul și prozaicul sunt acum în lumina reflectoarelor. Faptul mărunț și aglomerarea de detalii nesofisticate, mărunțul zilnic, banalul străzilor construiesc opere în care autobiografismul e baza de pornire și sursă de inspirație. Realul și fantasticul se împletesc, se combină, se suprapun și de multe ori realul nu mai poate fi disociat de ficțiune. Misterul nu mai e în sacru, ci în profan. Ludicul duce personajele pe scena vieții ca teatru, le pune să joace în roluri pe care și le construiesc din mers, de multe ori scrierile luând întorsături neașteptate, cititorul neanticipând finalul.

La *Echinox* colaborau în cea mai mare parte scriitori ardeleni, născuți în Transilvania, școliți tot aici. Revista publica texte de toate genurile: poezie, proză, studii de filozofie, articole științifice. O pondere însemnată a avut-o în paginile revistei proza, la *Echinox* publicând nume mari ale literaturii: Eugen Uricaru, Alexandru Vlad, Ioan Groșan, Ioan Radin, Mircea Ghițulescu, Mihai Constantin Runcanu, Horia Ursu.

Scriitorii *Echinox*iști își caută drum de la un modernism târziu încărcat de parabole și tragismul caracterelor și al situațiilor la postmodernismul ale cărui influențe veneau de peste hotare. Modernismul ridicase romanul, în timp ce postmodernismul avea o predilecție pentru proza scurtă. Cu nuvela sau cu povestirea se ajungea mai repede la punctul final, se expuneau în câteva pagini ideile, se putea contura bine un aspect. În literatură drumul e de la proza scurtă către roman, toți scriitorii începând cu povestiri, schițe, nuvele, pentru ca apoi să ajungă la roman și doar unii să se întoarcă iar spre proza scurtă. Considerându-se că genul scurt nu poate veni cu adevărat în sprijinul realității, perioada modernă îl trece pe planul secund, dând supremație romanului. În anii 1960 – 1970 are loc o revigorare a genului scurt. Scriitorii încearcă să aducă în prim plan scrierile scurte cu subiecte din realitate, dar pentru că întinderea lor nu poate cuprinde cu adevărat puternicele trăiri sufletești, realitatea socială cu zbuciumul ei, povestirile, schițele și nuvelele descriu un arc de cerc numit parabolă și sub această umbrelă înfățișează cititorilor dimensiuni surprinzătoare. Așa apar celelalte tendințe ale postmodernității: tendința pentru fabulos și miraculos, pentru neobișnuit, pentru ironie și anecdotă și pe toate le vom regăsi la scriitorii de la *Echinox*. Liniile scriiturii se simplifică mult, realismul e crud, romantismul e prozaic, o anume grabă de a spune, de a scrie, de a informa, de a expune îi determină pe scriitori să abordeze, mai hotărât, genul scurt. Pe de altă parte, cotidianul e revigorat, faptul mărunț devine semnificativ, important, ca în generațiile lui Gârleanu și Rebreanu. Cornel Regman susține că nuvelele ultimului deceniu „se închid epicului și se deschid sensurilor, sunt cu alte cuvinte polisemantice.”² Desigur că și în anii 1970 – 1980 scriitorii parcurg același drum, debutând cu proză scurtă în paginile revistei *Echinox* în cazul de față, editând un volum, pentru ca apoi să se îndrepte către roman. Predilecția pentru proza scurtă are însă și acoperire politică: publicarea unui roman era considerată o îndrăzneală.

În anii '60 atracția pentru fantastic era predilectă, însă în anii '70 scrisul merge în trei direcții tematice și de abordare. Prima direcție este ilustrarea dramelor și psihologia realității

² *Nuvela și povestirea românească contemporană, 1944 – 1974*, Studiu introductiv, antologie și bibliografie de Cornel Regman, Editura Eminescu, București, p. XVII

(ca în scrierile de început de la *Echinox* – autorii sunt dornici de a prezenta fățiș faptele, de a spune lucrurilor pe nume, ca în *Aventurile tânărului Serafim* a lui Radin). A doua tendință este integrarea fantasticului, ca în prozele lui Eugen Uricaru (pentru că fățișul era prea evident, se caută o mască și iată că alunecarea în fantastic pare scuza perfectă), iar a treia tendință este prezența livrescului, ca în scrierile lui Alexandru Vlad. Anii '80 întorc însă fața literaturii către umorul à la Caragiale. E de înțeles tot acest drum social al literaturii, dată fiind realitatea politică – e un traseu ce pendulează între a spune lucrurilor pe nume și a le trece în parabolă, între a păstra caracterul serios și a râde cu hohote, între a puncta dramele și a arăta cu degetul imperfecțiunile. Scriitorii ardeleni echinoxști se conformează tendințelor și, în ansamblu, operele lor respectă ideatic, tematic, structural ordinea vremurilor.

S-a mai spus că o trăsătură importantă a scrisului generației este textualismul. Autorii abordau imediatul, palpabilul, doreau să prezinte lucruri care se puteau verifica ori pe care le știa toată lumea, însă o făceau prin prisma unei realități asaltată de tehnologie și încercau să depășească formulele narative clasice. Textualismul e marcă a studențimii, a spiritului care vrea să treacă de bariera prea joasă a cumintelui. Parcurgerea prozelor scurte ale vremii îți dă senzația că toate sunt amestecate, uneori subiectul nu merge linear, autorii sar de la unele la altele, explică, mărturisesc, fac ocolișuri, se merge mult pe teatral, pe colaj, pe lipituri de scene și portrete, într-o încercare de a explica, de a demonstra fără a spune prea multe, fără a spune direct, ci cu subînțelesuri, cu nuanțări. Multe scrieri curg plictisitor, închise în ele, rotund, în lumile lor proprii, făurite chiar acolo, printre rânduri și pe câteva pagini. Socialul e amestecat cu psihologicul, omul simplu e jos, laudăroșii prea sus, intelectualul e îndrăgit și e ales mereu să fie personaj principal. Textualismul e de ajutor în epocă. El poate înfățișa și ascunde totodată. Colajului de imagini i se alătură colajul de texte, scriitorii alegând să insereze prin narațiunile lor nu doar gândurile personajului, ci și propriile lor gânduri, scrise cu italice, explicații și memorii. Până și genurile literare alese ajută textualismul, cum sunt jurnalul și memoriile, deoarece decupajele, organizate uneori pe zile, înșirate pentru a realiza un tablou al epocii, se succed sacadat, fără inflexiuni, precis, simplu, concret.

În acest context, dar și sub influența scrierilor vremii, a traducerilor din limbi străine, și desigur și forțați de cenzura comunistă, scriitorii echinoxști vedeau lumea ironic. Umorul e unul de factură caragialiană și provine din onomastică, din absurdul situațiilor și din aparențele ce înșală. Se manifestă preferința pentru personajele marginale, oameni ai realității de fapt, însă prezentarea lor e una dură și comică totodată. Autorii își selectează anume tipologii: însingurați, neadaptați, neînțeleși ori neacceptați, oameni chinuți de cotidian și în luptă permanentă cu ei și cu ceilalți. În toate volumele de proză scurtă studiate, am găsit comunități asemănătoare, indivizi pe care chiar și numele îi particularizează: Alexandrul lui Mircea Ghițulescu nu e doar un simplu Alexandru, e unul care își pierde numele. Darcleu al lui Ioan Groșan aproape că nici nu mai știe ce nume are; toată lumea îi zice doar așa, nu pe numele lui adevărat. Serafim al lui Ioan Radin e un înger pierdut printre oameni.

Se scrie serios, apoi seriosul trece în bufonerie. Se scrie din real, apoi realul devine fantastic. Scrierile curg pur și simplu, într-o învălmășeală de întâmplări și oameni, scenele alunecă de la una la alta, dialogul e rar, se pune accent pe stereotipii, pe sarcastic, se construiesc personaje ce seamănă de multe ori cu cele ale lui Caragiale, de parcă toată gruparea vede în scrisul clasicului metoda salvatoare de a atenționa, de a pedepsi, de a atrage atenția. Scriitorii echinoxști pun accent pe insalubritatea societății, pe cotidianul care deformează oamenii. Starea generală e una de amorțeală, de multe ori ai senzația că faptele înșiruite nu sunt reale, ci se petrec în visul personajului, că acesta are halucinații, că delirează. Ori parcă ar fi o lume paralelă, un univers dublat, mult deasupra, plutind apăsător. Autobiograficul își

spune de multe ori cuvântul, fie în scrieri de tip jurnal, fie ca rasfrângeri ale naratorului în actul scrierii. Naratorii vorbesc mult prin personajele lor, își spun oful și își construiesc figuri specifice vremurilor totalitare, ce suportă limitări exterioare, dar încercând totodată o evadare interioară, în lumi fabuloase, fantasmatiche.

Pe parcursul apariției revistei, de-a lungul anilor, critica a considerat că revista dă o prea mare importanță prozei scurte, în defavoarea romanului. Mulți scriitori s-au lansat în paginile *Echinox*, alții au fost purtați de efuziunea și de spiritul tânăr al celor care înființaseră revista. Nuvela și schița sunt abordări imediate nu doar pentru economia spațiului, ci și pentru că vin în sprijinul grabei cotidiene, proza scurtă fiind marcă a postmodernismului: cititorul își dorește să lectureze rapid, să afle imediat ce se întâmplă, să dezlege pe loc misterele, lucruri pe care romanul le ascunde și le amână până în diferite puncte culminante la care se ajunge mai târziu. Pe de altă parte, Al. Th. Ionescu remarcă și un paradox al cititorilor: aceștia preferă proza scurtă nu neaparat din cauza timpului, ci și pentru faptul că față de romanul care oferă de cele mai multe ori un final, un deznodământ sigur, rezolvat, clar, proza scurtă lasă loc de continuare a acțiunii, invită la anticipare și la conducerea întâmplărilor mai departe prin mintea celui ce citește. E interesantă comparația lui Al. Th. Ionescu dintre proza scurtă și roman: povestirea e „comunicarea unei experiențe pentru ca amintirea să fie conservată”³ și are o funcție socială și un caracter estetic, pe când romanul, având o funcție estetică și un caracter social, nu trimite la nicio determinare exterioară. Că proza scurtă are o funcție socială e foarte clar: ea răspunde nevoilor imediate ale scriitorilor vremii de a spune aici și acum, de a clarifica, de a atenționa pe loc. De aceea scrierile scurte de la *Echinox* se aseamănă atât de mult: ele iau omul și sub provocarea esteticului îl transformă, îl spală de haina eroică și îl lasă doar în cămașa ironică și sarcastică a realității. Nu mai e în proza echinoxistă mister și istorie, nu e mit, nu e legendă.

Eugen Uricaru, unul dintre primele nume la *Echinox*, a participat, în vremea studenției sale, la fondarea și redactarea revistei, fiind întâiul redactor-șef al revistei în 1968, apoi redactor șef adjunct până în 1971. În scrierile sale pune accent pe istorie, pe științele oculte, pe fantastic, creează lumi și trasează o legătură între personaje și trecut. Uricaru a vrut să debuteze cu un roman, *Rostirea către Iona*, dar din pricina cenzurii s-a văzut nevoit să se limiteze la volumul de proze fantastice *Despre purpură, proze fantastice* (1974). Volumul conține de fapt fragmente din romanul *Vladia* pe care îl terminase în 1971 dar a cărui publicare ar fi fost o mare îndrăzneală. După cum mărturisește în prefața volumului *Vladia* apărut, necenzurat, în 1997, *Vladia* înseamnă în limba slavă stăpânire, putere, iar purpura era culoarea simbol a puterii. Uricaru, asemeni altor scriitori ai vremii, face apel la parabolă pentru a-și expune ideile. Astfel are posibilitatea de a descrie lumea unui sat de munte, *Vladia*, un loc utopic cu personaje însingurate, misterioase. De fapt, după cum chiar autorul precizează, „*Vladia* e o lume și lumea e *Vladia*.”, în încercarea de a preciza că parabola din scrierea sa are un temei real. *Vladia* poate fi un loc de refugiu, o lume paralelă, imaginară în care să te poți ascunde. E o lume închipuită, construită pas cu pas de autor, poate pentru a ocoli ochiul comunist atotvăzător și pentru a nu oferi coordonate precise, dar cu siguranță și pentru a-și demonstra stilul de autor al spațiului. În tendința vremii, apar la Uricaru aspectele moderne și postmoderne: amestecul de real și fantastic, inserția cotidianului, apariția faptelor mărunte, banale, dialogismul scrierii. Autorul precizează sub titlul volumului că scrierile sunt proze fantastice. De-a lungul schițelor, te poți întreba dacă totul e real sau imaginat. Prima scriere chiar poartă titlul *Inventând*, iar fraza de început plasează acțiunea în imaginația

³ Al. Th. Ionescu, *Op. cit.*, p. 10.

personajului: „Din când în când mă duc la Vladia și atunci când hotărâsc îmi spun că o fac în folosul ei.”⁴ Fiecare personaj are povestea sa, gesturile sale, un portret alcătuit din aproape în aproape, explicativ, în stilul mozaicat al moderniștilor.

Eugen Uricaru folosește din plin fantasticul. În scrierile lui realul se contopește cu ficțiunea, nu mai știi unde începe și unde se termină fiecare, aspect specific operelor postmoderne. Uricaru scrie molcom, povestește, se întoarce să explice, să detalieze. Dialogul e minim. Personajele vorbesc, însă redarea dialogului e trecută în vorbire indirectă, ca o precizare scenică. Putem recunoaște în carte dialogismul postmodern al scrierii, autorul invită cititorul la comunicare, spunerea e la persoana I ca și cum s-ar sta de vorbă cu un interlocutor. În *Totul e în ordine* nararea la persoana I duce totul într-un registru personal, pune accent pe banalul acțiunilor și obișnuși cu extraordinarul modernist ne putem întreba la ce folosește toată această înșiruire de gesturi mărunte.

Deoarece spațiul acesta inventat avea multe posibilități și constituia nu doar o umbrelă literară, ci și un motiv excelent de exploatat, Uricaru va relua tema Vladia și în alte scrieri ale sale : în romanul cu același titlu sau în volumul de povestiri *Antonia. O poveste de dragoste*.

Un alt nume important este cel al lui Ioan Groșan, care a făcut parte din gruparea revistei *Echinox* unde și debutase în 1974. Debutul editorial are loc însă mult mai târziu, în 1985, cu volumul de povestiri *Caravana cinematografică*. Scrisul lui Groșan nu diferă cu mult de al celorlalți scriitori echinoxști. Și gama de personaje e aceeași: profesori, intelectuali, ceferiști, adolescenți, toți într-un iureș de întâmplări fantastice, nemaipomenite, toți niște particulari printre ai lor, neînțeleși și neadaptați.

În volumul de povestiri *Caravana cinematografică* Groșan aduce grotescul și carnavalescul într-o desfășurare de ironie și mascaradă, cu o scriere amplă ce dă voie personajelor să se desfășoare. El pune absurdul să lucreze: mașina în care se afla cinematograful ambulant e împinsă în șanț de o cireadă de vite. În scrierea *O dimineață minunată pentru proza scurtă* comicul și absurdul se întâlnesc: un tânăr scriitor trebuie să scrie trei pagini despre o vânatoare de fazani; dar fazani nu sunt, iar în bătaia puștii apare un cerb. Vânătorul nu are permis pentru cerb, iar tânărul ziarist recunoaște că nici nu are loc să scrie despre un cerb. Vânătorii îl duc să vâneze ciori. E minunată subtila parabolă dintre fazani și ciori, dintre ceva râvnit și ceva prozaic, iar misiunea scriitorului e tocmai aceasta, de a se adapta și de a scrie ceva extraordinar despre ceva banal.

Nicolae Oprea remarcă în *Literatura „Echinoxului”* că „Specificul prozei lui Ioan Groșan constă în acordul realizat între o tonalitate gravă și alta temperat satirică, între solemnitate și zeflema. Pare că, în aria narațiunii, un notar conștiincios este permanent dublat de un bufon pus pe șotii. Povestirile încep în registrul serios – obiectiv, cu perfide trimiteri la fraze consacrate.”⁵

Stilul ludic și carnavalesc specific postmodernismului ajută proza lui Groșan să se desfășoare larg, fără grabă, personajele au timp să se manifeste, să se agite, subiectele sunt insolite. Livrescul lui Ioan Groșan, frazele sale care amintesc de Sadoveanu sau de Caragiale, parabolele oferite ca niște lecții, găsirea extraordinarului în fapte mărunte, amestecul de ton grav cu satiricul, seriosul și ironicul, îl fac un scriitor definitoriu pentru perioada postmodernistă, dar și pentru spiritul inovator al echinoxștilor.

Membru fondator al revistei *Echinox*, Marcel Constantin Runcanu a fost redactor între anii 1968 – 1969, iar până în 1971 a fost responsabil de redacție. Debutul său în revistă nu e

⁴ Eugen Uricaru, *Despre purpură, proze fantastice*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 5.

⁵ Nicolae Oprea, *Literatura „Echinoxului” – partea întâi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003, p. 205.

unul literar, Runcanu scriind mai întâi interviuri, cronici de film, articole din viața studentască. În 1969 se decide să scrie prima sa proză, *Ziua în care vin peștii*. El aduce în plan literar trecerea de la sat la oraș, spațiul șantierului, lumea muncitorilor.

În romanul *Sepia* apărut în 1973 autorul abordează tehnici narative noi: flashbackul, interiorizarea, analiza psihanalitică. Runcanu publicase un fragment din roman în *Echinox*, sub titlul *Punch 250 (motocicleta lungului drum)*. Ovidiu P, eroul principal al romanului e un tânăr provenit dintr-o familie numeroasă. Autorul nu pune accent pe întâmplări, ci pe lupta interioară a personajului, pe motivațiile și zbaterile lui, totul fiind accentuat și de notațiile fizice. Scrisul e alert, de parcă scriitorul nu mai are răbdare să așeze cuminte frazele, enunțurile sunt juxtapuse, aproape se învălmășesc, totul marcând perfect neliniștea interioară a personajului. Runcanu lucrează și în direcția construcției personajelor: eroii sunt narcisiști, buni, calzi, generoși, dar problematici și neliniștiți, inadaptați, luptând mereu împotriva curentului, ducând o existență dezordonată, orientată după legi proprii. Abordarea e serioasă, sobră, nu e căutat aspectul ilar. La Runcanu timpul se dizolvă, nimic nu e precis, el nu înregistrează meticulos momentele. Textele din volumul *Nostalgii secrete* (1976) aduc în centrul atenției probleme noi, cum este neclaritatea faptului nud din schița *Povestea sergentului fără trup* ori eroziunea afectivității ca în *Dispărând într-o bună zi*. Scrisul lui Runcanu trece în psihanaliză în *Fotografia*, iar autorul presară mistere la tot pasul. Scenele sunt desprinse din cotidian, însă autorul trece mereu cu ele în spațiul imaginar.

Marcel Constantin Runcanu e un psiholog fin, urmând îndeaproape pe Hortensia Papadad Bengescu și pe Anton Holban. Deși nu a fost un scriitor prolific, Runcanu a căutat mereu materie care să îi permită să construiască personaje ce se formează, se transformă, își analizează existența și caută să o transforme.

Unul dintre cei mai importanți prozatori ai generației '80, mureșean de origine, Radu Țuculescu a colaborat la revista *Echinox*, unde a publicat proză și dramaturgie. Proza sa scurtă se definește ca una care îmbină fantasticul cu sarcasmul cotidian, ca și cum omul, prin râsul său zilnic, are nevoie să se detașeze și să intre într-o altă lume unde poate trăi cu adevărat, chiar în fabulație. Personajele sale devin călători, veșnic căutători de adevăruri.

Volumele *Portocale și cascadori* din 1978 și *Grădina suspendată*, volum apărut mai târziu, în 1981, pun laolaltă detalii ale existenței, evenimente fără însemnătate, dar care alăturate în acest colaj narativ reușesc să construiască o lume închisă, gravă. Spațiul prozelor e unul divers, postmodern prin excelență, o invazie a cotidianului: mediul cazon, orașul aglomerat, orașelul care se ridică, mediul aristocratic, provincia banală. Personajele încearcă să se elibereze de cercurile închise care le sufocă și își creează lumi fantastice: grădini suspendate, ca în povestirea cu același titlu, planeta micului prinț, ca în scrierea *În cerc*, scena ca în narațiunea *În jurul pădurii*, unde Marc Braban, pictor, inventează un teatru cu un singur actor, el însuși.

Volumul *Portrete în mișcare* din 1986 este o serie de aproape o sută de mici schițe satirice decupate din cotidian. Personajele sunt figuri memorabile, oameni obișnuiți deveniți emblematici prin acțiunile lor, prin numele lor, prin felul în care acționează. Acțiunea se petrece în medii diverse: în bloc, în tren, în piață, în autogară, pe malul Mureșului. Scenariul e de fiecare dată același: în viața oamenilor se petrece ceva, are loc o schimbare, apare o ruptură: personajul din *În lift* rămâne blocat în lift, moment ce îl determină să mănânce ca în copilărie toate roșiile din plasă și să se gândească la vârsta prunciei. Radu Țuculescu scrie o proză incisivă, îndrăzneță, în care nu ezită să critice defectele umane: prostia, egoismul, îngâmfarea. Spațiul său narativ se conturează de la parabola istorică la realismul transilvănean, într-o abordare originală care îl plasează chiar printre scriitorii europeni.

Cunoscut și apreciat eseist clujean, nuvelist, prozator și chiar poet, Alexandru Vlad a frecventat sporadic redacția revistei *Echinox* ca și student. Tema sa principală e reamintirea. Nuvela care dă titlul volumului de debut are ca personaje principale doi tineri intelectuali. Autorul e și personaj, el povestind din această perspectivă, într-o dedublare fină ca și cum ar trece dintr-o parte în alta a scenei, povestindu-și parcă sieși. Alexandru Vlad pune accentul mai mult pe viața interioară a personajelor decât pe narațiunea în sine, iar descrierea grifonului și rolul său par a stabili programatic rolul scriitorului în epocă. Și în celelalte scrieri scurte accentul cade pe viața interioară. În *Vara libelulei* acțiunea se concentrează în jurul unor adolescenți. Aici livrescul își spune cuvântul și Alexandru Vlad alege să își spună povestea cu ajutorul unui personaj care construiește texte pe baza trăirilor celorlalți; povestite, întâmplările erau recunoscute de către copii, însă spuse de Horea și auzite în acest fel de la un altul, păreau fantastice. Darul povestirii îl părăsește pe Horea în momentul în care i se cere să relateze o întâmplare personală. În prozele din volumul *Drumul spre Polul Sud*, Alexandru Vlad manifestă o preferință pentru imaginea intelectualului și a condiției sale. Credem că îl apropie totuși de opteziști starea aceasta de frământare simplă, intelectuală, zbaterea omului care își caută libertatea spiritului. Eroii lui Alexandru Vlad sunt unii aleși, deosebiți, la fel ca în narațiunile celorlalți scriitori de la *Echinox*. De remarcat la Alexandru Vlad rememorarea rememorării, cu un timp al rememorării, cu pagini în care alunecarea e modalitatea de tratare a subiectului, alunecarea în conștientul personajului, în amintire, în trăire.

Pozator și eseist, Horia Ursu e absolvent al facultății Babeș Bolyai din Cluj. A debutat în revista *Echinox* cu povestirea *Cu soarele în față*. În volumul *Interpretări pe teme date*, Marian Papahagi îl consideră pe Horia Ursu ca fiind un observator atent de psihologii și comportamente. Îl caracterizează greutatea și lăncezeala scriiturii, fraza căutată și aranjată, minuțiozitatea, echilibrul și o seriozitate gravă.

Personajul său din volumul de debut, Zenovie, e oarecum un tip ciudat, care contemplă și visează viața. A crescut sub aripa protectoare a unui tată impulsiv și voluntar, Semproniu cel Mare. El e un naiv ce crede că orice acțiune din viața sa are o semnificație simbolică, ilustrarea acestei idei pornind chiar din titlul nuvelei – viața are un mers anume, totul e predestinat, fiecare ins are rolul său.

Scrisul lui Horia Ursu, cu introspecții psihologice, alăturând tablouri decupate din viețile eroilor, e unul deloc ușor de urmărit; viețile oamenilor se intersectează halucinant, autorul explicând din aproape în aproape și prin fiecare calup de imagini adăugat ceea ce a spus adineaori.

Personajele lui se mișcă adormite prin scrieri, fiecare detaliu declanșează o întreagă analiză de stări. *Iarba de august* e o scriere organizată în episoade care se succed molcom, cu intercalări de amintiri și explicații. Narațiunea e somnolentă, ardelenească. Gesturile bătrânești ale oamenilor sunt urmărite și analizate în detaliu. Fiecare are rolul său emblematic: Goroncea e căruțașul satului, Kurt e trompetistul, Pafnutie e paznicul.

Horia Ursu preia de la scriitorii anilor '70 ideea de bizar și insolit. El aduce în prim plan când orașul și târgul, când satul ardelean, cu viața tihnită, burgheză, cu ambiții mediocre. Accentul cade pe fapte mărunte, pe gesturi, pe melodramă. Scrierile sale nu au continuitate, ele trebuie citite și privite separat, ca niște tablouri creionate rapid, însă analizate împreună ele construiesc un univers simbolic. Notățiile sunt precise, e aici graba spunerii postmoderne, totul se rotește într-un joc de carusel, oamenii par umbre, mișcările lor sunt cu încetinitorul. Mijloacele sale moderne îl fac un scriitor artizan care contrapuntează dramaticul și patetismul, care aduce împreună, pe același plan, existența și moartea, fatalitatea și inocența,

părând interesat mai degrabă nu de subiect, de povestea în sine, ci de modul în care poate spune această poveste.

Aparținând deja generației de optzeciști, Adrian Grănescu face parte din al doilea val de redactori de la *Echinox*, scrisul său îndreptându-se către postmodernism. Volumul *Un altfel de sfârșit* conține 4 nuvele legate tematic în jurul poveștilor de dragoste. Acțiunea se petrece în anii '70 și '80. Stilul e unul de jurnal, cu notații la persoana I și a III-a, un amestec de trăiri tinerești și mature. În prima nuvelă, *Ca o trestie*, personajul principal, Andrei, rememorează întâmplări din copilărie, iar străfulgerările amintirilor unei iubiri cu Marina îl obsedează. În trendul epocii, Adrian Grănescu aduce în a doua nuvelă, *Jocul de-a medicul*, un Andrei ce se vede fără niciun rost, „viața sa fusese o înșiruire de banalități mai mici sau mai mari.”, o viață de care se spală mereu printr-un somn reparator. Volumele *Lecturile mele particulare* (2000), *Însemnare a lecturilor mele particulare* aduc o proză de altă factură, o proză lirică. Poemul în proză a apărut în perioada simbolistă, dar a fost abordat și mai târziu, de Geo Bogza sau de Ana Blandiana. Adrian Grănescu îl readuce în prim plan cu o serie de scrieri sensibile. Grănescu se lasă cuprins de amintiri, tema predilectă e copilăria cu toate impulsurile și miresmele ei.. El introduce în spațiul literar formule inedite: urmărește același personaj în toate scrierile sale, personajul e și narator, dialogurile sunt convenționale, aspectul de jurnal ridică faptele mărunte, cotidiene la nivel de artă, tema sa majoră fiind dragostea, temă prezentă în toate lucrările sale.

Profesor clujean, Tudor Dumitru Savu a absolvit Facultatea de Filologie a Universității din Cluj și a lucrat ca profesor în mediul rural. Spațiul scrierilor sale e cel al Deltei Dunării, loc în care realul poate fuziona cu fantasticul, manifestându-se astfel predilecția lui Dumitru Savu pentru detaliile halucinante și grotești. În volumul *Marginea Imperiului* scriitorul se arată a fi unul atras nu de cotidian, de rutina zilnică a orașului, ci de fantastic și magie. Prima povestire din volum, *Augusta (Avocatul)* conturează un spațiu de început de lume, Vama, loc simbolic prin faptul că se constituie ca loc de trecere a oamenilor dintr-o parte în alta a Dunării, dar și ca loc ce se naște și se formează sub ochii cititorului; mahalaua, cartierul, târgul – acesta e toposul în care se desfășoară acțiunea – în fapt povestirea e una în ramă, judecătorul amintindu-și fapte demult petrecute, aducând înainte oameni speciali, magici. În următoarea povestire, *Ceasornicul (Grefierul)* întâlnim alte personaje magice: pe Aaron de exemplu, care putea să aprindă lucrurile doar privind la ele, ori pe Teofil care construiește un ceas cu ajutorul căruia să se întoarcă în timp. La fel ca și prima, o poveste în poveste, scrierea presărată cu fapte care mai de care magice, se construiește ca o nevoie a scriitorului de a evada din cotidianul cenușiu pe care colegii vremii sale îl abordaseră în lucrările lor.

Dacă abordarea lui Tudor Dumitru Savu e în direcția fantasticului și a mitului, personajele sale sunt însă oameni simpli, din toate sferele sociale: judecători și avocați, scriitori și neveste, precupețe și căruțași, funcționari, ingineri și muncitori, iar onomastica e uneori arhaică, alteori inedită, dar sugestivă: Gramatopol, Herembas, Teofil, Pica, Patache. Toposul e cel de tranziție – de la câmp la așezare umană, de la târg la oraș, de la drumul desfundat la șantier și desi autorul a trăit la Cluj, a ales ca loc pentru scrierile sale ținuturile de la Dunăre, transformându-le în locuri fabuloase cu nume pe măsură: Marele Imperiu, Cantacuzina.

Deși s-a născut în Argeș, Mircea Ghițulescu a absolvit în 1969 Facultatea de Filologie la Cluj și a făcut parte din colectivul de redacție al revistei *Echinox*. El este dramaturgul revistei și în 1969 debutează în paginile ei cu piesa de teatru într-un act *Strada teilor*.

Ghițulescu combină privirea interioară, subiectivă cu cea obiectivă, din afară, de pe margine: prezintă liric un spațiu, îl poetizează, pentru ca apoi să îl feliereze lucid și ironic.

În cele 6 povestiri ale volumului *Orașul fără somn*, Ghițulescu aduce o proză de observație și încearcă să evite marile teme ale generației. El abordează marile mituri biblice : ale fecioarei Maria spre exemplu sau captivitatea lui Ulise și le transpune în cotidian, le scoate din aura lor intangibilă și le pune sub semnul lumescului. Personajele sale sunt privite în evoluție, li se punctează momente, iar accentul e lăsat să cadă pe perioada de maturizare. Ghițulescu e atent la detalii, firul vieții fiecărui personaj e încolăcit minuțios pentru a da marele deznodământ. Oamenii lui sunt niște inocenți pierduți în lume : Alexandru din *Un alexandru, doi alexandri* își pierde identitatea, Znamirovski din *Poveste de dragoste*, Tudorel din *Concert de muzică populară*, Mihul din *Ora marilor hoteluri*. Pe de altă parte, din formația sa de dramaturg, Ghițulescu vede lumea ca spectacol, eroii săi joacă gestual pe o scenă improvizată, joacă piese deja știute, gesturi deja încercate. Totul pare un joc convențional. Tot din teatru vine și economia de mijloace, stilul simplu, echilibrat care ajută ca accentul să cadă pe mișcarea personajelor. Mircea Ghițulescu se îndepărtează puțin de stilul epocii, însă păstrează sentimentul înouitor și parabola care ascunde realitatea.

Scrisul lui Mircea Ghițulescu e ca o curgere, totul dintr-o suflare, în fraze lungi, monotone. Dar per ansamblu ritmul e unul alert totuși, într-un spirit postmodern marcat de o anume grabă a spunerii. Derularea întâmplărilor e pe rapid, ca în scrierile de teatru, ca în scenele ce trebuie regizate. Ceea ce energizează povestirea sa sunt detaliile, trecerile scurte de la un aspect la altul, explicațiile, adăugirile, întoarcerile în timp, acoladele. Fiecare povestire are momentele ei de absurd, de cotidian grotesc, iar personajele principale devin neînțelese de către ceilalți. Oamenii, locurile și întâmplările parcă se transformă, se dilată, cad în grotesc. În tendința postmodernă, în viziunea lui Ghițulescu lumea e o scenă de teatru, iar scrierea e din perspectiva celui de pe margine. Lipsește inserția autobiograficului, dar sunt prezente ironia ușoară și pluralitatea perspectivelor.

Ioan Radin a venit la *Echinoc* în 1968, între anii 1971 – 1973 fiind redactor, iar în 1972 secretar general de redacție. A lucrat alături de Adrian Grănescu la traduceri din literatura sârbă, traduceri care apăreau în revistă. Radin se încadrează în galeria de portrete echinoxiste. El preia tot de la generațiile anilor '60 - '80: și teme și motive și stil. De-a lungul timpului alege să ilustreze în scrierile sale dramele realității, psihologia realului prin personajele sale ca Serafim, oamenii din Timișoara din ciclul *Schițe satirice*, tânărul Mihai din *Schiță de portret*, integrează fantasticul în *Magazinul universal*, se lasă influențat de Caragiale, aduce în prim plan cotidianul mărunț, abordează stilul jurnalului pentru a oferi o cât mai exactă imagine a societății, e povestitor, martor, participant. Radin se pliază pe orice trend literar și e foarte exact în această privință, alunecând dinspre modernismul târziu către postmodernism. Prima sa scriere de volum, *Aventurile tânărului Serafim*, corespunde perfect cerințelor vremii: e o scriere realistă, cu elemente de analiză psihologică, ce prezintă un personaj format în societatea comunistă: Serafim, un însingurat ce trăiește în cercul casă-serviciu, manipulat și depășit totodată de cerințele politico-sociale. Radin mizează mult pe parabolă, pentru că aceasta îi permite să spună voalat, fără a ataca direct, care sunt tarele societății.

În proza *Magazinul universal* parabola trece în fantastic, în absurd și Ioan Radin aduce acum artificii compoziționale interesante: dialogul e condensat, e redus, iar scrierea pare în întregime o succesiune de indicații scenice ce pregătesc o piesă de teatru, stilul fiind unul lacular, golit de amănunte de prisos.

Cu cel de-al doilea volum publicat în 1988, *Schiță de portret*, apărut la mare distanță de prima scriere, *Aventurile tânărului Serafim*, autorul plusează mai mult pe partea de psihologie, eroii sunt atent construiți, li se urmăresc gesturile, faptele, sunt analizați și puși în legătură unii cu alții. Banalul, faptele mărunte capătă aici o amploare anume, totul pregătește traiectoria prin viață a personajului principal, Mihai. Cartea abundă de pasaje simbolice, de locuri cu încărcătură emoțională, de gesturi care au anume semnificații: cinematograful devine, simbolic, locul desfășurării acțiunii, al vieții ca spectacol. Radin păstrează însă unda de ironie, tonul ușor sarcastic, iar personajele sunt deasemenea căutate, individualizate și construite în așa fel încât să se caracterizeze singure și să se contureze prin gesturi și acțiuni. Mircea Iorgulescu remarca faptul că scrierea lui Ioan Radin „... este una dintre cele mai bune proze românești de până acum în care se evocă, fără a se luneca în jurnalistică melodramatică și ieftin spectaculoasă, o epocă, așa s-a zis, obsedantă. O face cu umor, cu ironie, cu amărăciune discretă, cu un fel de detașare superioară, o face, mai ales, cu un mare talent de a înălța cotidianul la valoare de simbol fără a-i sacrifica viața.”⁶

Marcați de un modernism târziu, dar și de postmodernism cu tot ceea ce înseamnă el, scindați în două generații, cea a anilor '70 și cea din anii '80, scindați dar totuși legați de suflul și spiritul revistei *Echinox* la care au debutat și au colaborat, prozatorii ardeleni echinoxisti conturează în spațiul literar românesc o enclavă bine definită. I-au ajutat spiritul tânăr, elanul studentesc, revista și cenaclul din jurul ei, oamenii care o conduceau, redacția tânără ce dorea altceva pentru cultura românească. Definitorii pentru această generație, numită clar de critică generația echinoxistă, sunt trăsăturile care particularizează scrierile lor și le conferă valoare: realul care trece în fantastic, folosirea parabolei și a simbolisticii ce permit învăluirea adevăratelor intenții, textualismul privit ca modalitate de exprimare nu pentru a explica narațiunea, ci pentru a permite inserarea personalului în text, o anume predilecție pentru proza scurtă ce poate fi privită și ca modalitate de debut, dar și ca fentare a cenzurii comuniste și, desigur, ca drum rapid către cititor, ironia și sarcasmul ca tonalități definitorii intelectualului vremii.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

- Ghițulescu, Mircea, *Orașul fără somn*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1978
 Grănescu, Adrian, *Un altfel de sfârșit*, Editura Arhipelag, Tg Mureș, 1998
 Gănescu, Adrian, *Lecturile mele particulare*, Editura Limes, Cluj, 2000
 Grănescu, Adrian, *Însemnare a lecturilor mele particulare*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2002
 Groșan, Ioan, *Povestiri alese*, Ediție definitivă, Editura Allfa, București, 1999
 Iorgulescu, Mircea, *Arhipelag, proză scurtă contemporană (1970-1980)*, antologie, Editura Eminescu, București, 1981
 Radin Ioan, *Aventurile tânărului Serafim*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1976
 Radin, Ioan, *Schiță de portret*, Editura Cartea românească, București, 1988
 Runcanu, Marcel Constantin, *Nostalgii secrete*, Editura Dacia, 1976
 Runcanu, Marcel Constantin, *Vară indiană*, Editura Dacia, 1987
 Runcanu, Marcel Constantin, *Sepia*, Editura Dacia, 1973
 Savu, Tudor Dumitru, *Marginea Imperiului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1981

⁶ Mircea Iorgulescu, „Portet de tânăr în mulțime”, în *România literară*, nr 31, 1989, p. 11.

- Sevic, Milisav, *Pâine și frică*, Editura Nemira, București, 1996
Țuculescu, Radu, *Portocale și cascadori*, Editura Dacia, Cluj, 1978
Țuculescu, Radu, *Grădina suspendată*, Editura Albatros, București, 1981
Țuculescu, Radu, *Portrete în mișcare*, Editura Albatros, București, 1986
Uricaru, Eugen, *Despre purpură, proze fantastice*, Editura Dacia, Cluj, 1974
Ursu, Horia, *Anotimpurile după Zenovie*, Editura Cartea Românească, București, 1988
Vlad, Alexandru, *Aripa grifonului*, Editura Cartea Românească, București, 1980
Vlad, Alexandru, *Drumul spre Polul Sud*, Editura Cartea Românească, București, 1985
Vlad, Tudor, *Al cincisprezecelea*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1981
Zărnescu, Constantin, *Clodi primus*, Editura Dacia, Cluj, 1974
Zărnescu, Constantin, *Meda, mireasa lumii*, Editura Dacia, Cluj, 1979

Bibliografia critică și teoretică

- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
Cârneli, Magda, *Arta anilor 80. Texte despre postmodernism*, Editura Litera, București, 1996
Ciobanu, Nicolae, *Nuvela și povestirea contemporană*, Editura pentru Literatură, București, 1967
Culcer, Dan, *Serii și grupuri*, Editura Cartea Românească, București, 1981
Gorczyca, Mariana, *Să facem totul... : Reviste literare și ideologie comunistă. Studii de caz : Steaua, Vatra, Echinox*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2007
Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus in Towards a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York, 1992
Ionescu, Al. Th, *Aventura prozei scurte în anii '80*, Editura Calende, Pitești, 1995
Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă*, Editura Babel, București, 1993
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, București, 2006
Oprea, Nicolae, *Literatura „Echinoxului”*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003
Regman, Cornel, coord, *Nuvela și povestirea românească contemporană*, Editura Eminescu, București, 1974
Papahagi, Marian, *Interpretări pe teme date*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995
Pecican, Ovidiu, coord, *Antologia prozei scurte transilvane actuale*, vol I-III, Editura Limes, Cluj Napoca, 2010
Regman, Cornel, *Nuvela și povestirea românească în deceniul opt*, Editura Eminescu, București, 1983
Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985
Vedinaș, Traian, *Echinoxismul – Dicționar sintetic și antologie. Critică. Filosofie, Sociologie*, Editura Grinta, Cluj Napoca, 2006
Vedinaș, Traian, *Revista Echinox în texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006

WILDERNESS AND NETS OF CIVILIZATION IN CORMAC MCCARTHY'S BLOOD MERIDIAN

Raisa Stoleriu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Cormac McCarthy's most acclaimed novel, Blood Meridian, tries to identify the limits of history and literature, the connection between them, and the role of myth in shaping a nation. Our paper presents a brief history of the major myths and concepts around which the American identity was forged: the myth of the Frontier, American Exceptionalism, and Manifest Destiny, and it analyzes the manner in which McCarthy makes use of traditional Western elements. On the one hand, we also focus on the characters of these novels, characters which are typical for a common Western, but which are present in this novel only to show the illusions of the American myths. They go against the tradition in which the new Adam has the right to claim the new land, to see himself superior in front of other races, and to believe that he is the hero of this new land.

Keywords: wilderness, civilization, American myths, Western

"It was wonderful to find America, but it would have been more wonderful to miss it."
(Mark Twain)

How can one define the United States of America? What is representative for this civilization? What are its roots that define its identity?

From its very beginning, America has been seen as an exceptional country, where people can regain their lost paradise. Christopher Columbus is the first man who "describes the Americas in a language of wonder and awe, conjuring up biblical images of the Garden of Eden" (Heike Paul, 2014: 46). At the same time, in the same letter in which he describes the new land, he also uses a language of "profit and gain" for the new people that will inhabit this country.

The traditional myth constructed around America promises to the European who came here an earthly paradise, a wild space that needs to be conquered and tamed by the new Adam, representative for the new chosen people. Coming here, the chosen ones created a new nation, different from the European ancestry that they were leaving behind. According to Benjamin Franklin, in his *Autobiography*, to be an American means "a commitment to the ideal of freedom" (Deborah L. Madsen, 1998: Web), and in "Information to Those who Would Remove to America" (1784), he insists on "hard-work, industry, thrift, common sense, altruism, moral integrity and fair-mindedness – these are the qualities that will guarantee success in America." (qtd. in Deborah L. Madsen, 1998: Web)

The beginning, the evolution and the ideology of America gravitate around the Manifest Destiny, the American Frontier, and American Exceptionalism, concepts which are

used by McCarthy in his novels only to be debunked with the help of the historical sources that he uses. One of the most important book used by the writer is Samuel Chamerlain's *My Confession: Recollection of a Rogue* (1987) – Chamerlain was a member of the Glanton Gang and he recounts in his memoirs characters and events which are used by McCarthy in his reconstruction of that period.

1.1. The Myth of the Frontier and American Exceptionalism

*“So shall our nation, formed on Virtue's plan,
Remain the guardian of the Rights of Man,
A vast republic, famed through every clime,
Without a king, to see the end of time.”*

Philip Freneau's poem, 'On Mr Paine's Rights of Man' (1795)

America would not have been the same without the frontier myth. What does it mean and what was the role that it played in forging the American identity? In an annual meeting of the State Historical Society of Wisconsin, Frederick Jackson Turner presented “The Significance of the Frontier in American History” (1894), a paper which put the basis of one of the most known and at the same time criticized myth from the history of the United States. The frontier means annexation, conquest of the Wild West, a *process* which molded the American mind, identity and destiny. According to Frederic Paxton, in *When the West is Gone* (1930), “there have been many Wests”¹, and as the American society evolved and extended itself, “there has been a different West at which Americans have gazed, and from which they have derived more than a fair share of all of their problems.” (1930:16)

The myth of the frontier emphasizes more the frontier as a process and less the image of the frontier seen as space. It is strongly connected with the Manifest Destiny and American Exceptionalism.

[...] the American West is often viewed not so much as a region or an area than as a space of transition that does not necessarily have a precise geographical location, but rather changes with Euro-American settlement expanding westward. (Heike Paul, 2014: 312)

For Turner, the frontier is not a region, nor a fixed point on the map, although he identifies the 98th meridian as the boundary between frontier and wilderness, but a process of becoming American, the “line of most rapid and effective Americanization” (Turner, 1921, Web):

The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. It takes him from the railroad car and puts him in the birch canoe. It strips off the garments of civilization and arrays him in the hunting shirt and the moccasin. It puts him in the log cabin of the Cherokee and Iroquois and runs an Indian palisade around him. Before long he has gone to planting Indian corn and plowing with a sharp stick; he shouts the war cry and takes the scalp in orthodox Indian fashion. [...] Little by little he transforms the wilderness, but the outcome is not the old Europe [...]. The fact is, that here is a new product that is American. (Turner, 1921: Web)

To become American means to move across the border, to depart from the European frontier – which was set across the Atlantic coast – to the American one, to move westward, into the

¹ The history of the frontier began with the first European settlers who came in America in the 16th century and founded Jamestown, Virginia, and continued with the arriving of the Pilgrims and Puritans in the first half of the 17th century. Elliot West, in *The Contested Plains: Indians, Goldseekers, and The Rush to Colorado*, identifies three frontiers: “the first one corresponds to the Spanish intrusion (from South-West to North-East); the second was that of the French and British (from East and North-East to South-West) and the third, the officially-acknowledged and the most debated one, from East to West, over the Appalachians in the 1780s.” (1998:46-47)

wilderness. The frontier as a process is responsible with changing a European man into an American. The frontier, according to Turner, is responsible with the decrease of the dependence on England, it is the one that “promoted the formation of a composite nationality for the American people”, it developed American commerce and merchandise, and most importantly, it “has been in the promotion of democracy here and in Europe”, and because of its emphasis on freedom, it is “productive of individualism” (Turner, 1921, Web).

The process of self-transformation from corrupted European to perfected American has been central to New World mythology since the seventeenth century, as has the idea of discovering perfection through a return to primitive simplicity. Turner's thesis offers historical justification for a concept of the West that is informed by the imperialist assumptions of the ideology of Manifest Destiny. (Deborah L. Madsen, 1998: Web)

It was their destiny and their mission to expand, to dispatch the Indians from their way and to declare war to Mexico. The term “Manifest Destiny” was first used by John L. O'Sullivan, strong advocator of Texas annexation, in his article “The Great Nation of Futurity” (1839), in *The United States Democratic Review* volume. Manifest Destiny becomes thus tightly bound to the Frontier myth. But what unites these two is American exceptionalism, a concept which “is used frequently to describe the development of American cultural identity from Puritan origins to the present.” (Deborah L. Madsen, 1998: Web) Puritans and Pilgrims wanted to start anew, and the idea of an exceptional destiny – the new chosen people, appeared from the very beginning, in the sermon given by John Winthrop on the board of *Arabella*:

And as for ourselves here, the people of New England, we should in a special manner labor to shine forth in holiness above other people; we have that plenty and abundance of ordinances and means of grace, as few people enjoy the like. We are as *a city set upon an hill*, in the open view of all the earth; the eyes of the world are upon us because we profess ourselves to be a people in covenant with God [...] (qtd in Deborah L. Madsen, 1998: Web, my emphasis)

The term, American exceptionalism, was coined by the French aristocrat Alexis de Tocqueville, in *Democracy in America* (1835): “the position of America was quite exceptional”. However, he did not refer to the exceptional culture, destiny or people of its country, but to the “uniqueness of the American political system” (Heike Paul, 2014, 12):

Tocqueville saw the democratic system that he studied in the United States as God-willed and thought it was only a matter of time before it would spread to other countries; he felt that in the US this system had taken root in ‘exceptional’ ways only in so far that it had been able to do so in the absence of feudal structures and aristocratic opposition.” (Heike Paul, 2014: 12)

Moreover, political scientist Byron E. Shafer defines American exceptionalism as “the notion that the United States was created differently, developed differently, and thus has to be *understood* differently – essentially on its own terms within its own context.” (qtd. in Heike Paul, 12)

However, the term was understood and used differently, in three main areas: religion, politics and economy. It extended to the American uniqueness, it legitimized American hegemony outside the United States, and it shaped its predestination to a great destiny. To give one example from a religious perspective, at the beginning of America, the new people has been compared with the children of Israel by Thomas Hooker, who “faced many afflictions and humiliations in the wilderness before they could come into the promised land of prosperity and plenty.” (Deborah L. Madsen, 1998: Web)

But there has always been a discrepancy between the doctrinaire belief and the harsh realities of the new land, discrepancies which were explored by film directors, scholars and writers in the 20th century. In the 19th century, however, the concept of American exceptionalism was used to shape the ideology which surrounded the concept of Manifest

Destiny. America is not only a model for other countries of the world, but it has to take control of the lands of the inferior peoples, i.e. Mexicans, Native Americans, so it can be their guardian, their salvation.

1.2. Westerns and *Blood Meridian*

The frontier mythology has found its full expression in the western novels and films. Cormac McCarthy's western contains most of the ingredients of the western formula, frontiersmen and lawmen, cruel wilderness which has to be tamed by the hero, guns, horses and Indians, and it is located on the Texas-Mexico frontier. Fred MacDonald, in *Who Shot the Sheriff? The Rise and Fall of the Television Western* (1987), gives a traditional formula of Westerns, which can also be applied to Western novels:

The western possesses a classic formulation recognizable to all audiences. Here is the cowboy, frontiersman, or lawman operating on or near the furthest reaches of civilized life. Here is the cruel wilderness in which incipient American society struggles against adversity to survive and even flourish. The classic western contains familiar ingredients: heroes and guns, horses and cattle, outlaws and Indians, and the like usually situated in desert locales on the nineteenth-century U.S. frontier. (Fred MacDonald, 1987: 3)

Moreover, John Tusk in *The American West in Film: Critical Approaches to the Western* (1985) divides the westerns, according to their structure, in three main categories: the formulary western, the historical romance western – or the romantic historical reconstruction, and the historical reconstruction. Cormac McCarthy's novel reconstructs the events of the 1850s through historical sources, but he strongly deviates from the image of the traditional West. In *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Richard Slotkin describes a reconfiguration of the Western genre in film, reconfiguration which coincides with the Cold War and Post-Vietnam period², events that mark the beginnings of the nuclear age. In an era dominated by angst, the American exceptionalism began to be questioned. "Alternative westerns", that revise the major myths of America, appeared through the films of Sergio Leone, Sam Peckinpah or Clint Eastwood. As Steven Frye remarked in *Understanding Cormac McCarthy, Blood Meridian's* writer "enriches this alternative tradition" (2009: 73) of the films produced by these great directors, having common characteristics with Sam Peckinpah's *The Wild Bunch* or Ralph Nelson's *Soldier Blue*, and although it narrates the events of the 1850s,

[...] it is born of modern memory – from a sensibility conditioned by two world wars, the physical and psychological effects of genocide, the devastation of colonialism and environmental waste, as well as the collective anxiety of the nuclear age." (Steve Frye, 2009: 67)

In revising the West and the Western genre, Cormac McCarthy works, as Steven Frye remarks, with three traditional forms: the frontier romance, with its myths and counter-myths, the "philosophically ambiguous narratives of Melville, Hawthorne, Poe and Dostoyevsky" (2009: 8), and the Southern gothic and Southern grotesque tradition, the last element being present in all of his novels.

The West in America and in Western literature means *conquest*. With every new conquest, "another stretch of territory, whether geographical or philosophical, comes under the hegemony of the United States of America" (Deborah L. Madsen, 1998: Web). The reinterpretation of the conquest of the West by the 20th century begins with Owen Wister's

² We should also note Slotkin's claim that any deviation from the original myth represents a change in the mentality of a culture.

The Virginian (1902), Zane Grey's fiction, and John Ford's cinematic creation of a modern myth of America.

"*The Frontier is the outer edge of wave – the meeting point between savagery and civilization*" (Turner, 1921: Web). The kid meets Judge Holden, the epitome of war, in the East Texas town of Nacodoches, town which is located on the 98th meridian, the same meridian that separates the civilized and the wilderness. But how does McCarthy portray the civilized, the American, in his famous book?

Born in Tennessee, the kid flees away from home at the age of fourteen. Little is known about him – his mother died giving birth to him, his father had once been a teacher, but now "lies in drink", quoting "poets whose names are now lost" (*Blood Meridian*, 3). Arriving in Saint Louis, he embarks for New Orleans on a flatboat, which carries him for forty-two days on the river. Like a metaphorical image of the Europeans who once came to the new world, the child makes his journey to another place, leaving the South for the West.

"He lives in a room above a courtyard behind a tavern and he comes down at night like some fairybook beast to fight with the sailors. He is not big but he has big wrists, big hands. His shoulders are set close. The child's face is curiously untouched behind the scars, the eyes oddly innocent. They fight with fists, with feet, with bottles or knives. *All races, all breeds*. Men whose speech sounds like the grunting of apes. Men from lands so far and queer that standing over them where they lie bleeding in the mud he feels mankind itself vindicated." (*Blood Meridian*, 4, my emphasis)

After a series of violent accounts, he meets Captain White who talks to him about the volunteers from the battle of Monterrey, 1846, and the treaty signed between Mexico and the United States. The treaty that Captain White mentions ended the Mexican-American War (1846-1848), which was caused by the Texas Revolution – Texas declared its independence from Mexico, independence that was recognized by the United States, but not by Mexico. In 1845 the United States congress voted to annex Texas and further Mexican territory, which led to war. At the end of it, the Treaty of Guadalupe Hidalgo (1848) was signed, and Mexico was forced to cede to the United States Upper California and New Mexico.

The action of the novel happens a few years after L. O'Sullivan has coined the famous term. Consequently, Captain White shares the same views as the journalist and makes a clear description of what Manifest Destiny is and why the American troops should take over Mexico:

What we are dealing with, he said, is a race of degenerates. A mongrel race, little better than niggers. And maybe no better. There is no government in Mexico. Hell, there's no God in Mexico. Never will be. We are dealing with a people manifestly incapable of governing themselves. And do you know what happens with people who cannot govern themselves? That's right. Others come in to govern for them." (*Blood Meridian*, 36)

Writing history is what he proposes to the kid, being one of the "instruments of liberation in a dark and troubled land" (37). He is definitely sure that "Sonora will become a United States territory" and "Guaymas a US port" (37), but before they reach the Mexicans, they are attacked and annihilated by the Comanche people. The kid gets away and a strange destiny seems to carry him to the other side of civilization, to the Glanton Gang, the outlaws who hunt and scalp Indians for money. But in their thirst for gain and blood, they kill everything and everyone whom they meet and could be taken for an Indian.

Where are the cowboys, the sheriffs, the good guys who fight the bad ones? Who is the villain, who is the hero? Where is the code of honor present in all the Westerns? As Steven Frye remarks, "McCarthy simply lifts the veil, revealing the darker realities of American conquest in explicit terms." (Steven Frye, 2009: 74) There are no heroes here. Everything and

every race is sunk in violence, in their attempt to give birth to a new nation. “The violence of the encounter” (Timothy Parrish, 2013: 68) is the only thing left here:

Following Willa Cather and in many ways aligning with magical realists Gabriel Garcia Marquez, Alejo Carpentier, and Juan Rulfo, McCarthy’s works explore the transformation of the New World not by the conquest of the Indians but through the antagonistic collaboration of the Indians and the Europeans. From this battle, one inevitably finds something older than Shelley’s Ozymandias: the violence of the encounter, perhaps the only truth humans can know. (Timothy Parrish, 2013: 68)

“The violence of the encounter” is one strong element with which McCarthy goes against the tradition: it replaces the traditional elements of the West and of the Western, it erases the difference between good and bad, and it redefines the history of the Wild West.

2.3. Glanton Gang: The Collective Soul of the Wild West

Individual heroism is the key to the Western formula. The heroic character is above laws and institutions, above everything that the civilized East represented. Through such protagonists,

[...] the Western denies the consolidation of power and bureaucracy that took place within United States culture in the early part of the century. The values celebrated in the Western include: territorial expansion, liberty, democratic levelling, national identity, the work ethic, racial (white) superiority, and violence (when used with restraint). (Deborah L. Madsen, 1998: Web)

Glanton Gang does not use violence with restraint, but spreads it throughout the unconquered meridian – the 98th meridian, the one identified by Turner as the meeting point between wilderness and civilization. The existence of this gang is historically verifiable, and one of the many sources used by McCarthy should draw our attention: Samuel Chamberlain’s memoirs, *My Confession: the Recollections of a Rogue*. Samuel Chamberlain was a member of the gang and personally met Captain John Glanton. As in McCarthy’s gang, they were hired by Americans and Mexicans to kill and to scalp Indians, and they operated in northern Sonora, New Mexico and Arizona. We should also note that the kid has some interesting resemblances with Samuel Chamberlain; the kid is the character on which we focus at the beginning of the book, the one who is used as a mirror reflection of that American mentality based on Captain’s White and Glanton’s ideas and conceptions, the same protagonist that suddenly disappears in the middle of the book to reappear at the end of it, when the gang is destroyed – probably because of him.

Samuel Chamberlain left Boston and went West after his father’s death. In 1846 he enlisted in the “Illinois Foot Volunteers” and went to war against Mexico. “According to Army records on March 22, 1849, he was listed as a deserter – he had left his regiment for Glanton’s gang (Chamberlain claimed that he was discharged in Mexico and had signed onto an expedition to California as a civilian when he joined Glanton).” (University of Virginia, American Studies, Web)

Moreover, Captain Glanton appears as a character in several histories of the mid-nineteenth century Southwest, for instance in Jeremiah Clemens’ *Bernard Lile* (1856). In all of the sources that he appears, his character is an unsettling one, but as John Sepich notes in his study of *Blood Meridian*’s historical sources,

Captain Glanton did what the state of Chihuahua hired him to do, and his life story, as well as the conditions of the time in which he lived, is presented in McCarthy’s novel with remarkable fidelity. The conflicts existing in and among the states of Texas, Chihuahua, New Mexico, and Arizona in 1849 and 1850 involved many peoples: Mexicans, both peon and military; United States Army troops; Texans, both Ranger and civilian; Comanches and Apaches; and Anglo gold-rush travellers on the Gila Trail. (John Sepich, 2008: 5)

Scalping for money was a common thing at that time. Chihuahua paid “scalp bounties not only to licensed alien parties, but also to peon guerilla bands”, who could win with a single scalp the money they “could earn by hard labor in a year” (qtd. in Sepich, 2008: 7). This explains why, in the late 1849, early 1850, the number of Indians in Mexico lowered, part because of Chihuahua’s willingness to pay – but at a rate below that for warriors – for the scalps of women and children. Glanton’s gang found a solution to this problem: “Chihuahua was inhabited by mestizos, whose hair was similar to the Indians’ in color and texture” (Sepich, 2008: 8) – and thus they started hunting both Indians and Mexicans. Glanton fought Mexicans in the Mexican War, and then he and his gang started killing for profit. Historian Ralph Smith, talking about the history of scalping, refers to what historian Marcus Webster once said: “For those of posterity who considered scalping a ‘grewome business ... it was a war necessity” (qtd. in Sepich, 2008: 6)

But who are the members of the Glanton Gang? What are their identities, who are they behind the hunting and the killings? We know that Glanton had once a fiancée that was killed. Their names are barely mention, and except for Tobin, “the ex-priest”, who joins the gang but keeps his religiosity and is against the judge’s philosophy and acts, we know almost nothing about the rest of them or how they got there. The only thing that they play and do is war, and as Steven Shaviro remarked in his essay “The Very Life of Darkness: A Reading of *Blood Meridian*”, all of these men “are childlike in their unconsciousness, or indifference, as to motivations and consequences” (2009: 20). Judge Holden, the real leader of the group, says:

Men are born for games. Nothing else. Every child knows that play is nobler than work. He knows too that the worth or merit of a game is not inherent in the game itself but rather in the value of that which is put at hazard. . . . All games aspire to the condition of war (*Blood Meridian*, 262)

Glanton Gang plays the game of war from the beginning to their ends. They do not think of consequences, of what they leave behind them, of what the future might bring to them.

Blood Meridian performs the violent, sacrificial, self-consuming ritual upon which our civilization is founded. [...] The American dream of manifest destiny must be repeated over and over again, ravaging the indifferent landscape in the course of its lemmings’ march to the sea. Our terrible progress is ‘less the pursuit of some continuance than the verification of a principle’ (337), an obsessive reiteration without advancement, for we build only to destroy. (Steven Shaviro, 2009: 20)

Being responsible for a major part of the action of the book, the gang plays the role of a collective character that is led by Judge Holden. With their help, their actions and their mentalities, McCarthy reverses the traditional history of the West.

Bibliographical References:

Primary sources:

McCarthy, Cormac, *Blood Meridian*, 1985. Reprint. London: Picador, 2010. Print.

Secondary sources:

Arnold, Edwin T. “Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy’s Moral Parables”. Arnold, Edwin T., and Dianne C. Luce (eds.). *Perspectives on Cormac McCarthy* (Southern Quarterly Series). Jackson: University Press of Mississippi. 1999. 45-71. Print.

Arnold, Edwin T., and Dianne C. Luce (eds.). *Perspectives on Cormac McCarthy* (Southern Quarterly Series). Jackson: University Press of Mississippi. 1999. Print.

Bloom, Harold. *Cormac McCarthy: Bloom’s Modern Critical Views*. New York: Infobase Publishing, 2009. Print.

Bloom, Harold. "Harold Bloom on Cormac McCarthy". Interview by Leonard Pierce. *A.V.Club*.

15 June 2009. Web. 1 September 2014.

Cuddon, J. A., and C. E. Preston. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th Ed. London: Penguin, 1999. Print.

Day, Frank (ed.). *Cormac McCarthy*. New York: University of Houston-Downtown, 1997. Print.

Dudley, John. "McCarthy's Heroes: Revisiting Masculinity". Steven Frye (ed.), *The Cambridge*

Companion to Cormac McCarthy. California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

Frye, Steven. *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

---. *Understanding Cormac McCarthy*. Columbia, SC: University of South Carolina, 2009. Print.

---. "Blood Meridian and the Poetics of Violence". *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. Ed. Steven Frye, California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

Lincoln, Kenneth. *Cormac McCarthy: American Canticles*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

Link, Eric Carl. "McCarthy and Literary Naturalism". Steven Frye (ed.). *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

Madsen, Deborah L. *American Exceptionalism*. Jackson: University of Mississippi, 1998. Web.

McCarthy, Cormac. "Cormac McCarthy's Venomous Fiction." Interview by Richard B. Woodward. *The New York Times*. N.p., 19 Apr. 1992. Web. 11 Dec. 2015.

---. "Cormac McCarthy Would Rather Hang Out With Physicists Than Other Writers. He Doesn't Do Blurbs, Book Tours, Or Even Oprah." Interview by Howard W. French. *Howardwrench.com*. The Conde Nast Publications Inc., 8 Jan. 2006. Web. 11 Dec. 2015.

---. "Hollywood's Favorite Cowboy." Interview by John Jurgens. *The Wall Street Journal*. 20 Nov. 2009. Web. 11 Dec. 2015.

Parrish, Timothy. "History and the Problem of Evil in McCarthy's Western Novels". *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. Ed. Steven Frye, California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

Paul, Heike. *The Myths That Made America*. Erlangen: Transcript-Verlag, 2014. Print.

Sepich, John. *Notes on Blood Meridian: Revised and Expanded Edition*. Austin, TX: University of Texas, 2008. Print.

Shavero, Steven. "'The Very Life of the Darkness': A Reading of Blood Meridian". Bloom, Harold. *Cormac McCarthy: Bloom's Modern Critical Views*. New York: Infobase Publishing, 2009. 9-23. Print.

Spurgeon, Sara L. "Foundation of Empire: The Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness

in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*. Bloom, Harold. *Cormac McCarthy: Bloom's Modern Critical Views*. New York: Infobase Publishing, 2009. 85-107. Print.

Synder, Phillip A, Delys W. Synder. "Modernism, Postmodernism, and Language: McCarthy's

Style". Steven Frye (ed.) *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*.

California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Company. 1921. Web.

Witek, Terri. "Reeds and Hides: Cormac McCarthy's Domestic Spaces. Bloom, Harold. *Cormac*

McCarthy: Bloom's Modern Critical Views. New York: Infobase Publishing, 2009. 23-31. Print.

Woodson, Linda. "McCarthy's Heroes and the Will to Truth". Steven Frye (ed.) *The Cambridge*

Companion to Cormac McCarthy. California, Bakersfield: Cambridge University Press, 2013. Print.

MYTHOLOGICAL HEROES – METAPHORES OF THE ARTIST'S DESTINY

Anamaria Dobrescu (Popa)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: This study contains interpretations of some explicit mythological references in two of Ana Blandiana's essays. Four symbolical heroes – Prometheus, Atlas, Sisyphus and Perseus - are reinvested with new meanings which reveal other dimensions of the author's artistic conception. A few theoretical works of symbology helped us in this direction. The analysis proved that the mythical characters are archetypal incarnations of the creative labor which the author identifies with in both conscious and unconscious ways.

Keywords: aesthetic pleasure, unconscious, myth, Ana Blandiana

Miturile și arhetipurile oferă niște locuri comune bogate în resurse sugestive infinite. Invocarea lor creează punți de legătură între conștiințe, permițând revelarea unor esențe ce se caută redescoperite. Referințele la mitologie sunt destul de frecvente și în volumele de eseuri ale Anei Blandiana, ele fiind explicite, dar de cele mai multe ori, regândite, reinterpretate, într-o manieră caracteristică esteticii neomoderniste. Așa cum observa și criticul Iulian Boldea, „eseurile Anei Blandiana au consistența unor reflecții netrucate asupra adevărilor zilnice sau perene, au sugestivitatea unor metafore în care se străvede chipul multiform al lumii ori sufletul celei care, scriindu-se, își descoperă identitatea.”¹ Ca și în lirica ei, transpar aceleași teme predilecte, tratate însă cu mai tulbutătoare luciditate: condiția creatorului și raporturile omului cu propriul destin și cu istoria. Reflecțiile mitologice conferă un plus de semnificație și expresivitate temelor.

O importantă referire la mitologie există în volumul *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie* (1976), în eseul *Munca literară*. Ea constă în invocarea a trei personaje cunoscute pentru chinurile prin care au trecut: Prometeu, Sisif și Atlas. Eroii reprezintă aici metafore ale artistului în drumul său spre perfecțiune și în încercarea sa de a-și depăși propriile limite fizice, dar și limitele condiției umane. „Ideea de muncă literară atât de des intervenită în discuțiile despre opera literară mi se pare nu numai relativă, ci și echivocă. Relativă, pentru că dimensiunile ei nu pot avea unități de măsură comune: chinurile lui Prometeu, Sisif și Atlas nu pot fi judecate într-un același sistem de măsuri; mai mult, chinurile lui Prometeu, Sisif și Atlas nu pot fi judecate decât de Prometeu, Sisif și Atlas.”²

¹ Iulian Boldea, *Ana Blandiana – Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000, p. 40.

² Ana Blandiana, *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie*, ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 39.

Scriitoarea reflectează asupra importanței și conținutului muncii literare în sfera artisticului și se întreabă dacă atingerea perfecțiunii este condiționată și în artă de muncă. Primul răspuns vizează componenta formală a actului creator – munca asupra textului, cântărirea fiecărui cuvânt, lustruirea fiecărui vers. Al doilea răspuns, însă, are în vedere componenta conceptuală, cea care dă, în concepția autoarei, adevărata valoare și măsură Poeziei. „Dar munca poate fi și cufundarea în viziune; travaliul artistic este depășirea zonelor furtunoase, pentru a ajunge la suferința în sine, dulce, liniștită, născătoare de poezie. Trebuie să recunosc că ani de zile, iubindu-l, citindu-l, și scriind despre el, nu l-am înțeles pe Rimbaud când spunea: «Ainsi, je travaille à me rendre voyant.» Acum înțeleg că a deveni vizionar presupune muncă, presupune chin deliberat, acum înțeleg că iluminarea nu se produce de la sine, că starea de grație se creează prin efort, încordare, clausturare, dereglare, așa cum anahoreții își creau viziunile prin asceză.”³

Ar fi interesant de văzut care sunt resorturile ce au determinat-o pe scriitoare să aleagă aceste personaje ca fiind exponențiale pentru ideea chinului și nu altele; în ce mod și în ce măsură se identifică ea, ca artist și ca ființă umană, cu aceste personalități ale mitologiei clasice. Să fie doar renumele lor deja consacrate: Prometeu – eroul civilizator, Sisif – condamnatul etern la eșecul ineluctabil, Atlas – susținătorul cerului? Ar putea fi, caz în care destinul scriitorului, un trudnic al cuvântului și un revelator de lumi, s-ar identifica cu destinul celor trei eroi, iar apelativele enumerate ar reflecta întrutotul statutul, esența și rolul său în univers (susținător al unei lumi superioare a ideilor și a valorilor). Poate, însă, dincolo de evidente se ascund și alte semnificații. Consultând unele lucrări de specialitate, am aflat că atât Prometeu, cât și Atlas se trag din neamul titanilor, mai precis, din a doua generație, mai emancipată, și că reprezintă două ipostaze excepționale, superioare, evolute ale speciei lor. Victor Kernbach notează că „titanii sunt, de fapt, divinități arhaice, personificând mai ales forțele naturii. Considerați adesea iraționali și necunoscând măsura și ordinea, ei reprezentau îndeosebi forța oarbă, primitivă”⁴, irațională, impulsivă. Totuși, Atlas și mai ales Prometeu, erau cel puțin egali în inteligență, dacă nu chiar superiori, cu olimpienii, potrivnicii lor. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, citându-l pe Paul Diel, notează că titanii ar simboliza forțele brute ale pământului și deci dorințele pământești răzvrătite împotriva spiritului. Ei reprezintă „manifestările stihilor (...) puterile sălbătice și neîmblânzite ale naturii ce tocmai se naște”⁵; fiind „[...]adversari ai spiritului conștient (întruchipat de Zeus), [...]ei reprezintă forțele neîmblânzite ale sufletului, care se opun spiritualizării armonizatoare. Lupta lor simbolizează efortul evolutiv de formare a ființei conștiente ieșite din animalitate.”⁶ Titanii reprezintă stări de conștiință, identificabile probabil în teoria lui Freud cu Sinele, dar și tendințe, cum ar fi cea de dominare, ce uneori se ascunde în spatele unor ambiții obsedante de a face lumea mai bună. Este și cazul lui Prometeu care i-a inspirat lui Bachelard denumirea de complex al lui Prometeu. Mitul lui Prometeu marchează nașterea conștiinței, apariția omului. Sămânța focului furată de la Zeus este simbolul spiritului, dăruit oamenilor. Pedepsa lui Zeus - legarea de stâncă și trimiterea unui vultur pentru a-i mânca zilnic ficatul ce se regenera – este simbolul frământărilor pricinuite de sentimentul vinovăției refulate și neispășite.⁷ Chiar și studiile moderne de psihosomatică confirmă legătura dintre ficat și sentimentele de furie,

³ *Ibidem*, p. 40.

⁴ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 593.

⁵ Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1966, p. 112, *Apud*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Ed. Artemis, București, 1994, p. 358.

⁶ Paul Diel, *Ibidem*, pp. 117-119.

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, p. 129.

ranchiună, invidie, ură, culpabilitate, rezultate în urma unor situații în care persoana se simte constrânsă de viață să avanseze și este mânată de frica ratării propriului destin.⁸ În acest caz, gestul lui Prometeu de a fura focul și dorința sa de a ajuta omenirea sunt mai degrabă motivate de dorința sa de răzbunare față de Zeus și de propria ambiție de afirmare și dominare. Complexul lui Prometeu identificat de Bachelard constă în „năzuințele care ne îndeamnă să știm atât cât și părinții noștri, mai mult decât părinții noștri, atât cât maeștrii noștri, mai mult decât maeștrii noștri. Or, numai perfecționând cunoașterea noastră obiectivă, putem spera să ne situăm mai limpede la nivelul intelectual pe care l-am admirat la părinții și la maeștrii noștri. [...] Complexul lui Prometeu este complexul lui Oedip în viața intelectuală.”⁹ Prometeu devine astfel simbolul ființei care simte că de ea depinde saltul evolutiv următor, intuind viitorul – chiar și numele său înseamnă „previziune”, „prudență pentru viitor”, „a purta de grijă”¹⁰ - și eludând deliberat precepte și reguli străvechi, conștient că revolta sau trădarea sa servește unui bine mai mare. Schimbul condiției muritor-nemuritor, propus de centaurul Chiron – ce dorea să scape de suferințe -, de care beneficiază în urma eliberării sale întâmplătoare de către Herakles, simbolizează învingerea forțelor animalice și oportunitatea ridicării la un alt nivel, egal cu al zeilor – nemuritor în spirit. Revolta lui Prometeu nu va fi una a simțurilor, mânată de impulsuri iraționale, ca în cazul altor titani, ci una a spiritului căci „vrea să devină egalul inteligenței divine sau cel puțin să-i răpească câteva scântei de lumină.”¹¹ Totuși, salturile evolutive nu se pot realiza în mod fraudulos, căci nu există „scurtături” pe drumul evoluției spirituale. Obținerea „scântei de spirit” fără o spiritualizare de sine progresivă, naturală, autentică nu are aceeași valoare și nici același rezultat. „Focul furat de la zei simbolizează intelectul redus la situația de a nu fi decât un mijloc”¹² de trăire a vieții, un instrument al îmbunătățirii ei, cantitativ sau calitativ, dar mai ales din punct de vedere material. În *Prometeu înlănțuit*, Eschil imaginează un discurs ce reflectă opinia sa elogiativă pentru rolul de erou civilizator al personajului și conține o serie lungă de contribuții prin care a revoluționat traiul oamenilor: „Eu am fost cel dintâi care am pus vitele la jug. [...] Prin mine, telegarii învățați la ham au ajuns să tragă carele, întru desfătarea belșugului. Prin amestecurile salvatoare pe care i-am învățat să și le facă, toate bolile se vindecă. Pentru ei am găsit cea mai frumoasă dintre științe: aceea a numerelor; am alcătuit îmbinarea literelor și am întemeiat memoria, muma Muzelor, sufletul vieții.”¹³ Conform viziunii lui Eschil, împărtășită de numeroși alți scriitori sau gânditori, darul lui Prometeu a propulsat omenirea la un alt nivel evolutiv, de la *homo habilis* la *homo inventor*. Motivele care l-au determinat să o facă sunt mai puțin importante, luând în considerare rezultatul atât de benefic speciei umane. „Când doi se bat, al treilea câștigă”, spune un vechi proverb, iar în cazul luptei dintre titani și zei, grație lui Prometeu, au câștigat oamenii.

Revenind la posibilele resorturi inconștiente care au stat la baza alegerii personajului Prometeu ca element de exemplificare în eseu Anei Blandiana, putem acum observa că ar exista mai multe elemente comune ce au stat la baza identificării scriitorului cu eroul.

În primul rând, ambii sunt impresionanți prin puterea personalității lor, fiind caracterizați de o forță titanică, ce se manifestă ca putere creatoare, putere de muncă, putere

⁸ Jacques Martel, *Marele dicționar al Bolilor și Afecțiunilor*, Ed. Ascendent, București, 2012, p. 209-210.

⁹ Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Ed. Univers, București, 2012, p. 40.

¹⁰ Victor Kernbach, *ibidem*, p.487-488.

¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ibidem*, p. 130.

¹² *Ibidem*.

¹³ Eschil, *Prometeu înlănțuit*, I, 2, 3; III, 1, *Apud*. Victor Kernbach, *ibidem*, p. 488.

de sacrificiu, puterea de a schimba tipare, puterea de a oferi un exemplu, puterea de a contesta autoritatea etc.

În al doilea rând, sunt ambii niște revoltați ai spiritului. Volumele de eseuri ale Anei Blandiana abundă în aforisme și cugetări ce răstoarnă convingeri artistice sau morale împământenite, pe baza unei logici neconvenționale, (neo)modern(ist)e. Iată câteva exemple: „Oricât ar părea de paradoxal, marii poeți seamănă cu toții între ei, numai mediocritățile sunt pline de originalitate.”¹⁴ „Românul s-a născut poet, dar nu toți ce se nasc poeți, devin poeți.”¹⁵ „Poetul, marele poet, n-ar trebui să spună nici un vers. Prin fiecare vers scris, poetul își compromite poezia ascunsă, perfecțiunea bănuită în el.”¹⁶ „Am privit întotdeauna rima ca pe un dușman al poeziei, un dușman periculos și strălucitor uneori, [...] un dușman din când în când necesar.”¹⁷ „Aveți toate calitățile, nu vă lipsește decât curajul de a vă teme de ele.”¹⁸ „Nemurirea e de genul feminin – se lasă atrasă de cei care o tratează cu indiferență.”¹⁹

În al treilea rând, sunt ambii conduși de forțe iraționale, de pulsioni ale unor nevoi neîmplinite sau neliniști - ale lor, ale celor din jur, al ființei umane: „Am început prin a încerca să mă exprim și am sfârșit prin a mă lăsa, de mine însămi, exprimată.”²⁰ Această considerație capătă valoare numai dacă este pusă în directă legătură cu psihologia artei. Psihanaliza poate oferi date suplimentare interpretării operei de artă și semnificațiilor mai adânci ale miturilor, cu condiția ca, alături de inconștient, depozitarul conflictelor primare, să se țină cont și de conștiință, considerată drept un factor activ ce funcționează oarecum în mod independent, preluând informații zilnice din viața reală în tot ansamblul ei. În studiile sale despre artă, Freud nu neaga faptul că ființa umană este un ansamblu de instanțe psihice care acționează și în procesul creației artistice, dar precizează că sfera sa de interes este centrată asupra inconștientului. Analiza regresiv – progresiva freudiana pornește de la principiul existenței unor pulsioni și duce deseori la revelarea unui singur complex corelat apoi cu un simbol unic. Bachelard, în schimb, a relevat existența unor complexe de natură intelectuală, cum este cel prometeic, frecvent întâlnit în mitologie și creația artistică. O altă mărturisire a Anei Blandiana din eseuri scoate la iveală conștientizarea acestor forțe interioare a căror voce e imposibil de ignorat: „Senzația ciudată și paradoxal flatantă că nu eu scriu, ci altcineva scrie prin mine lucruri la care eu nici nu m-am gândit și pe care nici nu le bănuiesc cu o clipă înainte de ale scrie. Ar trebui poate să fiu jignită de această dependență totală de forțe pe care nu le pot influența, dar mă simt fericită și mândră ca o doamnă de la curte căreia regele i-a dăruit un copil.”²¹ Opera de artă apare ca un rod al celor mai intime și adânci părți ale ființei. Actul creator transfigurează suferința și sublimază conștiința: „Din toate suferințele din jur transpare în pagina mea numai suferința în sine, o suferință cotropitoare, dar lipsită de determinări. Disperată și umilită, fac tot ce pot pentru a fixa, pentru a trece [...] cât mai multe elemente concrete, dar ceva mai adânc și mai nepasionat decât mine, ceva mai indiferent la clipă sau chiar la timp, îmi spune că totul se întâmplă astfel spre salvarea mea.”²²

Un al patrulea element comun scriitorului și eroului civilizator ar fi focul, simbol al spiritului viu, sacru. Focul este un mitem (adică cea mai mică unitate de sens discernabilă prin

¹⁴ Ana Blandiana, *ibidem*, p. 12.

¹⁵ *ibidem*, p. 73.

¹⁶ *ibidem*, p. 78.

¹⁷ *ibidem*, p. 21.

¹⁸ *ibidem*, p. 21.

¹⁹ *ibidem*, p.20.

²⁰ Ana Blandiana, *Coridoare de oglinzi*, Ed. Cartea Românească, București, p. 402.

²¹ *Ibidem*, p. 407.

²² *Ibidem*, pp. 408-409.

„redundante”, prin „omologii” semantice²³, fiind regăsit deseori sub forma cuvintelor „ars”, „aprins”, „flacăra”, „lumină”). Spuneam mai sus că Prometeu simbolizează nașterea conștiinței în om, dar oare nu asta face și oricare scriitor mare? În majoritatea cazurilor, spiritul, inspirația sau chiar activitatea cathartică de creație sunt asociate focului: „Cine dintre noi, poeții, poate îndrăzni să teoretizeze, să dea sfaturi, să traseze legi, atunci când rândurile noastre, asemenea mesajelor secrete, apar pe hârtie numai la flacăra”²⁴ sau, în eseul, *A fi sau a privi*, „[...] orice mi se întâmplă reprezintă un spor de cunoaștere și toate jerfele de pe altarul cunoașterii au, cu puțin noroc, șansa de a fi aprinse de ochiul zeului și transformate în pagini”²⁵. În *Psihologia focului*, capitolul *Focul idealizat: focul și puritatea*, Bachelard notează: „Adevărata idealizare a focului se formează urmând dialectica fenomenologică a focului și a luminii. Ca toate dialecticile sensibile pe care le găsim la baza sublimării dialectice, ideologia focului prin lumină se bazează pe o contradicție fenomenală: câteodată focul strălucește fără să ardă.”²⁶ Având intuiția sau informația acestui fapt, Ana Blandiana notează în *Eu scriu*: „Poezia nu trebuie să strălucească, trebuie să lumineze.”²⁷

În ceea ce privește interpretarea semnificațiilor mitului lui Sisif, condamnatul etern la eșecul ineluctabil, am dori să ne oprim doar asupra a două aspecte: „eșecul” ineluctabil în artă și sensul unui act aparent absurd. În primul caz, prin „eșec” dorim să înțelegem incapacitatea frustrantă a artistului de a găsi forma capabilă a se ridica la valoarea conținutului. Ana Blandiana exprimă, ca orice scriitor, nu o dată această idee, dar am ales-o pe următoare, căci scoate în evidență dinamica imaginii simbolice prin opoziția termenilor coborâre-urcare: „Unii sunt fericiți pentru fiecare vers frumos pe care l-au scris, alții sunt exasperați de fiecare nouă poezie. Pentru că fiecare poezie este o trecere din perfectul absolut imaginat, spre perfectul posibil real, deci o coborâre de treaptă, o renunțare.”²⁸ Urcarea repetată a stâncii de către Sisif, până foarte aproape de culme echivalează ca sens cu efortul zilnic al artistului de a ridica materia la înălțimea spiritului, conștient fiind totuși că acest fapt e imposibil, căci, de oricâtă măiestrie sau clarviziune ar da dovadă, orice formă de exprimare e limitată, deci imperfectă. Simbolul stâncii lui Sisif se referă și la destinul omului „de a încerca mereu să ridice greutatea dorunțelor sale și să le urce la un nivel superior.”²⁹ În cel de-al doilea caz, sensul acestui travaliu zilnic, aparent absurd prin nefinalizare, ar trebui găsit în interpretarea dată de Albert Camus mitului lui Sisif, și anume aceea că valoarea efortului rezidă în satisfacția îndeplinirii sarcinii și nu în împlinirea scopului. „Lupta însăși spre culmi e suficientă a umple o inimă de om. Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit.” Altfel spus, bucuria unei călătorii constă în parcurgerea drumului, în autodepășire, și nu în atingerea destinației. Găsim această idee și în următorul fragment scris de Ana Blandiana, *Mai important*: „M-am întrebat adesea ce este mai important într-o luptă – faptul că ai purtat-o sau felul în care s-a terminat. Și, oricât ar părea de ciudat, de fiecare dată am ajuns la concluzia că, indiferent de sfârșitul luptei, important rămâne curajul de a fi luptat.”³⁰

Tot pe aceleași coordonate ale „luptei” se situează autoarea și în eseul *Scutul fragil* din volumul *Coridoare de oglinzi* (1984). De data aceasta este vorba de „lupta” dintre scriitori și

²³ Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, Editura Nemira, București, 1998, p.9.

²⁴ Ana Blandiana, *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie*, p. 28.

²⁵ Ana Blandiana, *Coridoare de oglinzi*, p. 5.

²⁶ Gaston Bachelard, *ibidem*, p. 134.

²⁷ Ana Blandiana, *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie*, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, pp.15-16.

²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ibidem*, vol. 3, p. 268.

³⁰ Ana Blandiana, *Coridoare de oglinzi*, p.417.

realitate, în cazul celor care au vrut să o schimbe sau să o ajute să se schimbe, oferindu-i în operă lor reflecția: „între scriitor și lumea căreia el îi este ecou se așază - ca un scut capabil nu numai să-l apere, ci și să-l ajute să învingă - opera sa. Secole de-a rândul, poetul a fost asemenea lui Perseu, fiul lui Zeus, cel care, pentru a înfrânge Meduza, și-a șlefuit scutul și l-a făcut oglindă în care, văzându-și chipul, Gorgona să fie ucisă de revelația propriei ei urătenii. Secole întregi, ambiția realistă a scriitorului a fost aceea de a reflecta atât de perfect lumea, încât aceasta să poată fi învinsă ori măcar împlânzită de spectrul propriei ei imagini. [...]Acum, când singurătatea, neîncrederea și războaiele au dovedit că știu să slujească și să ucidă mai bine decât bietul cap al Gorgonei, poetul s-a văzut și el nevoit să-și schimbe armele. Sfidării și nepăsării, el le-a răspuns prin coșmare de fabricație proprie, artizanală. Renunțând să mai reproducă neapărat lumea, el a ales calea de a-i arăta nu propria ei față, ci cutremurătoarele viziuni pe care aceasta le poate produce în sufletul lui. Nu imaginea vie a Meduzei reflectată în scut, deci, ci însuși capul Gorgonei, tăiat și transformat într-o forță capabilă să apere și să învingă. Poezia devine astfel scutul fragil al pleoapelor, în umbra lăsată a cărora universului real i se dă șansa naivă, și mereu încrezătoare, de a renaște.”³¹ Opera funcționează astfel ca un scut a cărui reflecție a fost diferită în funcție de epocă, uneori subiectivă, alteori obiectivă, uneori idealizată, alteori realistă. Dar în cazul timpurilor moderne, postbelice, reflecția a devenit surreală, alunecând spre macabru și grotesc. După modelul eroului mitologic, poezii neomoderniști și postmoderniști au reflectat în operele lor reflecția realității, deci, o reflecție de gradul doi. Perseu este cunoscut ca fiind învingătorul Meduzei, dar Meduza reprezintă, conform lui Paul Diel, un univers morbid al greșelii. Privirea ei împietrește deoarece în ea omul își vedea propria culpabilitate. Tăierea capului reprezintă puterea „de a domina într-un fel durabil sentimentul excesiv paralizant și morbid al culpabilității”, puterea de a se privi pe sine „prin intermediul unei judecăți măsurate, a spadei adevărului.”³² Dificultatea cea mai mare privirii juste constă în detașarea emoțională și față de sentimentul excesiv al culpabilității, dar și față de sentimentul periculos al vanității. „Nu este îndeajuns să descoperi vina: trebuie să-i înduri imaginea într-o manieră obiectivă, nici exagerată, nici inhibată. Însăși mărturisirea trebuie să fie scutită de excесе de vanitate sau de culpabilitate... Meduza simbolizează imaginea deformată a sinelui... imagine care te împietrește, în loc să te lumineze cum se cuvine.”³³ Revenind la citatul Anei Blandiana, scutul reprezentat de opera literară devine astfel o reflecție de gradul doi a cărei putere de pietrificare se dublează, conferindu-i victoria. Finalul eseului implică, însă, foarte subtil reconsiderarea premisei formulate în ipoteză, referitor la relația dintre lume și scris: „La o primă vedere, relația dintre lume și scris este o simplă prismă cu trei fețe: există scriitori care au contemplat lumea așa cum era ea, alții care s-au iluzionat că o văd așa cum ar fi dorit-o și alții care au încercat să o schimbe.”³⁴ Aceste rânduri se referă rolul scriitorului, însă, ca într-o oglindă, finalul se referă la atitudinea cititorului. Prin urmare, doar cei ce ridică „pleopa” poeziei sunt supuși eventualului efect punitiv al privirii; aceștia se încadrează în trei categorii: prima îi cuprinde pe cei vor să schimbe lumea poeziei, pe cei neinițiați, cei prea curioși sau dușmanii periculoși (de ex. reprezentanții regimului totalitar, cenzura etc.) – care vor fi, bine-nțeles tentați de excесе de culpabilitate sau de vanitate, și vor „împietri”, într-o formă sau alta; a doua categorie îi cuprinde pe cei parțial inițiați care vor vedea sub pleopa poeziei ceea ce

³¹ *Ibidem*, pp. 7-8.

³² Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1966, pp. 90-105, *Apud.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Ed. Artemis, București, 1994, p. 70.

³³ Paul Diel, *ibidem*, pp. 93-97, *Apud.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *ibidem*, vol.2, p. 104.

³⁴ Ana Blandiana, *Coridoare de oglinzi*, p. 7.

doresc ei, deci vor primi „șansa naivă, și mereu încrezătoare, de a renaște”; și a treia categorie îi vizează pe cei inițiați, care văd în Poezie ceea ce este, cu adevărat, fără culpabilitate, fără vanitate, fiind capabili astfel de uciderea Gorgonei, prin trăirea unei revelații transfiguratoare. Este uimitor modul în care stratul de semnificații descoperit prin interpretarea referințelor mitologice adâncește mesajul oricărei scrieri. Se dezvăluie, astfel, o conștiință creatoare infinit mai bogată și mai complexă. E posibil ca scriitorul să nu o fi făcut conștient sau intenționat de fiecare dată, dar e cert că aceste simboluri culturale străvechi au funcție arhetipală, generând interpretări nesfârșite, reductibile, totuși, la esențe.

În concluzie, în aceste pagini am încercat să demonstrăm că în economia unor eseuri ale Anei Blandiana integrarea unor elemente mitologice sau arhetipale constituie o punte de comunicare implicită, între scriitor și cititor, asemeni unui fond sau cod arhaic ce activează resorturi nebănuite și permite metamorfoze uimitoare. De asemenea, s-a putut observa că numeroase referințe mitologice contribuie la definirea concepției sale artistice, conferindu-i originalitate, la nivel formal, dar și universalitate, la nivel ideatic. Eseurile sale confirmă încă o dată o realitate deja acceptată, dar foarte frumos formulată și de J-P Richard: „Elaborarea unei mari opere literare nu e nimic altceva decât descoperirea unei perspective adevărate asupra ta însuși, asupra vieții, asupra oamenilor. Iar literatura e o aventură a ființei.”³⁵ Într-adevăr, scriitura este o experiență intimă, ce oferă scriitorului, și apoi cititorului, șansa de a se regăsi pe sine.

BIBLIOGRAPHY

1. Blandiana, Ana – *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie*, ed. Cartea Românească, București, 1976
2. Blandiana, Ana, *Coridoare de oglinzi*, Ed. Cartea Românească, București, 1984
3. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Brașov, 2000
4. Manolescu, Nicolae, *Ana Blandiana în Literatura romana postbelica (Lista lui Manolescu)*, vol. I Poezia, Editura Aula, Brașov, 2002
5. Zăciu, M., Papahagi, M., Sasu, Aurel, *Dicționarul Esential al Scriitorilor Romani*, Editura Albatros, București, 2000
1. Freud, Sigmund - *Scrieri despre literatura și artă*, Ed. Univers, București, 1980
2. Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Ed. Trei, București 2003
3. Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Ed. Univers, București, 2012
4. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994
5. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, [Editura Albatros](#), [București](#), 1983
6. Martel, Jacques, *Marele dicționar al Bolilor și Afecțiunilor*, Ed. Ascendent, 2012
7. Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație*, Ed. Univers, 1980

³⁵ Jean-Pierre Richard, *ibidem*. p.11.

WRITING STYLE PARTICULARITIES IN ION HELIADE RĂDULESCU'S POETRY

Andreea Sabina Napeu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Ion Heliade Rădulescu was an important Romanian writer in the 19th century, who managed to develop his literary creation by using many themes and motifs, different tropes and embracing a variety of styles. Regarding his poetry, he covered several literary genres. Despite the fact that Heliade was a romantic poet, he tried to mix the Romanticism with some influences of the Classicism and of the Age of the Enlightenment, creating a unique and original poetry.

Keywords: poetry, trope, Romanticism, lyrical, myth.

Stilul și limba creației artistice care poartă semnătura lui Ion Heliade Rădulescu fac parte din amplul proces de unificare și modernizare a limbii române literare, proces în care scriitorul s-a ghidat după ideea conform căreia limba și naționalitatea sunt în strânsă legătură, fiind totodată indispensabile una alteia.

Se poate spune că activitatea lui Heliade în domeniul literar cunoaște două etape distincte. Prima etapă (între anii 1822-1840) se manifestă prin implicarea în diverse proiecte culturale din arii diferite: învățământ, presă, lingvistică, teatru. În această perioadă, factorii care au stat la baza dezvoltării noii ideologii sunt, pe de o parte, influența culturii grecești, iar pe de altă parte, continuarea ideilor iluministe ale Școlii Ardelene. A doua etapă începe în anul 1840 și coincide cu o reformare a opiniilor susținute până la acel moment de Heliade, care se datorează ideologiei sale politice, dar și exilului din perioada 1849-1859. Pe de o parte, în mod incontestabil, Heliade a fost numit „personalitatea cea mai mare a literaturii române după D. Cantemir” (Călinescu, 2001, p. 66), însă, pe de altă parte, întreaga sa activitate literară a stat sub semnul enigmei, fiind considerat o personalitate duală. Cu toate acestea, contradicția dintre cele două etape mai sus amintite face parte din originalitatea lui Heliade ca scriitor.

Ion Heliade Rădulescu a fost adeptul romantismului pașoptist. Curentul romantic românesc este de tip Biedermeier, care reprezintă o variantă degradată a romantismului din Europa anilor 1790-1815 deoarece el este „o dare înapoi, o reducere a pretențiilor cosmice la o scară umană. Biedermeier este un romantism îmblânzit” (Manolescu, 2008, p. 149). Acesta se definește ca fiind impur, având o predilecție către compromisuri stilistice, dar și către valori morale înalte. Romantismul românesc poate să se încadreze în acest tipar „atât prin eclectismul său, cât și prin înclinația către forme neradicale și detotalizate, către istoric și etnic, cu precizarea că el comportă nuanțe absolut particulare ce se cuvin relevate. Chiar și strict istoric, epoca romantică se suprapune la noi acestui al doilea romantism european” (Manolescu, 2008, p. 149).

Romantismul românesc accentuează ideea de modernizare și emancipare a poporului atât din punct de vedere politic și social, cât și din punct de vedere național și cultural. Acesta devine vizibil în secolul al XIX-lea, odată cu apariția generației pașoptiste, din care făcea parte și Ion Heliade Rădulescu; pașoptiștii aparțineau unei generații unitare „atât prin tendințele lor sociale și morale, cât și prin particularitățile lor stilistice” (Vianu, 1981, p. 19). Mai mult, secolul al XIX-lea se caracterizează prin inovații care s-au impus în spațiul cultural românesc, „a căror esență este democratizarea culturii” (Țugui, 1974, p. 74), iar literatura romantică din perioada pașoptistă este o literatură angajată, pusă în slujba idealului național.

Ion Heliade Rădulescu s-a adaptat specificului literaturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin eliberarea de orice dogmă, prin stabilirea statutului spiritual și social al artistului, dar și prin credința în idealuri care provin din convingeri democratice și umanitare puternice. Heliade este un scriitor romantic prin „tumultoasa viață interioară, vizionarism, privirea antitetică a lumii, tentația timpurie a angajării în bătăliile vieții, curiozitatea mereu vie în fața misterele existenței individuale și universale” (Țugui, 1984, p. 130).

După cum însuși mărturisea, creația literară a lui Heliade a luat naștere începând cu anul 1821, dar adevăratul debut al poeziei heliadiste a avut loc odată cu publicarea volumului *Meditații poetice dintr-ale lui A. de Lamartine. Traduse și alăturate cu alte bucăți originale din D. I. Eliad*, în anul 1830, iar ulterior, în anul 1836, toate scrierile sale au fost reunite în volumul *Culegeri din scrierile lui I. Eliad de proze și de poezie*. Un alt volum reprezentativ este *Căderea dracilor*, din anul 1840. Poetul aspiră la dezvoltarea creației poetice inițial printr-o schiță de plan unitar, care se concretizează în anul 1858, în *Biblice*; în ideea de a crea o istorie a umanității, opera cuprindea patru părți (*Biblice*, *Evangelice*, *Patria* sau *Omul social* și *Omul individual*), sub forma unui poem de mare întindere – *Umanitatea*.

Heliade aprecia poezia ca artă, „ca factor social activ și credea în puterea ei modelatoare” (Țugui, 1984, p. 130). În opinia lui, „poezia își are limba ei, ca și toate celelalte științe și meșteșuguri și, ca să o înțelegi, trebuie să o înveți, precum se învață toate limbile, ba încă mai mult decât atât, poezia constă în descrieri, în sentiment, trece și prin toate învățăturile care te pot face destoinic a învăța acest meșteșug frumos” (Țugui, 1984, p. 83). Mai mult decât atât, poezia este „cea mai veche dintre toate artele și una dintre cele mai naturale omului” (Popovici, 1977, p. 53).

Ion Heliade Rădulescu a pornit în direcția unui lirism deosebit, de inspirație biblică, așa cum însuși relatează: „prin nașterea și creșterea mea, prin ocupațiile mele literare ce nu aflau materie despre limbă decât în cărțile Bisericești ce singure aveam, și mai vârtos din cauza sujetelor ce ca poet am fost ales, studiul meu de predilecție n-a fost decât Vechiul și Noul Testament. Și n-a fost scriere a mea care să nu fie inspirată sau întipărită oare unde de ideile biblice și evanghelice” (Densusianu, 1929, p. 156).

Opera poetică heliadescă are un caracter modest ca întindere, însă este valoroasă prin imboldul creator, prin multitudinea de genuri abordate, dar, mai ales, prin asigurarea căii de pătrundere a romantismului în literatura română. Pentru Heliade, aspectele esențiale ale poeziei erau armonia și muzicalitatea versurilor. Printre însușiri, putem aminti caracterul moralizator și creator al unei limbi și al unor modele literare. Totodată, poezia constă în „descrieri, în sentiment, întru înălțarea duhului și a inimii, și într-aceeași vreme își are scaunul său în armonia vorbelor și mărimea limbei” (Heliade Rădulescu, 1969, p. 176).

Revenind la creația poetică originală a lui Heliade, aceasta se caracterizează prin varietatea de teme și genuri folosite. Temele poeziilor erau diverse: tema social-politică (*O noapte pe ruinele Târgoviștei*), opoziția dintre geniu și semenii săi (*La F. Schiller*), viața ca vis (*Visul*), mitul folcloric al zburătorului (*Zburătorul*). Evident, imaginația sa bogată izvorăște din romantism.

Întâlnim la Heliade majoritatea trăsăturilor romantismului de tip pașoptist: viziuni ale trecutului, apariția personajelor istorice sau mitologice, interesul pentru istoria națională, prețuirea patriei și a folclorului, dar și adaptarea unor teme precum ruinele, meditația, nocturna. Totodată, apariția romantismului românesc are o însemnătate deosebită întrucât atunci au fost create genurile și speciile literare, dar și mijloacele de exprimare artistică; în sens mai restrâns, perioada romantică a fost momentul de început al stilului literaturii române moderne.

Creația poetică a lui Heliade cuprinde specii literare clasice, dar și romantice. Din speciile clasice fac parte elegia, oda, sonetul, fabula, satira și epopeea, iar cele romantice cuprind meditațiile, balada și jurnalul.

Specie romantică, poezia *Serafîmul și Heruvîmul*, o meditație pe tema condiției umane, prezintă existența aflată sub semnul dualității divinității. Prin această meditație, Heliade se plasează în lirica modernă. Serafîmul este „o chintesență a fericirii senine” (Țugui, 1974, p. 144), în timp ce heruvîmul provoacă teamă, arătând faptul că Dumnezeu nu iartă păcatul originar. Se conturează un cadru al Edenului terestru, în care omul se întoarce la originile fericirii sale. Mai mult decât atât, întreaga poezie este construită pe ideea alcătuirii duale a omului.

*Și-n somnu-mi, și aievea ființa-ți mă-nsoțește;
Chipu-ți mi-e faț-oriunde, în preajma mea el zboară
Din soare se repede, din lună strălucește,
După pământ se nălță, din ceruri se coboară.*

*Pe la fântâni m-așteaptă, cu unda se răsfîrînge,
Cu frunza îmi șoptește, cu zefîrul suspînă,
Cu valea îmi răspunde, cu patima mea plînge,
Cu dealul se înalță, cu câmpul se alină.*

Visul, o altă scriere a autorului, apare ca o continuare a poemului anterior, iar motivul principal din poezie este viața percepută ca vis. Se știe faptul că romanticii folosesc în scrierile lor imagini onirice. Heliade creează astfel poezia filozofică, prezentând viața omului în general, dar prin raportare la cunoașterea propriei vieți, în primul rând. Alegoriile ascund avataruri ale biografiei, acestea fiind prezentate sub forma unor vise cu scopul de a distruge demonii interiori, dar și eul individual și egoist, care trebuia să lase loc manifestării idealului național. Cu alte cuvinte, este vorba de o detașare de interesul individual pentru a se pune în slujba țării și a poporului, construind astfel cetatea viitorului.

În poezia *Visul* regăsim versuri care au un caracter satiric, ce conturează astfel portretul prietenului trădător, decăzut din condiția de om și transpus în cea de insectă, așa cum reiese din sonetul XII:

*Parcă era femeie... trăsuri amestecate
Se gâlcevea pe fața-i de nevoiaș bărbat:
Lungă, lungă, subțire și oase înșirate,
O sprintenă momâie forma grozavu-i stat.*

*Ochii îi erau negri ș-un foc în ei de sânge,
Sub ei un nas lung, groaznic umfla fatale nări;
Gura-i, un iad de largă, voia cochet a strânge;
Scâlâmbu era-n fața-i, în trupu-i, în mișcări.*

*Galbenă și uscată fața-i cea lunguiată,
Până la urechi buza-i d-ocară-nveninată,
Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta.*

*Picioare de insectă ce foametea vestește,
În veci nesățioasă cu cinstea se hrănește
De la străin și rude, făr-a putea-o da.*

Se pot observa așadar elementele care configurează acest portret: prezența epitetelor duble sau reluate sub forme derivate (*lung-lunguiată*), elemente de superlativ absolut (*gura-i, un iad de largă*), dar și oximoronul (*sprintena momâie*).

În plus, motivul vieții ca vis se regăsește în ultima parte a poeziei, atunci când eroul speră la un viitor mai bun:

*Fruntea-mi albită toată către pământ se lasă,
Brațele-mi rezemate toiajul meu apasă,
Iar sufletu-mi se-ntoarce și cată înapoi...*

*O, zile! sau ce nume vouă vi se cuvine?
Dar ați trecut! ce trece mai mult el nu mai vine.
Era mai dinainte să vă întreb pe voi.*

Visul „moralizator și alegorizant, lipsit de aripi onirice, anunță cea mai profundă temă a lirismului eliadesc: tema ascensiunii, tema înfrângerii limitelor. Ea este prefigurată de motivul mai întins al zborului și se pierde în viziunea vastă a cosmosului, a ordinii din tăiriile cerului” (Simion, 1980, p. 88).

O noapte pe ruinele Târgoviștei este o poezie romantică ce valorifică tema patriotică; poezia amintește de tradiția istorică. Această meditație conține motivul ruinelor, atât de întâlnit la scriitorii romantici pașoptiști. Mai mult, aceasta descoperă puterea exemplară a istoriei și valorifică tema, care de altfel era specifică unei etape timpurii a romantismului european. Cadrul temporal al meditației este nocturn, descris sub formă de pastel, accentul deplasându-se apoi către meditația interioară. Poetul face apel la introspecție, reliefând zbuciumul interior:

*Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,
Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc;
Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,
Se scaldă în lumina eterului ceresc.*

Vechea cetate natală este sursa de inspirație pentru poet, iar la sosirea nopții aceasta îi trezește sentimente de melancolie în ceea ce privește trecutul eroic:

*Fatala presimțire acum mă părăsește,
Dar vai! eu ca și tine sânt slab, neputincios;
Glasu-mi nu-mbărbătează, poate și el cobește,
Sau plânge slava veche, și plânge dureros.*

Meditația poetului se încheie odată cu sosirea dimineții, prin descrierea unui tablou de natură, prin imagini artistice vizuale și auditive de mare efect. Acestea sugerează reluarea cursului normal al vieții:

*Turme, cai, dobitoace la apă se coboară,
Clopote bat, se scutur, cu-al dimineții zvon;
La vâjâitul morii unde se-nfășoară,
Deschis e ochiul zilei acum pe orizon.*

Capodopera lui Ion Heliade Rădulescu rămâne însă balada *Zburătorul*, care a apărut în *Curierul Românesc*, în anul 1844. Balada valorifică mitul folcloric al zburătorului, care a fost amintit în literatura română și de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*. Zburătorul lui Heliade este un motiv premergător liricii abordate de Mihai Eminescu sau George Coșbuc, în literatura română, iar în același timp, se apropie de zburătorul lui Victor Hugo, în literatura universală. Poezia este un monolog alcătuit din trei părți (partea I și a III-a ca baladă, iar partea a II-a ca pastel).

Balada sugerează apariția sentimentului de dragoste la fetele tinere, un mister greu de de descifrat, care imprimă teamă totodată.

Poezia începe cu discursul fetei îndrăgostite pătimaș de o ființă misterioasă care își mărturisește stările prin care trece, prin notații în stil direct:

*Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,
Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se pălesc!*

Discursul fetei sugerează un strigăt, dorința de a scăpa de această boală prin orice mijloace, iar soluțiile căutate dovedesc lipsa de experiență a acesteia. Tocmai părțile de vorbire folosite (adverbe, substantive, verbe și pronume) întăresc ideea paradoxului, ca mod de manifestare a erosului:

*Oar' ce să fie asta? Întreabă pe bunica:
O ști vrun leac ea doară... o fi vrun zburător.
Ori aide l-alde baba Comana, ori Sorica,
Ori du-te la moș popa, ori mergi la vrăjitor.*

*Și unul să se roage, că poate mă dezleagă;
Mătușile cu bobii fac multe și desfac;
Și vrăjitorul ăla și apele încheagă;
Aleargă la ei, mamă, că doar mi-or da de leac.*

Segmentul al II-lea înfățișează pastelul înnoptării, o temă frecventă la romantici. Apare motivul înserării, iar axa timpului coordonează imaginile auditive și cele vizuale. Bucolicul se îmbină cu romantismul. Soarele apune, *vitele muginde la jgheab întins pășeau*, vițeii aleargă spre ugerul vacilor care, sub *fecioreasca mână*, provoacă susurul laptelui. Treptat, zgomotele se diminuează, iar stelele apar pe rând. Se creează sentimentul de solemnitate, prin folosirea unor epitete și metafore care sunt inspirate mai degrabă din clasicism de această dată. Mai mult decât atât, repetițiile și personificările creează armonii și sugerează prosperitate; motivul visului este prezent și aici, de fapt este vorba de proiectarea realității în vis:

*Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpânește,*

Şi lătrătorii numai s-aud neconținut.

*E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veşmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat.*

*Tăcere este totul şi nemişcare plină:
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morile au stat.*

Motivul tăcerii este aici prezent ca leitmotiv. Mai mult decât atât, lexicul este cel care dă impresia de solemnitate, întrucât imprimă muzicalitate. Tabloul liric este completat de prezența epitetelor, dar și a metonimiei, iar la nivel silistic verbele folosite sunt preponderent la modul indicativ, timpul prezent.

Partea a treia a baladei stă sub semnul apariției motivului Zburătorului, tot prin notații în stil direct. Se face trecerea de la planul sufletesc, la cel natural, culminând cu cel cosmic:

*Tot zmeu a fost, surato. Văzuși, împelițatu,
Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Şi drept pe coș, leicuță! ce n-ai gândi, spurcatu!
Închină-te, surato! — Văzutu-l-ai şi tu?*

Zburătorul este portretizat minimal, dar asemănat cu o ființă reală, prezentată caricatural și umoristic:

*Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Şi-pietre nestemate lucea pe el ca foc. [...]
Ca brad un flăcăiandru, şi tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur! dar slabele lui vine
N-au nici un pic de sânge, ş-un nas --ca vai de el!*

Zburătorul este o combinație între realitate și vis, iar abia acum paradoxul a fost rezolvat, prin metamorfozarea vis-zmeu, însă, cu toate acestea, soluția vindecării nu a fost descoperită.

Poezia lui Ion Heliade Rădulescu este interesantă prin temele abordate (istoria, trecutul glorios, ruinele, folclorul, natura, iubirea), prin speciile cultivate, dar și prin categoriile estetice utilizate. Prin lirica sa, Heliade a avut rolul de mentor, ajungând să inițieze generațiile viitoare de scriitori. Dominat de caracterul său de vizionar, Heliade devine astfel un precursor al liricii moderne.

BIBLIOGRAPHY

Angheliescu, 1986 – Angheliescu, Mircea, *Ion Heliade Rădulescu: O biografie a omului și a operei*, București, Editura Minerva.

Călinescu, 2001 – Călinescu, George, *Istoria literaturii române: compendiu*, București, Editura Litera Internațional.

Densusianu, 1929 – Densusianu, Ovid, *Literatura română modernă, volumul al II-lea: Poesia în spirit vechi și cea de tranziție – Cel dintâi poet modern: V. Cârlova*,

Curentul larg de afirmare a literaturii nouă: I. Heliade Rădulescu, Bucureşti, Editura Universală.

Heliade Rădulescu, 1939 – Heliade Rădulescu, Ion, *Opere, Tomul I*, Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă.

Heliade Rădulescu, 1969 – Heliade Rădulescu, Ion, *Scrieri alese*, Bucureşti, Editura Tineretului.

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

Popovici, 1977 – Popovici, Dimitrie, *Studii literare: Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu. Volumul III*, Cluj Napoca, Editura Dacia.

Rotaru, 1987 – Rotaru, Ion, *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, Editura Ion Creangă.

Simion, 1980 – Simion, Eugen, *Dimineaţa poezilor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Țugui, 1984 – Țugui, Grigore, *Ion Heliade Rădulescu. Îndrumătorul cultural şi scriitorul*, Bucureşti, Editura Minerva.

Vianu, 1981 – Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura Minerva

CONFIGURATIONS OF THE POLYPHONIC SELF- CONSCIOUSNESS: THE COMPLEXITY OF CULTURAL MEMORY IN PHILIP ROTH'S THE PLOT AGAINST AMERICA

Majid Shirvani

Junior Researcher, MA, Lorestan university, Khorramabad, Iran

Abstract: This article focuses on deconstructing the polyphonic competing voices running into Roth's authorial voice. His transatlantic narrative voice is in fact haunted by different sub-consciousnesses of his authorial mind. The corollary of the aggregation of these voices springs from the formation of a contrapuntal environment in the novel. This double-voiced discourse which in Bakhtinian terms is famous with "other-voicedness" founds a condition within this study through which voices can move in and out of the novelist's central narrative voice in an attempt to orchestrate the characters' ideologies.

Keywords: Jewishness, self, polyphony, consciousness, transgradient space

Introduction

What makes *The Plot Against America* shine in Roth's oeuvre is its artistic blurring of the lines between fact and fiction. It is of paramount importance for Roth to orient his literary works more and more toward the quality of verisimilitude. And in doing so, he is so punctilious that it is really hard to take on an animadversional approach when judging the verisimilitude of his works. As a course of fact, in *The Plot Against America*, Roth has so abstrusely interwoven the two notions of fact and fiction that the act of labeling the novel as implausible or unreal could be only done by reviewers who at their best could have a shallow reading of the novel. What is going to be tackled in this study is scrutinizing the verisimilitude that Roth manipulated in all constituent elements of the novel, especially in characterization.

Polyphonic Orchestration of Characters' Ideologies

To construct novel's characters as real as possible, Mikhail Bakhtin emphasizes that the author's prerogative voice has to be dismissed for the benefit of the characters' *self-conscious*. Upon gaining awareness and thus autonomy, characters will not emerge as puppets (passive avatars) at the hands of the author. In this regard, in *The Problems of Dostoevsky's Poetics*, he states that

"the verisimilitude of a character is verisimilitude of the character's own internal discourse about himself in all its purity but, in order to hear and display that discourse, in order to incorporate it into the field of vision of another person, the laws of that other field must be violated, for the normal field can find a place for the object-image of another person but not for another field of vision in its entirety.

Some fantastical viewpoint must be sought for the author outside ordinary fields of vision.” (54)

In *The Plot Against America* Roth has crafted the incorporation of each character’s internal discourse to his field of vision mainly through two strategies: on the first level, he holds together a plurality of consciousnesses into his text by unmerging and displacing his authorial voice. It is as if the novel stages a platform for the interaction and conversation of distinct ideologies imported by each character. In the midst of all characters’ verbal exchange Roth does not interfere even at the crucial moments. When in the first chapter Lindbergh’s name is getting on everybody’s tongue, Herman Roth shouts a series of questions: “What the hell did he [Lindbergh] do?” “What the hell did he do *that* for?” “Has he completely lost his mind?” (Plot 46). All these questions are just partly answered by Alvin’s short and witty remarks, whereas the reader is in need of knowing the answers to these questions. Further, the narrator, Philip, holds the reader’s curiosity unanswered by ironically jumping to the next paragraph and speaking about something else. Secondly, for a more excelled translation of the psychology of his characters Roth creates a kind of dialogue with them, and thenceforward exploits characters’ words into the text of the novel. Bakhtin believes that upon such dialogues, the character is “represented” and not “expressed.” When the characterization is developed as such, he or she “does not fuse with the author, [and] does not become the mouthpiece of his [author’s] voice” (Problems 54). Hence, there is no surprise in the fact that no character could be found in the novel that is incontrovertibly serving the Roth’s authorial intention, nor again in the fact that authorial interference on behalf of Roth could be traced after all of the verbal exchanges.

Philip Roth has no interest in staging the characters of the novel unidimensionally, even though, it would have served his thematic emphasis if he did so. In his appraisal of the novel, Steven G. Kellman believes that it “is a secular American Jew’s nightmare about the ascendancy of fervent Christians who define American identity in terms that exclude the Roths of Weequahic” (116). Therefore, the Christians, the majority who run anti-Semitic discourse into the novels setting are unexpectedly not portrayed as utterly diabolical characters. When government programs such as Homestead 42 and Just Folks dispersed and disintegrated Jewish families of Newark, Wishnows (Roths’ Jewish neighbor of the down floor) become superseded by an Italian Catholic family. This new neighbor of Roths are not limned as indifferent and neutral to what is going on to the Jews. When the shockwaves of Lindbergh’s presidency threat Jews’ security in the neighborhood, in an act of sympathy, Mr. Cucuzza and his son went to Roths floor with some “gifts:” “Joey’s gift was the cake, Mr. Cucuzza’s was a pistol,” (256) by which Herman could take care of his family. Likewise, this Roth’s resistance against one-sided portrayal of characters goes to Jews of the novel. In doing so, he does not stage Jews as wholly aggrieved minorities. Uncle Monty, Aunt Evelyn, and Rabbi Bengelsdorf, for example, so get on very well with Americans that have nothing for not being regarded as collaborators. One implication of this potpourri of characters is the space that he creates between himself (as the author) and his artistic creations. By this space, his characters achieve a self-consciousness that would make them no longer the carriers of authorial intentions. Bakhtin refers to such self-consciousness “as the artistic dominant in the structure of a character’s image, [which] presupposes a radically new authorial position with regard to the represented person” (Problems 57). By fortifying his characters by such consciousness and thus autonomy, Roth’s narrative voice emerges just as one of the many voices of novel’s polyphonic orchestration.

That Roth pictures his characters as heterogeneous is in fact an endeavor to emulate

the stratification and multifariousness of truth. For Roth, to whom fiction is/should be a facsimile of real life, employing diversity at the level of characters is substantial. The diversity that he assigns to his characters becomes more tangible when each character's personal traits become discretely analyzed. As post-war novels mostly stress the "polyphony or heteroglot possibility, hybridity, and post-nationality; and a sense of the profoundly unstable and precarious nature of the self in an ever-evolving national space," (Morley 549) *The Plot Against America* is a host of numerous Weltanschauungen.¹ In the novel, each character adheres to his or her own view on life and enters into the city of ideas that Roth has architected for the novel. This discursive quality of worldviews traces back to the political preference of the characters. In other words, "Politics is where ideological differences between people come to the fore, where different viewpoints collide, and where each side tries to state its case as convincingly as possible" (Verhaeren 44). In the story, after a family dispute Bess notices Philip's discomfort and curiosity with the inconsistency of characters. She asks: "What do you want to know?" When Philip answers "What everyone's yelling for," she underscores the significance of worldview in man's life by replying: "Because everybody sees things differently.... Because there's a lot on everyone's mind" (*Plot* 175). As a polyphonic novel, *The Plot Against America* offers a range of feasible definitions for being a Jew. Employing such variety makes Roth's position dynamic in narrating the story. In *Reading Myself and Others* he admits that "For me, one of the strongest motives for continuing to write fiction is an increasing distrust of 'positions,' my own included" (68). From this perspective, the reality that he offers emerges as spectral. Considering reality as such, each character's personal traits merit analysis through a critical myopic lens. In the novel, Roth has summed up each character's concept of reality, a reality that each pries out according to his or her own particular worldview: Herman Roth reveals one plane of the spectrum that is located between assimilation and a complete identification with Jewishness. He is a fierce American Jew, who as an indigenous refuses to give up fighting for the democracy and freedom and yet at the same time he fights for the right of country's minorities including Jews, a race that according to Lindbergh locked that democracy and freedom onto stalemate. Rabbi Bengelsdorf stands in another place of that spectrum. He is so Americanized that many regarded him as a quisling man, as a Jew who "just guaranteed Roosevelt's defeat!" (*Plot* 45). Aunt Evelyn, Rabbi Bengelsdorf's wife, set aside everything with the Jews and works in the Office of American Absorption, an office which designs programs which either consciously or unconsciously have anti-Semitic intentions. Being like this, she hardly can be regarded as Jewish when compared to her sister, Bess. Young Philip calls her "estranged aunt" when he is asking about the dinner that his aunt had at White House with president's guests; Mr. von Ribbentrop, the German foreign minister. Bess is a moderate character who just wants to flee to Canada when she found out that the religious tolerance that the United States offered was just a tantalizing hope. Sandy epitomizes a character who is discontent from Jewishness and to cope with it, he recurses to "self-congratulation." After participating in Just Folks program and working in the farmlands of Kentucky, he is so satisfied with the experience that the Office of American Absorption uses him as a model to encourage other Jewish boys to participate in such programs. Alvin who cannot stand the discrimination and anti-Semitic discourses, chooses to fight. He runs away to Canada to join the army and fight Nazis. Taking into account the behavior of each of above mentioned characters and indeed of

¹ A German Claque for "worldview," composed of *welt* (world) and *aushauung* (outlook) emphasizing the cognitive gravitation of one individual toward world through which each notion is ontologically and epistemologically comprehended.

all other characters like Walter Winchel, Mrs. Wishnow, uncle Monty, and Earl Axman unveils how each character yields his or her own self-consciousness, and that how Roth's authorial resolution becomes obliterated. In this way, his polyphonic narrative mode in the novel becomes subsumed with multiple points of view. Debra Shostak believes that this strategy allows Roth to "take up a variety of perspectives on the issues that engross him, at times in clear opposition to one another and at other times along a continuum. He gives full voice to each perspective, which may appear literally or in dialogue, in the monologue of a character or narrator, or displaced into action or narrative form" (6). By characters improve with such extent of autonomy, two interrelated points need explanation here: the unity of the work and the position of the author. In the novel, each viewpoint is set in a way that no one's can surpass the other's. They are insurmountable since each is "equally developed, equally persuasive, and put forth with the same rhetorical force" (Verhaeren 44). In such environment, novel's text holds an *anti-theological* sense that resists against centripetal forces of unity. This justifies why the novel flouts any facile judgment and why the author does not allow himself to interfere in the dialogues of the characters. The novel abounds in examples of inconclusive disputes between Herman and Rabbi Bengelsdorf, Herman and Alvin, Sandy and his parents, Bess and Aunt Evelyn, and Alvin and uncle Monty. Therefore, when Roth discards characters' arguments (by not giving any authorial and moral encompassing judgement) the novel will have no room for the binary of privileged/unprivileged ideology. This writing off makes *The Plot Against America* "dialogic rather than dogmatic." Shostak maintains that "[Roth] refuses to imagine such positions in simple binary terms, which might allow one perspective to gain interpretive privilege over another, nor does he work varied viewpoints through a dialectical process toward a synthesis" (6). With all this, Roth is in fact dramatizing the complexity of reality. To him, reality is not that easy to be grasped by any binary, but rather, it is a mirage, so to speak, always changing shape. Once in an interview with Mervyn Rothstein, he admits that his "impulse is to problematize material... I like when it's opposed by something else, by another point of view" (qtd. in *Countertexts* 6).

After all, the last part of the analysis of the characters goes to the main character of the story, Philip Roth. What makes his position special here is that this character is the hero, the narrator, and shares the same name with his creator. As the story's hero, Philip, contrary to the heroes of the conventional novels is not a glamorized superman who can deal with any problem, but he is just a seven-year-old Jewish boy who is frightened with the plight that he and his coreligionists experience in fascist America: "Of course no childhood is without its terrors, yet I wonder if I would have been a less frightened boy if Lindbergh hadn't been president or if I hadn't been the offspring of Jews" (*Plot* 10). One main reason for characterizing the protagonist as such is that in polyphonic novels the main character is not the holder of authorial intentions. By this not being author's mouthpiece, the protagonist appears just like the other characters because his voice is orchestrated at the same level with other's in the contrapuntal stage of the novel. To Bakhtin, the hero is not a fixed determined subject, but a "particular point of view on the world and on oneself" (*Problems* 47). He is capable of interpreting his own self as well as his surroundings. What is important for a polyphonic novelist then "is not how his hero appears in the world but first and foremost how the world appears to his hero, and how the hero appears to himself" (47). Throughout the story, young Philip describes how the world (America) appears to him with his own childish point of view. With the Lindbergh's administration, other characters react with their own mature eyesight, in the meanwhile, all that young Philip can do here is playing the game "I Declare War" (33). Philip as the narrator also turns out as an iconoclastic character when

compared to conventional novels: like his heroic version, in this role he does not take on a fixing image. He is subsumed with a sum of subconscious selves. That is why when analyzing the narration within the “higher unity” of the novel, the overlapping images (partly a seven-year-old boy, partly a historian, and partly the authorial Roth) come into the sights.

One significant feature that the characters of this novel share in common is their dynamic personality. As the novel closes, many characters are not those whom they were at the beginning. It shows that Roth delineates the diversity of characters not only at the large scale of novel’s society, but he does register this diversity at the level of each single character’s personality as well. Such stunning strain of bringing vastly dissonant voices in a single narrative platform endorses and lauds the polyphonic quiddity of Roth’s masterpiece.

Dialogue in Artistic Creation

In the genre of novel, dialogue plays a constructive role. What is meant here by dialogue is twofold: it refers to the relation that characters establish through their verbal exchanges alongside with the special kind of dialogue that the novelist has with his characters. Both senses of dialogue aim at a very transcendental goal. In the previous part it has been said that each character enjoys his or her own autonomy by the self-consciousness that they achieve from their creator. But how this autonomy is really fulfilled when they are written by an author? The answer lies in the role that dialogue plays in the novel, especially the role of the latter sense by which the author manages dialogue with his artistic creations. An explanation of the autonomy (selfhood) that one achieves in life provides a good starting point for expanding and explaining the role that dialogue plays in the answer of the above-mentioned question.

One cannot get a fully image of his *self* in private. It means that it is impossible for man to conceive of himself outside of the relation that links him to the others. Bakhtin believes that “In life, we do this [conceiving of self] at every moment: we appraise ourselves from the point of view of others, we attempt to understand the transgredient² moments of our very consciousness and to take them into account through the other” (qtd. in *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* 94). All external as well as internal apprehension of self take shape under the auspices of man’s surroundings. In this regard, “the others” gain a quintessential position in self-understanding. Tzvetan Todorov corroborates that “we can never see ourselves as a whole; the other is necessary to accomplish, even if temporarily, a perception of the self that the individual can achieve only partially with respect to himself” (95). Provided that one keeps his individual in private, he will lose himself since he is in lack of understanding of his self, since being (“*être*”) is to be accessed through the other (“*autre*”) (97). Now it becomes clear why Bakhtin molded “being” on the theory and critical procedure of dialogue: he avers that “Life by its very nature is dialogic. To live means to participate in dialogue: to ask questions, to heed, to responds, to (dis)agree” (*Problems* 293).

By applying the process of self-understanding to the genre of novel, more specifically to its characterization, author’s position merits examination, hence the ground for answering the posed question becomes prepared. Based on what has been mentioned so far, if the author be regarded as the transgredient space around one character, that character will come into an understanding of himself. In the process of characterization, the author has to undergo a transcendental metamorphosis: he objectifies his fictive avatar in his mind so much so that he himself would become that very character. In this way, he begins to live the life of the

² A term Bakhtin uses to comment on the inside out space spreading around one’s ego.

character. There, he makes dialogue with the character and thenceforward makes a return to restore his position as the novelist. It is through this process that he can first come into a fully understanding of his characters and then fulfill their autonomy. Accordingly, such author can never be charged as the determiner or finalizer of the characters. In designing characters, he is not the architecture; all he can do is being “the other,” the transgredient space around their consciousness.

Regarding the characterization of *The Plot Against America* from this vantage point, it becomes unveiled that how Roth was successful in managing dialogue with his characters. The spectral qualities that characters offer, shows how much Roth has devoted his authorial position for the sake of making his characters as objective as possible. He could have easily colonized his characters and made them serve his intention. If he did so, he could even intensify the tragic nature of the novel, but as a polyphonic novelist to whom the fallacies of conventional art including monotony, delusion, distortion, and finalization have been debunked, he prefers to revere the autonomy of the characters and to show life as it really is.

In *The Plot Against America* Roth elevates the concept of dialogue by taking it one step further so as to install character-character dialogue to the author-character dialogue. This ancillary dialogue, through which both senses of dialogue are interrelated, makes characters define and invent one another. Bakhtin believes that dialogue

“is not a means for revealing, for bringing to the surface the already ready-made character of a person; no, in dialogue a person not only shows himself outwardly, but he becomes for the first time that which he is, not only for others but for himself as well. To be means to communicate dialogically is not a means for revealing, for bringing to the surface the already ready-made character of a person; no, in dialogue a person not only shows himself outwardly, but he becomes for the first time that which he is, not only for others but for himself as well. To be means to communicate dialogically.” (qtd. in *Routledge Dictionary* 52)

When Sandy’s satisfaction with the Just Folks program does not appeal to his father, Herman, he becomes lectured by his father. In one of his many dialogues, Herman puts his views on “henchmen” across his son: “You know nothing about von Ribbentrop, you know nothing about Göring, you know nothing about Goebbels and Himmler and Hess—but I do know” (177). The Nazi’s relentless policies is divulged as it becomes clear that the programs of the Office of American Absorption were part of Himmler’s prescription “to inaugurate in America a systematic process of marginalization that will lead in the foreseeable future to the confiscation of all Jewish wealth and the total disappearance of the Jewish population, their appurtenances, and their property” (293). Although it is hard for Sandy, he abandons everything with Kentucky and begins getting on with girls. As Philip observes, “Sandy’s friends were suddenly the girls his age, the teenage girls whom he knew from school but had never examined so covetously before” (229). But the most instructive example for this kind of character-character dialogue is one that takes place in novel’s broad socio-political framework between the “Christian countrymen” as the majority, and American Jews as the minorities. Philip believes that the corollary of this dialogue, the image that Jews earn from it is a distorted image: “rather than *truthfully* acknowledging us to be a small minority of citizens vastly outnumbered by our Christian countrymen, by and large *obstructed* by religious prejudice from attaining public power, and surely no less loyal to the principles of American democracy than an admirer of Adolf Hitler” (22 emphasis added). Roth feels that this image is nothing more than a misrepresentation, because the mirror that the majority hold before them does not (want to) reflect a whole Jewish image, and if it does, the image is distorted and

prejudiced. Feeling uneasy with this mischievous image, Roth writes in *The Counterlife* (1986): “The treacherous imagination is everybody’s maker – we are all the invention of each other, everybody a conjuration conjuring up everyone else. We are all each other’s authors” (126). The misrepresented (treacherous) picture of Jewishness makes the novel a host of inconsistent selves. No one in the novel – from Rabbi Bengelsdorf to young Philip – can be regarded as a typical of Jew. After the frustration that comes along with earning a distorted image of the self, each character is no longer able to rule over his self by his own pre-existing origin. In consequence, he will receive and inhabit respectively different influences and dissonant voices. This explains the contrapuntal quality that ranges over the characters of the story. The narration of the novel relies on a series of tensions arisen from different voices each of which acts as an author who takes on, so to speak, different heads for the creation of each character. Upon this spectacular authorial position, Andrew J. Connolly writes: “he is more interested in exploring the productive tensions fostered by a troubled experience of origins that never attain absolute authority over him” (105).

What is more, the dialogic stream that flows in the Rothian fiction is not limited exclusively to his own previous works; his fiction does acquiesce to the works of other writers too. The case study of this research, for instance, falls to a certain degree in the patterns of Sinclair Lewis alternative history, *It Can’t Happen Here* (1935). Roth alludes to this title by the “high-pitched voice” of Mayor Fiorello H. La Guardia who is praising the killed leader of the anti-Lindbergh movement, Walter Winchel, while standing beside his coffin: “It can’t happen here? My friends, it is happening here – and where is Lindbergh? Where is Lindbergh?” (276). Roth also includes Lewis’s real-life wife, Dorothy Thompson, into his story. Additionally, he enumerates the concept of “What if they had?” while studying the autobiography of Arthur Schlesinger, which is one of the main building blocks of his alternative history.

Apropos of the preceding remarks, it is felicitous here to sum up Roth’s references to his own previous works and/or to the works of other writers in the literary device, called *intertextuality*³, a narrative strategy to which he recurs to defy the concept of fixed meaning in fiction. Through dialogues, once again, Roth’s authorial position appears as irresolute. His voice, irrespective of being in possession of the prerogative of authority, underdoes many deeds so that it could become on a par with the voice of other characters. One certain implication of this state of equipoise is the open-endedness toward which he gravitates his fiction: he does not accommodate “self-cancelling” and finalizing voices, but he does voice a series of polyphonic and autonomous ideas so as to create a *carnivalistic* atmosphere in which everybody’s voice is orchestrated with a joyful sense of plurality and relativity.

Roth’s Metafictional Heteroglossia on History

Heteroglossia, sometimes referred to as polyglossia or multiple meanings, generally denotes the existence of various voices or socio-ideological interests that concurrently and dialogically merge into one another. When it is developed in novel, a variation of meanings which in turn can be interpreted in different ways comes forward. Meaning is basically influenced and generated by spatial-temporal factors; consequently, when it is formed, it is ceaselessly subjected to de/regeneration. Within the story, young Philip gets two completely

³ A “literary word” verbalized through intertextuality, describes Julia Kristeva, “as an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings” (qtd. in “Roth, Literary Influence, Postmodernism” 84).

different visions on America as he is exposed to different contexts: in the first chapter of the novel, when Frank D. Roosevelt is president, Philip conceives America a “homeland for three generations” (13). He says:

“I pledged allegiance to the flag of our homeland every morning at school. I sang of its marvels with my classmates at assembly programs. I eagerly observed its national holidays, and without giving a second thought to my affinity for the Fourth of July fireworks or the Thanksgiving turkey or the Decoration Day double-header. Our homeland was America.” (13)

But such view on America is further drastically changed when he is placed into another spatial-temporal environment. In their family trip to Washington D.C., Roth (the author) runs an anti-Semitic discourse into the scenario: Roths are insulted and pointed from the passerby, and worse, they become “evicted” from the very hotel which Bess had reserved long before. When his parents went to talk with manager about this incident, Philip feels as “alone.” He asks Sandy “What happens?” “Anti-Semitism” becomes his reply. Further, he feels so insecure and “alien” that when the police (who came to solve the problem) ask him “Whattaya got there?” he answers: “‘My stamps,’ I said, but just kept going before he could ask to see my collection and I had to show it to him to avoid arrest” (71). Text cannot be finalizing and unitary because it is hinged on historical moments and particular environments, and yet if any claims so, it has ideological and/or political intentions(s) for sure. Nonetheless, even as centripetal forces of unitary undertake the process of finalization, they have to pass through disunifying domains of heteroglossia. Bakhtin asserts that alongside with “the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry their uninterrupted work” (*Dialogic Imagination* 265).

Established historical accounts are replete with centripetal forces of language. In this field of study, the historian, for the narration of a particular given moment has to finalize everything in that moment. In this manner, the language of history directs a forcible imposition on events, and hence a distortion of them. Whatever picture be rendered by history, it must be noted that through the passage of time, the ferocity of historian’s monologic account will be incontrovertibly debunked. But quite on the contrary, postmodern novel employs a language that would unremittingly undergo external pressures. The language of novel is not exclusively an emanation from author’s mind. Calling such language “libertarian,” Raman Selden argues that it is appropriate for “those writers whose work permits the freest play of different value systems and whose authority is not imposed upon the alternatives” (40). In novel, the author has/shows no tendency to dictate his views and ideologies onto the text. He stratifies novel’s language by introducing his text new and different spatial-temporal settings.

Roth’s 2004 postmodern novel, *The Plot Against America*, becomes suspicious of monologic history. On this kind of history, he writes:

“the relentless unforeseen was what we schoolchildren studied as ‘History,’ harmless history, where everything unexpected in its own time is chronicled on the page as inevitable. The terror of the unforeseen is what the science of history hides, turning a disaster into an epic.” (107).

In this novel he interplays different voices to question history and issues that come along with its unidimensional narration. The thematic arrangement of the novel refuses chronological patterns, instead it registers “concerns that all speak to the production and meaning of subjectivity: masculinity, embodiment, and male sexuality; Jewish American identity; the American subject’s relationship to contemporary American history; and

storytelling as a mode of action combining invention and pseudo-autobiography” (Bonnie Lyons 144). Novel’s concept of history bears heavy touches of social heteroglossia. Roth emancipates many long held voices trapped in the monologic regime of established historical accounts. In doing so, he first concocts an alternative history by introducing Charles Lindbergh as the president of the United States, and then, like his autobiographical tetralogy⁴ he introduces a “Philip Roth” as the protagonist of the novel; a character who shares with him a number of biographical, psychological, and historical experiences. Actually, by changing the spatial-temporal qualities of history Roth brings a completely different account of America 1940-42, and through this alternative historical moment he unveils new horizons of meaning omitted in historical textbooks. He creates a convoluted juxtaposition of views in this “counter-history” to produce multiple meanings.

Roth’s recourse to metafiction in *The Plot Against America* is a very smart decision. As a polyphonic novelist he should be wary with the alert that if he is to lay the foundation of his novel on “other-voicedness,” the new meanings that are going to come along with it has to be so valid and autonomous that would never be gainsaid by their counterparts. So, for the case of alternative history, a genre in which facts are de/regenerated, metafiction will be a good sacrilege in which Roth can seek the blurring of the lines between fact and fiction. The reliability of the protagonist’s accounts becomes potentially highlighted when it is merged with Roth’s autobiographical voice, a quality of fiction whose foundation is only laid in metafiction. And political possibilities of America 1940-42 fortify the historical other-voicedness of the novel. Novel’s heteroglossia provides the context for the formation of an interanimating relationship between fact and fiction, a fusion through which new and valid interpretations of history come into being. Upon the strength of this coalescence, Jason Siegel writes:

“*The Plot Against America* does not merely imagine what would have happened if America had become a fascist, anti-Semitic, isolationist state; the novel claims that America was such a state to some degree and that we ignore this aspect of history if we limit our definition of historical truth to a factual chronicle of events and outcomes.” (134-35).

Conclusions

In keeping with the spirit of Bakhtin’s polyphonic theories and that of Philip Roth’s narrative strategy, the following remarks are presented by way of conclusion. In the examination of the contrapuntal techniques in the construction of *The Plot Against America*, this research offered lots of examples of how this American Jewish novelist unveils the generic layers and polyphonic voices regarding the identity of Jews as the minorities of the United States and the problems that come along with their assimilation. Since the section of theoretical framework, it has become clear that Roth’s centrifugal voice in the novel is seeded by the monologic (in historical sense) and oppressive (in socio-political sense) forces of unity. The segregation and suffocation of American minorities (read Jews) are further corroborated by expatiating upon notions such as ideology, identity, poly-subjectivity, and the Otherness. Further, when the foundation for the analysis of Roth’s polyphonic narrative strategy was laid, I examined and tackled the contrapuntal orchestration of ideologies, double-voiced discourse, and stratification of language. Regarding the ideological struggles between Judaism and

⁴ Four consecutive novels of Philip Roth; *The Facts* (1988), *Deception* (1990), *Patrimony* (1991), and *Operation Shylock* (1993) are famous within Roth’s autobiographical tetralogy.

Americanism, Roth's recourse to other-voicedness then becomes justified as an endeavor to give voice to the very long held truths omitted/ensconced in the historical textbooks, and to explain how polyphonic orchestration in fiction contributes to make reader consider and reconsider the inconsistencies of any monologic account. To sustain and investigate the above-mentioned hypotheses, the critical lens becomes next adjusted on the concept of history and the issues that come along with its established accounts. In his attempt to stand against the deterministic and monologic qualities of history, he introduces an alternative history to the novel and unearths the myth of historical inevitability therewith. The narration of this alternative history blurs the lines between fiction and reality because of being accoutered by a metafictional (pseudo-autobiographical) hindsight which is subsumed with a double-voiced Philip (Roth) as the story and history teller.

Roth's novel, *The Plot Against America*, is more difficult to join the conventional, sequential manner that many of Roth's novels employ. The reader is forced to follow other coherent resources. Following this strategy, one basic feature emerges; the 'polyphonic writing' through which the novel examines the limitations of a collective discourse on Jewishness through other-voicedness. Roth registers other-voicedness into his fiction because he wants to open up new horizons of meaning by means of his literature. In this way, the reader will be well apprised of all of the nuances of his surrounding world. By applying this polyphonic narrative strategy, Roth voices ideologies and scenes long held in the monologic genre of history.

The Plot Against America is entirely self-subversive, combining a number of different tropes, Bakhtinian concepts and stratified languages within a single novel and extrapolates that there is no interpretative model that can enclose the Jewish-American otherness. Insofar as this study explored Roth's interest in the re-invention of history, it focused on textual polyphonic sub-consciousness. In this novel, the use of polyphonic tropes is tightly knit to the spread of multicultural society conventions. As such, the interpretative issue extends beyond matters of the plot. Metafiction thus becomes an authentic milestone of the whole novel; hence the dissemination of interpretations offered by the text becomes a form of authorial playfulness. One of the main dilemmas met by critics in search for a plausible critical perspective on Roth's novel is that Roth predicts most of the analytical approaches within his novels. Therefore, the textual self-interpretation bears a key role in *The Plot Against America*. This self-reflexive interest in metafiction appears most conspicuous when Roth's way of examination reaches a postmodern meaning of textual interplay.

The subversive plot of the novel constantly interferes into the analysis of the characters. A thematic restiveness means that no single theme is prevailing while stylistic variation is more extensive. In this light, there seems to be no readily apparent and coherent strategy for analyzing them. Nonetheless, this study argued that the polyphonic metafiction represents a way of analysis with enough flexibility to account the alternative history within the novel. As a result, this study had a more ambivalent attitude towards conceptual frameworks, and required a methodology that adjusts this kind of skepticism in terms of its plausibility. In order to create a way of analysis specific to the narrative in this novel, this study based itself on the Bakhtinian context that Roth's novel initially emerged from. What is more, experimental and tentative approach to Bakhtinian methodologies is one which this study aimed to echo.

Rather than analyzing the uses of polyphony for a critique of Roth's novel, this research used a Bakhtinian ground to develop a network of concepts, ideas, and interrelations: it first considered in detail certain ideas, and then analyzed how these ideas can influence

Roth's novel and how the interrelations help to enable a more dynamic shape of literary analysis. As such, Roth developed a way of approaching its historical and theoretical diversity without limiting himself to a core set of ideas. He gravitated his analysis toward polyphonic renderings of life. Therefore, the particular lens that best fitted these stringent requirements within this study was the Bakhtinian theory.

In ensuring a strong methodology for this study, polyphony encompasses a miniature history of discourse analysis, ranging from the rhetoric of interanimation to Marxism, and being popularized through Bakhtin's dialogical theory. Within these lines, polyphony brings forth an interpretative pattern that tackles its paradoxical power while authorizing the critic to preserve a sort of skepticism towards the concept itself. As a literary tool, it can function as a method of enabling new types of analysis. By interpreting a text through the lens of the polyphonic discourse, a reader is granted the opportunity to consider polyphony as a host of new interpretative connections and possibilities.

As a framework rich in potential interpretations, polyphony invites the reader to simultaneously (re)consider the Roth's alternative history. This requires a permanent sense of shifting foundations. In other words, it is only through other-voicedness that this form of analysis can keep itself pertinent and functional as a method. This study re-directs itself through the network of themes that an analysis of polyphony helps establish. It constantly seeks new ways of approaching *The Plot Against America*. In doing so, different methods including the historical context, close reading, and discourse analysis plus a number of theoretical perspectives that offer interconnected ways of depicting American Jewishness are used.

This research thus argued that Roth's metafictional contrapuntal strategies applied within this novel – self-reflection, oblique prediction, intertextuality, reflection, carnivalization etc.– merge and generate a polyphonic approach in demonstrating Roth's wide knowledge of the ongoing ambiguities, practices, and theories ensconced in the standard (monologic) history. In highlighting all these plausibilities as well as ambiguities, Roth elaborates his own perspective as in a profound agreement to the tragic flaws of his narrator. It is this angle of Roth's fiction – his subversive playfulness – that this study has attempted to mirror.

Due to the existence of few scholarly articles on the polyphonic quality of *The Plot Against America*, the direction for future studies is still wide open. The need for more research on the Bakhtinian reading is felt in Roth's entire cannon now that his "struggle with fiction is over" (Philip Roth Society). Some researchers may be tempted to re-adjust their critical lenses on the novel by reading it through a political rhetoric, psychoanalytical approach, and post-national study; virtues unmitigatedly infiltrated the historical and fictional scenarios of the novel.

BIBLIOGRAPHY

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The dialogic imagination: Four essays*. Vol. 1. University of Texas Press, 2010.
- Bakhtin, M. Mikhail Mikhailovich, and Caryl Emerson. *Problems of Dostoevsky's poetics*. University of Minnesota Press, 1993.
- Berger, Alan L., and Gloria L. Cronin, eds. *Jewish American and Holocaust literature: representation in the postmodern world*. SUNY Press, 2004.

- Childs, Peter, and Roger Fowler, eds. *The Routledge dictionary of literary terms*. Routledge, 2006.
- Connolly, Andrew. "Philip Roth and the American Liberal Tradition since FDR." (2012).
- Kellman, Steven G. "It Is Happening Here: The Plot Against America and the Political Moment." *Philip Roth Studies* 4.2 (2008): 113-123.
- Morley, Catherine. *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction: John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*. Routledge, 2008.
- Roth, Philip. *The Counterlife*. 1986. New York: Viking.
- . "The Plot Against America. 2004." New York: Vintage.
- . *Reading myself and others*. Random House, 2010.
- Royal, Derek Parker. *Roth, literary influence, and postmodernism*. na, 2007.
- Selden, Raman. *A reader's guide to contemporary literary theory*. University Press of Kentucky, 1993.
- Shostak, Debra B. *Philip Roth--Countertexts, Counterlives*. Univ of South Carolina Press, 2004.
- Siegel, Jason. "The Plot Against America: Philip Roth's Counter-Plot to American History." *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the US* 37.1 (2012): 131-154.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Vol. 13. Manchester University Press, 1984.
- Verhaeren, Thijs. *The Terror of the Unforeseen Philip Roth's The Plot Against America*. Diss. Ghent University, 2008.

PLEADING FOR A CONTEXT OF POST-COMMUNIST ROMANIAN LITERARY HISTORIES

Roxana Oana Mîndru

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In the years following the fall of communism, Romanian society found itself in turmoil while the country tried to regain its footing in the new geopolitical landscape. The same turmoil made waves in the literary world. The cost of the newfound freedom of creation, generated by the disparition of the Party's censorship, was a cacophony of opinions and attitudes regarding the literature written during the communism. Because not only we were now free to write whatever we please, we were also finally free to analyze and judge the value of the literature written during the 40 odd years of communism. The result of this freedom to analyze were a strong divide in the literary world. On one side we had those who decided to condemn the communism written literature en masse, while on the other we had those who claimed that literary works need to be judged individually and that the political orientation of their authors or the social context needs to be only marginally considered. This conflict marked the first decade after the communism, while the resolution to it will go on to mark the direction that the new Romanian literary history will take. This study will dwelve into how this divide scarred the landscape of Romanian literary criticism and history and also how the resolution to this open conflict brought a new direction for Romanian literary history in itself.

Keywords: literary history, post-communism, conflict, resolution, criticism

Dacă e să îi dăm crezare lui Bogdan Creţu şi anchetei sale din *Convorbiri Literare* privind starea literaturii române de după 1990, acesta spune că „fie si instinctiv, s-a simţit, imediat după căderea regimului lui Ceauşescu, nevoia reîntoarcerii către un trecut care era, totuşi, mult prea apropiat de prezent pentru a nu stârni reacţii lipsite de discernământ ori chiar adversităţi insurmontabile. S-a afirmat, în tonalităţi răspicate, obligaţia morală a revizuirilor. De cele mai multe ori, programul pe care Lovinescu şi-l asumase cu bună credinţă la începutul secolului a fost folosit ca un alibi improvizat; mai precis spus, conceptul lovinescian a fost cel mai adesea falsificat sau scos din matca sa eminentamente estetică.”¹.

Avem de a face cu o pervertire a manifestului pe care Eugen Lovinescu la *Sburătorul* îl desemnase drept program al modernismului în accepţiunea sa românească. Scos din contextul său estetic, acesta a ajuns să servească drept pretext şi scuză pentru o serie de revizui brutale în istoria şi critica literară post-decembristă: „Criticul de la *Sburătorul* (de fapt, majoritatea revizuirilor ţin de perioada colaborării la revista Flacăra, 1914-1916 şi sunt cuprinse în volumele III-IV ale *Criticelor*) susţinea, înaintea elaborării teoriei mutaţiei

¹ Bogdan Creţu, *Direcţii în literatura română de după 1990 (I)*, în „Convorbiri literare”, 9 martie 2009.

valorilor estetice, că este nevoie de o revizitare obiectivă a unor opere și de testarea actualității lor estetice”². În realitate, cuvintele criticului acestea sunt: „o revizuire a valorilor curente ale conștiinței publice și rînduirea lor pe o nouă scară, după realitățile momentane și evoluția esteticului”. Câteva rânduri mai jos, el continuă să-și nuanțeze teoria, apărându-se, peste ani, de eronata înțelegere a demersului său: „...însăși ideea de «revizuire» reprezintă în sine o prefigurație a mutației valorilor estetice, în care formele expresiei sînt variabile după epoci și concepții momentane, determinate de congruența unor factori multipli, de temperatura morală a timpului. Valorile literare ale unei generații nu mai sînt valorile generațiilor următoare; cele mai multe dispar cu totul, unele descresc și foarte puține străbat veacurile prin caracterul lor reprezentativ. Evoluția lor este totuși cu mult întârziată, nemaicorespunzând sensibilității epocii, prin forța inerției organizată mai ales prin școală. Revizuirile mele își propun tocmai de a împlini operația spiritului critic în cercetarea din nou a unor valori fără control, la o vîrstă lipsită de orice inhibiție”³.

La fel cum observă și Bogdan Crețu însă, ceea ce rămâne de remarcat imediat în programul lovinescian este exact ceea ce s-a pierdut pe drum în reexaminările literaturii postbelice comise în anii '90: revizuirile vizau, la criticul interbelic, valoarea strict estetică a operelor. Iar pentru o astfel de operație însă este nevoie de maturitate. Or, dacă este să-l credem pe același Bogdan Crețu, nimic nu a lipsit mai mult dezbaterilor literare din ultimul deceniu al secolului trecut decât maturitatea. Astfel, nici una dintre tabere nu a găsit puterea de a lua distanță de obiectul discuției și de a judeca totul cu obiectivitate ori măcar cu bun simț. „Urmărind marea *querelle* ajungi la concluzia că de la un moment dat nici nu mai conta adevărul în sine, ci plăcerea de a-i aplica oponentului încă o lovitură sub centură”⁴.

Direcțiile în care intelectualitatea română s-a despărțit sunt două: pe deoparte implicarea intelectualului în politică iar pe de altă parte neutralitatea și judecarea morală, etică a literaturii și în special a scriitorilor dinainte de 1989. Citându-l pe același Bogdan Crețu, „firește că nu e vorba de două discuții izolate, ci de simptome gemene ale unei epoci în care echilibrul nu putea fi cu nici un preț o soluție. Asupra primului punct nu am de gând să insist, mai ales că părțile beligerante au fost inegale: pe de o parte, Eugen Simion și acoliții săi, care au aruncat mereu în ochii celorlalți apolitismul și... restul lumii, cuprinsă de o patimă a politicii, nu a politicului”⁵.

Neutralitatea devenise deci imposibilă. Adevărul trebuie căutat, ca mai mereu, pe undeva la mijloc: nici împărțirea tuturor, pe criterii de adeziune politică, în „ai noștri” și inamici nu e lucidă, nici impasibilitatea intelectualului în fața unor orori ale istoriei nu este morală. Timpul a trecut însă și a demonstrat că, din păcate, atunci când ocupă funcții-cheie în structura politică, intelectualul este mult mai naiv și mai lipsit de simț practic decât s-ar fi putut crede.

Mult mai interesantă este însă a doua parte a acestei discuții: în ce măsură era necesară o judecată a moralității scriitorilor sub regimul comunist? Apărută în 1995, o carte care pune unele texte pe masă, documentînd compromisul multor scriitori, a reaprins discuția: e vorba despre lucrarea lui M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*. „În mare”, crede Bogdan Crețu, „taberele au rămas aceleași: Eugen Simion, ca apărător al memoriei marilor scriitori și, pe de altă parte, Gheorghe Grigurcu, care alesese calea unei estetici”⁶.

² *Ibidem*.

³ Eugen Lovinescu, *Memorii*, în „Scrieri II”, ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1970, p. 186.

⁴ Bogdan Crețu, *op. cit.*,

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

Acesta și-a extins judecata savonarolică asupra prestației scriitorilor, a compromisurilor lor din timpul comunismului și asupra evaluării operelor acestora. „Uneori”, constată criticul „autorul își maculează propria operă”⁷.

De aceea, în viziunea lui Gheorghe Grigurcu, nu avem dreptul să păstrăm tăcerea asupra marilor păcate ale unor scriitori precum Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Camil Petrescu, Marin Preda, Petru Dumitriu, Eugen Barbu ș.a.m.d.. Absolut de acord, crede Bogdan Crețu: „adevărul, oricât de neconvenabil, trebuie dat în vileag. Totul e ca dezamăgirea produsă de ticăloșiile unor oameni, de compromisurile lor, de lașitățile și slăbiciunile lor să nu își pună amprenta asupra judecății de valoare a operei lor. Or, acest lucru s-a petrecut de regulă în anii '90. Pe de o parte, s-a exagerat valoarea literară a unor scriitori, doar pentru că au fost anticomuniști. Pe de alta, s-a pus un abuziv bemol valorii unor cărți scrise de mai păcătoșii autori mai sus pomeniți”. Și atunci, se întreabă Bogdan Crețu, „ce facem cu opera lor? O scoatem din literatura română? Or, Grigurcu și alții ca el au atentat cumva la locul din canon al unor mari scriitori: Marin Preda nu a mai fost considerat un prozator mare, Nichita Stănescu le-a părut un secretar general al poeziei românești etc.”⁸

De cealaltă parte a baricadei și mult mai înțelegător cu vechile păcate a fost același Eugen Simion, care și-a făcut un program din a pleda, de fapt, tocmai pentru literatura pe care înainte de 1989 o apărase de agresiunile regimului comunist. O atitudine cât se poate de corectă teoretic, dar pusă în practică într-un mod specific. Când vine vorba de „protejarea” celor pe care, pe bună dreptate, îi consideră scriitori mari, el devine intransigent. „Deși declară că adevărul trebuie rostit, cu orice preț, în întregime, chiar dacă e neconvenabil, Eugen Simion pare mult mai dispus să ierte compromisurile din timpul comunismului și să apere opera cutărui scriitor. Sigur că e preferabilă această variantă, decât excluderea sau negarea valorii, acolo unde ea este vizibilă, doar pentru că biografia scriitorului lasă de dorit. Dar, măcar de dragul memoriei pioase, ocultarea unor fapte reale, ticăloase sau doar lașe, nu e o soluție. Și totuși, un critic trebuie să-și fixeze azimutul în funcție de axa estetică a operei, reținând, pentru istoria literară, evoluția morală a scriitorului. În această privință, trebuie să recunosc, pe Eugen Simion rar l-am prins în *off-side*. El recomandă mai degrabă echilibrul verdictului, cunoașterea contextului, decât acuza rece, fără nuanță”⁹.

E dificil deci să găsim o cale de mijloc, un punct de echilibru între cele două, pentru că și abordarea aparent mai potrivită a lui Eugen Simion întâmpină dificultăți în cazul unor autori precum Ion Caraion, după cum observă și Bogdan Crețu: „cum îl judecăm pe Ion Caraion, de exemplu? Avem dreptul să-l acuzăm pur și simplu, trecând cu buretele peste marea suferință care l-a îndemnat, poate, să își vândă sufletul? Și, chiar dacă conchidem că este un om laș, ba chiar un ticălos, că și-a turnat prietenii, binefăcătorii, îl face asta un scriitor mai puțin important? Desigur că nu. Oricum, cert este că faptele trebuie cunoscute. Prudența în drămuirea lor e, totuși, o atitudine ce ține de bun simț. E un nod gordian aici, pe care criticul literar are dificultăți în a-l dezlega.”¹⁰.

Problema e cea a punctului în care tragem linea și unde decidem să includem judecata. „Se întâmplă ca omul biografic să nu fie la înălțimea omului care scrie și criticul literar este pus în situația de a-i judeca pe amândoi, având cele două chipuri în față. Cum va proceda? După părerea mea nu are altă șansă decât aceea de a spune adevărul, fiind atent la

⁷ Gheorghe Grigurcu, *În jurul libertății*, Editura Timpul, Iași, 2002, p. 11.

⁸ Bogdan Crețu, *op. cit.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

circumstanțe, încercând să înțeleagă tragedia din interiorul unei istorii urâte, neignorând, mai ales, faptul esențial că acela care a acceptat un compromis regretabil este un poet important, poate un mare poet”¹¹. Totuși, autorul acestor considerații de bun simț este mai dispus să păstreze tăcerea, considerând că nu e cazul să spună lucrurilor pe nume, că opera e mult mai importantă. Sigur că e mai importantă, crede Bogdan Crețu, dar nu e corect să achităm, cu de la noi putere, unele fapte care au avut urmări grave asupra altuia. Cine își mânjește condeiful, dă seama în fața posterității și a propriei conștiințe, cine face însă rău și altora, are a da seamă public de faptele sale. Calea de mijloc ar fi deci o atitudine în care ambele talgere ale balanței sunt luate în considerare, în care gravitatea faptelor nu neagă valoarea operei, dar nici valoarea operei nu elimină vinovăția autorului. Acesta trebuie în continuare să dea socoteală pentru faptele sale în fața unor instanțe morale. Și totuși aceste instanțe morale nu sunt nici criticii, nici istoricii literari.

Doar că ceea ce astăzi ni se pare de o evidență care face inutilă orice discuție, cu 15 ani în urmă reprezenta un punct nevralgic care a creat multe cangrene. Din păcate *Dicționarul general al literaturii române*, coordonat de același Eugen Simion, adoptă tacit a doua soluție, tot de compromis: aceea a eufemismului. De pildă, despre Eugen Barbu se scrie în acești termeni: „Implicat în prezentul imediat, polemist de temut, muindu-și pana în cerneala pamfletară, el urmărește atent pulsul vieții românești și comentează poematizând, evenimentul politic, intern sau internațional. Reportajele sale metamorfozează faptele nude (luate ca pretext), așezând sub lupă detaliul, pentru a extrage semnificații în registrul literaturii”¹². Realitatea a fost însă alta, una mult mai puțin benignă și o știu cei care citeau *Săptămâna*: „Barbu era piscul unui sistem securist instaurat în viața literară, iar pamfletele sale sulfuroase echivalau cu niște denunțuri. Deloc întâmplător, el a fost exclus din Uniunea Scriitorilor în 1990. Și tot deloc întâmplător, astăzi opera sa are o cotă crescândă, semn că lucrurile s-au așezat în mica, dar orgolioasă noastră lume literară”¹³.

În mod explicabil, concomitent cu zarva, pripită uneori, a reevaluării literaturii române scrise sub comunism, s-a manifestat și interesul pentru ceea ce exilul a produs în domeniu: la un moment dat, critica literară și-a întors ochii măriți către acea parte a literaturii române scrise în afara granițelor țării; pe de o parte, era vorba despre *recuperarea* unor voci afirmate în trecutul comun, dar neacceptat de cei plecați, pe de alta, de naturala atracție către fructul până mai ieri interzis. Problema, aparent simplă, se dovedește, privită cu detașare, după ce lucrurile s-au mai așezat, ceva mai complicată. Vorbim desigur, despre recuperarea și evaluarea (Nu putem vorbi de o re-evaluare deoarece până în momentul 89 aceasta a lipsit cu desăvârșire) a literaturii românești scrise în exil, care nu trebuie neapărat confundată cu literatura disidentă, care și-a avut autori și în interiorul țării.

Mai întâi, se poate vorbi despre o sciziune a fenomenului literar românesc, se întreabă Bogdan Crețu? Cu alte cuvinte, este legitim să considerăm că, în timpul regimului comunist, ar fi existat un „afară” al literaturii române? Iată o întrebare ce a căpătat mai multe răspunsuri și nu toate concordante. În 1995, de exemplu, Sorin Alexandrescu opta pentru încercarea de a dezbăra mentalitatea scriitorului român, fie el dinăuntrul țării, fie expatriat, de această prejudecată: «Un „afară” al literaturii române este o altă literatură, nu literatura română din

¹¹ Eugen Simion, *Fragmente critice*, V, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007, p. 349.

¹² *Idem*, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, A-C, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 358.

¹³ Bogdan Crețu, *op. cit.*.

exil. Mai precis: *literatura română din exil a încetat să mai existe.* ».¹⁴ Aşadar, o dată cu prăbuşirea regimului comunist literatura diasporei ar fi fost integrată natural în *corpusul* literaturii-mamă. Ar fi vorba, ca să folosim o fericită parafrază a lui Dumitru Ţepeneag, despre „întoarcerea fiului la sânul mamei răătăcite”. Trebuie să recunoaştem că acceptarea unei asemenea ipoteze este, mai întâi de toate, comodă şi poate tocmai din această cauză a fost îmbrăţişată cu entuziasm. Mai întâi, ceea ce din inerţie se numeste de obicei *literatura exilului* nu are o coerenţă proprie, un sistem de dezvoltare firească, implicate în cazul oricărei literaturi naţionale; se poate vorbi despre individualităţi disparate, fiecare cu opera sa mai mult ori mai puţin valoroasă, dar nu despre un organism viu, care ar înregistra o anumită evoluţie ori măcar conştiinţă de sine. Există, evident, câteva explicaţii pertinente ale acestui fapt: să nu uităm că exilul nu este legitimat decât politic, prin urmare din temeiuri ce depăşesc stricta ocurenţă literară. Primează, în acest caz, un criteriu extraliterar: a alege exilul echivalează mai ales cu a lua o atitudine făţişă faţă de un anumit regim politic şi abia după aceea a continua să-ţi scrii opera. Mai mult decât atât, nu de puţine ori scriitorii din diaspora şi-au făcut din operele lor o tribună de la care să tragă necesarul semnal de alarmă, de la care să arate cu degetul ceea ce se petrecea în patria maşteră. Unii dintre ei aşa şi-au câştigat notorietatea: Paul Goma a fost mai întâi numele unui caz tipic Europei răsăritene, al unui „dosar”, al unui oponent curajos al regimului totalitar şi abia apoi şi prin această filieră, a fost luat în seamă ca scriitor. Ceea ce interesa nu era neapărat valoarea literară a cărţilor sale, ci ceea ce ele mărturiseau despre atrocităţile comunismului; romanele lui Goma au fost receptate ca *non-fiction*, deci ca documente: înainte de a fi un (cunoscut) scriitor, autorul *Gherlei* a fost un martor al unei istorii abuzive, care interesa în Occident¹⁵.

Un lucru trebuie subliniat: opera unui autor din exil a fost întotdeauna citită nu numai cu un ochi atent la valoarea estetică, ci, poate într-o mai mare măsură, registrul moral a fost instituit ca un criteriu esenţial al evaluării operei. Nu altfel s-a întâmplat după 1989 la noi, când a avut loc ceea ce Nicolae Florescu numea „întoarcerea proscrisilor”¹⁶. Orice s-ar spune, cei reveniţi în ţară, definitiv sau numai prin opera lor, au fost văzuţi, cel puţin la început, ca nişte străini; în orice caz, alteritatea lor era evidentă; de aceea, poate, Sorin Alexandrescu, unul dintre ei, forţează sintagma „romstrăini”¹⁷.

Două au fost atitudinile majoritare ale celor de acasă (scriitori sau nu) faţă de cei întorşi: mai întâi plasarea acestora pe un edificiu destul de înalt, erijarea lor în repere morale absolute. Neacceptând traiul sub tutela sufocantă a unui regim totalitar, unii fiind chiar disidenţi, cei din diaspora nu semnaseră pactul cu diavolul, iar acest lucru le conferea o însemnată credibilitate: deveniţi peste noapte arbitri ai unei confruntări din ce în ce mai lipsită de luciditate, ieşiti de sub vălul mitului ce se crease în jurul lor, mai ales prin influenţa cunoscutelor posturi de radio pe care le controlau, ei păreau, în sfârşit, a-şi fi regăsit „ţara din gând”, cum sună titlul unui poem de Alexandru Busuioceanu. Touşi, după o fază iniţială dominată de această atitudine, reversul medaliei nu întârzie să apară: „Numai că, firesc în spaţiul nostru, reacţia adversă nu a întârziat să apară: cine le conferă românilor care au trăit în afara graniţelor ţării, care, vorba aia, nu au suferit ca ceilalţi, care nu au mâncat salam cu soia

¹⁴ Sorin Alexandrescu, *Şapte discuţii limpezi şi patru propuneri concrete*, interviu apărut în „Revista 22”, nr. 25 (279), 21-27 iunie 1995, reluat în volumul *Identitatea în ruptură. Mentalităţi româneşti postbelice*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, pp.282-287.

¹⁵ Bogdan Creţu, *op. cit.*

¹⁶ Nicolae Florescu, *Întoarcerea proscrisilor. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, Editura Jurnalul literar, Bucureşti, 1998.

¹⁷ Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, pp. 301-306.

(de parcă asta ar fi o mare mândrie!), *autoritatea* de a judeca lucrurile și de a aplica sentințe?”¹⁸.

Astfel, unii scriitori se întorceau, de fapt, într-o literatură pe care fuseseră siliți să o părăsească. Cunoscuți odată, ei nu aveau decât să confirme cu ceea ce mai scriseseră între timp. Orizontul de așteptare trăda o sete atât de mare, încât ani de zile tinerii și nu numai ei au citit pe nerăsuflăte Cioran, Eliade, Ionesco etc. Ceea ce fusese nu cu mult timp înainte interzis se institua ca modă literară. Asemenea scriitori deveneau adevărate mituri, fără ca nimeni să-și mai pună problema dacă mai pot fi ei socotiți autori români sau nu. Totuși, Bogdan Crețu amintește că „în ultima parte a anilor '90, lectura lor a fost deturnată către un subiect care ține de alte sfere: adeziunea lor la mișcarea legionară. Pe lângă lucrări mai mult decât tendențioase, cum ar fi cea a Alexandrei Laigniel-Lavastine, unele semnate de Marta Petreu, Sorin Lavric sau Florin Țurcanu au cam închis o problemă care, într-o istorie valorică a literaturii este, oricum, de importanță secundară. Doar că un alt simptom al societății românești din tranziție a fost astfel pus pe tapet: deși un proces al comunismului nu avusese loc, se simțea, chipurile, nevoia unuia al legionarismului.”¹⁹.

Tot astfel s-au petrecut lucrurile și în cazul unor nume celebre, care nu apucaseră, totuși, să se impună înainte de a părăsi țara. Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, de pildă, aduceau cu ei legenda pe care și-o construiseră, ani la rând, la microfonul „Europei libere”: vocea lor fusese simbolul unei gândiri echidistante, a unei judecăți neconstrânse de presiunea agasantă a ideologiei. Într-un fel, demersul lor critic păstra echilibrul evaluărilor, constituindu-se într-un soi de model a ceea ce ar fi trebuit să fie critica literară, dacă ar fi avut un statut independent. Cu alte cuvinte, ei rosteau răspicat din Paris ceea ce în țară mulți doar gândeau, dădeau glas unor opinii echilibrate, lipsite de acel detestabil partizanat politic propriu anumitor momente istorice. Lucruri ce nu pot fi nicidecum contestate decât din rea voință Bogdan Crețu crede însă că ne hazardăm prea mult cu asemenea afirmații, aducând drept exemplu cazul Monicăi Lovinescu: „Fără a-i nega meritele autoarei *Undelor scurte*, cred că un echilibru trebuie păstrat, căci, la urma urmelor, în ciuda fatalismului insuportabil pe care ani de-a rândul gazetele literare l-au manifestat, propunând tot felul de anchete, s-a ajuns la concluzia că România postbelică nu este, cel puțin în ceea ce privește literatura, o Siberie a spiritului (sintagma lui Culianu); și asta nu pentru că ar fi existat în exil o voce, fie ea și autoritară, care să fi despărțit grâul de neghină, ci pentru că, în ciuda inerentelor compromisuri (sau poate tocmai cu prețul lor), în România comunistă s-a scris mult și s-a scris bine. Că Monica Lovinescu și Virgil Ierunca au un merit de netăgăduit, acela de a menține viabil un nivel echidistant al actului critic, de a reprezenta un reper al interpretării, nu poate fi negat.”²⁰ Dar de aici până la a considera, cum face Cornel Ungureanu, că ei au creat adevăratul canon al literaturii române postbelice există un hiatus pe care numai admirația necondiționată, orbitoare, îl poate întreține²¹.

Un lucru deloc marginal este adeseori trecut cu vederea: ierarhia literară propusă de Monica Lovinescu s-a construit urmând îndeaproape un criteriu *est-etic*, nu unul estetic, după cum autoarea însăși lasă a se înțelege în câteva rânduri. Iar canonul literar se formează în timp, în urma acumulărilor celor mai prestigioase evaluări *estetice*, nu de alt tip²².

¹⁸ Bogdan Crețu, *op. cit.*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timișoara, pp. 44-51.

²² Bogdan Crețu, *op. cit.*.

Manuscrisele pe care tiparul nu le îngăduise din cauza cenzurii ar fi aşteptat răbdătoare vremuri mai prielnice la adăpostul simbolicele sertare ale autorilor consacraţi, credea unii. În mod firesc, aşa ar fi trebuit să fie, odată ce cam toţi autorii se considerau, e drept, cu voce scăzută, victime ale regimului totalitar, care le îngreua libertatea de creaţie, iar revanşa nu putea fi luată făţis, fără riscuri mult prea mari; acelaşi sertar putea deveni, aşadar, depozitarul justificării lor în faţa posterităţii.

După cum spune şi Bogdan Creţu, nu a fost nevoie de prea mult timp pentru ca speranţa şi încrederea să sucombe în dezamăgire. Puţine s-au dovedit a fi operele scrise sub comunism şi rămase nepublicate, apte să schimbe ierarhia literară. Inventată uneori *ad-hoc* sau măcar ajustată *post ludum*, se înţelege, tocmai „în părţile esenţiale”, producţia literară care nu a avut privilegiul publicării în regimul comunist s-a dovedit a fi mai degrabă o „literatură din sertare”, destul de inofensivă faţă de o ideologie pe care nu îndrăznea să o dezavueze altfel decât în modul acceptat din strategii perverse chiar de cenzură, redus de obicei la parabola tulbure sau la mult gustatele „şopârle” care, oricât de fioroase ar fi putut părea, rămâneau, totuşi... „şopârle”²³.

Există totuşi şi o opinie care combate această penurie de opere de sertar. Dan C. Mihăilescu îşi sprijină, de fapt, întregul volum I al culegerii sale de cronici literare, *Literatura română în postceauşism. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare* pe credinţa că marea şansă a literaturii noastre a fost chiar această redescoperire a unor opere interzise înainte. De fapt, afirmă el tranşant, nelăsând loc negocierii, „sertarele au dezvăluit comori, umplând o bibliotecă”, astfel încât „memorialistica a fost – şi este – la noi suprema revelaţie culturală de după 1989”²⁴.

Şi totuşi, crede Bogdan Creţu, câteva lucruri se cer discutate. Nu orice operă nepublicată înainte de 1989 reprezintă o adevărată scriere „de sertar”, aşa cum pripit sau pur şi simplu interesat s-a considerat o vreme: deoarece o anumită ambiguitate planează asupra sintagmei, avem aici o teorie de bun simţ, aparţinându-i marginalizatului ieri, ca şi azi, Paul Goma: „*Literatura de sertar* era cea care: a) – prin ceea ce spunea (în scris) nu se arăta în acord cu Puterea (or, se ştie: «Cine nu-i cu noi e împotriva noastră»); b) – găsită la o percheziţie, ar fi provocat, nu doar arestarea şi condamnarea autorului – «pentru agitaţie publică», «pentru subminarea puterii populare» – dar şi pedepsirea «deţinătorului» (un prieten, un coleg, o rudă, o amantă); c) – fireşte: un asemenea text nu era «de propus» editurii (deliberat am folosit singularul), deci despre existenţa lui securişti nu ştiau»²⁵.

Dacă acceptăm o asemenea viziune nu ne rămâne decât să facem bilanţul, fără a pierde pe drum cel dintâi (şi cel mai important) termen al sintagmei. Pe această fileră putem deci selecta, cu anumite omisiuni desigur, ceea ce poate fi evaluat estetic din întreaga producţie „de sertar”: din seria jurnalelor, cel al lui Nicolae Steinhardt, cel al lui Ion D. Sîrbu, cel al lui Mihail Sebastian, cel semnat de Jeni Acterian şi cel al lui Mircea Zăciu. Formulele sunt diferite, unele aduc mai mult a însemnări memorialistice ori chiar a eseu. Din zona autobiografiei şi a memorialisticii sau a acestora travestite ficţional, numele lui Paul Goma trebuie pus în frunte, alături de cel al lui Blaga, de luat în seamă pentru *Luntrea lui Caron* şi de Petre Pandrea. Ion Ioanid este cel mai bun memorialist al spaţiului concentraţionar, alături de care Lena Constante şi Florin Constantin Pavlovici fac o figură frumoasă. În proză putem

²³ Paul Goma, *Scrisuri (1972-1998)*, Editura Nemira, Bucureşti, 1999, pp. 502-503.

²⁴ Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism*. Vol. I, „Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare”, Editura Polirom, Iaşi, 2004, pp. 9-10.

²⁵ Paul Goma, *op. cit.*, p. 503.

slecta *Adio, Europa!*, de același Ion D. Sîrbu, *Gulliver în Țara Minciunilor*, satira lui Ion Eremia, *Biserica Neagră* a lui A.E. Baconsky, *Ultimul mesager*, de Bujor Nedelcovici și unele romane ale lui Paul Goma, ultimele trei cazuri beneficiind de publicarea în străinătate.

Cazul lui Paul Goma, al cărui nume a fost menționat de multe ori în acest studiu, deopotrivă ca reprezentant al disidenței și ca teoretician a ceea ce poate fi calificat drept literatură de sertar, cenzurat de Nicolae Manolescu, este cel mai cunoscut. Nici Dan Petrescu, Luca Pițu, Liviu Antonesei sau Dorin Tudoran nu au o poziție privilegiată. Ei ocupă o marginalitate către care au fost, ușor-ușor, împinși. Unele opinii referitoare la aceștia frizează chiar absurdul. Demonstrativ este acest fragment din Ion Simuț: „Păstrându-se în aceeași notă negativă împotriva tuturor, disidenții și-au dovedit încă o dată nocivitate. Au fost nocivi în comunism (ceea ce ar fi crezut unii că e bine, pentru că ducea la ruina sistemului) și au rămas nocivi, ba chiar mult mai nocivi, și în democrația postdecembristă (ducând la ruina tuturor prestigiiilor, făcând inefficientă și ilegală orice autoritate)”²⁶. Prin urmare deci, vina aparține nu celui care păcătuiește, ci aceluia care nu are ce face și atrage atenția asupra acelui păcat.

Toate aceste analize și discuții privind tipurile de literaturi emergente după momentul 1989 nu fac însă decât să ducă spre un punct comun, care este însă unul extrem de nevralgic în orice istorie literară și poate amenința chiar reșezarea unei epoci literare. Vorbim deci despre rediscutarea și renegocierea canonului literar. Fenomenele prezentate în paginile anterioare și dezbătute pe larg de Bogdan Crețu echivalează cu tot atâtea atentate la canonul literar impus de criticii generației '60. Discuția poate fi însă pornită de la câteva articole publicate de Virgil Nemoianu în 1990 în paginile *României literare*. Sorin Alexandrescu a revenit și el cu un studiu despre canonul romanului interbelic, reluat în *Privind înapoi modernitatea*. Treptat, subiectul a devenit unul incitant, astfel încât mai mulți critici și-au adus contribuția. S-a tradus cartea lui Harold Bloom, au apărut chiar lucrări autohtone, culegeri tematice (una coordonată de Marin Mincu), astfel încât s-a ajuns și la ideea unei bătălii canonice de dată recentă. Altfel spus, canonul postmodernist ar încerca să-l submineze pe cel modernist, impus de critica interbelică și de cea șaizecistă. Ceea ce trebuie remarcat, crede Bogdan Crețu, este în primul rând o spaimă a vechii gărzi a criticii, o reticență față de orice tentativă de schimbare. Ani de zile, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Alex. Ștefănescu, Mircea Iorgulescu nu au putut accepta că locul unor Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Augustin Buzura, Nichita Stănescu, Marin Sorescu etc. poate fi relativizat, că la același nivel cu ei pot conviețui autori precum Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Gellu Naum, Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brăuțaru ș.a.m.d.²⁷.

O sinteză a acestor dezbateri o face Ion Simuț, care încearcă, într-o manieră care denotă tradiționalismul, să apere canonul estetic al anilor '60 de impuritățile agresiunilor postmoderniste. „Postmodernismul trimite, de fapt, canonul estetic spre lada de gunoi a teoriei și a istoriei literare”²⁸, conchide el întrezărind o apocalipsă a literaturii. Pe de altă parte, tot el sesizează un lucru care optzecistilor doritori a accede în topul valoric prin alte mijloace decât cele strict valorice le-a scăpat sau nu le-a convenit: „canonul neomodernist, cu Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu și Nicolae Breban în vârf, nu este opera regimului comunist, ci opera criticii estetice șaizeciste”²⁹. Deși este de acord cu el, Bogdan Crețu consideră că asta

²⁶ Ion Simuț, *Simptomele actualității literare*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 2007, p. 103.

²⁷ Bogdan Crețu, *op. cit.*.

²⁸ Ion Simuț, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ *Ibidem*.

nu înseamnă că unii autori nu trebuie recitiți la rece și reevaluați. Această atitudine conservatoare a criticii vechi a apărut și ca o reacție de autoapărare față de agresiunile optzeciste. Considerînd că a venit vremea lor, unii dintre acestia au încercat să impună o ierarhie a literaturii în care marginalii de ieri ocupau prim-planul. Gestul a părut o lezmajestate³⁰. Este totuși în contextul unei necesare observări a realităților istorice, un tablou destul de puțin credibil, dar care îi convine de minune criticului nostru, în încercarea sa de a atribui întâietate unei tendințe care ar reprezenta încununarea unor îndelungi și insistente încercări autohtone de schimbare a paradigmei moderniste. Atacul la valori autentificate precum Nichita Stănescu sau Marin Sorescu nu a avut decât darul de a întări rigoarea criticii șaizeciste, astfel încât canonul cu greu s-a lăsat modificat.

Din păcate, sintezele de istorie literară care au apărut, de la cea a lui Eugen Negrici, la cea a lui Alex. Ștefănescu ori la recenta *Istorie critică* a lui Nicolae Manolescu nu au suficientă rigoare spre a închide discuția despre canon. Ele denotă mai curînd limitele autorilor lor decât să sintetizeze o stare de fapt, sintetizare care își cere vehement dreptul la existență.

În ultimii ani, se observă o nouă spaimă provocată de atitudinea necenzurată a scriitorilor lansată în anii 2000 față de trecutul literar. El nu are forța necesară să ofere tablele legii literaturii române. Canonul este totuși o ierarhie la care se ajunge prin consens tacit și îndelungat, care reunește eforturile mai multor generații de critici, ale căror judecăți sunt mereu supuse unei examinări a prezentului³¹.

BIBLIOGRAPHY

1. Alexandrescu, Sorin, *Șapte discuții limpezi și patru propuneri concrete*, interviu apărut în *Revista 22*, nr. 25 (279), 21-27 iunie 1995, reluat în volumul *Identitatea în ruptură. Mentalități românești postbelice*, Editura Univers, București, 2000.
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
3. Crețu, Bogdan, *Direcții în literatura română de după 1990 (I)*, în „Convorbiri literare”, 9 martie 2009.
4. Florescu, Nicolae, *Întoarcerea proscrisilor. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, Editura Jurnalul literar, București, 1998.
5. Goma, Paul, *Scrisuri (1972-1998)*, Editura Nemira, București, 1999.
6. Grigurcu, Gheorghe, *În jurul libertății*, Editura Timpul, Iași, 2002.
7. Lovinescu, Eugen, *Scrieri II*, ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1970.
8. Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism. Vol. I, Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, Iași, 2004.
9. Negrici, Eugen, *Literatura sub comunism*, volumul II, *Proza*, Editura fundației Pro, București, 2002.
10. Simion, Eugen, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, A-C, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.
11. *Idem*, *Fragmente critice*, V, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2007.
12. Simuț, Ion, *Simptomele actualității literare*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 2007.

³⁰ Bogdan Crețu, *op. cit.*.

³¹ Bogdan Crețu, *op. cit.*.

13. Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timișoara, 1995.

PROSTITUTION AND SEXUAL MORALITY IN FRANCE IN THE NINETEENTH CENTURY

Mădălina Ioana Tök

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

Abstract : Body, sexuality and prostitution are notions that influence each other. The body becomes a concern for bourgeois society in all the aspects of life: heredity, marriage, genealogy. Health becomes an important trait from a physical point of view as well as for social life. The healthy man will be ready for political, economic, and future life. Sexuality begins to become a subject associated with politics and law. It is from this idea that we can speak about a sexual repression based on the protection of the body, which is why the prohibition becomes a widely used concept. Generally, in France we talk about a bourgeois morality that settles in the society of the nineteenth century. Within the bourgeois class we are also talking about moderation and the control of instinct. Sexuality becomes a taboo subject, practiced with discretion and restraint. At this point, it must be emphasized the fact that the family was based on the idea of procreation. The woman had to correspond to the model mother in charge of the household and children. Sexuality within the family was reduced to the term of procreation. In this way, since the institution of marriage provoked a rarefaction of sexuality, prostitution was the solution adopted and tolerated by the State so that man could find carnal satisfaction. At the same time society remains balanced and the family united.

Keywords: sexuality, body, prostitution, family, morality

Lorsqu'il s'agit de la prostitution, il y a souvent beaucoup de questions qui nous viennent à l'esprit : pourquoi la prostitution existe-t-elle, quel est son rôle et pourquoi doit-on vendre nos corps à autrui ? Le corps n'a pas été présent seulement dans le domaine social, mais aussi littéraire ou artistique. Bien qu'il s'agisse du corps comme objet du désir, ou comme objet d'art, le XIXe siècle est la période la plus significative pour envisager des concepts comme : le corps, la sexualité, la prostitution. Lorsqu'il s'agit du corps, Alain Corbin affirme : « Corpul contemplat, corpul dorit [...] constituie un ansamblu de obiecte istorice obsedante într-un secol care a văzut procesul de elaborare a noţiunii de sexualitate. »¹

Ainsi, le XIXe siècle est le temps qui privilégie une étude approfondie sur le corps et la sexualité. Ce siècle n'a pas mis en évidence seulement une idée prégnante, mais a créé des débats, même des projets pour ou contre la prostitution. Ainsi comme Rose Dufour l'affirme,

¹ Alain Corbin, « Întâlnirea corpurilor », în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului. De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial*, vol. 2, traducere în limba franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi, București, Art, 2008, p. 163. (Le corps contemple, le corps désire, [...] constitue un ensemble d'objets historiques obsédants dans un siècle qui a vu le procès d'élaboration de la notion de sexualité). [nous traduisons]

Parler de la prostitution, c'est ouvrir une réflexion, un débat sur la sexualité humaine, les rapports sexuels et relationnels entre les femmes et les hommes, les rapports entre les parents, les rapports entre les pères et leurs filles, les rapports entre les mères et leurs filles, les rapports de complicité et de rupture entre les parents et leurs enfants, les rapports entre les adultes et les enfants.²

De cette manière, nous pouvons constater que le corps, la sexualité et la prostitution sont des notions qui s'influencent réciproquement et ouvrent des perspectives multiples : non pas seulement sur des rapports physiques voire sexuels, mais relationnels. La prostitution apporte des modifications sur tous les plans : sociaux, familiaux, économiques. Parler de prostitution c'est reconnaître son existence et sa présence dans le milieu social, mais aussi culturel et artistique. Beaucoup d'écrivains et d'artistes ont pris ce sujet comme thèmes dans leurs œuvres justement pour révéler les mœurs et les réalités du siècle.

Si on parle de la sexualité au XIXe siècle, il faudrait dire que pour la société bourgeoise la sexualité a été un sujet qui intéressait, qui souciait et qui occupait une partie importante de la vie. En ce sens, Michel Foucault présente cet aspect en remarquant que :

Le sexe n'est pas cette partie du corps que la bourgeoisie a dû disqualifier ou annuler [...] Il est cet élément d'elle-même qui l'a, plus que tout autre, inquiétée, préoccupée, qui a sollicité et obtenu ses soins et qu'elle a cultivé avec un mélange de frayeur, de curiosité, de délectation et de fièvre. Elle lui a identifié ou du moins soumis son corps, en lui prêtant sur celui-ci un pouvoir mystérieux et indéfini ; elle y a accroché sa vie et sa mort en le rendant responsable de sa santé future.³

De cette façon, nous remarquons que la sexualité est reconnue comme un aspect intégrant dans l'existence que la bourgeoisie a exploré au fil du temps, qui l'a intéressée. Elle a essayé d'utiliser les moyens les plus adéquats pour la garder et pour la révéler. Elle a compris que la sexualité dépend du corps, la partie physique qu'elle a continuellement explorée avec plaisir et précaution en même temps.

Le corps devient un souci pour la société bourgeoise dans tous les aspects de la vie : hérédité, mariage, généalogie. La santé devient un trait important tant du point de vue physique : pour la longévité, ainsi que pour la vie sociale. L'homme sain sera prêt pour la vie politique, économique, très importante pour l'avenir.⁴ Au-delà du corps sain, Michel Foucault parle du « corps sexuel » et explique que tout à la fin du XIXe siècle, les gens cherchent à protéger leurs corps et n'acceptent pas la sexualité d'une manière facile, c'est la raison pour laquelle elle sera thématisée par l'interdit, par l'exigence, par la rigueur.⁵

Petit à petit la sexualité commence à devenir un sujet associé à la politique, à la loi. C'est à partir de cette idée que nous pouvons parler d'une théorie de répression de la sexualité.⁶ Il s'agit donc d'une répression sexuelle généralisée sur tous les aspects qui sont englobés dans ce thème.⁷ Afin de comprendre le concept de sexualité au XIXe siècle, nous

² Dufour, Rose, *Je vous salue — : Marion, Carmen, Clémentine, Eddy, Jo-Annie, Nancy, Jade, Lili, Virginie, Marie-Pierre : le point zéro de la prostitution*, MultiMondes, 2005, p. 1.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 163-164.

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, pp.169-170.

⁷ Nous parlons d'une théorie de la répression liée à la diffusion de la sexualité. Au XIXe siècle on cherche à définir la sexualité par rapport aux autres siècles et on souhaite trouver les éléments qui la définissent pour protéger le corps. La répression est justement un moyen de mettre en évidence la sexualité par l'interdit, par l'autorité, par la soumission.

parlons d'une répression de la sexualité, basée sur la protection du corps, c'est la raison pour laquelle l'interdit devient un concept largement utilisé.

Généralement, en France et en Angleterre également, nous parlons d'une morale bourgeoise qui s'installe dans la société du XIXe siècle. Il s'agit de la modération au sein de la classe bourgeoise et du contrôle de l'instinct.⁸ Ainsi, c'est à partir de la Restauration (1815-1830) que l'ascension de la bourgeoisie devient évidente et promue. C'est elle qui hérite le capital social, c'est la raison pour laquelle elle doit être un modèle dans la civilisation, surtout pour la fidélité et pour l'union familiale. Ainsi, la sexualité devient un sujet tabou, pratiqué avec discrétion et retenue.⁹ À ce point, il faut souligner l'idée que la famille était fondée sur l'idée de procréation, la femme ne disposant pas de son corps et de sa sexualité. Elle devait d'abord correspondre au modèle mère au foyer, chargée du ménage et des enfants. La sexualité au sein de la famille se réduisait au terme de procréation.¹⁰ Ces idées mettent en évidence le statut de la femme mariée à l'époque. Au sein de la famille, la femme n'exerce pas son pouvoir sexuel sur l'homme au sens de la jouissance du corps. La sexualité féminine est restreinte est réduite au stade de la nécessité de mettre des enfants au monde qui puissent hériter le capital social et continuer la tradition bourgeoise. Dans ce sens, Gérard Pommier explique :

Cette dissociation de l'amour et du désir rend compte jusqu'à un certain point d'une opposition du maternel et du féminin. Mais le patriarcat désaxa encore plus ce déséquilibre : en faisant du rejet du féminin le principe de sa propre légitimité, il ne laissait guère que la prostitution à celles qui refusaient la maternité. Il a exacerbé à l'extrême la sorte de division des rôles entre maman et putain (...) ¹¹

Ainsi, pour le bourgeois, la femme n'englobe pas toutes les caractéristiques lui sont spécifiques. Par contre, il lui attribue des rôles et l'envisage sous deux aspects : femme au foyer (mère) et femme désirée (prostituée). Ces catégories lui sont accordées en fonction des sentiments que le bourgeois ne peut pas éprouver seulement pour une seule femme, l'épouse: on parle de l'amour et du désir, du maternel et du féminin. La réglementation de la prostitution a accentué cette division et bien que cachée au monde public, la société ait encouragé l'existence de ce phénomène qui pouvait satisfaire le désir de l'homme.

Alain Corbin affirmait que : « Or, aux yeux des édiles, la prostituée ne fait pas que symboliser, elle manifeste, elle incarne l'ordure morale. (...) les réglementaristes tolèrent l'ordure puisque celle-ci manifeste le bon fonctionnement de l'organisme social. »¹² C'est ainsi que la société envisageait le bon état de la civilisation, l'évolution et l'idée de famille toujours protégée. Mais, assurer le bonheur de la bourgeoisie n'était pas facile surtout à cause de la peur de la syphilis, la raison pour laquelle le contrôle médical était effectué régulièrement sur les filles publiques.¹³ Mais, même si la prostitution était dangereuse de ce point de vue,

⁸ Thierry Pastorello, «Les caractéristiques de la morale sexuelle au XIXe siècle », dans *Suite*, juillet, 2013, disponible sur : <http://suite101.fr/article/les-caracteristiques-de-la-morale-sexuelle-au-xixe-siecle-a27995>.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Juliette Goudot, « Le XIXe siècle amoureux », dans *Moustiques*, juillet 2013, disponible sur : <http://www.moustique.be/television/249373/le-xixe-siecle-amoureux>.

¹¹ Pommier, Gérard, *Féminin, révolution sans fin*, Paris, Fayard, 2016, p. 116.

¹² Alain Corbin « La prostituée », dans Jean-Paul Aron, *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 43.

¹³ Perrot, Michelle, *Femmes publiques*, Paris, Textuel, 1997, pp. 28-29.

le bourgeois peut avoir plusieurs femmes dans sa vie : la femme de ses rêves, idéalisée ou érotisée ; la régulière, l'épouse qui tient sa maison ; la maitresse de ses sorties en villes, discrète bonne amie des maisons de rendez-vous ou maitresse volontiers affichée par ceux qui ont les moyens d'accéder au gratin de la galanterie et à la liberté de l'ostentation.¹⁴

En ayant plusieurs femmes, selon les sentiments et les besoins du bourgeois, nous pouvons remarquer la supériorité du masculin sur le féminin. Dans une société patriarcale, il était normal que l'homme domine, qu'il prenne des décisions, qu'il exerce sa sexualité et qu'il utilise son corps selon son propre gré. L'épouse n'avait autre choix que de se conformer et de veiller au bon fonctionnement de la maison et de sa famille. Accepter cette condition de femme au foyer, de mère et de servante faisait partie des attributions d'une épouse qui n'avait pas le pouvoir de changer son rôle à la fin du XIXe siècle, dans une société patriarcale dans laquelle l'homme dominait.

L'idée de famille n'impliquait pas la passion, mais plutôt une relation basée sur l'amitié, sur la tranquillité et sur le confort dans le milieu conjugal. A part le fait que le mari avait des droits auxquels la femme devait se conformer, le mariage exigeait un équilibre entre le corps et l'âme en mettant l'accent sur la confession et sur la confiance réciproque. Les moralistes du XIXe siècle partageaient l'idée de couple et de famille et donnaient des conseils à l'égard de la conduite sexuelle. Ainsi, ils considéraient que l'homme devait être en pleine santé sexuelle, responsable et tendre. C'est lui qui devait initier la femme dans les relations intimes afin qu'ils arrivent à un accord et à une satisfaction communes.¹⁵

« Dans le mariage, souvent arrangé, la femme doit accepter sa servitude (...). La femme est faite pour être dominée, en raison de son infériorité naturelle. »¹⁶ Telle était la vision de l'époque : la dominance de l'homme devait s'imposer sur tous les aspects de la vie et donc c'est lui qui décidait ce que la sexualité, le corps et la féminité signifiaient pour lui, de son point de vue et celui de la société qui lui assurait l'accès au désir par l'existence de la prostitution.

De cette façon, vu que l'institution du mariage provoquait une raréfaction de la sexualité, la prostitution sera la solution adoptée et tolérée par l'Etat pour que l'homme puisse trouver la satisfaction charnelle, tant que la société reste équilibrée et la famille intègre. La prostitution sera un problème du XIXe siècle, mais qui naît avant, dans l'Antiquité. En étant différemment perçue, la sexualité se remarque du point de vue physique et devient étroitement liée à l'utilisation du corps, mais elle a aussi des influences majeures sur l'idée de famille dans la société bourgeoise et sur la société en général. Nous parlons d'une époque qui la privilégie et qui donne sens aux conséquences ultérieures parmi lesquelles la morale sexuelle, l'acceptation et le contrôle de la prostitution.

BIBLIOGRAPHY

BARD, Christine, EL AMRANI, Frederique, PAVARD, Bibia, *Histoire des femmes dans la France des XIXe et XXe siècles*, Paris, Ellipses, 2013.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 22-24.

¹⁵ Gleyses, Chantal, *La femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, Paris, Imago, 1994, pp. 57-63.

¹⁶ Bard, Christine, El Amrani, Frederique, Pavard, Bibia, *Histoire des femmes dans la France des XIXe et XXe siècles*, Paris, Ellipses, 2013, p. 120.

CORBIN, Alain, « La prostituée », dans Jean-Paul Aron, *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1980.

CORBIN, Alain, « Întâlnirea corpurilor », în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului. De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial*, vol. 2, traducere în limba franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi, București, Art, 2008.

DUFOUR, Rose, *Je vous salue — : Marion, Carmen, Clémentine, Eddy, Jo-Annie, Nancy, Jade, Lili, Virginie, Marie-Pierre : le point zéro de la prostitution*, MultiMondes, 2005.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

GLEYESSES, Chantal, *La femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, Paris, Imago, 1994.

GOUDOT, Juliette, « Le XIXe siècle amoureux », dans *Moustiques*, juillet 2013, disponible sur : <http://www.moustique.be/television/249373/le-xixe-siecle-amoureux>

PASTORELLO, Thierry, « Les caractéristiques de la morale sexuelle au XIXe siècle », dans *Suite*, juillet, 2013, disponible sur : <http://suite101.fr/article/les-caracteristiques-de-la-morale-sexuelle-au-xixe-siecle-a27995>

PERROT, Michelle, *Femmes publiques*, Paris, Textuel, 1997.

POMMIER, Gérard, *Féminin, révolution sans fin*, Paris, Fayard, 2016.

PAVING THE WAY FROM MULTICULTURALISM TO INTERCULTURALISM IN ZADIE SMITH'S NOVELS

**Cristina Chifane, PhD, Independent Researcher
and**

Liviu Augustin Chifane, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Portraying the intricate network of complex relationships in many contemporary communities, Zadie Smith's four novels (White Teeth – 2000, The Autograph Man – 2002, On Beauty – 2005 and NW – 2012) signal the rather predictable transition from a multicultural to an intercultural paradigm designed to reflect the changing landscape of modern society. From such a perspective, this article offers a bird's-eye view upon problematic issues such as the loss of cultural identity; the dynamics of mixed cultures and ethnic diversity; the gender, religious or racial aspects of everyday life; the individual responses to the stereotypes of a certain culture and last but not least, the evolution and personal transformation leading to self-discovery.

Keywords: cultural pluralism, difference, individual vs. group identity, multicultural policies, integration

1. Terminological Distinctions

The complex phenomena of multiculturalism and interculturalism have given rise to debates regarding the possible dividing lines with an increasing number of contemporary scholars enhancing both their common and differentiating features and currently focusing upon the gradual transition from one paradigm to another.

Subscribing sociological and political polemics, multiculturalism and interculturalism generally refer to integration policies adopted by governments with respect to the migration process and the assimilation problematic of ethnic minorities. The beginning of the twenty-first century sees interculturalism as a valid alternative for multiculturalism without putting aside the idea of diversity, but drawing much more attention upon forging a common identity, especially in the case of second and third generations of immigrants.

In their attempt to distinguish between the two types of paradigms, Meer, Modood, and Zapata-Barrero (2016) first highlight the unifying elements of the two approaches, perhaps the reasons for frequent terminological overlapping: "cultural pluralism"; "a shared adversary in assimilationist and unreconstructed ideas of membership and policy perspectives concerning citizenship"; "a common aversion to formalist (or deontological) notions of liberalism that do not take into consideration the role and function of culture and identity"; "the inclusion of cultural difference" with the aim of reconsidering "the terms of fair and equal treatment" (9). By contrast, possible controversies are usually associated with the following major themes: "the status of dialogue, contact and interpersonal relations"; "the position of historical majority forms"; "the normative significance of recognizing groups in addition to individual citizens" and "the status of minority religious communities and organisations" (ibid.).

In 2012, Cantle was rather trenchant in his assessment of the new era of cohesion and diversity for which he advocates interculturalism to the detriment of multicultural policies which have failed to adequately respond to the changing structure of societies. From this perspective, he connects the idea of failure with “both the objective reality (significant levels of inequality, racism and community tensions) and the subjective reality (continued emotional resistance to diversity and a desire to halt or reverse the trend)” (53). As a consequence, the intercultural paradigm may be the answer to “the challenges of globalisation and super diversity” while supporting and facilitating community cohesion (ibid.: 88).

Tracing back the historical evolution and development of the two trends, multiculturalism mainly proliferated in the 1970s and 1980s affecting the political discourses which targeted ethnic minorities in US, Canada and Australia as well as the waves of Caribbean and South-Asian immigrants in Western Europe in the 1950s and 1960s who “provoked resentment and hostility”, “were received with great suspicion and ambivalence” and were ultimately “pushed into manual occupations, linked to poor housing, often clustered around those employers which provided low-skilled and low-paid employment” (ibid.: 55). The immediate consequence was that the early multicultural policies were justifiably defensive and protective as a response to the inherent racism and discrimination of the respective period.

Dedicating one sub-chapter to criticism of multiculturalism, Genç (2012) examines the potential inaccuracy of using the term “unmeltable” in a definition of multiculturalism as the one proposed by Vertovec in 1996: “Multiculturalism envisages a mosaic society, which is made up of different, individually homogeneous minority uni-cultures that live under a similarly defined majority uni-culture” (16). Pleading for a new notion of integration, Genç reacts against the multicultural relativism with its complementary rejection of universalism and universal norms supposedly hiding the imposition of Western values. Another problem refers to the fact that multiculturalism “accommodates rights on the basis of groups not via individuals”, thus giving birth to “the tyranny of community over individuals” (ibid.: 53). Furthermore, an egalitarian multicultural agenda has generated compensatory mechanisms which were called affirmative action policies and favoured the minority groups posing a threat to the fundamental principles of a democratic society that is expected to reject the long-term special treatment of a certain group. In spite of its positive aims to ensure support and representation for the marginal ethnic groups, multiculturalism may end up reinforcing segregation, even encouraging cultural separatism or forms of self-government: “By recognizing identities, a multiculturalist policy is in danger not only of being non-operational, but also of having an effect which undermines its aims” (Wieviorka 1998: 904). On the same wavelength, Barry’s *Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism* (2002) identifies a wide variety of multicultural failings such as

a refusal to set principled limits on minority rights and minority autonomy, a misguided hostility to the common sense of citizenship that binds together the members of a democratic community, an unhealthy preoccupation with questions of cultural difference, and a disturbing indifference to the challenge of redressing deeply entrenched socio-economic injustice. (Murphy 2012: 84)

Initially perceived as an uploaded or progressive variant of multiculturalism, the concept of interculturalism “can be traced back to 1959, while European perspectives date from the 1980s and 1990s” (James cited in Cantle 2012: 141). All in all, the evolution from

one paradigm to another marks the transition from multicultural co-existence to intercultural dialogue and communication with the former emphasizing the necessity to preserve cultural heritage and the latter acknowledging and enabling cultures “to have currency, to be exchanged, to circulate, to be modified and evolve” (Powell and Sze cited in Meer, Modood, and Zapata-Barrero 2016: 39).

Relying upon Cantle’s distinction between multiculturalism and interculturalism (2012: 89-90 and 2016: 144-45), the following components reveal both their similarities and differences:

Multiculturalism	Interculturalism
Protection of rather ‘static’ cultural heritage	Support for distinctive cultural heritage based upon a dynamic concept of difference welcoming evolution over time and challenging group identity
Focus upon homogeneous identity groups	Interest in fluid groups with heterogeneous group identity
Defence of minority differences against assimilationist tendencies to the detriment of the majority identity	Constant reconsideration of both minority and majority identities due to their interrelation and to external and global influences
Consolidation of the self-defined personal identity through reinforcement with people of the same background	Discovery of personal identity in relation to others, by means of exploration and openness, not by building a protective shell against any exchange.
Perception of ‘difference’ in terms of ‘pure’ identities tacitly supported through acceptance of categories like ‘Black’, ‘White’, ‘Jewish’, ‘Sikh’ and ‘Irish’ treated as homogeneous groups in legal and policy terms (funding and representation); suspicion of and even opposition to cosmopolitan identities	Recognition of plural identities, with increasing numbers of mixed race and intermarriage, alongside growing numbers of dual and multinational identities, with interventions that cross categories; the emergence of heterogeneous hybrid and cosmopolitan identities.
Understanding ‘difference’ around longstanding majority/minority divisions within each nation with a focus upon ‘accommodation’ between them.	Comprehending ‘difference’ beyond national references influenced by international events and exchange (e.g., through diaspora and transnational social media communication).
Defining ‘difference’ in binary terms, usually in relation to ‘race’ or ethnicity.	Enhancing the multifaceted character of ‘difference’, embracing gender, disability, sexual orientation and age, as well as nationality of religion.
Belief that difference is determined by socio-economic factors reflecting patterns of oppression and exploitation.	Recognition of socio-economic factors as important determinants of prejudices and stereotypes, but not as the sole determinants; emphasis upon education/interaction programmes as a means of avoiding stereotypes and preconceptions.
Promotion of passivism, fearing that any sense of commonality or belonging would tend towards assimilation and loss of group identities.	Proactivism and development of common values and a sense of belonging at a societal level; a multifaceted collective identity.
Restriction of debates about diversity to deny ‘the oxygen of publicity’ to extremists and to prevent the raising of any tensions.	Encouragement of more open debates to enable people to come to terms with change and support for a looser legal framework.

All of the afore-mentioned terminological distinctions acquire much more clarity in their detailed analysis in connection to Zadie Smith’s novels (*White Teeth* – 2000, *The Autograph Man* – 2002, *On Beauty* – 2005 and *NW* – 2012) which feature protagonists in search of a new identity in their struggle to cope with the challenges of the changing landscape of contemporary societies.

2. Post-Migrant Identities: *White Teeth* (2000)

Dealing with the history of three generations of immigrants, Zadie Smith's first novel *White Teeth* (2000) explores the transformations affecting the personal and social life of individuals belonging to minority groups, but continuously interacting with members of the majority culture. Step by step, issues such as identity, cultural heritage, gender, race or religion become the writer's focus in a novel whose value primarily resides in the authentic portrayal of the changing relationships among the protagonists as well as the inevitable confusion and unpredictability generated by the daily prerequisites of a multicultural community.

Advocating the preservation of cultural heritage, Samad Miah Iqbal always claims to be extremely proud of his Bengali background and his Muslim religion; his confession to one of his fellow workers expresses his fear of assimilation: "I have been corrupted by England, I see that now - my children, my wife, they too have been corrupted. I think maybe I have made the wrong friends. Maybe I have been frivolous. Maybe I have thought intellect more important than faith" (Smith 2001: 144). Creating a false aura of a legendary past, Samad tries to compensate for his menial job as a waiter in the London restaurant of one of his relatives and to blame the English culture for his personal weaknesses and failures:

I don't wish to be a modern man! I wish to live as I always meant to! I wish to return to the East! [...] I should never have come here - that's where every problem has come from. Never should have had my sons here, so far from God. [...] My dearest friend, Archibald Jones, is an unbeliever! Now: what kind of a model am I for my children? (ibid.: 145)

To a certain extent, Samad's resistance to change is merely declarative and is not reflected by his behaviour (e.g., he gives in to sexual temptation and cheats his wife Alsana with his children's music teacher, Miss Poppy Burt-Jones). The Epigraph to the second part of the novel dedicated to Samad embodies his reluctance to embrace the diversity of the present: "Are you still looking back to where you came from or where you are?" (ibid.: 123). Hoping to save their roots, Samad Iqbal sends his son Magid back to Bangladesh disappointingly realizing that upon his return Magid is "more English than the English": "The One I send home comes out a pukka Englishman, white suited, silly wig lawyer. The one I keep here is fully paid-up green bow-tie-wearing fundamentalist terrorist" (ibid.: 407). The spectre of assimilation haunts Samad who is tortured by happy visions of returning to his home country:

Who would want to stay? [...] In a place where you are never welcomed, only tolerated. Just tolerated. Like you are an animal finally house-trained. Who would want to stay? But you have made a devil's pact... it drags you in and suddenly you are unsuitable to return, your children are unrecognizable, you belong nowhere. (ibid.)

The instability and the loss of the sense of cultural identity Samad experiences is actually the embodiment of "the post-migrant identity" which is "by its very nature a transitional one, characterized by continual reassessment and redefinition" (Scott 2007: 2).

Irie, Magid and Millat become representatives of the third generation of immigrants and as such, their background and developing personalities are in fact the result of what Zadie Smith calls "the great immigrant experiment":

It is only this late in the day that you can walk into a playground and find Isaac Leung by the fish pond, Danny Rahman in the football cage, Quang O'Rourke bouncing a basketball, and Irie Jones humming a tune. Children with first and last names on a direct collision course. [...] It is only this late in the day, and possibly only in Willesden, that you can find best friends Sita and Sharon, constantly mistaken for each other because Sita is white (her mother liked the name) and Sharon is Pakistani (her mother thought it best - less trouble). (Smith 2001: 327).

Both Magid and Millat are caught in the identity struggle with the former finding a refuge in "the standards of an old-fashioned colonial identity" (Iversen 46) and the latter joining a fundamentalist group because he does not want to be defined in accordance with the multicultural pretences of the White English majority culture:

He knew that he, Millat, was a Paki no matter where he came from; that he smelt of curry; had no sexual identity; took other people's jobs; or had no job and bummed off the state; or gave all the jobs to his relatives; that he could be a dentist or a shop-owner or a curry-shifter, but not a footballer or a film-maker; that he should go back to his own country; or stay here and earn his bloody keep; that he worshipped elephants and wore turbans; that no one who looked like Millat, or spoke like Millat, was ever on the news unless they had recently been murdered. In short, he knew he had no face in this country, no voice in the country [...]. (Smith 2001: 234)

Millat's frustrations envisage Cattle's warnings against the negative effects of multicultural policies and mirror Salman Rushdie's concern with respect to the same issues: "Now there's a new catchword: 'multiculturalism'. In our schools, this means little more than teaching the kids a few bongo rhythms, how to tie a sari and so forth. In the police training programme, it means telling cadets that black people are so 'culturally different' that they can't help making trouble. Multiculturalism is the latest token gesture towards Britain's blacks, and it ought to be exposed, like 'integration' and 'racial harmony', for the sham it is" (cited in Scott 2007: 2).

The entire novel undermines the multicultural claim of support for 'pure identities' and there are many examples to be mentioned in this case: Archibald Jones marries Clara Bowden who is of Jamaican origins and even the Chalfens themselves turn out to be representatives of a third generation of immigrants of Polish background. Last but not least, young Irie Jones has been viewed as "Smith's surrogate" (ibid.) in the novel and an embodiment of the idea of hybridity since she is the character who understands that in spite of her attempts to lay claim upon her grandmother's Jamaican roots, "roots won't matter anymore because they can't because they mustn't because they're too long and they're too tortuous and they're just buried too damn deep. She looks forward to it" (Smith 2001: 527).

3. Eluding Identity Categorization: *The Autograph Man* (2002)

Zadie Smith's second novel, *The Autograph Man* (2002), preserves the setting of multicultural London from *White Teeth* (2000), yet the two novels "differ significantly in their representation of multiculturalism, especially in the way the second generation of migrants is portrayed" (Terentowicz-Fotyga 2008: 57). The protagonist of the novel is Alex-Li Tandem, a British Chinese Jew who collects and earns a living by selling autographs of celebrities and has a troublesome relationship with Esther, a Black British Jew. In a postmodernist style, Zadie Smith "mixes up, parodies, and destroys stereotypes out of her belief in the

individuality of difference”; in order “to prevent the ethnic interpretations common to postcolonial criticism”, she highlights the “free-floating” character of “Jewishness” and “Goyishness” (King 2003: 100).

Similarly to what happens with the characters in *White Teeth* (2000), *The Autograph Man* (2002) distinguishes between the experiences of the first and second generations of immigrants to ultimately describe in detail the identity problems of the immigrants’ children. Alex’s father, Li-Jin briefly figures in the prologue, but his behaviour alludes to the fact that he perceives difference as a burden and he has the vision of a future in which his son would perfectly integrate: “He doesn’t want Alex ‘standing out from the crowd’. He knows that soon the boy’s life will become difficult and hopes conformity might be his saviour. And so he wants him to be ready, normal. He wants him to be part of this everybody” (Smith 2003: 6).

Alex’s family roots could be traced back to places in Eastern Europe, Russia and China and the same cultural blending characterizes his favourite 1940 movie star Kitty Alexander who used to be Katya Alessandro, “a Russian-Italian child of Capri” (ibid.: 272).

According to Terentowicz-Fotyga, “the Jewish diaspora in *The Autograph Man* is depicted as a cultural melting pot rather than integrated community” (2008: 58). If the novel starts with Alex recording characteristics that might help him publish a book upon Jewishness and Goyishness, by the end of the novel he realizes the futility of such an enterprise and when one of his friends asks him: “And how’s that book of yours? [...] The one about this is the opposite of that [...]”, Alex mockingly replies: “I got tired of it, finished it” [...] (Smith 2003: 330). In 2003, Furman acknowledges the fact that by the description of Tandem’s travails, Smith “explores the difficulty of claiming a viable identity given the increasing slipperiness of racial, ethnic, religious and class boundaries” (8). It is in fact the same “fluid sense of identity” mentioned by Terentowicz-Fotyga in 2008 (57) and embedded in the protagonist’s change of name (from the Chinese “Tan” to the supposedly neutral “Tandem”) read “as a symbolic transition from the reality of fixed identity (with a name as an indicator of background and origin) to the space of shifting meanings and multiplied signifieds” (ibid.), the intercultural space of multifaceted identity. On the same wavelength, Alex’s Black Jewish friend, Adam Jacobs, eludes any identity categorization and “lurched from one ill-fitting ‘identity’ to another every summer” (Smith 2003: 129); Alex’s own “instinct” was “to detest groupings of all kinds - social, racial, national or political - he had never joined so much as a swimming club” (ibid.: 167). Understood as the logical outcome of the transition process from a multicultural to an intercultural paradigm, Alex’s attitude reflects the rejection of the homogeneous identity groups and the interest in fluid communities with heterogeneous group identities; this is the reason why he manages to understand the ridicule nature of the Jewish and Goyish rigid coordinates: “Life is not just symbol, Jewish or Goyish. Life is more than just a Chinese puzzle. Not everything fits. Not every road leads to epiphany” (ibid.: 180). Although he repeatedly dismisses the relevance of the Judaic Kaddish which he will ultimately participate in, Alex complies with his friends’ insistence on this matter only to come to terms with his father’s death and his own lack of rootedness.

4. The Paradox of Multicultural Policies: *On Beauty* (2005)

Written in the spirit of her previous two novels, yet moving one step further, Zadie Smith’s *On Beauty* (2005) consolidates her “multicultural vision” which “traverses the mores of ethnic and cultural existence in an upbeat celebration of fusion and hybridity” (Tynan 2008: 73). The Belseys and Kipps are the two families whose confrontation and development Smith follows throughout the pages of her third novel. Howard Belsey, English by birth and

American by residence, is a professor of art history in the fictional college town Wellington and has married Kiki, an African-American woman who works as a nurse and with whom he has three children, Jerome, Zora and Levi, “the lens of Smith’s ironical explorations of race, class and gender relations” (Batra 2010: 1079). The ideological clash is generated by the arrival of Monty Kipps, a neo-conservative Trinidadian British art historian, housed by the Black Studies Department of Howard’s college.

At the onset of the novel, Howard’s son Jerome spends some time in the midst of the Kipps family in London and assumes the role of revealing the flaws in the functioning of the multicultural paradigm to which his father has ascribed:

How could he explain how pleasurable it had truly been to give himself up to the Kippses? [...] to hear that Equality was a myth, and Multiculturalism a fatuous dream. [...] When Monty suggested that minority groups too often demand equal rights they haven’t earned, Jerome had allowed this strange new idea to penetrate him without complaint [...] When Michael argued that being Black was not an identity but an accidental matter of pigment, Jerome had not given a traditionally historical Belsey answer - ‘Try telling that to the Klansman coming at you with a burning cross’ - but rather vowed to think less of his identity in the future. (Smith 2006: 44)

Belsey’s wife Kiki becomes aware of her own ambivalent status at the moment when she hires Monique, “a squat Haitian woman”: “Kiki stayed in her strange moment, nervous of what this black woman thought of another black woman paying her to clean” (ibid.: 11); she also meditates upon the pre-established roles historically attributed to Black women: “Kiki’s great-great-grandmother, a house-slave; her grandmother, a nurse” (ibid.: 17). Unlike her husband, Kiki starts noticing the effects of change and the emergence of new identities as reflected by her children (e.g., she acknowledges the difference between herself and her son Jerome who is able to understand and emotionally respond to Mozart’s requiem: “Kiki felt moved, and then another feeling interceded: pride. I don’t understand, she thought, but he does. A young black man of intelligence and sensibility, and I have raised him [...]”) (ibid.: 70).

Somehow similarly to Irie Jones’s attempt to trace back her Jamaican roots, Zora does everything in her power to be accepted in Claire Malcom’s African-American poetry course, but not because she is truly interested in her cultural heritage; in fact, she sees it as another asset for her future career. On the other hand, the youngest son of the Belsey family, Levi, feels the pressure of the majority group which makes him explain: “I just don’t want to live here anymore, man... all everybody does is stare” (Smith 2006: 85); as a consequence, he ends up getting involved in a number of conflictual situations (he tries to convince his fellow workers from the music section of the supermarket where he had been working on Saturdays to join forces and refuse to work on Christmas, but he only manages to lose his part-time job; he starts hanging out with some other black kids who are selling second-hand items at the corner of the street; he joins marches organized for the rights of the Haitians; he blames Carl for his submission when he accepts the job of a hip-hop archivist in the library of the Black Studies department; he even steals a valuable painting from Kipps’s office because he is manipulated into believing it used to belong to the Haitians). Levi’s youth and confusion reflect his search for a new identity which will permit him to deal with his own hybridity.

One of the most interesting characters of the novel is Monty Kipps who exposes the threat of negative discrimination embedded in the employment of affirmative action policies;

Kiki describes him as a “black conservative” who “thinks it’s demeaning for African-American kids to be told they need special treatment to succeed [...]” (ibid.: 122). Monty always perorates on the paradox of multicultural policies leading to the discrimination of the majority group: “Apparently everybody gets special treatment - blacks, gays, liberals, women - everybody except poor white males” (Smith 2006: 148). All in all, Monty’s discouragement of a “culture of victimhood” which “will continue to raise victims” (ibid.: 368) is rather luring, but it remains only a piece of pompous rhetoric because he lamentably fails to put his theories into practice.

5. **Negotiating New Identities: N-W (2012)**

Situated in North-Western peripheral London, Zadie Smith’s fourth novel *NW* (2012) features four protagonists (Leah Hanwell, Natalie (Keisha) Black, Felix Cooper and Nathan Bogle) whose personal experiences teach them how to negotiate their identities in a multicultural environment. Whereas Leah is an Irish Protestant whose mother is from Dublin, Natalie is the daughter of Jamaican immigrants. The message the novel transmits is that “much more important than her gender, ethnic and religious identities [...] is the life each woman chooses to lead and what it says about the geographies she defines in her space” (Slavin 2015: 101). Out of the four protagonists, three of them lead a double life, still uncertain of their own identity: Leah is a married woman in her thirties who apparently tries to give birth, but who secretly takes contraceptives without her husband’s knowledge; Natalie becomes a successful lawyer and is a married woman with two children, yet she resorts to her ‘black’ identity to arrange meetings with strangers over the internet; last but not least, although Felix seems to have found stability at the side of his new girlfriend Grace, he has a final romantic rendez-vous with his Russian lover Annie and gets involved in an incident on the underground which leads to his death. Wells draws attention upon the fact that

seen in this light, the characters in *NW*, with their secretive double lives, play dual roles as representations of certain aspects of the multicultural reality of contemporary urban Britain and as manifestations of the ethical danger of reducing others to essentialized identities based on race or other factors while denying their uniqueness. (2013: 99-100)

This novel clearly depicts the transition to an intercultural world in which socio-economic factors play an important role in the development of an individual, but they do not represent the sole determinants of his behaviour: “While all three main characters are products of the same marginalized racial and socioeconomic environment, they each exhibit distinctive responses to the circumstances in which they were brought up” (Wells 2013: 100). By the character of Leah, Smith demolishes the classical stereotype that lack of ambition and underachievement characterize the representatives of the immigrant culture; unlike Natalie, white Leah is satisfied with a low-paid job in a local social agency and shows preference for a *laissez-faire* lifestyle smoking dope with her neighbours and dreaming of being eighteen forever. In spite of her mother’s Pauline prejudices against the Africans, Leah’s African-born husband Michael struggles to raise above his level and to provide a better life for his family. At the opposite pole, Natalie changes her name from Keisha “to distance herself from her impoverished black heritage” and is “willing to reject her family and her religion to pursue a legal career” (ibid.) that would make her achieve a different identity. The sadness pervading

Natalie's story arises from her belated understanding that a complete rejection of her cultural heritage cannot possibly give her the stability and sense of completion she hopes for:

Daughter drag Sister drag. Mother drag. Wife drag. Court drag. Rich drag. Poor drag. British drag. Jamaican drag. Each required a different wardrobe. But then considering these various attitudes she struggled to think what would be the most authentic or perhaps the least inauthentic. (Smith 2012: 245).

Natalie's final ramblings from Willesdane Lane to Killburn High Road to Fortune Green and Hampstead Heath depict the restrictiveness of her circumscribed area as well as her insecurity and the instability of her self; her old schoolmate Nathan Bogle is trapped in their common past and cannot escape his already ascribed identity. Like Irie in *White Teeth*, Natalie realizes that revelling in past history is not the answer to present problems, so, in spite of their common background, she is ready to call the police and tell them about Nathan's complicity in Felix's murder; the last line of the novel alludes to a reconciliation of her two selves: "I got something to tell you", said Keisha Blake, disguising her voice with her voice" (ibid.: 294).

6. Conclusions

The transition from a multicultural to an intercultural paradigm reflects the current dynamism of mixed cultures and ethnic diversity and becomes a worthy source of exploration in Zadie Smith's novels ranging from *White Teeth* (2000) to *NW* (2012).

All four novels undermine the multicultural support for 'pure identities' and celebrate the emergence of heterogenous, hybrid and cosmopolitan identities. The whole detailed analysis of the novels has revealed the fact that the transition process is accompanied by uncertainty and instability with representatives of second or third generations of immigrants still confused about their personal and cultural identity and struggling to gain a voice of their own.

BIBLIOGRAPHY

Literary Corpus

1. Smith, Z. (2012) *N-W*. London: Penguin Books.
2. Smith, Z. (2006) *On Beauty*. London: Penguin Books.
3. Smith, Z. (2003) *The Autograph Man*. London: Penguin Books.
4. Smith, Z. (2001) *White Teeth*. London: Penguin Books.

Critical Articles and Books

5. Barry, B. (2001) *Culture and Equality. An Egalitarian Critique of Multiculturalism*. Oxford: Blackwell Publishers.
6. Batra, K. (2010) "Kipps, Kelsey and Jegede: Cosmopolitanism, Transnationalism and Black Studies in Zadie Smith's *On Beauty*". *Callaloo*, Vol. 33, No. 4, 1079-1092.
7. Cante, T. (2012) *Interculturalism. The New Era of Cohesion and Diversity*. New York: Palgrave Macmillan.
8. Furman, A. (2005) "The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer: Zadie Smith' *The Autograph Man*". *MELUS*, Vol. 30, No. 1, 3-17.
9. Genç, D. (2012) *Multiculturalism and Immigrant Integration in Europe. Multiculturalism or New Notion of Integration?*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing.

10. Iversen, G. (s.a.). *Root Canals. Identity in Zadie Smith's "White Teeth"*. Master's Thesis, University of Agder.
11. King, B. (2003) "The Autograph Man Review". *World Literature Today*, Vol. 77, No. 2, 99-100.
12. Meer, N., Modood, T., and Zapata-Barrero, R. (eds.) (2016) *Multiculturalism and Interculturalism. Debating the Dividing Lines*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
13. Murphy, M. (2012) *Multiculturalism. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
14. Scott, J.D. (2007) "Shared and Told Tales: Multiculturalism and Participatory Narrative Identities in Zadie Smith's *White Teeth*". *The International Journal of the Humanities*, Vol. 5, 7-13.
15. Slavin, M. (2015) "Nowhere and Northwest, Brent and Britain: Geographies of Elsewhere in Zadie Smith's *NW*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 48, No. 1, 97-119.
16. Wieviorka, M. (1998) "Is Multiculturalism the Solution?". *Ethnic and Racial Studies*, 21: 5, 881-910.
17. Terentowicz-Fotyga, U. (2008) "The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal in Zadie Smith's *The Autograph Man*". in Walters, T.L. (ed.) *Zadie Smith: Critical Essays*. New York: Peter Lang Publishing, 57-72.
18. Wells, L. (2013) "The Right to a Secret: Zadie Smith's *NW*". in Tew, P. (ed.) *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*. London: Bloomsbury Publishing, 97-111.

THE REPORT OF A DREAM – ORIGINALITY AND AUTHENTICITY

Oana Pop

PhD Student, University of Bucharest

*Abstrat: The article **Report of a dream – authorship issues** is centered around the work of the Romanian poet Vasile Aaron, mainly the poem *Reporta din vis* and its problematic manuscript. The problem of authorship and originality has been raised by many literary critics as the manuscript was not signed by the author or registered under his name because the text was actually the last literary piece the author put forward and in times like that it was hard to keep a record of all the published literary works or the manuscripts a writer would give around for lecture to friends or family. The originality of the poem was debated because the author was a known translator, but to this day there is no proof showing that the text is not an original one. Considering the century when it was written the poem has some elements we can identify as common to other literary works of that time. The history of the manuscript is another key point when raising this issue due to the different factors – historical and biographical matters, but the conclusion is one and the same: *Reporta din vis* is the poetic work of Vasile Aaron.*

Keywords: authorship, originality, authenticity, Vasile Aaron, Reporta din vis.

Lucrarea intitulată „Reporta din vis – originalitate și autenticitate” este compusă din două părți: prima parte reprezintă o trecere în revistă a mențiunilor critice sau istorice ale manuscrisului, pentru a stabili, printre altele, dacă poemul „Reporta din vis” aparține scriitorului Vasile Aaron, iar cea de-a doua parte reprezintă o analiză a lexicului, temelor, motivelor, elementelor de prozodie și a lexemelor care apar sistematic în operele autorului - obiectele acestui studiu.

Vasile Aaron, reprezentant al Școlii Ardelene, este considerat a fi autorul poemului „Reporta din vis”, spun considerat a fi, deoarece manuscrisul operei nu este semnat. Tocmai acest fapt a stârnit o serie de dispute și controverse.

Istoria manuscrisului începe în anul 1868, atunci fiind consemnat pentru prima oară, într-o perioadă de timp relativ scurtă, de către trei literați fără ca aceștia să știe unul de altul. Prima semnalare a existenței acestui text este făcută de Timotei Cipariu, în luna februarie a anului 1868, când într-un articol acesta menționa faptul că printre operele lui Vasile Aaron ar mai exista și manuscrisul original al „Reportei din vis”.

Cea de-a doua mențiune se găsește sub numele lui George Sion, care spre deosebire de Cipariu face mai mult decât o simplă trecere în revistă, oferind astfel în cadrul unei conferințe, tot în anul 1868, o prezentare mai amplă a ceea ce se regăsea în paginile manuscrisului. „Sion relatează că, vizitând casa lui Andrei Mureșanu din Brașov, cu prilejul unei călătorii efectuate dincolo de munți, descoperise printre hârtiile rămase de pe urma poetului manuscrisul

neiscălit al unui lung poem intitulat *Reporta din vis*¹. Metoda prin care George Sion a identificat autorul manuscrisului este oarecum primitivă, acesta primind informații de la localnici, în rândul cărora, se pare, că operele lui Aaron erau cunoscute, deși publicul se afla doar în stadiul alfabetizării, în opinia lui Sion. Pentru a întări argumentul adus, Sion relatează cum „într-o librărie în Timișoara niște ciobani cumpărau cărțile în număr mare deoarece lectura acestor cărți este singura distracțiune a păstorilor de munte”². Prin urmare, importanța pe care George Sion o acordă manuscrisului este una minoră din punct de vedere literar, dar se cuvine a crede că tocmai datorită vastei răspândiri a operei importanța acesteia crește. În ceea ce privește încadrarea într-un anumit tipar, Sion întâmpină anumite dificultăți: „Nu e idilă, nici pastorală, nici epopee, nici satiră, ci un tractat de filozofie morală, și își manifestă convingerea că e vorba de o operă originală, care nu imită un model străin”³.

Cea de-a treia mențiune referitoare la „*Reporta din vis*” din același an, aparține unei persoane care se semnează cu inițialele G. M. Această ultimă relatare apare sub forma unor articole apărute în *Telegraful român* din Sibiu începând cu data de 3 februarie 1868 sub titlul *Dintr-un manuscris îngălbenit și învechit aflat între scrierile lui Andrei Mureșanu*, printr-o notă nesemnată: „În rubrica aceasta vom prezenta Onoratlui public cetitoriu unele pasaje dintr-un op literariu vechi și fără numirea autorului, carele însă s-au aflat între hârtiile lui Andrei Mureșanu întreg și neviolat, afară de provorbire, din care numai un fragment au ajuns până la noi. Acest op poartă după cum arată fragmentul precuvântării mele *Reporta din vis* și este o poemă populară epică – didactică”⁴.

Anul în care a fost elaborat textul este destul de ușor de intuit dacă autorul este Vasile Aaron, deoarece acesta moare în anul 1822, iar cele 4088 de versuri ale poemului „*Reporta din vis*” sunt suspendate în cel de-al doilea capitol al poemului, capitol din care se păstrează doar 536 de versuri. Prin urmare, având în vedere corpusul de opere al lui Vasile Aaron și drept dată de reper cea a „*Istoriei lui Sofronim și a Haritei celei frumoase*”, și anume anul 1821, este evident că poemul reprezintă o operă din ultima perioadă de creație, elaborat în jurul anilor 1821-1822. Astfel se lămurește și problema legată de data la care a fost scris textul.

Lăsând la o parte problematica încadrării operei într-o anumită perioadă de timp, facem loc unei probleme mai acute: originalitatea operei. Urmărind metoda de lucru a autorului, criticii și istoricii literari au ajuns la concluzia că ar fi vorba despre o imitație. „D. Popovici, Al. Piru și acum de curând, pe urmele lor Rodica Șutu în excelentul *Dicționar al literaturii române de la origini până la 1900*”⁵ afirmă faptul că poemul este o imitație. În ceea ce îi privește D. Popovici și Al. Piru, într-adevăr aceștia menționează că există o posibilitate ca textul să fie o imitație, însă în ceea ce privește articolul Rodicăi Șutu, nu există nici cea mai mică urmă a emiterii acestei afirmații referitoare la cazul „*Reportei din vis*”.

În opinia mea, mai indicat ar fi să se vorbească despre influențe, având în vedere că acest poem reprezintă punctul cel mai de sus al creației lui Vasile Aaron. Influențele sunt destul de ușor de identificat: în prima parte a poemului, tânărul Reporta este martorul unui dialog între Omenire și Lume asemănător „alegoriei din *Divanul* lui Cantemir”⁶ - din punct

¹ Cornea, Paul, *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, Editura Minerva, București, 1981, p. 11.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p.12.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 119.

de vedere al alegoriei, aceasta putând fi discutată la nivel tematic, compozițional, stilistic și mai mult de atât, există o mențiune referitoare la această influență în cuvântarea către cititori, unde Vasile Aaron îl oferă drept exemplu tocmai pe Cantemir pentru a puncta metamorfozele prin care a trecut limba română până să ajungă la forma actuală secolului său.

Dialogul dintre Omenire și Lume, în *Divanul* reprezentat prin disputa dintre Înțelept și Lume, este mult mai liniștit în comparație cu acuzațiile pe care Înțeleptul lui Cantemir le aduce Lumii. Raportul dintre instanțe se schimbă în comparație cu distribuția realizată de Cantemir: Omenirea este cea „ticăloasă”⁷, iar Lumea este cea care subliniază faptul că Omenirea s-a îndepărtat de la valorile și credințele creștine, fapt pentru care este „cu moarte-njugată, și stă-n spate acățată”⁸. După modelul *Divanului*, și în cazul *Reportei din vis*, asistăm la confruntarea a două atitudini deosebite față de lume și viață: dimensiunea creștină care împarte existența în două categorii [temporală – viața trupului, și eternă – viața spiritului] cu mențiunea că Omenirea ar trebui să-și canalizeze puterea spre viața spirituală; și atitudinea omului care are tot ce îi trebuie în viață pentru a fi fericit tocmai de aceea nu se gândește la moarte cu accentul pus pe veselie trupestă.

Colportarea temelor și motivelor specifice *Divanului* este evidentă: începând cu teoria norocului nestatornic (fortuna labilis), *ubi sunt*, cea a vârstelor (vorbește despre nesiguranța zilei de mâine, deoarece moartea nu ține cont dacă ești tânăr sau bătrân), principalele primejdii – frumusețea iluzorie a lumii, bogăția, îmbuibarea – prezentate însă de Vasile Aaron sub forma fiicelor lui Plutus și a celor cinci femei care stau pe lângă el: „Cea dintâi se cheamă Fapta cea Spurcată,/ Alta Sumeția cea cu tot umflată,/ Iar a treia fată o zic Neștiință/ Numele li-i dat dupa cuviință/ Că fieștecăre așa săvârșește/ Treburile sale precum se numește./ Mai sunt lângă dânsul încă cinci muieri, / Prin care adună multele averi./ Adecă Norocul, Ujura, Răpirea/ Și Înșelăciunea cu Neconținerea”⁹. De asemenea, se mai prezintă și tehnica prin care se pot dobândi virtuțile, pe același model folosit de Cantemir în *Divanul* prin prezentarea antonimică bine – rău.

Asemănarea la nivel compozițional este reprezentată de simetrie, de modalitatea prin care sunt puse în scenă evenimentele – prin intermediul alegoriei. În ceea ce privește stilul celor doi scriitori, este notabilă acea naturalețe naivă de factură populară, elementele savante introduse în text sub forma neologismelor și retorica ecleziastică, vorbirea în pleonasm și repetițiile. În privința acestor repetiții, fie pentru a obține rima, fie pentru emfază, Galdi afirmă: „Rimele lui Barac nu sunt prea variate; totuși nici poetul nostru nu mai tolerează asonanțele. Aceleași exigențe îl caracterizează și pe Vasile Aaron.”¹⁰.

Cantemir nu este singura influență întâlnită în textul „Reportei din vis”. Presupun că, prin intermediul muncii de traducător, și odată cu traducerea „Eneidei” lui Vergilius, poate și a altor opere, Vasile Aaron a reținut o serie de antroponime precum: Pompei, Priam, Brutus, Tit sau Ahiles, toate de sorginte latină. La antipodul acestor nume de sorginte latină stă așezat panteonul zeităților grecești, reprezentate în text prin Atropos și Plutus, alături de prezența filosofului grec Epicur, iar pentru a nu se dezminți de toate cele ce până atunci realizase întră în scenă și zeitatea latină, sub numele ei Fortuna: „Fortuna – adecă norocul, pe care păgânii îl

⁷ Cornea, Paul, *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, Editura Minerva, București, 1981, p. 27.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p.104.

¹⁰ Ladislau Galdi, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 113.

cinstea ca pe o dumnezeiță¹¹. De asemenea, prezența mitului orfic este activată și explicată în fiecare operă ce aparține lui Vasile Aaron.

La fel de interesantă este și inserția în finalul poemului a regelui asirian Sardanapal. În istorie acesta este cunoscut ca fiind unul dintre puținii regi care știau să scrie și să citească, tocmai de aceea a creat o bibliotecă la Ninive¹² unde a adunat toată literatura scrisă cuneiforme din și până în acele timpuri. De asemenea, Sardanapal era nepopular în rândul soborului preoțesc și avea probleme cu justiția deoarece a făcut război cu fratele său Shamash-shum-ukino pe care l-a omorât, așa a cucerit Babilonul, pe care mai apoi l-a și distrus. Există două izvoare care amintesc de Sardanapal, Diodorus – un istoric grec și Lord Byron. Accepțiile celor doi asupra persoanei lui Sardanapal sunt diferite, ceea ce ne ușurează oarecum alegerea unei influențe. „Diodor povestește că Sardanapal i-a depășit pe toți înaintașii săi prin efeminare, lux și lașitate. Nu își părăsea niciodată palatul și își petrecea timpul în compania femeilor, îmbrăcat și pictat ca ele, ocupându-se de tors. Întreaga lui fericire și glorie o reprezenta stăpânirea unei averi fabuloase, banchetele și dezmățul, dedarea la cele mai infame plăceri¹³.

Cu toate acestea, Sardanapal în viziunea lui Byron este modelul suveranului luminat, curajos care se supune intereselor oamenilor săi, așa încât personajul Sardanapal devine un conducător ideal în sistemul byronian al valorilor. Prin urmare, este lesne de înțeles că eventuala influență ar putea fi cea a lui Diodor deoarece Sardanapal, în viziunea lui Vasile Aaron, este un urmaș al lui Epicur, îmbrățișând modul de gândire și felul în care Epicur propune omului să-și trăiască viața: „Dintră toți pre unul îl cunoșteam bine/ Putând să-l cunoască și alții ca mine/ Că avea în mână o tablă negrită,/ Cu litere albe așa tipărită: Eu, Sardanapal, eu crai cu tărie,/ Îmi petrec viața într-o veselie, Din mine să iaie pildă omenirea! În cap să nu-și puie mai mult nemurirea,/ Fiindcă aceasta e o nebunie,/ Că în cea lume, nici o veselie,/ Nici e vro viață mai mult, ci dodată/ Sufletul și trupul să stâng și înceată!/ Acuma să bem, acum să trăim/ Și cu ale lumii să ne îndulcim!¹⁴.

„E prin urmare de netăgăduit că în Reporta din vis există numeroase elemente alogene, veritabile locuri comune ale simbolisticii tradiționale, pe care Aaron le-a preluat, după toate probabilitățile, din mai multe izvoare.”¹⁵. Elementele inovatoare aduse de Aaron sunt compunerea scenariului prin intermediul unor criptograme filmice, amestecul de genuri, simetria spartă a episoadelor și îmbinarea elementelor de observație realistă (reportajul) cu „fictiones poetice”¹⁶. „E sigur însă că cea mai mare parte a poemei constituie o creație originală”¹⁷.

Paternitatea textului a pus multe probleme numeroșilor exegeți care au încercat o apropiere, fie personală, fie preluarea anumitor idei de la precursori, așa încât mulți s-au ferit să o amintească în corpusul de opere al scriitorului Vasile Aaron. Printre cei care nu o amintesc se numără: George Călinescu în „Istoria literaturii române de la origini până în

¹¹ Cornea, Paul, *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, Editura Minerva, București, 1981, p. 48.

¹² Tabletele din Ninive sunt cea mai completă sursă în ceea ce privește *Epopoea lui Ghilgames*

¹³ George Gordon Byron, *Opere. Teatru IV*, postfață de Dan Grigorescu, note de Lia – Maria Pop, ediție îngrijită de Dan Grigorescu și Lia – Maria Pop, București, Editura Univers, 1990, p. 666.

¹⁴ Cornea, Paul, *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, Editura Minerva, București, 1981, pp.108-109.

¹⁵ *Ibidem*, p.14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

prezent“, Nicolae Manolescu în prefața cărții „Primii noștri poeți“¹⁸, Ecaterina Țarălungă în „Dicționar de literatură română“, Ovidiu Papadima în „Ipostaze ale iluminismului românesc“, Mircea Angheliescu în „Preromantismul românesc“, Paul Cornea în „Originile romantismului românesc“.

Nicolae Manolescu revine asupra prefetei odată cu pregătirea „Istoriei critice a literaturii române“, așa încât la articolul intitulat Vasile Aaron sunt precizate două opere cu o valoare reprezentativă, și anume: *Anul cel mănos* și *Reporta din vis*. Mai mult decât atât articolul este, în mare, o analiză succintă, dar foarte bine dozată, a poemului epic. Printre cei care o amintesc, însă în necunoaștință de cauză se regăsește Alexandru Alexianu, care încadrează opera sub „genia“ unui autor anonim: „și încă mai răspicat o va striga douăzeci de ani mai târziu anonimul autor al *Reportei din vis*“¹⁹ – după cum se observă, douăzeci de ani mai târziu după prefața la „Istoria lui Sofronim și a Haritei cea frumoasă“, adică în anul 1841, ceea ce este oarecum în contradicție cu primele menționări ale operei, de abia în 1868.

Analiza privind stabilirea paternității în cazul „Reportei din vis“ este compusă din două părți: în prima parte vor fi comparate cele patru prefete ale operelor lui Vasile Aaron pentru stabilirea elementelor comune. Operele luate în discuție sunt: „Patimile și moartea a Domnului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos“ (1805) – „prima încercare de epopee religioasă“²⁰, „Anul cel mănos“ (1820) – „viziune pragmatică asupra vieții câmpenești“²¹, „Istoria lui Sofronim și a Haritei cea frumoasă“ (1821) – „prelucrare din neogreacă ce obiectivează în stihuri românești un exotism utopic“²², și, în cele din urmă, „Reporta din vis“ (1821-1822) – „poemă în care versificatorul se arată un precursor al lui Bolintineanu, însă un Bolintineanu insolit, îndreptat spre gnomisme“²³.

În primul rând, este important de menționat că toate cele patru cuvântări reprezintă declarații de intenție ale autorului în legătură cu opera sa și efectul pe care ar dori ca opera lui să îl aibă. În cazul prefetei pentru „Patimile“ stilul abordat de Vasile Aaron este unul evlavios, aceasta putând fi utilizată ca o predică bisericească. Autorul se adresează direct cititorului: „iubite cetitoriu!“, enunță scopul lucrării și dă curs unei pledoarii în cazul în care cititorul nu este mulțumit de materia lucrării: „însă după stările înprejur a vremilor nefiind doară spre plăcerea ta alcătuită, vei fi iertătoriu“. Astfel că, în ceea ce îl privește pe Aaron, ca un reprezentant al Școlii Ardelene, scopurile scriiturii sale sunt lingvistice, acesta „urmărind curățirea limbii noastre de impuritățile barbarismelor“²⁴: „sânguindu-mă și într-aceea ca, cât stările înprejur și alcătuirea versurilor ar îngădui-o, toate cuvintele cele streine ca neghina în grâul cel curat se văd multe a fi în limba românească, să le las afară și să întrebuițez în locul lor altele adevărate românești“²⁵.

¹⁸ „Mai dificile sunt începuturile poeziei dincolo de munți. Cu merite mai mari în alte domenii, Școala Ardeleană nu dă poeți, excepție făcând Budai-Deleanu. Întâii poeți ardeleni în ordine cronologică sunt Vasile Aaron și Ioan Barac. Aaron adaptează un episod din *Metamorfozele* lui Ovidiu sau pune în stihuri o povestire tradusă din grecește. Notabilă este la acest versificator cu totul modest, o poemă în genul virgilenelor *Georgice*, intitulată *Anul cel mănos*“.

¹⁹ Alexandru, Alexianu, *Istoria poeziei culte românești 1570-1830*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Editura Majadahonda, București, 2001, p. 3.

²⁰ Mircea, Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I, Editura Minerva, București, 1982, p. 203.

²¹ *Ibidem*, p. 202.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Alexandru, Alexianu, *Istoria poeziei culte românești 1570-1830*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Editura Majadahonda, București, 2001, p. 23

²⁵ *Ibidem*.

Cuvântul înainte pentru poemul *Anul cel mănos* este o „prezentare a scrierii”²⁶, o încercare de a oferi cititorilor o încadrare interdisciplinară a poeziei în legătură cu celelalte arte. Vasile Aaron remarcă o asemănare între muzică și poezie. „Pe lângă accentul pe rațiune și morală, se strecoară surprinzător ceva din reacția față de acestea, iarăși tipică atmosferei literare din secolul luminilor”²⁷.

Condiția ca poetul să fie bucuros este aceea să nu fie silit a scrie, astfel că Aaron aproprie două instanțe: homo faber și homo ludens, care creează împreună tocmai datorită acestei „jucăriea a firei” prin puterea „talanturilor” date de Dumnezeu. De asemenea, se mai fac mențiuni referitoare la funcționalitatea poemului: „sunt cu totul mulțumit ca unul, carele întru asemenea alcătuiti nici câștig, sau folosul meu, nici laudă deșeartă, ci singură petrecerea vremii cere”²⁸. Trebuie menționată prezența cuvântului „atârănătoare” în ambele cuvântări de până acum.

Cuvântarea înainte din opera „Istoria lui Sofronim și a Haritei cei frumoase” este asemănătoare în discurs cu cea din „Anul cel mănos”. Pe sistemul construcțiilor antonimice, Aaron își consolidează intenția creatoare: „spre folosul iubitorilor de poezie a o face lumea cunoscută”²⁹.

În virtutea încercării de a realiza o mică incursiune pe tărâmul teoriei literare, Aaron vorbește despre elementele de versificație prin care a fost transpusă „Istoria lui Sofronim”. Trebuie să remarcăm faptul că scriitorul acordă importanță majoră modului în care „trebuie a gusta din dulceața versurilor sale – oferind reguli pentru păstrarea cezurii, pe care apoi le revendică”³⁰. Utilizează drept argument al popularității scrierilor sale faptul că „foarte tare s-au trecut”³¹, făcând apoi o apologie limbii române, care în comparație cu cea italiană, nu este la fel de bogată, însă se pare că în cele din urmă, Aaron zice că „limba noastră nu iaste așa de sarbădă, cât ceva rod plăcut la vremea sa să nu poată aduce.”³².

Continuând apologia începută în „Istoria lui Sofronim și a Haritei cei frumoase”, Vasile Aaron deschide cuvântarea adresată cititorilor din „Reporta din vis” prin delimitarea granițelor limbii române. Într-o încercare de a realiza un mic glosar de istorie al limbii literare, scriitorul vorbește despre transformările pe care le-a suferit limba datorită învecinării cu anumite popoare sau din cauza stăpânirilor cu care românii s-au confruntat. De asemenea, mai este inclusă în cuvântare și o prezentare succintă a „Reportei din vis”, autorul oferind o explicație referitoare la numeroasele zeități grecești și latine, motivându-le ca fiind simple închipuiri poeticești. La simpla lectură a cuvântărilor în această ordine, d’a capo al fine, se poate observa cursivitatea discursului, care, analizat individual ar fi părut fragmentat. Tocmai de aceea tind să cred că toate cele care au fost scrise înainte de „Reporta din vis” au pregătit terenul pentru acest poem inovator, așa încât reunite astăzi se prezintă sub forma unui corpus unitar.

Cea de-a doua etapă în vederea stabilirii paternității este analiza celor patru opere mai sus menționate. Frecvența în toate cele patru scrieri a anumitor cuvinte mi-au atras atenția asupra repartizării lexemelor în discursul poetic. De această dată analiza nu va mai fi

²⁶ Ovidiu, Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 83-84.

²⁷ *Ibidem*, p. 243.

²⁸ George, Ivașcu, *Istoria literaturii române*, Editura Științifică, București, 1969, p. 46.

²⁹ George, Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești 1812-1866*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 96.

³⁰ Mircea, Angheliescu, *Preromantismul românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 124.

³¹ George, Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești 1812-1866*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 96.

³² *Ibidem*, p. 98.

realizată separat, ci comparativ prin menţionarea lexemelor identificate şi frecvenţa utilizării acestora.

Prima categorie de cuvinte, a cărei frecvenţa de utilizare este ridicată, este formată din: „puţinţel – puţinţei – puţinţică – puţinţele”. Aceste forme diminutive se regăsesc în toate cele patru opere, cunoscând o derivare atât de elaborată pentru a se obţine rima versurilor. De asemenea, se poate observa înclinarea pe care scriitorul Vasile Aaron o are în ceea ce priveşte utilizarea la scară largă a diminutivelor. Diminutivele regăsite în toate cele patru opere sunt: sătuţ, micşor, focşor, mititele, grăurici, pesculeţii, vermuleţi. Cea de-a doua categorie de cuvinte, tot sub formă diminutivală, este cea a: „vermuleţi – viermulete – vermulete”, de menţionat că apariţia aceluiaşi *i* în cazul cuvântului „viermulete” s-a făcut pentru păstrarea ritmului, aşa cum explică scriitorul în Cuvânt înainte din „Istoria lui Sofronim şi a Haritei cei frumoase”.

Seria cuvintelor „amurţit – amurte – amurţită”, la fel de frecventă în scrierile lui Vasile Aaron, vine să lărgască perspectiva referitoare la ceea ce însemna îmbogăţirea vocabularului în acele vremuri. Restrângând aria de răspândire la două sau trei opere, lexemele repetate sunt: talaturile (apare în Anul cel mănos şi Istoria lui Sofronim...), puciocna – regionalism (apare în Anul cel mănos şi Reporta din vis), folticos – folticoasa (apare în Anul cel mănos şi Reporta din vis), polomida – de provenienţă neogreacă (apare în Anul cel mănos şi Reporta din vis), păgâinatate (apare în Reporta din vis şi Patimile şi moartea...), zmoli (apare în Reporta din vis şi Patimile şi moartea...).

Pe lângă acestea, se mai regăsesc şi numeroase alăturări de cuvinte care prin efectul lor stilistic identifică scrierile lui Aaron de cele ale altor scriitori: „ca un scump odor” – comparaţie întâlnită atât în „Reporta din vis”, cât şi în „Patimile şi moartea...”, „pildă vie a nestatorniciei norocului, prin care să joacă după plăcere cu ticăloasa omenire, şi a răbdării, prin care toate să pot învinje” – discurs prezent în „Reporta din vis” şi în „Istoria lui Sofronim...”, „pară arzătoare” – metaforă regăsită în toate cele patru opere.

În ceea ce priveşte muzicalitatea textelor trebuie menţionat că acestea sunt caracterizate de accentuat efect eufonic. Eufonia se realizează prin alăturări care de care mai originale de tipul: „căzură cădere”³³, „pupăza puturoasă /upupuieşte”³⁴, „puciocna puturoasă”³⁵, „cu cumpline”³⁶, „osteniţi oftând”³⁷, „rece râu”³⁸ sau „volbura şi valul”³⁹. Se mai observă şi cazuri izolate a unor cuvinte care suferă o transformare prin schimbarea poziţiei normale a consoanei vibrante alveolare *r*: vrâsta, protivnic sau primblă – structuri întâlnite în toate cele patru opere analizate.

În concluzie, analiza cuvântărilor înainte ne-a oferit un indiciu important asupra programei scriitoriceşti a lui Vasile Aaron. Cuvântările urmăresc, în acelaşi sens cu poetul, soarta literaturii şi a limbii române, transpunerea acestei problematice implică de cele mai multe ori apelul la factorii istorici şi geografici. Toate cele patru cuvântări au în substrat caracterul moralizator şi dorinţa de a îndrepta modul de viaţă al poporului român prin lărgirea orizontului de aşteptare în ceea ce priveşte literatura. Analiza textelor a urmărit identificarea

³³ Vasile, Aaron, *Patimile şi moartea Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos*, Editure Braşov, 1805, p. 6.

³⁴ George, Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 49.

³⁵ *Ibidem*, p.52.

³⁶ George, Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti 1812-1866*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 97.

³⁷ Vasile Aaron, *Reporta din vis*, în *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 47.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 42.

anumitor lexeme sau structuri care se regăsesc în toate cele patru opere analizate. Datorită cantităţii de elemente comune, atât cuvinte, cât şi teme şi motive abordate se poate afirma că Vasile Aaron este autorul „Reportei din vis”, poemul fiind un text original şi autentic.

BIBLIOGRAPHY

1. Aaron, Vasile, *Patimile şi moartea a Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos*, Editure Braşov, 1805.
2. Aaron, Vasile, *Anul cel mănos*, Editare Sibiu, în Privileghiata Tipografie a lui Ioan Bart, 1820.
3. Aaron, Vasile, *Istoria lui Sofronim şi a Haritei cei frumoasă, fiica lui Aristef, mai marelui din Milet*, Editare Sibiu, în tipografia lui Gheorghe Clozius, 1821.
4. Aaron, Vasile, *Reporta din vis*, în *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
 - primele trei texte sunt scanate, putând fi accesate prin intermediul Bibliotecii Digitale a României (transliterarea textelor îmi aparţine)

Bibliografie secundară:

Cornea, Paul, *Scrieri literare inedite*, documente literare alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Galdi, Ladislau, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Byron, George Gordon, *Opere. Teatru IV*, postfaţă de Dan Grigorescu, note de Lia – Maria Pop, ediţie îngrijită de Dan Grigorescu şi Lia – Maria Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1990.

Alexianu, Alexandru, *Istoria poeziei culte româneşti 1570-1830*, ediţie alcătuită de Mircea Coloşenco, Editura Majadahonda, Bucureşti, 2001.

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Papadima, Ovidiu, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Ivaşcu, George, *Istoria literaturii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.

Ivaşcu, George, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti 1812-1866*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.

Angheliescu, Mircea, *Preromantismul românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

TALES OF MISTERY AND DARKNESS: ANNE RICE AND EDGAR ALLAN POE

Alexandru-Ionuț Micu

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

Abstract: The present paper is an attempt to define mind and its unbelievable shifts. What happens when we let dark thoughts gain control over our bodies? Detective story pioneer Edgar Allan Poe and horror novelist Anne Rice gain insight into tormented minds and souls. What powerful humane forces can lead their characters to commit murders and acts of excessive cruelty? Both Rice and Poe went through loss, despair and alcoholism. Therefore, they create voices that ask for revenge, answers and forgiveness. Dark, secluded places where atrocities happen symbolize man's addiction to self-infliction and violence. Supernatural interventions make up the setting for suspense, rich imagery and introspection. Authors Ian Ousby, Martin Priestman and Katherine Ramsland offer further directions throughout this analysis.

Keywords: alcoholism, haunting thought, madness, murder, absolution.

Edgar Allan Poe was a novelist, a poet, a critic and an author of both detective and horror stories. His character Auguste Dupin was the predecessor of Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes. Poe inspired Dostoyevsky, Nabokov, Stevenson and Wilde. Detective stories can be traced even in the Bible, "*when Daniel nails the guilt of the elders who seek to discredit Susanna and in Voltaire's Zadig, when the hero describes what a particular horse and dog look like just from the traces they leave*"¹. Poe's stories, however, are the first to shift the emphasis from the action to the investigation of the murders. Anne Rice is an author of many genres such as horror, memoir, erotica and Christian fiction. Her characters resemble Poe's, looking at their introspection, despair and mutiny. In addition, Rice recommended one of Poe's books on her website and his influence on her writings reside in the setting, the characters' personalities, horrible and bloody descriptions of violence and murder.

In *The Black Cat*, the narrator creates a connection with the reader by motivating his wretched state to unknown, supernatural forces. One possible explanation for his violent temper is the intoxication with alcohol; he studies gradually his irritability and self-harm by hurting the others, including his cat. After maiming the cat by tearing an eye out of her socket and finally hanging the poor pet in the garden, the narrator's house burns entirely. The mark of the dead pet on one remaining wall gives the man the impression that evil forces have corrupted him all along.

¹ Ousby, Ian, *The Crime and Mystery Book. A Reader's Companion*, Thames and Hudson, London, 1997, p.15.

Regretting his past deeds, the man seeks another animal companion. Ironically, he finds a cat resembling Pluto but, as expected, he becomes irritated by the pet after bringing her home. Disgust turns into bitterness since the animal reminds him of his past act. The moment the white spot on the cat's chest turns into the shape of a gallows, the character starts to lose his mind completely. In addition, the pet had one eye missing just like Pluto. The man has nightmares, is filled with fright and feels haunted by the cat he sees as a beast, a demon. In a fit of rage he tries to hit the animal with an axe but his wife interferes and ends up killing her. The man hides the corpse behind a wall in the cellar and is left by worries, hatred or nightmares. Ironically, when the police comes for further inquiries on the missing wife, the husband boasts with the fine walls he had built. The cat hidden near the corpse shrieks with both sorrow and triumph, letting the visitors know about her master's evil deed. The man is finally convinced that it is the pet that cast its evil spell on him and led him to do such terrible acts. *The Tale-Tell Heart* follows a similar plot and the narrator has the same perverseness when it comes to arguing his murders. Both men believe that laws tempt one to break them and elaborate their killings and hiding of the victims with lucidity and ease of soul. They are cunning and at the same time with unbalanced minds. For, they complain of their distress caused by their obsessions (the black cat/ the evil eye) and appear to be asking for divine help. Nonetheless, they cease easily to their violent and aggressive impulses.

Anne Rice created *The Vampire Chronicles* so that she may connect with her readers. The metaphor of the vampire is the means by which Rice argues what's wrong and right in the world today. She touches topics like world hunger, wars, bullying at school, civil rights, racism or sexism. Her vampires are sensitive to human problems and permanently informed and well read. For example Marius and the other vampires try to convince Akasha not to start a war based on mass killing because it's primitive and disastrous. They argue that people have common sense and plans according to their dreams. They will follow their principles accordingly, letting time have the last word.

Published in 1976, *Interview with The Vampire* tells the adventure of male vampires Louis and Lestat and their vampire daughter Claudia. They live in New Orleans where Louis owns a plantation and start feeding with the slaves. Their experiences suffer many shifts including the attempts to kill Lestat. Louis tells his life story to a boy (Daniel Molloy) who interviews him. Daniel is fascinated by what Louis tells him and after hours of talking he tells the creature he wants to be like him. Numb with disappointment and feeling a monster under a curse, Louis is terribly angry with Daniel's statement; he feels the boy didn't learn anything from this story. Going with the impulse of the moment he bites Daniel leaving him in continuous turmoil. Though ill, the boy goes on to publish *Interview with The Vampire* that becomes a popular novel.

Published in 1988, *The Queen of The Damned* traces the beginning of vampires and their kind. Akasha, the mother of all vampires and their queen wakes up after six thousand years of sleep because of Lestat's loud rock music. She wants to start a world war and Lestat and his group of vampires try to stop her. Set in the present day, the novel presents the destruction of all vampires by means of combustion. They are killed by Akasha who wants to follow a primitive and selfish plan: to kill all men on Earth and leave only the women. This will assure the peace and paradise everyone yearns for. Equipped with incredible power and strength, her intentions and thoughts are sensed by vampires everywhere. The last remaining vampires join and manage to defeat her.

The Vampire Armand follows through Armand's story of his life. It is mostly filled with sorrow, pain and disappointments. This character proves to be almost as sensitive and as

human like Louis. The novel presents Armand's childhood in Kiev, his education in Venice during the Renaissance period, his independent life in nineteenth century Paris and present day New Orleans. All in all, Armand's tormented by unexpected events that occur in his life. As young Russian Andrei he is simple and dedicated to his Christian lifestyle until he is plunged into the Renaissance period by Marius. Here he becomes Amadeo and Marius' lover. No sooner does he manage to adapt that he is incarcerated by Santino and his children of darkness. This way, Armand suffers a great deal before finding his inner peace and voice.

Edgar Allan Poe's characters act with suspicion and restraint. That's because they are overwhelmed with grief after having lost a loved one. Otherwise they are careless and cruel, ruining other people's lives or getting into trouble; if not doing so, they imagine doing it. Fearful and anxious, they tend to become mad. Rice's character Armand butchers little Claudia, making a monster out of her; he does as such because she was standing between him and charming Louis. Armand is a reminder of the mad man who butchers the old man with the evil eye in *The Tale- Tell Heart*. Santino, who lives in the catacombs, first prisons Armand in a wall of bricks; later on he will trap Louis into a casket in order to starve him. In addition, the murderer in *The Black Cat* attempts to hide his dead wife in the cellar, behind an improvised wall of bricks. The cellar also symbolizes the man's mind which is imprisoned into hallucinations, confusion and madness. The man's wife is an example of innocence and patience, putting up with his ill-manners and alcoholism. She is a victim just like young Claudia born into darkness by Louis because he looked for a companion more likeable than Lestat. *"An outsider to humanity, seeking a new perspective on good and evil, he is concerned with the experience of imortality in a way that echoes his questions about mortality. Contrary to the popular vampire tradition, where the vampire is depicted as a heartless and evil monster, Louis possesses a conscience, feels lonely, shows moral sensitivity, and seeks fellowship with others like himself. He experiences a breakdown of self and has to reinvent his identity."*²

A name like Toby O'Dare is anything but accidental. Rice's *Angel Time* tells the story of a young man whose interior burden lead him to an existential crisis. Finally, leaving his pride aside, he turns to God. Obviously, narrator Toby is the author's reflection.

An assassin paid by the government, Toby is met by a surprise immediately after killing his victim. Malchiah, a seraphim, approaches him and offers Toby a way out of darkness. Nothing's accidental and the mind works miracles. Toby knew something would happen on that very day because he had to complete a mission in the place most dear to him; a Californian hotel where he feels at ease, away from the hustle and the bustle. This way, his insecurity took its toll especially when he observed a silhouette in the darkness. It was a mysterious creature that appeared from nowhere. Malchiah appears to be from another world; his look, attitude and voice were supernatural and charmed Toby from the very start. The intervention of the supernatural reminds one of Poe's stories; Madeline comes back from the dead and haunts twin brother Roderick Usher.

Toby's existence meant a continuous torment, a back and forth movement that only made him miserable. He is a murderer, certain he will pay for his sins in hell and takes revenge on God by means of his missions. That's because God took his loved ones away from

² Ramsland, Katherine, *Anne Rices's Deconstruction of Darkness, Anne Rice: The Vampire Chronicles, 4 Volumes* by Alfred A. Knopf in *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, Vol. 11, No. 1 (Spring 1992), pp. 69-75, Taylor & Francis, Ltd., <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jung1.1992.11.1.69>, accessed on 12.09.2013, at 04:33, p.72.

him and he couldn't cope with the grief. On the other hand, in spite of the blood on his hands, he visits a little catholic church where he finds peace. He feels regrets for his deeds and thinks about past dreams that will never come true. He loved to play the lute and had a profound love for God and the Church. He wanted to become either a successful artist or a dedicated priest. He initially has a secure, healthy and normal background just like Poe's characters: the man whose landlord is his benefactor but whose wicked eye haunts him; the family man who loves animals and has a black cat as the favorite pet. Still, his best friend becomes his worst enemy due to the intervention of evil forces that trouble the man's mind.

Toby's continuous murdering to quench the anger caused by his misfortune do anything but help; it keeps dragging him down until he hits rock bottom and is filled with dark thoughts. He knows what he's doing is wrong but he sees no other way out since he's cursed and a wretched soul anyway. So why change for the better if sins like his can never be forgiven? To him, there is no God in this world, not a single event or moment to confirm a heavenly presence or support. Albeit, Toby still calls his angel. There's a voice of hope deep inside him which he uses in his darkest times. He requests help from his angel, for he didn't know how he was going to cope with killing in the room dearest to him; in the place where he would get away from it all, where he would dare to see himself a better person than he thought he was. But for this divine intervention there needed an angel of a higher status; a seraphim. Malchiah catches Toby's attention and arrives at the right time. Compared to Poe's characters, those of Rice look for further help from divinity; they fight more to stay on the right side whereas Poe's murderers cannot help themselves and lose control over their mind completely.

Brought up by alcoholic parents, Toby felt uneasy and insecure about himself as a young boy. His father, a policeman would humiliate and beat him. Finally, he was imprisoned for an illegal business and later got killed while his mother drowned his two siblings and then she committed suicide. Poe lost his mother to consumption and his father to alcohol and Rice lost her mother to alcohol as well. She started drinking herself in order to cope with the loss of her daughter Michelle. The novels illustrate Rice's struggle in her relationship to God whereas Poe's stories present his disbelief in the society he was living. For, he was scarcely given a chance as a writer and tried to survive solely by his literary works.

In *The Vampire Chronicles* the body is described as means by which everything is possible. The characters desire one another in order to feed or they wish to destroy their enemies by butchering them. At least this is how Armand deals with Claudia and Madeleine. The gothic body refers to the dark side of material decomposure. Anne Rice describes scenes of extreme cruelty that involve the destruction of the body. Akasha kills the other vampires by means of spontaneous combustion. They burn from the inside out and what's left is a dark liquid and their clothes floating on it. When killed by Mekare, Akasha has her head plucked from her body; Mekare respected the curse she inflicted on Akasha thousands of years before. The witches' people keeps the tradition in which relatives eat the body of the deceased who was part of family. When ready to eat their mother's heart and brain, Mekare and Maharet are interrupted violently by Akasha's soldiers who destroy everything around including their mother's body and disrespect their last act. The revenge of the matter refers to the wrong doings and inflictions done to the flesh. Once one hurts, kills someone or butchers his/her body, that spirit takes his/her revenge. At the beginning of the homonymous novel, the vampire Armand is described when he tears his victim's hair from his roots. Rice's vampires are portrayed as possessing excessive cruelty, violence and thirst for blood. They have fits of anger and become aggressive just like Poe's murderers but most of them feel sorry for their wretched condition. In Poe's stories, on the other hand, the evil doers try to get away by

hiding their victims; a basic instinct followed by child vampire Claudia who hides her female victim on the bed under the pile of dolls.

In *The Fall of the House of Usher*, the character visits his old friend Roderick Usher and is taken aback by the appearance of the old building. It breathes sorrow, death and desolation, situated in a gloomy landscape with a terrible fissure and under a tarn. This adds the gothic element to the story. Both Roderick and sister Madeline suffer from a horrible disease as a consequence of a family curse. They are pale, thin, remnants of the people they used to be. Their visitor remembers an old rhapsody of a beautiful, glorious kingdom that finally turned into a ruin due to evil forces. Like a ruin or a dying flower, young Madeline falls seriously ill and passes away. While reading a story to his old friend one stormy night, the narrator hears strange noises as if someone wanders around the mansion. Madeline wakes up from her tomb and to Roderick's shock, falls lifeless into his arms; the man himself passes away due to horror and frailty. The guest runs away, leaving behind a mansion that crumbles to pieces into the tarn under it. Madeline is buried alive by the two men just like Santino and his coven burry Louis and Armand and imprison Claudia and vampire companion Madeleine. Rice's vampires reside in dark and cold places like cemeteries at night and catacombs by day, sleeping in their coffins and carrying them along when they travel.

In *The Murders in the Rue Morgue*, the narrator lives with his friend in Paris, by themselves, in an old mansion. During the days they read, write and when night falls they roam on the streets going on with their discussion. Dupin, the narrator's friend uses moral judgement and sense while carrying out his analysis on anything he observes peculiar. The two men involve in the investigation of a mysterious murder. Dupin's suspicion that an ourang-outang killed the two women proves right and is pleased to having solved the murder. The narrator tells mostly Dupin's story of the investigation. His belief that the author of the killings is not human adds the science fiction detail to the story. Poe worked assiduously at his craft. "*The effect for which he was best known was that of gothic horror and it has been argued that Rue Morgue is something of a halfway house between the grisly trapping of gothic and the determined rationalism of a form better suited to an age of science*"³. The detective turn in Rice's *Of Love and Evil* reminds of Poe's whodunit. It is the sequel to *Angel Time* and follows Toby's return to family and the Catholic Church. Toby confronts the dibbuk who haunts the Italian community and manages to restore peace to everybody; just like in Poe's detective stories, Rice adds supernatural elements such as demons' and angels' interventions, the return back to previous centuries in various corners of the world.

Rice and Poe built characters possessed by ruling, powerful forces that lead them to commit atrocities. At the beginning of *The Murders in the Rue Morgue*, "*Poe's essay on the analytical faculty celebrates the power of the human mind(or rather the mind of the extraordinary individual) to triumph over whatever is mysterious, whatever is puzzling.(...) The detective story, then, began, as a dream of reason and of the triumphs reason can achieve*"⁴. An unique author, he was the first to be fully concerned with the characters' introspections and their psychological processes. As a result, he connected the effects of the psyche with distorted images of reality and added gothic descriptions, supernatural interventions to the plot.

BIBLIOGRAPHY

³ Priestman, Martin, *Crime Fiction from Poe to the Present*, Plymbridge House, Plymouth, 1998.

⁴ Ousby, Ian, *op.cit.*, p.16.

A. Works by Anne Rice and Edgar Allan Poe

Poe, Edgar, Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Tales*, Signet Classics, New York, 2006.

Rice, Anne, *Angel Time*, Anchor Books, New York, 2010.

Rice, Anne, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 2004.

Rice, Anne, *Of Love and Evil*, Borzoi Books, a division of Random House, New York, 2010.

Rice, Anne, *The Queen of the Damned*, Ballantine Books, New York, 1989.

Rice, Anne, *The Vampire Armand*, Random House, New York, 1998.

B. Studies on Edgar Allan Poe

Avădanei, Ştefan, *North American Literary History*, Editura Fundaţiei Chemarea, Iaşi, 1993.

Ousby, Ian, *The Crime and Mystery Book. A Reader's Companion*, Thames and Hudson, London, 1997.

Priestman, Martin, *Crime Fiction from Poe to the Present*, Plymbridge House, Plymouth, 1998.

C. Internet Sources

Ramsland, Katherine, *Anne Rices's Deconstruction of Darkness*, *Anne Rice: The Vampire Chronicles, 4 Volumes* by Alfred A. Knopf in The San Francisco Jung Institute Library Journal, Vol. 11, No. 1 (Spring 1992), pp. 69-75, Taylor & Francis, Ltd., <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jung1.1992.11.1.69>, accessed on 12.09.2013, at 04:33.

Sherman, Cordelia, *Living Death to the Fullest. "The Queen of the Damned" by Anne Rice*, in The Women's Review of Books, Vol.6, No.7(Apr.,1989), p.17, Old City Publishing, <http://www.jstor.org/stable/4020457>, accessed on 12.09.2013, at 04:34.

LIVIU RUSU – LITERARY WORK

Aurora Gheorghică

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Liviu Rusu was known as a scientist with a vast culture, a refined connoisseur of aesthetics issues and Romanian and Universal literature, concerned with the development of research, the affirmation of Romanian cultural values, both in literature and theater and music. He organized and participated - in his own country but also abroad - at numerous scientific meetings, congresses in aesthetics and comparative literature and gave public lectures. His literary activity was initially directed towards psychology studies, followed by the renowned studies in the field of aesthetics.

Keywords: Liviu Rusu, aesthetics, psychology, innovation, vision

Liviu Rusu s-a remarcat ca om de știință, cu o cultură vastă, un rafinat cunoscător al problemelor esteticii și literaturii romane și universale, preocupat de dezvoltarea cercetării, de afirmarea valorilor culturale românești, atât din domeniul literaturii, cât și din cel teatral și muzical. Nu în ultimul rând, a manifestat interes pentru promovarea valorilor literare, fiind și un neobosit traducător. A organizat și a participat atât în țară, cât și în străinătate, la numeroase reuniuni științifice, congrese internaționale de estetica și literatura comparată, a ținut conferințe publice, s-a manifestat în numeroase dezbateri polemice cu personalități ale vieții universitare și literare,

El s-a născut la 9 noiembrie 1901, în Sărmașu, și a murit la 17 decembrie 1985, la Cluj-Napoca. Tatăl său, Constantin Rusu, a fost preot, iar mama sa, Ema, s-a născut Turi. Primele trei clase primare le-a urmat în localitatea natală, între 1908-1911, iar clasa a IV-a a făcut-o la Liceul Evanghelic German din Bistrița (1911-1912), unde va studia și în ciclul gimnazial și în cel liceal, până în 1920. Și-a continuat studiile la Facultatea de Drept (1920-1921), apoi la Facultatea de Litere și Filosofie din cadrul Universității « Regele Ferdinand I » din Cluj (1921-1925). Își începe cariera universitară încă din timpul studenției, fiind numit în 1923 preparator, iar după absolvire, în 1928, devine asistentul renumitului psiholog Florian Ștefănescu-Goangă, la Institutul de Psihologie din Cluj. Teza de licență a fost « Selecția copiilor dotați ». Din 1928 este doctor în filosofie, specialitatea psihologie, la Universitatea „Regele Ferdinand I” din Cluj. Între 1928-1929 face o specializare în Germania, la Leipzig, Berlin, Hamburg. Preocupările din domeniul psihologiei s-au materializat în studii publicate, între 1929-1939, în Revista de psihologie, în volume colective (L. Rusu, L. Bologa, N. Mărgineanu, Al. Roșca, D. Todoranu, Psihologia configurației, 1929) sau personale (Principiile de bază ale psihologiei aplicate 1929 și Problema orientării profesionale 1929). După o specializare la Paris (1933-1935), în 1935 își susține un doctorat în estetică, sub conducerea unei somități în materie, Charles Lalo, la

Universitatea Sorbona, cu teza principală *Essai sur la creation artistique. Contribution a une esthetique dynamique*, cea secundară fiind *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*. Din 1938, este profesor titular de estetică la Facultatea de Filosofie și Litere din Cluj, de unde este înlăturat de noile autorități în 1948. Până în 1961, este bibliotecar, alături de Lucian Blaga, la Academia R.P.R., filiala Cluj, din acest an și până în 1971 este profesor, la Universitatea « Babeș-Bolyai » din Cluj-Napoca, în specialitatea Literatură universală și comparată. În perioada în care a fost bibliotecar a lucrat în paralel și la Institutul de Lingvistică al R.P.R., fiind cercetător în cadrul colectivului de literatura română.

Debuta în 1925 în ziarul *Națiunea* din Cluj, cu critică literară. Formația sa de filosof, specializarea făcută la Paris, ca și cercetările inițiale din perimetrul psihologiei îl orientează pe Liviu Rusu definitiv spre domeniul esteticii, acesta devenind astfel, alături de Tudor Vianu, unul dintre puținii romani autori ai unui sistem estetic original, recunoscut ca atare și în străinătate. În calitate de estetician, a abordat o gama largă de teme și a scris numeroase lucrări: „Max Dessoir, estetician și filosof”, „*Essai sur la création artistique. Contribution a une esthetique dynamique*”, (considerată lucrarea sa cea mai importantă și cunoscută, despre care au scris Charles Lalo, Charles Werner, Edgar de Bruyne, V. Feldman, B. Fondane, Hector Talvart, Eliot D. Hutchinson, Guillaume de Bricqneville, P. Panici, D. Z. Milacici, Henri Focillon, R Müller-Freienfels, J. Gantner, Wellek și Warren, Cesare Pavese, Mircea Mancaș, Petru Comarnescu), „*Estetica poeziei lirice*”, „*Logica frumosului*”, „*De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*.” *Le sens de l'existence dans la poesie populaire romaine*, Paris, 1935.

În calitate de critic literar, Liviu Rusu a abordat cele două aspecte ale criticii: una care descoperă, explorând și valorificând într-un sens nou relieful existent al operei, și alta care inventează, adăugând operei alte dimensiuni prin accentuarea și dezvoltarea unor aspecte particulare. A publicat mai multe cărți de critică literară „Goethe, câteva aspecte”, „*Eschil, Sofocle, Euripide*”, „*Scrieri despre Titu Maiorescu*”, „*Eminescu și Schopenhauer*.” Dintre acestea, ultimele două sunt cele mai cunoscute și discutate. În controversata lucrare „*Eminescu și Schopenhauer*” Liviu Rusu discută despre studiul influențelor. Tema principală a lucrării este influența lui Schopenhauer în filosofia lui Eminescu. Examinarea cu atenție a unor valoroase creații eminesciene îl autorizează să afirme că poezia lui Eminescu conține contradicții care denotă o altă viziune asupra lumii decât cea susținută de Schopenhauer. În concluzie, Schopenhauer a influențat opera marelui poet, dar doar într-o anumită măsură. În „*Scrieri despre Titu Maiorescu*”, Liviu Rusu redactează un amplu memoriu-studiu, care a avut meritul de a determina reconsiderarea și revalorificarea operei și personalității maioreștiene. Liviu Rusu spune despre Maiorescu: „acesta nu trebuie proslăvit, ba chiar zeificat, împotriva starilor de fapt, împotriva adevărului”. Autorul încearcă prin acest studiu să depisteze influențele filosofice suferite de critic.

I s-a acordat Premiul „Bogdan Petriceicu Hașdeu” al Academiei R.S.R., pentru volumul „*Scrieri despre Titu Maiorescu*” (1979), Premiul special al Uniunii Scriitorilor pe anul 1980. Liviu Rusu a colaborat la diverse publicații de cultură din țară și străinătate, a participat la importante congrese internaționale de estetică și literatură comparată, a ținut conferințe publice, s-a manifestat în numeroase dezbateri polemice cu personalități ale vieții universitare și literare. A fost membru titular al Academiei de Științe Sociale și Politice, membru în comitetul de redacție al revistei de literatură comparată *Lenau-Forum* (Viena), membru în „*Association internationale de littérature comparée*”. Membru post-mortem al Academiei.

Liviu Rusu, profesorul de estetică, a fost prezent la întemeierea „Cercului Literar de la Sibiu”. Doritor ca studenții săi să cunoască structurile de adâncime ale fenomenului teatral, și nu doar cele de suprafață, preluate de la cursuri, păreri generale despre actorie și genul dramatic, Liviu Rusu a avut ingenioasa idee de a realiza un cerc de teatru la care să participe studenții interesați. Dintre cei care vor pune în scenă *Heidelbergul de altădată* și *O scrisoare pierdută* se racolează membrii „Cercului Literar”. Astfel, Liviu Rusu are meritul de a iniția cercul – cenacul: „Prietenii Seminarului de estetică”, în care se remarcă viitorii literați, acesta constituind un solid punct de pornire pentru cariera lor de scriitori.

Eminescu și Schopenhauer

În studiul “Eminescu și Schopenhauer” Liviu Rusu consemnează ideile schopenhaueriene evidente la Eminescu (negarea progresului și viziunea neantului : răul ca motiv al tentinței spre neînțelegere ; egoismul , generator de minciuni ; viața ca spectacol de teatru , cu aceleași personaje dar cu măști diferite ; conștiința care nu arată realitatea în adevărata ei lumină ; lumea ca proiecție a eului personal) și afirmă ca Eminescu nu a fost așa de schopenhauerian deoarece în poeziile sale se regăsesc concepte contradictorii. Observațiile sunt semnalate prin numeroase exemple de poezii : Epigonii , Împărat și proletar , Scrisoarea III , Memento Mori , "Sărmanul Dionis , Cezara , Luceafărul.

Menționând poemul Călin , Liviu Rusu spune : “ Hotărât , cine reușește să prindă și să zugrăvească cu atâta atașament , cu o adeziune așa de elementar simțită , întregul freamăt al vieții, acela, în taințele cele mai autentice ale ființei sale, nu poate să fie un pesimist mohorât, un doritor sincer al neînțelegerii, un disprețuitor al vieții.”¹

Supremația răului la Eminescu nu are sensul extrem pe care acesta îl capătă în filosofia lui Schopenhauer, Eminescu fiind incomparabil mai uman, mai realist în artă și filozofie; răul social la acesta are un înțeles istoric. Eminescu fiind un romantic cu înclinații spre clasicism, nu-și neagă latura umanistă, însă la el remarcăm un umanism tragic, care oscilează între sentimentul vieții și „dorul nemărginit”.

Ideile filosofice schopenhaueriene au avut o covârșitoare importanță pentru opera eminesciană, dar acestea nu coboară într-o nimic originalitatea poetului, care trebuie căutată numai în adevărul și energia lirismului

Eseu despre creația artistică. contribuție la o estetică dinamică

A apărut în trei ediții, prima *Essai sur la création artistique. Contribution a une esthétique dynamique* la Felix Alcan, Paris, în 1935. Cea de a doua ediție este tot în limba franceză și a fost tipărită la Editura Univers, București, 1972, fiind însoțită de o *Postfață* a autorului (12 p.). Singura ediție în limba română, până acum, a apărut în 1989, la Editura Științifică și Enciclopedică, în traducerea Cristinei Rusu, cu un extins și excelent studiu introductiv scris de Marian Papahagi.

Cartea a fost prezentată, ca teză de doctorat, la Sorbona, conducător științific fiind renumitul estetician francez Charles Lalo. Alături de teza secundară, “Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine”, publicată tot atunci, la aceeași editură, “Eseu despre

¹ Liviu Rusu , *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*. Studiu introductiv de M. Papahagi, traducere din lb. franceză: Cristina Rusu, București, 1989;

creația artistică” este, probabil, cea mai cunoscută, în orizont universal, carte de estetică scrisă de un autor român contemporan.

“Creația ca act primordial , față de care contemplarea nu poate avea decât rolul unui gest secund, este un asemenea fenomen original al artei și al esteticii. A merge la –sursele însăși ale forțelor creatoare , a descoperi un sens profund al operei de artă , iată ambiția autorului tezei despre creația artistică.”²

Liviu Rusu declară chiar din prima pagină că se află „în contradicție cu întreaga estetică tradițională”. Lui i se pare că mare parte din abordările anterioare au adoptat un punct de vedere „static” și nu „dinamic”. Totodată, „estetica tradițională” este contestabilă prin centrarea ei aproape exclusivă asupra operei (văzută ca „entitate independentă”) sau pe descrierea plăcerii și a contemplației estetice. Neglijarea problematicii creației artistice este „păcatul” comun, după el, chiar și al unei părți a esteticii contemporane. Prin urmare, propune o cunoaștere temeinică și sistematică a operei de artă, pornind de la creație, de la artist, „căci și acesta nu începe prin contemplare, ci prin a avea o atitudine creatoare”.³ Creația artistică este, deci, problema fundamentală a esteticii, din ea derivă atât explicarea, descrierea, cât și înțelegerea tuturor celorlalte probleme estetice. Creația are o dimensiune psihologică, dar aceasta trebuie să fie tratată în aspectul ei major, cel estetic. Punctul de vedere reprezentat de Liviu Rusu este anti – psihologist : “În ce ne privește , creația artistică nu ne interesează deloc ca o problema psihologică , ci ca o problemă estetică.”⁴ Nicolae Balota precizează ca interesul autorului nu se axează pe mecanismul psihologic al procesului de creație , „ci creația ca revelatoare a semnificațiilor operei de artă”.⁵ De fapt, ideea principală este aceasta: prin analiza sufletului artistului se poate ajunge la înțelegerea deplină și adecvată a „sufletului operei”, a structurii estetice a acesteia. Pentru a demonstra valabilitatea unei astfel de perspective. Liviu Rusu regândește fiecare din temele consacrate ale esteticii, precum: geneza esteticului și artei; originea formelor estetice; elementele implicate în creație; natura operei de artă; esența procesului de gustare și receptare estetică. Cartea este, astfel, structurată în patru părți: I. *Datele originare ale creației artistice*; II. *Factorii inconștienți sau potențiali ai creației artistice*; III. *Factorii conștienți sau actuali ai creației artistice*; IV. *Datele transsubiective ale creației artistice*.

Astfel , ideea centrală a autorului, în ceea ce privește geneza artei, este următoarea: creația artistică nu este o atitudine accidentală a omului, după cum nu este nici un lux, ci este o „formă de viață”. „Artistul creează pentru că nu poate altfel”. Nici una dintre teoriile care fie că explică arta nu i se par satisfăcătoare lui Liviu Rusu. În urma cercetării sale , rezultă că activitatea artistică nu poate fi redusă nici la „tendințe izolate ale sufletului”, nici la „activități inferioare”; ea este expresia eului original, nu a celui empiric, superficial; ea trezește „impulsurile originare” și le conferă acestora prin operă „valoarea și tranzacția fondului primordial al vieții”.

Opera de artă este un răspuns la întrebările chinuitoare care-l agită pe artist, ea fiind, totodată, și rezultatul unei atitudini fundamentale în fața lumii. Opera descoperă esența

²Nicolae Balotă , *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1976, Ediția a IIa , București, Editura Minerva, 1997.

³ Ibidem , p.297

⁴ Op.cit. , p. 9

⁵ Nicolae Balotă , *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1976, Ediția a IIa , București, Editura Minerva, 1997.

primordială a existenței omenești și exprimă o viziune despre lume, una cu valoare simbolică. Spiritualitatea care se descoperă prin creația artistică nu este supra-umană, ci intra-umană. El explică - printre altele - și existența diferitelor stiluri în artă.

Ideile din Eseu despre creația artistică, contribuție la o estetică dinamică sunt dezvoltate în *Estetica poeziei lirice* (Cluj, 1937) și amendate parțial în *Logica frumosului* (1946). „Și de această dată întâlnim intenția autorului de a fundamenta anumite categorii estetice, mergând la fenomenul original, la esențe, descoperind o bază existențială”.⁶ Fiecărui gen literar îi corespunde un anumit tip de frumos: frumosului simpatetic - genul liric, frumosului echilibrat - genul epic, frumosului anarhic - drama. În *Logica frumosului*, creației artistice îi ia locul frumosul în sensul de valoare estetică, acesta devenind obiectul central al esteticii lui Liviu Rusu. După încercarea de întemeiere a unei estetici dinamice pornind de la actul artistic din „*Essai sur la création artistique*”, „*Logica frumosului*” reprezintă schema unui sistem personal de estetică. În ceea ce privește titlul lucrării, autorul îl explică pornind, de la sintagma „logica frumosului” ce provine de la heracliticul *logos*, în sensul de „sinteză a normelor și a legilor inerente”, de „tendința intrinsecă a firii spre ordine” care este și una dintre caracteristicile frumosului. Liviu Rusu spune în primele pagini ale cărții sale: „După părerea noastră, frumosul este pur și simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii. Revenim deci la vechea idee, că estetica este știința frumosului. Iar această concepție implică cu aceeași îndreptățire atât frumosul artistic, cât și frumosul natural.”⁷ Această lucrare are caracterul unei teorii a valorilor, având în centrul său frumosul ca valoare estetică prin excelență. În lucrarea din 1946, nu creația artistică este în postura de „problemă fundamentală”, ci frumosul (sinonim cu valoarea estetică) va fi considerat drept obiect central, universal al esteticii. Liviu Rusu este, alături de Tudor Vianu unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai esteticii românești

Venind spre estetică dinspre psihologie, Liviu Rusu a reușit să-și contureze o estetică cu caracter „sistematic” și „unitar”, viziunea acestuia plasându-se la confluența unei multitudini de orientări ideatice din prima jumătate a sec. al XX-lea. Biografia profesorului, istoricului literar, esteticianului, comparatistului și traducătorului Liviu Rusu (1901–1985) este impresionantă și, totodată, tulburătoare, dacă conștientizăm faptul că acest erudit cărturar, posesor a două doctorate, a fost îndepărtat, în fatidicul an 1948, din Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Cluj.

Opera sa este rezultatul unor pasionante cercetări întreprinse în bibliotecile din România, dar și în cele din Occident, reprezentând, astăzi, autentice modele de interpretare și analiză estetică a operei lui Titu Maiorescu, Mihai Eminescu și Lucian Blaga. Istoricul literar și esteticianul Liviu Rusu a fost, în același timp, și un temut polemist, ce nu a ezitat să-și demonstreze, cu argumente temeinice, opiniile. Era format la școala germană de estetică, pe care o înțelesese, o prețuisese și pe care o preda, cu devoțiune, la Facultatea de Litere și Filosofie din Cluj, unde era profesor titular încă din anul 1938. Liviu Rusu, personalitate plurivalentă a culturii naționale, a intrat, azi, într-un nepermis con de umbră de unde se cuvine a fi recuperat și repus spre a-și ocupa binemeritatul loc în literatura română.

BIBLIOGRAPHY

⁶ Ibidem, p.321

⁷ Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1937 (ed. II, București, 1944; ed. III, 1969);

1. Balota , Nicolae , *Arte poetice ale secolului XX*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, Ediția a IIa , Bucureşti, Editura Minerva, 1997.
2. Smeu , Grigore , *Istoria esteticii româneşti* , Editura Academiei Romane , vol I, 2008-2009
3. Lalo ,Charles , *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, nr. 9-10, 1936;
4. Rusu , Liviu , *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*. Studiu introductiv de M. Papahagi, traducere din lb. franceză: Cristina Rusu, Bucureşti, 1989;
5. Rusu , Liviu , *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1937 (ed. II, Bucureşti, 1944; ed. III, 1969);
6. Rusu , Liviu , *Logica frumosului*, Cluj, 1946 (ed. II, Bucureşti, 1968);
7. Rusu , Liviu *Eminescu și Schopenhauer. Avec un résumé en français*, Bucureşti, 1966;

THE 90ST LITERARY MANIFESTO

Sînziana Şipoş

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The generation of the 80s tried multiple times to extend its influence on the next generation, that of the 90s. The main arguments were that history had a significant influence on literature and as the regime was the same during the 70s and the 80s (the years when the writers found their own poetic voice), the literature influenced by it would be the same. The second argument has to do with the fact that poets forming the generation of the 90s had developed a type of poetry which is similar to the one written by the authors forming the generation of the 90s. This paper argues the poetry of the 90s has an implicit original character and so, it succeeds in obtaining the right to form a generation in its own.

Întrebarea frecventă care s-a pus în legătură cu scriitorii care s-au afirmat după 1989 este dacă se constituie sau nu într-o generație. Infirmitățile sunt mai numeroase decât confirmările și deși sunt numiți în bloc când se discută despre ei, criticii recunosc că folosesc termenul de generație într-un mod convențional. Unii dintre ei, dorind să-l submineze, utilizează conceptul de promoție, deși acesta nu a fost teoretizat suficient pentru a clarifica unele dubii care mai există în jurul lui.

Rezervele în ceea ce privește existența unei noi generații au la bază diverse argumente dintre care două mai importante ar fi: faptul că situația social-politică era aceeași în anii '80 (în care s-au format scriitorii nouăzeciști) cât și în anii '70, (perioadă de formare a scriitorilor optzeciști), și încadrarea poeziei ambelor grupări în paradigma postmodernismului; estetica poetică devine în acest fel comună, iar ca urmare, generația 90 este înglobată de lirica optzecistă. Scriitura celei dintâi ar conține în opinia exegezei aceleași trăsături regăsite în textele optzeciștilor, nouăzeciștii devenind în acest sens, așa cum afirmă Nicolae Manolescu, *niște optzeciști întârziați*. Prima perspectivă, conform căreia mediul social-politic este neschimbat, supune istoria unui proces de uniformizare; ea se transformă în subiectul unei influențe puternice pe care a avut-o sistemul comunist asupra scrierilor. Însă chiar și în perioade care au ca model de guvernare același regim, respectiv cel comunist, putem oare afirma că istoria este constantă? Nu este aceasta doar o reducere simplistă?

Situația se complică și mai mult când unii dintre membrii grupării nouăzeciste, reneagă afinitățile poetice cu ceilalți nouăzeciști. Acest fenomen devine pentru critică un alt argument care susține afirmația conform căreia nouăzeciștii nu ar fi o generație. Scriitorii din *Grupul de la Brașov* declară că fac parte din generația 80 și pe urmele acestor aserțiuni, Mihail Vakulovski îi include în studiul său despre poezia optzecistă. Intervine în acest sens o tendință de acaparare a optzeciștilor, care inhibă propulsarea nouăzeciștilor. Lucrarea de față

își propune așadar să identifice și să discute problematica descrisă mai sus, stabilind în final dacă se poate afirma că autorii nouăzeciști sunt constituiți într-adevăr într-o generație.

Poeții optzeciști tind să monopolizeze scena literară a celor două decenii, plecând chiar și de la date neverificate, care se dovedesc a fi false. De exemplu atât Ion Bogdan Lefter, cât și Alexandru Mușina consideră în scrierile lor că cenaclul *Universitas* apare ca un înlocuitor al *Cenaclului de Luni*. Faptul că ar exista o generație 90 a fost contestat de critică până la oferirea argumentele ce urmează o direcție vicioasă în care a apărut fabricarea unor date care susțin faptul că nouăzeciștii nu reprezintă mai mult decât o prelungire a precursorilor lor. Simptomatic în acest caz este discursul lui Ion Bogdan Lefter întrucât criticul afirmă că Cenaclul *Universitas* este înființat imediat după dispariția *Cenaclului de Luni*, rolul celui dintâi fiind acela de a-l continua pe cel din urmă: „Pe urmă, a apărut foarte rapid un cenaclu înființat nu sub jurisdicția Centrului Universitar București, ci doar al Universității București, condus de Mircea Martin – Cenaclul *Universitas* – pe care noi l-am perceput ca pe o alternativă pe care sistemul a creat-o rapid pentru a nu apărea întrebarea de ce nu mai există Cenaclul de Luni».”¹ După desființarea *Cenaclului de Luni* condus de Nicolae Manolescu, Ion Bogdan Lefter mărturisește că a apărut imediat cenaclul *Universitas* și a fost perceput ca înlocuitor al celui la care luau parte optzeciștii. Înființarea *Cenaclului Universitas* devine o alternativă pusă la cale de regim pentru a calma spiritele. Conspirația inventată are efect și asupra altor cercetători, care se lasă influențați de datele puse în circulație. Gheorghe Mocuța, de exemplu, preia această idee, formulând în acest fel premise pornite de la date inexacte: „Deschiderea postmodernă le-a priit creației, discursul lor s-a diversificat, chiar dacă ei nu fac decât să prelungească paradigma generației optzeci. Cât privește conceptul de generație, îl folosim în sensul de grupare literară legată prin criteriul biologic, al aspirațiilor, psihologic, cultural.”² Modul în care utilizează Gheorghe Mocuța termenul de generație este vag, întrucât deși susține pe de-o parte că e folosit în sensul de *grupare literară*, pe de altă parte, afirmă că formarea ei este determinată atât de criteriul biologic, cât și de cel psihologic, cultural și de importanța aspirațiilor. Fără să definească pe larg viziunea sa asupra acestei noțiuni, cercetătorul recurge la relatarea lui Bogdan Lefter și formulează un punct de plecare pentru discursul său, în legătură cu modul în care scriitorii nouăzeciști prelungec paradigma optzecistă: „Începuturile nouăzecismului, ca grup de presiune distinct ce începea să se opună generației '80, aflată în defensivă la sfârșitul anilor nouăzeci, sunt legate de activitatea Cenaclului «Universitas», înființat în decembrie 1983 și condus de criticul Mircea Martin, considerat figura tutelară a acestei generații.”³ După închiderea *Cenaclului de Luni*, soluția s-a ivit în forma *Cenaclului Universitas*, care s-a format în decembrie, după ce, în toamnă, se desființase cel dintâi. Alexandru Mușina preia ideea de continuitate, susținând-o în mai multe contexte, și recunoaște existența unor diferențe de ordin minor între cele două forme de cenaclu care au rolul mai degrabă de a dăuna *Universitas*-ului: „În momentul în care Cenaclul de Luni a luat sfârșit, prin '85-'86, s-a

¹ Daniel Puia-Dumitrescu, *O Istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 378;

² Gheorghe Mocuța, *Printre nouăzeciști. Profil de etapă*, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 5;

³ *Ibidem*, p. 6-7;

înființat Cenaclul Universității din București. Acesta a fost condus de Mircea Martin, se numea Universitas, și a venit ca un fel de prelungire a Cenaclului de Luni. A fost gândit ca un fel de substitut al Cenaclului de Luni dar a funcționat chiar ca o prelungire a acestuia, fiind puțin diferit.»⁴ Influența cenaclului în care s-au format scriitorii optzeciști se întinde peste cenaclul *Universitas*, diferențele existente fiind în legătură cu numărul de persoane participante și nu cu poetica practică. Referindu-se în continuare la atmosfera din cadrul cenaclului, criticul afirmă că e una distinctă de cea din cenaclul condus de Nicolae Manolescu „„Era alt tip de cenaclu, foarte bun, dar mai restrâns, într-o sală mică, aproape de senzația de ilegalitate, așa, nu erau mai mult de 10-15 oameni, numai cei interesați. A mers în continuare, nu a mai avut impactul Cenaclului de Luni, dar centrul erau Caius, Marius, Simona, Caius fiind și președintele cenaclului, între alții. Deci Cenaclul de Luni a continuat cumva prin ei, dar era deja altceva»”.⁵ Fiind formați în *Cenaclul 19* de la Brașov, (condus de Alexandru Mușina), Caius Dobrescu, Simona Popescu, Andrei Bodiu și Marius Oprea sunt considerați de poet ca fiind continuatori ai formei de poetică practică în anii '80. Participarea lor la *Universitas* este interpretată ca având o importanță majoră asupra cenaclului, acesta devenind un al doilea *Cenaclu de Luni*. Așadar, Alexandru Mușina consideră la fel ca Bogdan Lefter că *Cenaclul Universitas* este o continuare a *Cenaclului de Luni*.

Din cauză că nu existau referințe clare cu privire la apariția cenaclului condus de Mircea Martin, confuzia a sporit, informațiile fiind preluate fără cercetări adiționale. Aflând de punerea în circulație a acestor false aserțiuni, Mircea Martin publică un articol care să ofere informațiile corecte necesare corectării acestor date. Criticul pornește de la afirmațiile lui Bogdan Lefter când afirmă: „Aveam să descopăr în continuare la el o tendință tot mai accentuată de a extinde limitele optzecismului mult dincolo de acelea ale generației propriu-zise. Concepție împărtășită, de altfel, și de Alexandru Mușina, care, în *Antologia poeziei generației '80* (Editura Aula, 1993 și 2002), îi include – fără ezitare și fără vreo problematizare – pe Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Aurel Dumitrașcu, Marius Oprea, Cristian Popescu și pe Simona Popescu, autori sensibil mai tineri (cu excepția lui Cristian Popescu) și propunând fiecare o poetică greu reductibilă la «modelul» optzecist.”⁶ Criticul condamnă această dorință de răspândire a influenței generației 80 și înspre membrii generației 90 și susține că este nedreaptă includerea autorilor tineri din punct de vedere al creației în antologia realizată de Mușina. Acestea sunt câteva din motivele importante pentru care criticul Mircea Martin se hotărăște să clarifice situația, publicând în 2008, un proiect abandonat cu ani în urmă, sub numele *Universitas. A fost odată un cenaclu...* în care să traseze liniile principale ale direcției nouăzeciste prin intermediul amintirilor, operelor și cronicilor. Criticul declară: „Am descoperit cu acel prilej că, deși textele unor membri ai Universitas-ului erau pomenite într-o cronologie a anilor '80-'90 (Simona Popescu, Caius Dobrescu, Cristian Popescu), cenaclul ca atare nu figura, alături de *Junimea* și de *Cenaclul de luni*, printre

⁴ Daniel Puia-Dumitrescu, *O Istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 381;

⁵ *Ibidem*, p. 380;

⁶ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonator Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 11;

Punctele de convergență ale epocii. Ba chiar mai mult, I. B. Lefter a scris într-o paranteză următoarele: «Cenaclul de luni va fi împiedicat să continue în 1983. În locul lui va fi înființat cenaclul *Universitas* condus de Mircea Martin.»⁷ La fel ca *Cenaclul de Luni*, *Cenaclul Universitas* a reprezentat un spațiu al libertății, în care scriitorii se eliberau de povara regimului comunist prin procesul de creație. Ceea ce e notabil e faptul că această formă lipsită de constrângere, numită *Universitas* a contribuit la găsirea unor expresii poetice individuale. De aceea este semnificativ, ca rememorarea acelei perioade să se producă: deoarece în acest cadru la început restrâns, mai apoi mărit a avut loc formarea unor noi poeți. De asemenea, este esențial să fie cunoscute anumite informații, cum ar fi perspectiva scriitorilor asupra propriei activități. Mircea Martin soluționează încă de la început eroarea în care câțiva din scriitorii optzeciști intră: „Adevărul este că *Universitas* nu s-a înființat *după* desființarea *Cenaclului de luni* și nici «în locul» acestuia. *Universitas* și-a început activitatea în aprilie 1983, iar *Cenaclul de luni* și-a încetat-o în toamna lui 1983. Aveam, oricum, afilieri și subordonări instituționale diferite (Centrul Universitar București, respectiv Universitatea din București).”⁷ Criticul stabilește prin aceste afirmații individualitatea *Cenaclului Universitas*, care nu s-a format nici în descendența cenaclului condus de Manolescu și nici în locul acestuia. Faptul că aveau și afilieri instituționale diferite confirmă că era un cenaclu de sine stătător, care nega și nu crea legături prin vreo continuitate declarată. Martin mai afirmă: „Am fost teribil de contrariat de această aserțiune eronată – am și reacționat pe loc –, nu încetez nici acum să mă mir că I. B. Lefter, care a frecventat cenaclul *Universitas*, ca și alți optzeciști, a putut s-o facă, și încă atât de nonșalant.”⁸ Această tendință de a situa poezia nouăzecistă în continuarea celei optzeciste din punct de vedere estetic are o întindere mult mai largă, acaparând și mediul în care s-au format scriitorii afirmați după 1990. Mircea Martin se declară uimit de eroarea temporală ivită în legătură cu apariția *Cenaclului Universitas*, însă lipsa unor documente în acea epocă în care să fie specificate informațiile în discuție susțin eventualele greșeli.

Estetica poeziei optzeciste este transformată într-un spațiu uriaș în aria căruia ajung și scriitorii nouăzeciști. Cu o forță neînvinșă, scriitorii optzeciști îi asimilează pe cei din urmă, iar întrebarea care apare în acest caz este dacă nu cumva poate fi vorba de o ceartă nu între poetici, ci între puternica dorință de afirmare a scriitorilor foarte apropiați din punct de vedere temporal. Optzeciștii au intrat în istoria literară într-un moment dificil în care societatea era împinsă încet spre limitele suportabilului. Iar la câțiva ani, în 1987, apare Cristian Popescu, cu o poezie declarat și practic diferită, *Familia Popescu*. Recunoașterea unei poetici noi devine dificilă, deoarece eforturile creatoare nu s-au tocit, iar poeții nu sunt pregătiți să facă loc nou-veniților. În plus, criticii care încep să analizeze *poezia nouă* sunt și poeți optzeciști. Așadar, un alt motiv din cauza căruia generația 90 nu reușește să se afirme ca o grupare distinctă ar putea fi faptul că exegeții care s-au ocupat de acordarea judecăților de valoare erau și poeți optzeciști (Alexandru Mușina, Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu). Această posibilă opresiune a orgoliilor este susținută de discuția inițiată de Terry Eagleton cu

⁷ *Ibidem*, p. 11;

⁸ *Ibidem*, p. 11;

privire la subiectivitatea critică: „Este mai curând vorba despre faptul că fiecare perioadă istorică și-a construit un alt Homer și un alt Shakespeare conform propriilor interese și a găsit în textele lor aspecte pe care să le aprecieze sau nu, care nu au fost mereu aceleași. Cu alte cuvinte, toate operele literare sunt «rescrise», cel puțin inconștient, de către societățile care le citesc. Într-adevăr, nu există lectură a unei opere care să nu fie și o «rescriere» a ei.”⁹ Orice cititor interpretează o operă în funcție de cunoștințele sale, de aspirațiile, obiceiurile sau de mediul cultural în care a trăit. Altfel spus, lectura și relectura nu relevă același univers și nu sunt niciodată obiective; perioadele de timp diferite în care actul lecturii este realizat, conferă rezultate cu atât mai diferite. Teoreticianul confirmă faptul că istoria își pune amprenta asupra operei; prezentul aduce anumite instrumente de cercetare a operei, pe când trecutul le are pe ale sale. Iar acestea nu sunt obiective, ci subiective propriilor interese. Mircea Cărtărescu, aducându-și aminte de perioada de formare afirmă: „Râdeam în pumni de boșorogii de treizeci de ani care se mai dădeau poeți tineri [...]. Același atitudine o aveam și față de cei cu doi-trei ani mai tineri: mucoșii n-aveau nici o șansă, nu puteau decât să ne imite pe noi, era clar, căci nu vedeam alt fel de a scrie poezie decât cel lunedist. Eram plini de noi, eram minunați, scriam cea mai bună poezie din lume și poate chiar singura.”¹⁰ Poziția luată de Cărtărescu poate aduce câteva lămuriri cu privire la modul în care erau văzuți poeții care încercau să scrie un alt tip de poezie decât cel practicat de optzeciști. Atitudinea zeflemitoare față de scriitorii tineri putea aduce cu sine un surplus al subiectivității în ceea ce privește mijloacele artistice de judecare a unei opere, aceasta din urmă fiind mai degrabă mobilul unei respingeri din partea predecesorilor inovatori. Așa cum afirmă Terry Eagleton „Așa că ceea ce am arătat până acum este nu doar faptul că literatura are o altfel de viață decât insectele și că judecățile de valoare întrețin o relație strânsă cu ideologiile sociale. În ultimă instanță, ele vorbesc nu numai despre gustul individual, ci și despre realitățile presupuse «adevărate», în virtutea cărora unele grupuri sociale își exercită și își mențin puterea asupra altora.”¹¹ Această negare a generației 90 ca generație de sine stătătoare poate fi rezultatul unui joc al puterii, putere pe care optzeciștii s-au obișnuit să o dețină, nedorind să renunțe încă la ea. Terry Eagleton definește relația dintre o judecată de valoare și situația politică dintr-o societate. Influența pe care socialul o are asupra criticului îl poate duce pe acesta la promovarea unor judecăți de valoare care să nu coincidă neapărat cu cele care ar favoriza opera respectivă. Dar acest lucru nu înseamnă că opera ar trebui abandonată sau supusă pe veci acelei judecăți. Ea este strâns legată de modul în care e împărțită puterea în societatea contemporană: „Prin *ideologie* înțeleg, în linii mari, modalitățile prin care ceea ce spunem și credem se leagă de structurile și relațiile de putere din societatea în care trăim. [...] Nu înțeleg prin *ideologie* doar acele credințe profund înrădăcinate, adesea inconștiente, ale oamenilor; înțelesul mai restrâns pe care îl dau se referă la felul de a simți, a percepe, a evalua și a gândi, care întreține o

⁹ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 27;

¹⁰ *Universitas. A fost odată un cenacul...*, coordonator Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 227-228;

¹¹ *Ibidem*, p. 31;

anume relație cu prezervarea și reproducerea puterii sociale.”¹² Regimul politic se află în strânsă legătură cu credințele indivizilor, și nu este vorba doar de acele crezuri de la nivelul înconștientului, ci de acțiuni concrete cum ar fi evaluarea și perceperea unei opere literare sau a unui eveniment.

Această reacție din partea optzeciștilor de a evalua operele nouăzeciștilor prin stabilirea unei lipse de inovații multiple, este susținută poate și de absența unor acțiuni puternice de susținere din partea îndrumătorului grupării nouăzeciste, Mircea Martin. Acesta nu se lansează într-o campanie de promovare a nouăzeciștilor și nu realizează nicio lucrare amplă în care să stabilească principalele trăsături care îi diferențiază de precursori. Într-un interviu luat de Jenica Stănciulescu, Mircea Martin își recunoaște pasivitatea în ceea ce privește promovarea operelor nouăzeciștilor, justificarea venind din dorința de a nu fi considerat părținitor de către alți scriitori. Criticul susține că din cauză că s-a aflat la cârma *Cenacului Universitas*, simte că nu poate fi obiectiv, și nu vrea să se ocupe de o critică de susținere, întrucât aceasta ar trebui să vină din partea celorlalți critici, odată ce valoarea scriitorilor va fi confirmată. Spre deosebire de Nicolae Manolescu, Mircea Martin preferă să rămână discret în umbra lor, lăsându-i să se afirme prin propriile forțe.¹³

De altfel, există printre discipolii săi scriitori care îi reproșează această neimplicare: Horia Gârbea îl compară pe Martin cu alți îndrumători de cenaclu și se simte defavorizat: „În comparație cu alți conducători de cenaclu sau mentori de tineri autori, Mircea Martin a făcut puțin pentru discipolii săi. Nu i-a prezentat elogios editurilor, nu s-a «zbătut» pentru ei și nu le-a dat «job»-uri când a ajuns director. Ne-am descurcat singuri sau cu ajutor de la alții sau, mai ales, sprijinindu-ne între noi. Nu cunosc niciun caz de recenzie a sa (fie și negativă) la cărțile scoase de «universitariști» după '90 deși, eu unul, cel puțin, aș fi simțit nevoia unui comentariu al său, oricât de aspru. De multe ori această atitudine m-a făcut să mă simt frustrat. Știu că nu e numai cazul meu.”¹⁴ Conducătorul cenaclului *Universitas* nu și-a creat un scop din a sprijini membrii grupării nouăzeciste prin cronici și i se reproșează faptul că nu a încercat să convingă editurile să publice operele nouăzeciștilor. Modul prin care scriitorii reușeau să se descurce în viața literară era condiționat de un ajutor reciproc sau prin ajutorul venit de la alți scriitori, străini grupării. Lipsa recenziilor creează frustrări în rândul nouăzeciștilor, această lipsă de susținere fiind percepută ca dăunătoare.

Un alt argument semnificativ care constituie o piedică în calea afirmării generației 90 ar fi că aceasta reprezintă o prelungire a optzecismului, o continuatoare a esteticii optzeciste, elementul de originalitate fiind absent. Mircea Martin abordează cu diplomatie teoria: „Nu doresc să mă pronunț acum asupra validității respectivei ipoteze, nici nu mă grăbesc s-o resping *de plano*. E incontestabil că în anii '80 s-a produs în literatura română o schimbare importantă – poate chiar o ruptură – și că rolul decisiv în această schimbare l-au jucat tinerii de atunci. La fel de adevărat este faptul că evoluția ulterioară a literaturii noastre a avut loc în

¹² *Ibidem*, p. 30;

¹³ Mircea Martin, *Radicalitate și Nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 456;

¹⁴ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonator Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 28;

sensul aprofundării acelei schimbări. Întrebarea care se ridică este însă dacă nu cumva – în chiar continuarea acelei direcții – s-a atins un stadiu, un prag care ne-ar putea face să ne gândim la o altă denumire, la o altă paradigmă.”¹⁵ Este de necontestabil modul în care optzeciștii au revoluționat poetica; de asemenea, nu se poate afirma că nu există similitudini între poezia nouăzeciștilor și cea a predecesorilor. Aceștia din urmă au respins lirismul practicat în anii '60 și '70, creând o poezie a cotidianului și a autobiograficului. Însă dacă poetica lor a luat naștere din opoziția cu textele antecesorilor, nu înseamnă că un nou tip de scriitură nu se poate forma decât urmând același tipar. O soluție în acest sens o dă chiar discursul lui Mircea Martin, criticul susținând că aprofundarea poeticii practicate în anii '80 poate duce spre ceva nou. Simptomatice în acest sens sunt și afirmațiile lui Tudor Vianu din *Generație și creație*, teoreticianul considerând că nu mereu scriitorii tineri au dezvoltat un mod original de a crea prin desființarea poeticii anterioare. Mai mult, Tudor Vianu vede în această opoziție „semnul unei suficiențe și a unei impulsivități barbare, care uită adevărul că cultura omenească nu poate fi opera unui singur șir de oameni, ci a unor șiruri nesfârșite pe linia indefinită a timpului.”¹⁶ Criticul descoperă o dovadă de imaturitate în atitudinea de respingere a tradiției poetice. Nici optzeciștii nu s-au format fără modele, chiar dacă au fost poate nu în imediata vecinătate decenală. Pentru ca o operă literară validă din punct de vedere estetic să ia naștere, nu e nevoie de o negare categorică a literaturii create anterior. Generația nouăzecistă a învățat de la generația optzecistă, fără ca acest fapt să aibă dreptul de a-i revendica legitimitatea. Condiția este desigur ca poetica să fie îndreptată spre descoperiri noi. Afirmațiile lui Vianu susțin că operele literare formează un tot organic la care contribuie *șirurile nesfârșite de oameni*. Existența continuă, sau elementul de *Dasein* cum l-ar numi Heidegger, este conectat de timp, care în accepțiunea lui Vianu, în planul creației devine un element abstract, imposibil de definit. Tradiția conține o structură unitară, la care contribuie o infinitate de opere, realizate de *șirurile* de creatori. De altfel, tradiția este privită de Hans-Georg Gadamer în opinia lui Terry Eagleton ca având „o autoritate căreia trebuie să ne supunem: nu putem contesta critic această autoritate și nici nu putem specula că influența sa poate fi altfel decât benefică. Tradiția, susține Gadamer, «are o justificare în afara argumentelor raționale».”¹⁷ Operele scrise înainte de momentul actual au o semnificație deosebită pe scena literară, iar influența lor se cere a fi respectată. Tradiția reprezintă o putere pozitivă și nu se supune argumentelor raționale, căci este în afara rațiunii; ea nu depinde de aceasta, ci de timp. În accepțiunea teoreticianului, istoria are un caracter de continuitate, iar istoria marchează spațiul cu ajutorul căruia individul ajunge la o cunoaștere de sine aprofundată. Așadar, o apropiere de tradiția imediată este un factor necesar și nu de condamnat. T. S. Eliot consideră de asemenea că este injust ca exegeza să caute cât mai multe puncte de ruptură între o generație și cea premergătoare: „Ceea ce ar putea rezulta de aici ar fi tendința de a insista, atunci când lăudăm un poet, asupra acelor aspecte ale operei sale care îl fac să semene cel mai puțin cu oricare alt poet. În aceste aspecte sau laturi ale operei lui

¹⁵ *Ibidem*, p. 12;¹⁶ Tudor Vianu, *Generație și creație*, Editura Universală Alcala and Co., București, 1937, p. 18;¹⁷ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 93;

pretindem a găsi ceea ce e individual, ceea ce este esență specifică la omul acela. Insistăm cu satisfacție asupra diferenței dintre poet și predecesorii lui; în special la predecesorii lui imediați ne străduim să găsim ceva care să poată fi izolat de rest pentru a fi gustat. Pe câtă vreme, dacă abordăm un poet fără această idee preconcepută, vom descoperi adesea că nu numai cele mai bune, dar și cele mai personale părți ale operei lui ar putea fi socotite tocmai acelea în care poezii dispăruți, predecesorii lui, își manifestă cel mai viguros perenitatea.”¹⁸ Pentru a avea acces la tradiție este nevoie de o muncă asiduă întrucât ea nu poate fi moștenită, ci trebuie căutată și asimilată. „Ea presupune, în primul rând, un simț al istoriei de care, aș spune, cu greu s-ar putea lipsi cineva pentru a rămâne poet dincolo de vârsta de douăzeci și cinci de ani; iar simțul istoriei perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar și ca prezent;”¹⁹ Există o tendință atunci când o operă este trecută prin filtrul evaluării, de a încerca aflarea noutății, a elementului care produce o distanțare față de operele anterioare. T. S. Eliot o consideră o preconcepție, de care ne putem elibera și care poate fi înlocuită cu o căutare a fragmentelor în care se regăsesc textele precedente. Scriitorul consideră că operele literare au o existență simultană în timp, și trebuie asimilate cu această conștiință, conform căreia există un *simț al istoriei* „care este simțul atemporalului și al temporalului totodată și, de asemenea, al temporalului și al atemporalului în unitatea lor – este ceea ce îl face pe un scriitor să fie legat de tradiție. Și ceea ce face, totodată, ca scriitorul să fie pe deplin conștient de locul lui în timp, de propria lui contemporaneitate.”²⁰ O operă care conține ceva nou, original, dar care poate în același timp să-și găsească un loc printre operele care fac parte din tradiție, schimbă ordinea ideală constituită inițial și se integrează creând o nouă ordine. Un poem care conține urme de originalitate dar și toată poezia scrisă până atunci constituie *un poem viu*.²¹ Harold Bloom, în *Anxietatea influenței* construiește aceeași idee, poetul fiind individul constrâns mereu să se cunoască pe sine prin alte poeme. Deși e creator el însuși, și poemul se află înăuntrul său, găsește poemele în afara sa, la alți scriitori: „Întrucât poetul e condamnat să-și învețe jindul cel mai profund prin cunoașterea unor *alte euri*. Poemul e *înăuntrul* său, și totuși el trăiește rușinea și splendoarea de a *fi găsit* de poeme – de mari poeme – *dinafara* sa. A-ți pierde libertatea în acest centru înseamnă a nu ierta niciodată și a te învăța pentru totdeauna cu frica autonomiei primejduite.”²² Așadar nu există poem pur, eliberat de influențele celorlalte poeme și după cum afirmă și T. S. Eliot, nici nu trebuie să existe, căci în caz contrar, poemul nu rezistă. Mircea Martin, discutând *Anxietatea influenței* afirmă că „Influența e concepută, de fapt, de Harold Bloom ca intertextualitate activă într-un sens, anxioasă (dar nu mai puțin activă) în alt sens: acțiunea ei se desfășoară în vecinătate temporală sau la distanță) înăuntrul aceleiași limbi sau dincolo de frontierele lingvistice.”²³ Intertextualitatea reprezintă posibilitatea operei de comunicare cu alte opere, înglobându-le și

¹⁸ T. S. Eliot, *Eseuri alese: critica literară*, Editura Humanitas fiction, București, 2013, p. 34-35;

¹⁹ *Ibidem*, p. 35;

²⁰ *Ibidem*, p. 35;

²¹ *Ibidem*, p. 38;

²² Harold Bloom, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 72;

²³ http://www.romlit.ro/lista_lui_bloom, accesat 10.02.2017;

utilizându-le totodată pentru o mai bună definire proprie. Așadar această anxietate datorată faptului că în textele nouăzeciștilor se pot identifica textele optzeciștilor, nu este un element care desființează legitimitatea unei generații de sine stătătoare. Obiecția poate că e adusă din cauza lipsei trecerii unei perioade suficient de lungi. Modelele nouăzeciștilor nu sunt însă restrânse la cele dezvoltate de optzecism. Pe de altă parte, intertextualitatea, așa cum observă Marko Juvan, este adusă pe scena literară de către Julia Kristeva odată cu apariția postmodernismului. „Owing to postmodern art and aesthetic reflections on it, intertextuality and its related notions such as «rewriting», «quotation», «imitation», «pastiche», «simulation», «double coding», and «palimpsest» penetrated theoretical-scholarly and public discourse.”²⁴ Ambele generații au fost încadrate în paradigma postmodernismului, intertextualitatea fiind una din trăsăturile cheie ale noului curent cultural și între ambele există o comunicare cu tradiția. Însuși postmodernismul are o legătură strânsă cu tradiția deoarece unul din conceptele de bază ale creației constă în absorbirea operelor scrise și transformarea lor în ceva nou. Odată ce au fost confirmate estetic, operele optzeciștilor au intrat în tradiție, iar regăsirea acestei tradiții în operele nouăzeciștilor nu ar trebui privită cu suspiciune.

Lărgind sfera de semnificații a conceptului, Nicolae Manolescu crede că „intertextualitatea este indispensabilă, fiind una din trăsăturile specifice ale poeticului: așa cum poezia nu poate fi definită formal în absența prozodiei, ea nu se poate dispensa de considerarea intertextualității. Ca operă literară, orice poem este totdeauna prozodic și intertextual.”²⁵ Așadar orice poem conține referințe la alte poeme, prin însăși natura sa. Textul poetic este deschis comunicării cu alte opere, această caracteristică fiind necesară pentru supraviețuirea sa. Prezența intertextualității e implicită într-un text poetic și devine în acest caz un mod de raportare la tradiție. În opinia lui Manolescu, nu există poem fără prezența intertextualității.

Însuși Alexandru Mușina, care s-a dedicat unei campanii de negare a nouăzecismului ca paradigmă, într-un eseu din *Poezia teze, ipoteze, explorări*, afirmă că imitația altor opere duce poezia spre progres: „Ne definim și prin ceea ce, conștient sau nu, admirăm și (automat) imităm.”²⁶ Deși în opinia criticului, valoarea unui text literar există doar în cazul în care procesul de imitație este realizat pe plan internațional, acțiunea de a imita o altă operă în sensul de a învăța de la ea pentru a dezvolta propriul scris este una extrem de importantă. Altfel spus, întoarcerea spre tradiție, preluarea unui limbaj artistic de la alte texte pentru a crea o scriitură originală este esențial pentru ca o operă literară să reușească să fie confirmată estetic. Ca și Eliot, Mușina specifică cât de semnificativă este alegerea celor pe care autorul îi imită căci Eliot susținea că tradiția este formată doar din acei oameni a căror operă a fost confirmată estetic.

Dacă este adevărat că tradiția este mereu prezentă, că textele comunică între ele, că scopul unui autor când se întoarce spre alte scrieri ar trebui să fie acela de a crea ceva nou, atunci asemănările între estetica optzecistă și cea nouăzecistă ar putea fi o problemă de acest

²⁴ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, Editura Purdue University Press, USA, 2008, p. 83;

²⁵ Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 71-72;

²⁶ Alexandru Mușina, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, Editura Aula, Brașov, 2008, p. 173;

tip, cu acea condiție discutată și mai sus ca elementul de originalitate să existe. Ne propunem în cele ce urmează să demonstrăm că acest caracter al originalității există în operele nouăzeciștilor, fiind confirmat atât de unii critici cu autoritate literară, cât și de textele poezilor.

În ceea ce privește originalitatea, Mircea Martin afirmă că nu înțelege insistența optzeciștilor de a-i îngloba și pe scriitorii nouăzeciști: „Nu am fost și nu sunt însă de acord cu perspectiva anexionistă, asimilatoare a optzeciștilor pentru că, voit sau nevoit, ea neglijează ori minimizează *noutatea* literaturii nouăzeciste. Dacă optzecismul însuși e greu de unificat – și chiar lunedismul, nucleul său dur (să ne gândim la diferențele evidente între Ion Stratan, de pildă, și Romulus Bucur sau între Mariana Marin și Călin Vlasie) –, cu atât mai greu de acceptat este asimilarea producției noului val. Ce ar fi asemănător între prozele lui Răzvan Petrescu și cele ale lui Iova sau Crăciun? Cu cine, cu care dintre optzeciști seamănă Cristian Popescu? Dar Ioan Es. Pop, dar Iustin Panța? Prezența *cotidianului* și a *autobiograficului* în textele ambelor promoții: de acord, dar câtă deosebire în tratarea lor!”²⁷ Criticul neagă posibilitatea ca noua grupare să fie asimilată de optzecism. Pentru o bună înțelegere a poeziei practicate, e necesară o analiză care să meargă în profunzimile textului. Când se afirmă că lirismul celor două generații este asemănător, privirea critică se oprește la suprafața textului, pierzându-se elementele de esență care oferă individualitate operei. Nouăzeciștii au încercat ei înșiși să se distingă de optzeciști și au enunțat un program în care indicau intențiile poeziei create. Estetica nouăzecistă a fost anunțată de scriitorii nouăzeciști, care, cu ajutorul criticului Laurențiu Ulici, și-au expus programul în suplimentul revistei *Luceafărul*, numit semnificativ *Nouăzeci*.

Făcând distincția între manifest și program literar, Felix Nicolau afirmă că există o politică a literaturii, la fel cum afirma și Terry Eagleton. În timp ce manifestul are o funcție de persuasiune, fiind profund teoretic, programul este mai limitativ, reprezentând un obiect al puterii sociale. „Un manifest literar nu este un program. Chiar și așa, mulți sunt cei iritați de constrângerile doctrinare ale vreunui manifest ori de imprecizia lui. Se face confuzie între armătura teoretică a manifestului, care are mai degrabă o funcție conativă (ca să folosesc un termen de lingvistică), de convingere. Predictiv și limitativ este programul. Politic vorbind, primul dovedește «indiferență politică creatoare» (Morris Janowitz), în timp ce al doilea, ca și limba în sine, este un «mediu al dominației și puterii sociale» (Jurgen Habermas). Căci, bineînțeles, există o politică a literaturii.”²⁸ Chiar dacă există confuzie de ordin terminologic în ceea ce privește diferența dintre manifest și program, rolul manifestului, chiar de e sau nu însoțit de un program este acela de a contesta genul de literatură anterior și crearea unui nou stil de a scrie. Însă această opoziție nu este condiționată de un anumit moment. Ea poate apărea în urma unei asimilări a stilului, la finalul procesului de imitație (cum îl numește Alexandru Mușina). Așa cum privea și Mircea Martin la procesul de formare a unei noi

²⁷ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonat de Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 13;

²⁸ Felix Nicolau, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook*, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 113;

poetici se poate ajunge prin continuarea unei paradigme și transformarea ei în altceva: „Dar chiar persistând în confuzie terminologică, problema de fond este aceeași: manifestul, însoțit sau nu de program, practică delimitarea de alte generații și grupări, contestă și propune ceva nou. Cel puțin ca intenție. [...] Gloanțele oarbe nu sunt excluse: manifeste care nu se verifică în creații propriu-zise și rămân simple documente de istorie literară.”²⁹ Una din condițiile principale ca manifestul să devină mai mult decât un document care aparține istoriei literare, este să fie reflectat de creația literară. Scopul manifestului devine așadar acela de a face cunoscute tehnicile care vor fi utilizate în scrierea unei opere. Îmi propun astfel să studiez punctele pe care manifestul nouăzeciștilor le anunță, precum și verificarea lor de către operă. Atenția îmi va fi distribuită în principal înspre grupul care a frecventat *Cenaclul Universitas*, deoarece consider că centrul poeziei nouăzeciste este reprezentat de acesta.

Criticul care le-a oferit nouăzeciștilor oportunitatea de a publica un manifest este Laurențiu Ulici, iar cel care i-a îndrumat spre dezvoltarea unei conștiințe poetice a fost Mircea Martin. În cadrul cenaclului se vorbea deja de la început de o trecere dinspre poetica practică de optzeciști înspre *altceva*: „Optica noastră diferea uneori și în legătură cu optzeciștii. Având o acută conștiință a noutății textelor lor sau poate pur și simplu dintr-o impaciță a autoafirmării, unii au vorbit în cenaclu despre «postlunedism» și despre o retorică optzecistă «deja oficializată». Remarcând caracterul concurențial al acestei viziuni am încercat să le inculc tinerilor mei prieteni ideea unei *continuități* necesare, a unei continuități a valorilor, dincolo de sacadarea generațiilor.”³⁰ Mircea Martin s-a străduit, conform spuselor sale, să domolească acest avânt al afirmării care nega poetica optzecistă, al tinerilor scriitori și a încercat să îi stimuleze în urmărirea unei continuități. Însă unul dintre participanții la cenaclu își amintește o stimulare în direcția opusă: Iulian Costache afirmă că „Profesorul continua să ne întrebe mai de fiecare dată dacă noi credem că se poate scrie și altfel decât în manieră optzecistă.”³¹ Dincolo de rememorările diferite, ceea ce rămâne de necontestat este modul în care scriitorii încercau să experimenteze o nouă poezie, care să se deosebească de cea a predecesorilor. Poeții nouăzeciști căutau, așa cum ilustrează Ioan Es. Pop într-o proză de-a sa, o ieșire din vechiul sistem, o ieșire din vechea poetică: „Sau e poate o neîmplinire de alt fel. E poate unul care, până acum, n-a fost primit, pentru a se naște, de către nici un pântec femeiesc. Poate că cel ce șade acum în pântecul din perete s-a străduit de generații să se nască: își dorește nașterea cu orice preț.”³² Exprimarea metaforică relevă sensul unei nașteri poetice, o naștere în libertate care să se manifeste în modul ales.

În câteva din articolele din rubrica *dinastia caragiale* semnat de *redacția Nouăzeci*, scriitorii anunță caracteristicile care fac din poezia nouăzecistă una originală: „literatura reevaluează genurile minore. Publicistica de zi cu zi reflectă mai direct realitatea, deci

²⁹ *Ibidem*, p. 113-114;

³⁰ *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, coordonat de Mircea Martin, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 203;

³¹ *Ibidem*, p. 153;

³² Ioan Es. Pop, *Două figuri și Glossă în Nouăzeci*, nr. 11, martie 1993, p. 6;

opțiunea pentru o literaturizare a publicisticii este absolut firească.”³³ Poezia cultivă un limbaj comun textelor publicitare, deoarece este considerat ca fiind stilul cel mai apropiat de realitate, iar nouăzeciștii își doresc o poezie care să exprime realitatea necontrafăcută, în care existența se desfășoară în ritmul ei propriu. Este realizată o legătură între epoca socială și conștiința poetică: „Însuși spiritul timpului obligă la o percepere acută a cotidianului. Literatura, în acest context, n-o putem înțelege decât ca o transcriere directă a realităților. (nu neapărat a Realității).”³⁴ Realitatea cuprinde mai multe realități care se vor explora de către scriitorii nouăzeciști într-un mod autentic. După revoluția din 1989, toată lumea aștepta marea schimbare, care însă întârzia să apară. Dezamăgirile care au urmat au fost simțite acut, poezia voindu-se una la fel de intensă.

Tradiția literară de la care se revendică nouăzeciștii îi cuprinde pe autorii care practică o poezie tranzitivă, în consens cu teoretizarea lirismului lor. „În acest fel este lesne explicabilă afinitatea noastră pentru modalități literare de gen Radu Cosașu, Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu din poemele epice, precum și lipsa de aderență la formule estetice de tip Ana Blandiana, Ion Stratan, sau Nichita Stănescu. [...] Preferăm, în locul patetismului, atât comicul în stare pură, cât și sarcasmul și autoironia. Căutăm, de fapt, acea tensiune înaltă a literaturii care sublimează tragicul cu comicul în expresia plină de forță a valorii estetice.”³⁵ Mijloacele pe care le utilizează textele nouăzeciste sunt parodia și comicul, care iau locul tragicului. Chiar și subzistența tragicului este mascată de comic, cum se întâmplă de exemplu în poezia lui Cristian Popescu: „Și adormitul a strâns visul în brațe, l-a mângâiat, se simțea bine, dar în zori, vezi, nu s-a mai trezit și a rămas visul închis acolo în el în loc de suflet... Așa și cu tine: nu știu cum le mângâi, nu știu cum le strângi în brațe că rămân visele în tine și după ce te trezești, își pierd săracele capul și nu mai vor să plece.”³⁶ (*poem vorbit II de la un cititor*) Masca purtată de moarte are un rol inițial de înfrumusețare, transformându-se în final într-o mască comică ce stârnește însă nu un râs *hazliu*, ci unul grotesc. O altă caracteristică a poeziei din programul semnat de nouăzeciști este, în formula criticului Laurențiu Ulici, radicalismul moral, care reprezintă o sinceritate dusă până în punctul final: „Radicalismul moral înseamnă, în primul rând, lipsă de inhibiție. Ni s-a sugerat, în ultima vreme, de către unele zone ale vieții literare, că ar fi bine, dacă nu avem, în genere, nici o inhibiție, atunci să ne inventăm câteva. [...] Să ne înțelegem: radicalismul moral nu înseamnă în niciun caz eticism, nu înseamnă valorizarea literaturii pe puteri etice, politice etc., și nu depinde de diferența între opiniile politice ale unuia sau ale altuia.”³⁷ Radicalismul moral nu are semnificații legate de împărțirea literaturii în funcție de politică sau social, ci se raportează la renunțarea la inhibiții, la un discurs care a ieșit de sub cenzură și e liber să se manifeste. Ceea ce își propun scriitorii nouăzeciști este o denunțare fățișă a non-valorilor, revoltarea față de prostia în fața căreia până la revoluția din 1989 au trebuit să își aplece capul. În opinia lor, „radicalismul moral

³³ *Dinastia Caragiale*, în *Nouăzeci*, nr. 11, martie 1993, p. 3;

³⁴ *Ibidem*, p. 3;

³⁵ *Ibidem*, p. 3;

³⁶ Cristian Popescu, *Opere I*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 83;

³⁷ *Dinastia Caragiale*, în *Nouăzeci*, nr. 11, martie 1993, p. 3;

înseamnă: demascarea demagogiei, a oportunismului, a prostiei și a nonvalorii, indiferent de «prestigiul» persoanei în sânul căreia ar sălășlui aceste nobile trăsături: și, pe de altă parte, afirmarea dezinhibată a valorii pe orice baricade pe care am întâlni-o. [...] Probabil că toate acestea nu vor fi ușor acceptate de către cârmacii vieții literare de la noi, prea îndelungă fiind exersarea d-lor în astfel de chestiuni. Dar nici nouă nu ni se va putea impune obediență, față de nimic și față de nimeni.”³⁸ Dorința nouăzeciștilor este o poezie în care nimic să nu mai păcălească; totul trebuie să fie la vedere, transparent. De asemenea, este necesar ca existența valorilor false să fie dată la iveală, iar adevăratele valori se vor a fi scoase în evidență, fiind ilustrat de asemenea faptul că acestea se pot regăsi în orice arie. Este declarată de asemenea libertatea absolută a exprimării, lipsa constrângerii în scrierea poeziei.

Criticul Michael S. Roth, discutând la un curs despre opera lui Flaubert, *Madame Bovary*, accentuează că în opinia autorului, realizarea și asumarea evenimentelor istorice determină o retragere spre artă: „For Flaubert, when you wake up to history, you realize you should retreat to art. Get rid of your illusions and go to art, go to aesthetics and a great example of that is, *Madame Bovary*”.³⁹ Singurul mod în care individul scapă de sub stăpânirea iluziilor, este acela de a se retrage în artă. *Madame Bovary* este și un roman despre deziluzionare, iar soluția autorului la finalul procesului de dezamăgire și de pierdere a acestor închipuiri este încercarea de scriere a frazelor perfecte. Creația este spațiul în care trebuie ca individul să ajungă odată ce renunță la iluzii. Flaubert considera că iluzionarea este o formă de prostie, iar combaterea prostiei nu poate fi realizată decât prin artă. Ceea ce este interesant e faptul că nouăzeciștii declară aceeași luptă împotriva prostiei, și aceeași soluție de a o face prin artă. Ca răspuns la o scrisoare a lui Dumitru Țepeneag care transmite admirația sa pentru gruparea nouăzecistă considerându-i pe membrii săi nonconformiști, răspunsul lui Cătălin Țîrlea vine ca o reconfigurare a acestui nonconformism: „D. Țepeneag ne găsește nonconformiști. Cred că are dreptate, în fond deși eu nu sunt chiar de acord cu termenul. Nonconformismul are în el ceva gratuit, un soi de răspăr fie și în lipsa argumentelor. Pe noi ne enervează prostia, și dacă reacția la prostie este un semn de non-conformism, atunci da, suntem non-conformiști.”⁴⁰ Consider că poezia nouăzecistă vizează același lucru, cu câteva diferențe. Poeții nu mai caută să evadeze într-o realitate care să-i protejeze de un sistem politic nedrept, vor să renunțe în poezie la iluzii și să demaște realitatea cu ceea ce are ea vicios. După revoluție, oamenii s-au trezit în fața unei istorii care-i zdrobea, care trebuia îndreptată pe un alt drum, iar reacția poeților este să se retragă în artă nu pentru a se ascunde, ci pentru a reacționa. Eugen Negrici analizează aceste iluzii în studiul său *Iluziile literaturii române*: „Și, de parcă nu ar fi fost de ajuns, în ultimele decenii ale național-socialismului ceaușist a devenit vizibil felul cum poate fi provocată, demagogic, reactivarea mitului patriei primejduite prin serviciile de propagandă și cum poate fi controlat și dirijat procesul infestării conștiinței colective (prin școală, învățământ ideologic, armată, presă, cenacluri itinerante,

³⁸ *Ibidem*, p. 3;

³⁹ <https://www.coursera.org/learn/modern-postmodern-1/lecture/bpr4r/modernism-and-art-for-arts-sake-i>, accesat 1.02.2017;

⁴⁰ Cătălin Țîrlea, Scrisoare de la Dumitru Țepeneag, în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p.3;

televiziune etc.).”⁴¹ Toate iluziile care lansau stări de anxietate, de panică, de îngrijorare sau de neliniște au fost utilizate pentru a ține populația sub control. Manipularea se desfășura prin intermediul tuturor categoriilor sociale. Însă odată cu revoluția care a dus la căderea comunismului, se simte nevoia unei schimbări în poezie; crearea unei lirici care să rezoneze cu ceea ce se petrece în universul imediat. Așa cum arta și întoarcerea spre estetică reprezintă armele lui Flaubert, la fel și reflectarea realității în opere și dezbătară societății de iluzii reprezintă instrumentele cu care operează scriitorii nouăzeciști. Prin expunerea anumitor obiceiuri, credințe sau practici, scriitorii își arată dezacordul și dorința de schimbare. Și așa cum promit, găsesc punctele nocive ale societății și le expun. Într-unul din textele din suplimentul *Nouăzeci*, este expusă condiția modestă a scriitorilor. Cătălin Țîrlea denunță lipsa unei răsplăți financiare a muncii lor: „În fond, ce să faci scriitorul cu banii?! El e așa, un fel de giumbușluc, un capriț al societății, un clown întors pe dos, care enervează și întristează, în loc să înveselească. Ce nevoie să aibă ea, ditamai societatea, de un amărât de scriitor? Nici o nevoie!”⁴² Ironia monopolizează textul, mesajul ascunzând factorul tragic care definește situația scriitorului în societatea contemporană a anilor '90. Autorii nouăzeciști erau preocupați de prezentarea realității atât în poezie cât și în articole. Erau implicați în politică și în viața socială, fiind interesați de ceea ce se petrecea în jurul lor. Bine ancorați în realitate, ei încearcă să aducă în fața cititorilor autenticul evenimentelor. De exemplu, o altă critică adusă de Cătălin Țîrlea este îndreptată în direcția naționalismului dus spre extreme atât în România, cât și în Europa. Scriitorul vede *conștiința apartenenței etnice* ca fiind contorsionată și eșuată într-un naționalism dăunător. Cele două cauze ale apariției naționalismului sunt pe de-o parte lipsa de cultură la care a fost supusă populația în timpul perioadei ceaușiste și *fascinația confortului* populară în vest, iar pe de altă parte *alterarea conștiinței etnice*, prin discreditarea ei de către comuniști în partea estică a Europei și prin apariția dezinteresului față de *problema etnică* în vest din cauza unei *cvasiegalități a standardului de viață*.⁴³ Așadar, implicarea scriitorilor era realizată atât la nivel național, cât și internațional.

În articolul *Singurătatea Ideologică*, Cristian Popescu vorbește despre daunele regimului comunist asupra individului. Sinele este înăbușit, și chiar dacă nu adoptă credințele comuniste, ignorând ideile promovate de regim, individul se simte depersonalizat, și ca urmare încearcă deznădăjduit să se reconstruiască: „Toată tinerețea (până la 30 de ani) trăită sub pseudo-comuniști. Spun «pseudo-» pentru că această perioadă din viață mi-a fost marcată de **formalismul absolut** din jur. Nimeni din familia mea, nici unul din prietenii mei, nici unul din profesori nu credeau în morala comunistă, în realizările economiei comuniste, în ideile de filosofie comunistă a istoriei. [...] Moral, ideatic și practic, caracterizant pentru perioada tinereții mele a fost **chiulul social**. [...] Dar foarte mulți am chiulit și de la noi înșine, de la propriile noastre întrebări și soluții. (Și mă refer în primul rând la raportul creativ dintre individ și lumea în care el trăiește.)”⁴⁴ Deși noțiunile comuniștilor nu erau asimilate, acestea

⁴¹ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 17;

⁴² Cătălin Țîrlea, *dinastia caragiale, Banii și literatura*, în *Nouăzeci*, nr. 12, aprilie 1993, p. 1;

⁴³ Cătălin Țîrlea, *dinastia caragiale, Criza de proiect*, în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p. 1;

⁴⁴ Cristian Popescu, *Singurătatea ideologică, dinastia caragiale* în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p. 1;

interferau cu procesul de creație. Realitatea nu putea fi explorată în poeme într-un mod autentic. După revoluție lucrurile se schimbă dar în același timp rămân aceleași. Cristian Popescu simte o izolare a celor care credeau în schimbările care urmau să vină după comunism. „Cred că generația mea este pur și simplu condamnată la **singurătate ideologică**, la o **ideologie a turnului de fildeș!** Ce să te atragă din spectacolul politic românesc de după '89? Neo-comunismul, noul legionarism?! Politicianismul meschin care caracterizează orice «culoare» parlamentară?! Te pot atrage anumite personalități, dar oglinda societății românești a rămas tot o oglindă de bâlci, deformantă. Tot singuri am rămas față de România și – în ceea ce mă privește – nu întrevăd posibilități viitoare de-a fi socialmente – român, pe cât sunt de **Cristian Popescu.**”⁴⁵ Ceea ce rămâne actual este căutarea unei schimbări care să țină de esență, nu doar de formă. Ceea ce este numit progres, e de fapt o formă goală, de suprafață, iar Cristian Popescu are un simț acut al istoriei care îi permite să vizualizeze situația reală în care se găsește societatea. Poezia generației 90 încearcă să demaște această formă goală, iar titlul *dinastia caragiale* este unul sugestiv în acest sens. Într-o scrisoare adresată lui Cătălin Țirlea de către Dumitru Țepeneag, acesta din urmă îi spune că admiră particularitățile *pariului caragialian*. Ce implică acest pariu? „diferența exprimată prin bășcălie. A lua totul în derâdere. Politețea disperării dusă până la capăt. A lua totul în bășcălie și în special ideile dominante ale momentului. A scoate limba la idoli. A da cu tifla sfinților, consacraților, autorităților etc.”⁴⁶ Recuperarea lui Caragiale este importantă întrucât ea aduce toate aceste semnificații ale *jocului serios*. Arma cea mai bună împotriva tragicului este râsul, ironia, bășcălia.

Când vine vorba de o afirmare a unei noi generații, Cătălin Țirlea neagă orice relație cu generația 80, argumentul lui principal fiind acela că scriitorii nouăzeciști nu încearcă să formeze o generație. „Eu nu-i înțeleg pe cei care se încăpățânează să stabilească o relație între promoțiile literare '80 și '90, astăzi! Indiferent că această relație este una de opoziție, de continuitate sau de identitate, ea rămâne o relație aberantă.”⁴⁷ Însă Cristian Popescu, în articolul-program scris în 1990, susține despărțirea de perioadă culturală precedentă, întrucât „Pentru generația noastră nu s-a mai pus, astfel, problema «comerțului» cu cenzura și cu întregul sistem coercitiv la care era supusă literatura pentru a putea deveni, sub formă de carte, un obiect social.”⁴⁸

În ceea ce privește descrierea *suplimentului* revistei *Luceafărul*, „Nouăzeci, ca revistă, încearcă să fie o fațetă a spiritului literar al acestei decade, așa cum apare el unui grup de scriitori de vârste diferite, dar cu afinități literare comune și care trăiesc și scriu în simultaneitate temporală.”⁴⁹ La fel ca în poezie, revista dorește să aibă rolul unei oglinzi care reflectă realitatea, fără dorința de a o ascunde sau deforma în vreun fel. Transparența, imitarea realității *așa cum este*, au nevoie de un limbaj ale cărui sensuri să nu fie constrânse. Iar

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1;

⁴⁶ Cătălin Țirlea, Scrisoare de la Dumitru Țepeneag, în *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993, p.3;

⁴⁷ Cătălin Țirlea, *Un spirit al decadei, dinastia caragiale* în *Nouăzeci*, nr. 14, iunie 1993, p. 1;

⁴⁸ Cristian Popescu, *Un punct de plecare*, în *Nouăzeci*, nr. 1, noiembrie 1990, p. 1;

⁴⁹ Cristian Popescu, *Un spirit al decadei*, în *Nouăzeci*, nr. 15, iulie 1993, p. 1;

schimbarea adusă de căderea comunismului este tocmai această libertate a limbajului, de care poeții au nevoie pentru a exprima în poezie *adevărurile tari*.

Modul în care se raportează acest tip de poem la realitate a fost discutat de Lubomír Doležel în studiul său *Poetica occidentală*. Teoreticianul pornește de la o observație dezvoltată de Roman Jakobson, în care afirmă accesibilitatea artei reprezentationale. Reacția oamenilor la picturi abstracte este una de respingere, numită *violentă* de Jakobson, pe când picturile concrete, care au o imagine accesibilă, conform realității, sunt primite cu detașare. Nu același lucru se petrece cu muzica, la care Jakobson constată că oamenii reacționează fără să se întrebe ce reprezintă o melodie sau alta: „În istoria lumii, de puține ori oamenii s-au întristat și s-au întrebat: «Ce aspect al realității reprezintă oare cutare sau cutare sonată de Mozart sau de Chopin?»»⁵⁰ Pe urmele lui Jakobson, Lubomír Doležel face distincția între semnele auditive și cele vizuale, între care există un contrast tipologic: „În timp ce semnele vizuale au o tendință puternică de a fi «reificate», adică de a fi interpretate ca reprezentări ale lucrurilor și ființelor, semnele auditive sunt sisteme «artificiale», non-reprezentationale.»⁵¹ Cum poemul este în principal un sistem de semne vizuale, imitația realității îl transformă așadar, într-un element apropiat publicului. Abordând teoria dezvoltată de Mukařovský, Doležel face referire la textele literare: „În teoria lui Mukařovský, referința nu lipsește din textele literare; mai curând, se poate vorbi de o dublă referință, una particulară și alta universală: «Opera de artă ca semn este fundamentată pe o tensiune dialectică între două tipuri de legături cu realitatea: o legătură cu realitatea concretă la care se face referire direct și o legătură cu realitatea în general»”.⁵² Opera literară conține două tipuri de referință la realitate: prima ar fi relația cu lumea concretă, iar a doua cu realitatea universală. Teoreticianul discută despre fiecare în parte; primul tip de relație este gândit ca specific prozei, specific narațiunii. Însă poezia nouăzecistă nu mai este lirică, și nici puternic stilizată: „Referința particulară pe care semnul literar o are în comun cu semnul verbal neliterar (limba obișnuită) este limitată la genurile literare «tematice», în special la narațiuni; numai textele de acest gen se referă la «o realitate precisă, de exemplu, la un eveniment concret, la un anumit personaj etc.»”⁵³ Poezia prozaică practică de nouăzeciști înglobează acest tip de lume, o realitate concretă, cu care individul poate realiza conexiuni mult mai ușor.

Referindu-se la cel de-al doilea mod, și anume modul în care textul reflectă realitatea universală, teoreticianul afirmă că în ceea ce privește realitatea universală, Mukařovský devine vag, nereușind să clarifice problematica, deși îi oferă un spațiu destins: „Într-o formulare generală de mai târziu, Mukařovský arată că «textul nu «înseamnă» acea realitate care înglobează tema ei imediată, ci mulțimea tuturor realităților, universul ca întreg, sau – mai exact – întreaga experiență existențială a autorului sau a receptorului»”. A doua teorie se referă la capacitatea poemului de a îngloba întreaga realitate, compusă din realitatea experiențelor și credințelor autorului sau ale lectorului. Poemul devine în acest caz un univers

⁵⁰ Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, Editura Univers, București, 1998, p. 162;

⁵¹ *Ibidem*, p. 162-163;

⁵² *Ibidem*, p. 163;

⁵³ *Ibidem*, p. 163;

infini în sine, care conține informații nenumărate, teme multiple, pe care inconștientul individului le dispune. Teoria aceasta transformă poemul într-un purtător de date inconștiente, și devine o legătură cu modul în care descrie Jung inconștientul colectiv: „Inconștientul colectiv este, spre deosebire de inconștientul individual, o achiziție filogenetică. Aici se concentrează nu experiența individuală, ci experiența speciei. De aceea inconștientul colectiv este un inconștient supraindividual, dimensiunea inconștientă universală.”⁵⁴ Deși a dezvoltat teoria pe larg, Doležel afirmă că „Până la urmă s-a dovedit că încercările repetate ale lui Mukařovský de a delimita conceptul de «referință universală» nu s-au soldat cu succesul dorit; ideea a rămas prea vastă, nedefinită și nu a fost introdusă într-un cadru teoretic”.⁵⁵ Așadar tipul de poem practicat de nouăzeciști înglobează, conform teoriei lui Mukařovský două feluri de realități: cea reală, concretă și cea universală, inconștientă.

Pe de altă parte, această tehnică de a exprima cât mai fidel realitatea este extinsă la artă în general după anii 90. Artista Liviana Dan publică un poem manifest în *Euphorion* în 1990 care descrie exact relația poemului cu realitatea și dorința artistului în general de a produce artă ca armă împotriva sistemului: „logică misterioasă care mai satisface pe câte cineva / teama că putem mișca numai în situații obișnuite / complexul față de putere / disoluția formei = disoluția voinței / artiștii sunt într-o corespondență specială cu realitatea / avem artă pentru ca realitatea să nu ne ucidă”⁵⁶

Toate aceste trăsături ale nouăzecismului, care pot fi regăsite în poezia practică, imitarea realității așa cum este, tinderea spre o poezie a socialului, autenticitatea, demascarea prostiei și a imoralității prin mijloace ironice, încercarea de reconstrui propriul sine, libertatea retoricii, limbajul simplu, lipsit de metaforă sau alte figuri de stil al căror rol este împoțonarea textului, experimentul, sunt specifice și curentului postmodern în care poate fi încadrat. Simptomatică din acest punct de vedere este opinia lui Mircea Cărtărescu, care deși afirmă că generația 90 nu este de fapt o generație⁵⁷, fiind o poetică ce continuă estetica optzecistă, el distinge între practicarea unui lirism specific unui postmodernism soft practicat de optzeciști, și practicarea postmodernismului hard, specific nouăzeciștilor.⁵⁸ Una din caracteristicile postmodernismului, valabilă și pentru poezia nouăzeciștilor este conform lui Fredric Jameson, *the waning of affect*, care aduce cu el „The end of the bourgeois ego, or monad, no doubt brings with it the end of the psychopathologies of that ego – what I have been calling the waning of affect. But it means the end of much more – the end, for example, of style, in the sense of the unique and the personal, the end of the distinctive individual brush stroke (as symbolized by the emergent primacy of mechanical reproduction).”⁵⁹ Conceptul de *waning of affect* reprezintă o domolire a emoțiilor la nivel textual și aduce cu ea o importanță scăzută a stilului, o lipsă a dominației amprentelor individuale. Poezia nouăzeciștilor este

⁵⁴ <https://www.slideshare.net/carmenionescu/carl-gustav-jung-in-lumea-arhetipurilor>, accesat 20.01.2017;

⁵⁵ Lubomír Doležel, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, Editura Univers, București, 1998, p. 163;

⁵⁶ Liviana Dan, *Sibiu, 7 zile, iulie, 1986*, în *Euphorion*, Anul I, nr. I, Aprilie, 1990;

⁵⁷ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 462;

⁵⁸ *Ibidem*, p. 372;

⁵⁹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, USA, 2001, p. 15;

familiarizată cu această tehnică, practicând-o fără rezerve, și transformând poetica creată într-una aparent *calmă*.

În concluzie, poezia nouăzecistă are un manifest în care sunt specificate cu claritate intențiile ei, care le depășesc pe cele optzeciste. Textele devin libere de constrângeri, reflectă realitatea, sau, cu o expresie a lui Mircea Martin, textele *alungă poemul din poem*. Autenticitatea și anticalofilia devin trăsături cheie, iar reflectarea realității este un proces netrucat. Discursul este aluvionar, specific vorbirii cotidiene. Poemele lui Andrei Bodi, Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Iustin Panța, seamănă cu intrările dintr-un jurnal, în care intimitatea și autoironia coexistă.

Ceea ce își propune poetica practică de scriitorii care au reușit să se afirme după 1990 este să destabilizeze sistemele-impostoare într-o societate normală. În spatele textelor cu un stil aparent indiferent, se poate observa furia specifică individului revoltat. Cu aceste texte, autorii duc de fapt o luptă împotriva realității, prin reflectarea ei, *așa cum este*. Așadar, în textele nouăzeciștilor, este prezentă în spatele acestei *domoliri a emoțiilor*, descrisă de Fredric Jameson ca *the waning of affect*, o furie gata să izbucnească. Ea care poate fi percepută dincolo de stilul *temperat* deși e ascunsă în spatele autoironiei sau ironiei și este exprimată cu intensitate prin expunerea durerii în fața pierderii identității: „Și capul nostru și mâinile noastre sunt / închise sunt legate / nu se vede nimic. / nimic / Sunt aici aici aici / suntem puși unul lângă altul / ne învârtim în cerc / ne învârtim în cerc / simțim căldura și frigul și ploaia și ninsoarea / și ploaia și căldura și ninsoarea și frigul / atât / atât”⁶⁰ (Epilog) Poemul lui Andrei Bodi redă un cerc vicios, în care individul se simte neputincios. Tensiunea provocată de durere nu dispare, doar ordinea în care apar senzațiile. Forma este una specific postmodernistă, oferind impresia de ușurință, sau cum spune Fredric Jameson, de superficialitate: „The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms”.⁶¹ Poemul prezintă o lume în care nu dispare niciodată căutarea unui mod de a reface sinele pus în primejdie, dar de asemenea este modul prin care realitatea este deconspirată.

Pe de altă parte, poezia nouăzecistă e un tip de text *hiperconștient* de valorile promovate. Odată cu revoluția din 1989, s-a realizat o trecere la libertatea de expresie, pe care poezii și-au asumat-o, experimentând-o în diverse forme. În articolul *Poezia, azi?*, Iulian Boldea afirmă că experimentul devine atât de important, încât reprezintă o formă de viață și constituie opțiunea fundamentală a postmodernilor români: scriitorul se află „între viață și text, cu alte cuvinte, nu există separație fatală, nu se mai interpune o falie de netrecut. Textul e trăit cu nedisimulată feroare, după cum viața e ficționalizată, rescrisă de conștiința postmodernă, o conștiință de o luciditate extrem de disponibilă, dar relativizată în același timp

⁶⁰ Andrei Bodi, *Epilog în Oameni obosiți, Poeme alese de Claudiu Komartin*, Editura Cartier, Chișinău, 2016, p. 25;

⁶¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, USA, 2001, p. 9;

de ironie și impuls parodic.”⁶² Cu alte cuvinte, așa cum scriau nouăzeciștii în *Nouăzeci*, textul va fi subsumat existenței și scopul său va fi să servească unei cunoașteri de sine. Cum sinele individului este deconstruit în urma experienței traumatizante din perioada regimului ceaușist, viața devine mai importantă decât literatura, aceasta din urmă devenindu-i subordonată cu rolul unic de a încerca să reîntregească ființa.

Bibliografie:

Opere poetice:

1. Bodiu, Andrei, *Oameni obosiți; Poeme alese de Claudiu Komartin*, Editura Cartier, Chișinău, 2016;
2. Nimigean, O., *Nu-ți garantează nimeni nimic*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2014;
3. Pop, Ioan Es., *Ieudul fără ieșire*, Editura Casa de pariuri literare, Cluj-Napoca, 2015;
4. Popescu, Cristian, *Opere I, Familia Popescu*, Editura Tracus Arte, București, 2015;
5. Popescu, Cristian, *Opere II, Arta Popescu*, Editura Tracus Arte, București, 2016;
-
-

Publicistică:

1. *Euphorion*, Anul I, nr. I, Aprilie, 1990;
2. *Euphorion*, Anul XIV, nr. 1-2 / ianuarie – februarie, 2003;
3. *Nouăzeci*, nr. 1, noiembrie, 1990;
4. *Nouăzeci*, nr. 11, martie, 1993;
5. *Nouăzeci*, nr. 12, aprilie, 1993;
6. *Nouăzeci*, nr. 13, iunie, 1993;
7. *Nouăzeci*, nr. 14, iunie, 1993;
8. *Nouăzeci*, nr. 15, iulie, 1993;

Opere critice:

1. Bloom, Harold, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010;
3. Doležel, Lubomír, *Poetica occidentală. Tradiție și progres*, Editura Univers, București, 1998;
4. Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008;
5. Eliot, T. S., *Eseuri alese: critica literară*, Editura Humanitas Fiction, București, 2013;
6. Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, USA, 2001;

⁶² Iulian Boldea, *Poezia, azi?*, în *Euphorion*, Anul XIV, nr. 1-2 / ianuarie – februarie, 2003, p. 8.

7. Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press, USA, 2008;
8. Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002;
9. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
10. Martin, Mircea, *Radicalitate și Nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015;
11. Martin, Mircea (coordonator), *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008;
12. Mocuța, Gheorghe, *Printre nouăzeciști. Profil de etapă*, Editura Tracus Arte, București, 2013;
13. Mușina, Alexandru, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, Editura Aula, Brașov, 2008;
14. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008;
15. Nicolau, Felix, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook*, Editura Tracus Arte, București, 2008;
16. Puia-Dumitrescu, Daniel, *O istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015;
17. Vianu, Tudor, *Generație și creație*, Editura Alcalay & Co., București, 1937;

Surse web:

1. <https://www.coursera.org/learn/modern-postmodern-1/lecture/bpr4r/modernism-and-art-for-arts-sake-i>, accesat 1.02.2017;
2. http://www.romlit.ro/lista_lui_bloom, accesat 10.02.2017;
3. <https://www.slideshare.net/carmenionescu/carl-gustav-jung-in-lumea-arhetipurilor>, accesat 20.01.2017.

THE FIRST SYMBOLIST FLOWERS OF ROMANIAN POETRY

Diana Livia Buzilă

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Keywords: symbolism, daydream, flowers, perfume, nature

Scopul principal al acestei lucrări este acela de a analiza implicațiile simbolice ale imaginarului floral în poeziile lui Alexandru Macedonski, Traian Demetrescu și Ștefan Petică. Mai exact, acest studiu aduce în discuție (re)semnificația florală din poeziile celor amintiți mai sus în contextul curentului simbolist în care sunt încadrați.

Simboliștii au adus o nouă modalitate de abordare și înțelegere a lumii care viza substanțialitatea și esențialitatea, introdusă prin Baudelaire. În viziunea poetului, natura se constituia ca o „pădure de simboluri”, ca un „dicționar enorm”, întregul univers vizibil nefiind decât „un magazin de imagini și semne”, care trebuiau decodate pentru a-și revela esența, sensurile și semnificațiile ascunse.¹ Modalitatea de realizare a transpunerii naturii și elementelor naturii în simboluri se face prin intermediul principiului corespondențelor poetice introdus de Baudelaire în poemele *Corespunderi*, acestea desemnând existența unor echivalențe la diverse structuri ale lumii, în diverse straturi ale realului și existentului. Baudelaire a pus în circulație ideea figurării noniluzioniste, căutând să detașeze „sunetele” și mai ales „culorile” și „parfumurile” de ideea de „reprezentare”: „culoarea..gândește prin ea însăși, în mod independent de obiectele pe care le îmbracă”.² Prin analogii sunt exprimate echivalențele care se stabilesc între o anumită stare psihologică a poetului și un element corespunzător din natură. În lucrarea de față mă voi referi mai ales la corespondențele dintre senzații în care unei flori îi corespunde o anumită culoare, parfum, sau care trimite spre un anumit tip de trăire poetică, ce relevă anumite stări sufletești. Voi încerca să analizez dacă o floare anume le creează aceeași stare/ tip de trăire poetilor amintiți mai sus și care ar fi asemănările și deosebiriile dintre reveriile provocate de ele.

În primul rând trebuie analizat mai profund deschiderile pe care corespondențele le provoacă, deschideri spre o „suprarealitate”, după cum afirma Baudelaire, în care cuvântul poetic nu se limitează numai la funcția de reprezentare, ci devine un semn al unei realități mai profunde. După cum observa Zina Molcuț în *Simbolismul european*,

¹ Zina Molcuț, *Simbolismul European*, Vol.I, Editura Albatros, București, 1983, p.60.

² *Ibidem*, p.66.

„natura” înțeleasă ca „pădure de simboluri” e un spațiu ideal, imaginat de Baudelaire „ca un loc crucial în care limbajul cosmic și limbajul uman se întâlnesc, găsim un canal de comuniune, un registru comun prin care conștiința cosmică, conștiința universului își trimite mesajul ei difuz spre conștiința umană, sugerând că ar putea deveni „transparentă” prin descifrare, prin decodare.”³ Parfumurile de exemplu, deoarece se situează la limita extremei materialități, pot fi privite ca „având expansiunea lucrurilor infinite”, și ca atare fiind apte de a da expresie „transportului spiritului și al simțurilor”.⁴ Asociațiile între corespondențele senzoriale sunt mai bogate dacă ele nu se produc numai direct în conștiință, ci și pe cale externă, vizuală. Toate aceste corespondențe, ca să nu mai amintim de cultivarea spleen-ului, a inefabilului sufletească sunt transmise pe cale de sugestie. Izvoarele teoriei sugestiei în simbolismul românesc se regăsesc în răspunsul pe care Mallarmé l-a dat legat de subiectul evoluției literare: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei din patru părți din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a ghici încetul cu încetul. Să-l sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul pentru a crea o stare sufletească”.⁵

În studiul de față, legat de poezia lui Macedonski, mă voi referi doar la volumul de poezii *Poema Rondelurilor* (1916-1920).⁶ În schimb, când voi face trimitere la poeziile lui Traian Demetrescu și Ștefan Petică, mă voi folosi de textele adunate în cartea Zinei Molcuț, *Simbolismul european*,⁷ în volumul al II-lea, partea despre simbolismul românesc, precum și de *Antologia poeziei simboliste românești*.⁸

Analizând poeziile celor trei, se observă predilecția lui Macedonski pentru roze, deși nu omite nici crinii sau florile de zarzăr iar în unele locuri folosește și ruje-aprinse, flori de lună, floarea mlaștinei sau caiși-n floare. Traian Demetrescu folosește în repetate rânduri termenul floare fără a numi exact tipul de floare. Ștefan Petică la fel, folosește apelativul floare în special cu referire la iubită, atribuindu-i diferite calități („floare aleasă”, „floare –nfocată” etc.) dar în același timp el folosește și flori precum roze, crini, crizanteme, iacint sau „floarea dorului ce moare”.

Reveria este una dintre temele predilecte ale simbolismului și dispoziția cea mai curentă a clipelor de melancolie, iar florile sunt și ele responsabile pentru diversele tipuri de reverii suscitade în momentele de visare cu ochii deschiși, fără direcție precisă – citând-o pe Lidia Bote: „în pur vagabondaj caleidoscopic al imaginilor”.⁹ Reveria și nostalgia în simbolism generează noi teme caracteristice. Sufletul devine nostalgic atunci când împrejurările imediate ale existenței nu-l satisfac, îl nemulțumesc sau când aspirațiile

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Editura pentru literatură, București, 1966, p.300.

⁶ Alexandru Macedonski, *Poema rondelurilor, 1916-1920*, Editura Semne, București 2008, reproducere în facsimil a lucrării *Poema Rondelurilor* apărută în anul 1927 în această formă la Editura Literară a Casei Școalelor.

⁷ Zina Molcuț, *op.cit.*, vol.II.

⁸ *Antologia poeziei simboliste românești*, ediție și prefată de Lidia Bote, Editura pentru Literatură, București, 1968.

⁹ Lidia Bote, *op.cit.*, p.345.

(indiferent de ce tip) nu-i sunt întrunite. Reveria exprimă „nevoia sufletului uman de a depăși luciditatea obositoare, apăsătoare, sumbră, căutând o soluție imaginară pentru criza sa morală”¹⁰, de aceea poezia simbolistă este în mare parte o poezie a evadării. Natura este văzută de multe ori ca o „stare a sufletului”, suport și partener sentimental căreia i se fac confesiuni și care consolează.

Parfumurile, în special cele asociate florilor, joacă un rol important în poezia simbolistă românească, fiind un mijloc de reverie, visare și evaziune din real. Parfumul poate fi asociat de multe ori în aceste poezii cu un stupefiant, fiind un mijloc de uitare, de narcoză a durerii existenței, precum la Ștefan Petică în poezia *Când viorile tăcură*: „Parfum din flori pălite și uitate/ Poemă tăinuită-ntr-o petală,/ Te stingi în dureroasa-ți voluptate/ În seara singuratecă și pală.”¹¹ În schimb, la Traian Demetrescu, parfumul nu mai are puterea de a trezi, de a incita sau de a fi mijloc de uitare. El vorbește în poezia *Flori de seră*, despre aceste flori care sunt „uite într-o seră,/ Cum într-un suflet trist și gol/ Rămân speranțele din urmă/.../ Nici o femeie nu le-atinge,/ Deși au cel mai blând parfum/ Nici cel puțin nu le omoară/ În pagini de album” Parfumul este în egală măsură un excitant al simțurilor, o beție consumată la nivelul senzațiilor. Macedonski descoperă euforia parfumurilor ce îl fac să cadă într-o stare de extaz, precum în *Rondelul crinilor* și tot crinii sunt cei care-l fac pe poet să vadă în ei un fel de antidot al morții.: „În moartele vremi, mă-nbătară,/ Când fragezi și primăvăratice, /În ei mă sorbire, estatici,/ Și pe aripi de rai mă purtară/ În crini e beția cea rară.”¹² Macedonski este „un adevărat obsedat al parfumului de roze, pe care-l soarbe și în clipa morții, printr-un act nu numai simbolic, dar și de cea mai pură esență simbolistă”¹³ : „Parfumul de roze ce-mbată/ Extazul în suflet îmi lasă, / În noaptea de lună-argintată.” (*Rondelul nopței argintate*). Și Ștefan Petică cântă aceeași senzație: „Vreau sa mă-mbăt de fericirea/ Tulburătorului parfum” (*Cântecul toamnei*). Dar Ștefan Petică este, de asemenea, cel care introduce în simbolismul românesc senzațiile date de parfumurile grele, ale florilor ce mor. La Ștefan Petică, nostalgia erotică își asociază imaginea crizantemei și a rozelor care se sting: „În parcul torturei se sting crizanteme,/ Se sting ca uitate și triste poemene,/ Și rozele moarte în brazde-ofilite/ Au pus în parfumuri suprema tortură.” (*Cântecul toamnei*). Parfumul florilor care se sting corespunde în poezia lui Petică și nostalgiei după iubirea de altă dată, nostalgie erotică: „O nalbă crizantemă se stinge-ndurerată/ În vasul de Tanagra; caliciul închis/ Păstrează-n fund parfumul iubit de altă dată/ Și blând ca o cântare șoptită într-un vis/.../ Parfumul care plânge pe vasul fin sculptat/ Și floarea care moare de dorul altor zile!” (*Cântecul toamnei*). Același Petică în poezia *Când viorile tăcură*, sugerează prin intermediul simțului olfactiv nostalgia profundă, sugerând extincția sufletească: „Parfum de flori pălite și uitate,/ Poemă tăinuită-ntr-o petală,/ Te stingi în dureroasa-ți voluptate/ În seara

¹⁰ *Ibidem*, p.347.

¹¹ *Antologia poeziei...*, p.139.

¹² Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.19.

¹³ Lidia Bote, *op.cit.* p.367.

singuratecă și pală”. Această poezie „are ca idee tocmai prăbușirea bruscă a energiilor sufletești și a tendinței de reactivare a vechilor elanuri, care eșuează în neputință și tristețe”.¹⁴

Erotica simbolistă „fuge prin definiție de materializare, de senzualitate și posesiune”, după cum afirma Lidia Bote.¹⁵ Sentimentele sunt exprimate discret, învăluit, prin gesturi și declarații simbolice, nicidecum direct. Actele iubirii sunt invocate prin corespondențe, la fel și iubita al cărui corespondent este de cele mai multe ori o floare. La Ștefan Petică în poezia *Când viorile tăcură*, se observă cel mai bine aceasta, el fiind un poet de o senzualitate aproape morbidă, sorbind voluptos parfumuri: „Iubito, tu, floare fatală,/ Cu fața suavă de crin/.../Iubito, tu, floarea cea rară,/Pe tine am vrut să te am/ ... /Iubito, tu, floare aleasă,/Eu mâine în zori am să mor/ ... / Iubit-o ,tu, floare-nfocată,/Revarsă-mi al tău cald parfum;/ ... / Iubito, tu, floare de vise / Ah, când în pământ voi dormi,/.../Ce singură-n lume vei fi./ .../ Iubito, tu floare fatală/ Sărută-mă lung și duios/ ... /”. Este interesantă comparația dintre tipul de floare (fatală, rară, aleasă etc.) corespunzător imaginii iubitei și tipul de senzații ce i le iscă aceasta poetului. Când iubita are „fața suavă de crin” imaginea ei este una diafană, angelică, ce îi sărută blând fruntea pală pentru a „șterge-acea umbră de chin”. Iubita comparată cu floarea rară trezește în poet dorința de posesiune tocmai datorită rarității ei. Momentul inevitabil al despărțirii trezește melancolii. Pe măsură ce își așteaptă sfârșitul, moartea fiind iminentă, și erotismul se amplifică (iubita → floare-nfocată; iubita→floare fatală), gesturile de iubire devenind tot mai carnale pe măsură ce ritmul poeziei se amplifică: „Sărută-mă lung și duios.” Ritualul acestei poezii speculează la maximum încordarea, așteptarea, speranța, iluzia, decepția, momentul de anticipație și de agonie al iubirii. La Ștefan Petică iubita este stilizată la maxim, diafană, boticelliană, prerafaelită, după cum o evocă în *Fecioare în alb*: „pale”, „întristate”, grațioase și pline de grația tristeții „ca un crin”. Destinul lor este tragic, deoarece idealul care le fascinează, „supremul vis de voluptate”, le este refuzat: „O, marile pasionate,/ O, tragicele Magdalene,/ Femei etern îndurate/ Ca niște triste cantilene,/ Au urmărit pe drumuri grele,/ Ca o lumină ce se-aprinde,/ În noaptea neagră fără stele,/ Ceea ce nu se poate prinde...”. Ștefan Petică nu cântă o anumită femeie, ci un ideal de feminitate, simbolizat de fecioara în alb, care aprinde în sufletul poetului un vis de fericire. Fata iubită nu este reprezentată fizic. Ea este o ființă diafană, ce se aseamănă cu îngerii pictați de Botticelli. Toată existența femeii se conturează în priviri. Ștefan Petică este obsedat de culoarea albă, culoare ce sugerează candoarea, grația și puritatea, floarea lui preferată fiind crinul.

Poezia simbolistă nu este contaminată în totalitatea sa de nevroză. Tema aceasta a ajuns să fie de multe ori o simplă poză, o afectare. Cel mai bine se simte acest lucru la Macedonski, pe care Lidia Bote îl și denumesc a fi un vitalist, în care „impulsivitatea vieții se face mereu simțită” și luptă să alunge stările morbide chiar dacă nu reușește întotdeauna.¹⁶ Ea susține chiar că „predilecția simbolistilor pentru parfumuri și muzică este tot de ordin vital. (...) Fenomenul este foarte vizibil la Macedonski, temperament deloc depresiv, și încordarea

¹⁴ Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p.224.

¹⁵ Lidia Bote, *op.cit.*, p.383.

¹⁶ Cf. Lidia Bote, *op.cit.*, p.396.

tonusului sufletesc prin absorbire de parfumuri și emoție muzicală se constată și la Petică și la alți simbolisti.”¹⁷ În *Rondelurile rozei*, de exemplu, Macedonski se lasă sedus de „luxul decorativ, feeric”¹⁸, cum îl numește Adrian Marino, al „orgiilor” și „cascadelor de roze”. Dar această contemplativitate este în multe cazuri întreruptă la Macedonski de puternice senzații vitale. Vitalitatea solară se face simțită în *Rondelul crinilor*: „În crini e beția cea rară;/ Sunt albi, delicați, subțiratici./ Potirele lor au fanatici-/ Argint din a soarelui pară.” Dar exact în strofa următoare se schimbă registrul, exuberanța și solaritatea fiind înlocuite de sentimentul dezintegrării, de agonie: „Deși când atinși sunt de vară,/ Mor pâlcuri, sau mor singuratici,/ În crini e beția cea rară:/ Sunt albi, delicați, subțiratici.” În poezia simbolistă, imaginea rozei care se ofilește, pierzându-și petalele una câte una, a rozei care moare, este frecvent întâlnită pentru a transmite senzația de stingere lentă în solitudine. Un exemplu ar fi versurile din *Rondelul rozelor ce mor*: „E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădină, și mor și-n mine...” de unde reiese mai bine senzația de volatilizare și de extincție, prin interferența de planuri, cum nu se poate mai în spiritul poeziei moderne, finețea poeziei fiind dată și de acuitatea olfactivă, excepțională încă din tinerețe. Și la Ștefan Petică întâlnim același tip de floare în poezia *Fecioara în alb*: „Și rozele muriră pe marmora stelată/.../Parfumuri dulci și scumpe lăsate în uitate...” sau „Iar florile-n grădină stând pale și uitate/ Se plâng de invocarea lucirilor de soare”. Sub formă de fragmente, de parcuri sau buchete, de flori izolate, natura revine în permanență în intimitatea poetului, aducând mereu alte stări, alte emoții. Rozele mor, dar și înfloresc, iar această constatare îi dă sublime speranțe lui Petică: „Va tremura din nou parfum în șoapta dulce-a blândeii firi,/ Va flutura iar visul alb ca floarea misticelor văi,/ Și noaptea tristă va pieri. Vor înflori iar trandafiri.”¹⁹ Adrian Marino menționa „extazul olfactiv” drept „creator al iluziei cerului parfumat (*Rondelul rozelor de august*), adevărat talisman magic (*Rondelul lui Saadi ieșind dintre roze*).²⁰ Acest rondel este caracterizat de un dinamism al vizualității, dat de folosirea multor verbe care sugerează ideea de curgere, de trecere, „în care identitatea lucrurilor e greu de fixat, iar tiparul fragil al ființelor se degradează progresiv”.²¹ Tot Marino menționează un text din tinerețe de-al lui Macedonski, o mică nuvelă din 1875, *Visele Hașîșului*, în care poetul evocă o „grădină încântătoare”, un eden floral. „Ceea ce n-ar constitui un detaliu deosebit dacă întreaga descripție n-ar fi dominată de imaginea unui adevărat labirint odorifer, care amintește de simfonia rozelor din cunoscutul roman al lui Zola *La faute de l'abbé Mouret*, apărut (coincidență!) în același an. Cu aceste predispoziții, consolidate, desigur și prin lectura lui Baudelaire (*La chevelure*, *Parfum Exotique*) și a lui Rollinat (*Les roses*), Macedonski descoperă beția parfumurilor practică de altfel și în cenaclu.”²² Lidia Bote chiar amintește în cartea *Simbolismul românesc* de „atmosfera cenaclului macedonskian, în care crizantemele și parfumurile ce

¹⁷ *Ibidem*.¹⁸ Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p.410.¹⁹ Lidia Bote, *op.cit.*, p.429²⁰ *Ibidem*, p.335.²¹ Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Colecția Studii, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, 2011, p.14.²² *Ibidem*, p.412.

ardeau pe trepid formau elemente de cadru exotic”.²³ La început tari, violente, apăsătoare, apoi din ce în ce mai subtile, aromele pătrund tot mai mult în opera poetului, care multă vreme se complăce într-o voluptate pur vitalistă, până târziu, în *Thalassa*, Macedonski se delectează cu „mireasma florilor” purtată de vânt, cu beția din ea, senzație evocată și în *Rondelul Crinilor*. Absorbția de parfumuri grele, de crini și roze, devine o formă de extaz și spiritualizare ce păstrează și nuanțe mistice (Macedonski în *Lewki*): „...crini cu nalbe/ Ce-n potire hieratici poartă mistica-mbătării”. În cele din urmă, „ascensiunea se purifică prin transcendere, consumându-se într-un autentic act de contemplație (...) Vocația euforică a poetului îl face să intuiască inefabilul odorifer și prin el ridicare la esențe.”²⁴ precum în poezia *Rondelul rozei ce infloarește*: „O roză-nfloarește, suavă.../ Puternic mă poartă extazul/ Spre-o naltă și tainică slavă”. Inhalând parfumul rozelor (*Rondelul rozelor de azi și de ieri*): „Știu al vieții mele rost/ Simțirea din al lor parfum.” Potrivit dicționarului de simboluri, roza/trandafirul reprezintă un simbol al regenerării, adeseori fiind simbolul unei renașteri mistice și ne este amintit „cazul particular, în mistica musulmană, al celui Saadi din Șiraz, pentru care *Grădina Trandafirilor* este grădina contemplației”.²⁵ În mare parte, predilecția simoliștilor pentru parfumuri și muzică este tot de ordin vital. Aromele, emoțiile sonore excită, stimulează vitalitatea, răscolesc, dau șocuri. După cum am văzut, acest fenomen este foarte vizibil la Macedonski, dar se poate observa și la Ștefan Petică.

În poezia lui Macedonski, tabloul rozelor este întrevăzut, după cum nota Iulian Boldea, „ca o dezlănțuire de culori dintre cele mai pasionale, într-o lume labirintică, absconsă, nedeterminată(„oriunde”) ce nu se lasă descifrată decât în regim purificator al artei ori al visului cu contururi fluctuante, greu de prins în tipar raționalizant”.²⁶ În *Rondelul rozelor din Cișmegiu*, Macedonski face simțită prezența muzicalității coloristice, a confuziei și alterărilor de senzații, vizual-olfactive: „Pe ritmuri persane în strofe-așezate,/ Melodic culoarea, culoarei răspunde.../ De flăcări, de aur, lila, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde.”

Crinul alb este atât la Macedonski cât și la Ștefan Petică simbolul purității, al inocenței, iubita fiind comparată cu un crin, buchetul de crini devenind o taină. Crinul, datorită parfumului lui, „reprezintă de multe ori o pasiune intensă, dar care, în ambiguitatea ei, poate să fie irealizabilă sau refulată sau sublimată. Dacă este sublimată, crinul este floare gloriei”.²⁷ De asemenea, garoafa ofilită și crizantema care se stinge este simbolul nostalgiei erotice sau al vieții trecute.

Pe Traian Demetrescu, floarea crescută pe o margine de drum, „solitară” îl face să mediteze la condiția poetului: „Pe-o margine de drum, departe,/ Ca un pribeag pierdut în lume,/ Creștea o floare solitară,.../Înstrăinată-ntr-o mulțime/ De ierburi și de grâne-nalte,

²³ Lidia Bote, *op.cit.*, p.369.

²⁴ Adrian Marino, *op.cit.*, p.414.

²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri - Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, Volumul 3, P-Z*, Editura artemis, București, 1993, p.176.

²⁶ Iulian Boldea, *op.cit.*, p.15.

²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, Volumul 1, A-D, p.387.

Părea batjocorită, moartă/ Uitată printre celelalte/.../Nu ştiu de ce atras spre dânsa,/ Apropiindu-mă încet,/ Am cugetat adînc atuncea/ La sufletul unui poet.”²⁸

În concluzie crângurile, grădinile, florile şi parfumurile alcătuiesc o ambianţă prielnică zămislirii imaginilor în care natura dobîndeşte configuraţia pe care i-o dă artistul creator, iar natura trimite spre un plan bogat în semnificaţii.

Bibliografie:

Antologia poeziei simboliste româneşti, ediţie şi prefaţă de Lidia Bote, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Colecţia Studii, Editura Universităţii „Petru Maior”, Târgu-Mureş, 2011

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri - Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 1, A-D, Volumul 2, E-O, Volumul 3, P-Z, Editura Artemis, Bucureşti, 1993

Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967

Macedonski, Alexandru, *Poema rondelurilor*, 1916-1920, Editura Semne, Bucureşti 2008, reproducere în facsimil a lucrării *Poema Rondelurilor* apărută în anul 1927 în această formă la Editura Literară a Casei Şcoalelor

Molcuţ, Zina, *Simbolismul European*, Vol.I, Editura Albatros, Bucureşti, 1983

Molcuţ, Zina, *Ştefan Petică şi vremea sa*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980

²⁸ *Antologia poeziei simboliste...*, p.p.62,63.

UDRIȘTE NĂSTUREL AND HIS TRANSLATIONS INTO ROMANIAN

Andreea Gabriela Ivașcu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Although he activated in a time which demanded a revival of the Slavic language and culture, the learned scholar Udriște Năsturel imposed through the translations, performed or verified by him into Romanian, the rules for the Romanian literary language in the first half of the seventeenth century. These are best reflected in the Romanian version of The Teachings of Neagoe Basarab to his Son Theodosie.

Keywords: translation, version, style, manuscript, erudition.

1. Epoca lui Matei Basarab

Domnia de peste două decenii a lui Matei Basarab a avut drept obiectiv manifest să scoată țara din decăderea economică în care fusese adusă de jafurile dregătorilor greci și din criza culturală, pentru a-i reda măreția de altădată, din timpul domniei lui Neagoe Basarab.

Matei, aga din Brâncoveni, a ajuns domn în urma unei răscoale la care a participat, împotriva administrației grecești, care exploatare crunt țara. S-a considerat nepotul lui Neagoe Basarab (era strănepot de soră – Stoicescu, 1982, p. 11) și a marcat înscrierea în tradiția dinastică a Basarabilor numindu-se Matei Basarab.

În diverse predoslovii, prin pana lui Udriște Năsturel, cumnatul său erudit, își evidențiază descendența nobilă, a lui și a țării: „Căci cari din domnii de mai nainte ai țării – afară de cel din al cărui neam și familie prea vestită prealuminăția voastră prea nobilă prin urmași se trage, adecă prea bunul Basarabă Neagoe de odinioară – s-a arătat așa de binefăcător al țării” (cf. Sacerdoțeanu, 1938, p. 91)... „stăpân și voevod al acestor țări dacice” (Ibidem, p. 94).

Admirator al lui Neagoe Basarab, noul domn și-a depășit condiția de epigon al înaintașului său ilustru, performând pe direcțiile mai importante ale activității acestuia.

Astfel, Neagoe Basarab a ridicat măreția credinței la sublim, realizând o capodoperă a arhitecturii bisericești prin ridicarea Mănăstirii Curtea de Argeș. Neavând rafinamentul acestuia, Matei Basarab a compensat prin mulțimea ctitoriilor sale: „S-a spus – și pe bună

dreptate – că Matei Basarab a fost cel mai mare ctitor bisericesc al neamului nostru” (Stoicescu, 1982, p. 215).

Neagoe Basarab a creat *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, considerată cea mai importantă operă în limba slavonă din sud-estul Europei, capodoperă a literaturii parenetice universale, „marea carte a identității românești în Europa Renașterii și în cultura universală” (Zamfirescu, 1996, p. V).

Matei Basarab nu știa limbile sacre (slavona și greaca) în care se vehiculau atunci textele religioase, în schimb s-a înconjurat de cei mai importanți cărturari teologi ai vremii. Cu aceștia, eruditul Udriște Năsturel, șeful cancelariei domnești, a făcut o adevărată școală de traducere și tipărire a cărților religioase și nu în ultimul rând a celor laice.

El a păstrat vie mentalitatea rudei sale, manifestată cu mai bine de un secol înainte, aceea a prevalenței limbii slave în rândul limbilor sacre. O astfel de mentalitate consemna „nevrednicia limbilor vulgare, vernaculare, de a exprima doctrina sacră, pentru care erau rezervate limbi de asemenea sacre – ebraica, elina, latina, slavona, siriaca” (Cândea, 1988, p. 43). A optat pentru limba slavonă (epoca sa, în special în primul deceniu al ei, a fost considerată o adevărată restaurație a slavonismului), din două motive bine întemeiate. În primul rând din aversiunea puternică pe care o avea față de greci; în al doilea rând, pentru că ortodoxismul slav era mult mai conservator și prin aceasta ferit de influențele Contrareformei catolice și mai ales ale prozelitismului calvin, care se infiltrasă dincolo de granițele Transilvaniei.

Matei Basarab n-a scris cărți, dar l-a însărcinat pe Udriște Năsturel să cerceteze „toate mănăstirile din Țara Românească pentru a afla cărțile vechi care trebuiau copiate ca să nu se piardă” (Stoicescu, 1982, p. 206). Căutând și catagrafiind cărțile religioase din întreaga țară, a găsit și *Catehismul calvinesc* (1640), pe care l-a adus la cunoștința mitropolitului Varlaam al Moldovei. Acesta a consemnat, printre altele, o importantă caracterizare a lui cărturarului muntean: „, tâmplându-mi-se estimp în părțile Țării Românești cu trebe domnești și a nărodului, în Târgoviște cu cei mai de frunte și cei mai de-a firea vorovind, mai vârtos cu oarecare boiarin cinstit și sloveasnic și a toată destoinicia și înțeleagerea harnic, drept pravoslavnic creștin (...) dumnealui Udriște Năsturel, carele, ca un iubitor de învățături și socotitoriu credinței cei direapte, în mijlocul altor cărți noao ce mi-au arătat, adusu-mi-au și o cărțulie mică, în limba noastră românească tipărită (...) *Catihizmus creștinesc*, carea o am aflat plină de otravă de moarte sufletească” (Varlaam, 1984, p. 186; cf și Ciobanu, 1989, p. 178). Urmare a unor discuții dogmatice cu teologii țării, Varlaam tipărește la Târgoviște, în 1645, *Răspuns împotriva Catehismului calvinesc*. Situația este importantă, pentru uniformizarea normelor limbii literare, întrucât în textul cărții sunt reperate „atât particularități fonetice în graiul vorbit de Varlaam, cât și cele proprii graiului din Muntenia (unde a fost imprimat textul)” (Teodorescu, 1984, p. 74).

Atașamentul față de o limbă sacră elitistă cum era slavona nu estompa tensiunile religioase și era departe de a asigura coerența comunicării în structurile sociale. Prin gradul înalt de cunoaștere a acestei limbi, cu varietățile sale dialectale, Udriște Năsturel „a încercat

chiar să creeze o limbă slavonă literară, retorică, pretențioasă și artificială, limbă care se adresa unei elite de intelectuali” (Stoicescu, 1982, p. 205).

Acest lucru punea în dezavantaj atât pe agenții exercitării cultului, cât și pe receptorii lor pentru că cei mai mulți preoți cunoșteau din ce în ce mai puțin această limbă, iar mesajul textelor rămânea neînțeles pentru cei către care se îndrepta. S-a arătat că „în al XVII-lea veac, preoții înșiși nu mai puteau înțelege îndrumările tipiconale” (Cândea, 1988, p. 43). În schimb, dogmele calvine erau impuse de structurile politice ale Transilvaniei în limba română. Mitropolitul și episcopii erau obligați să se angajeze că respectă mai multe îndatoriri, printre care: „să se predice în românește, dar numai după *Sfânta Scriptură* (...); tineretul să fie instruit după *Catehismul calvinesc*” (Păcurariu, 1988, p. 57).

Prozelitismul calvin prezenta riscul de a propaga în limba română, pe înțeles, o orientare dogmatică ce altera sistemul credinței ortodoxe. Așa a apărut, în al doilea deceniu al domniei lui Matei Basarab, necesitatea traducerii textelor religioase în limba română (lucru pe care domnitorul îl accepta în prima fază numai pentru textele laice).

Slavona însăși devenise un instrument abstract, pierzându-și unele dintre destinațiile sale importante: „Opțiunea de a imprima în limba română se datora însă și unei stări de fapt: ea avea la bază dispariția funcției de comunicare diplomatică a slavonei, dar și tot mai slaba cunoaștere a slavonei de către preoți” (Gherman, 2011, p. 16).

Efortul de a scrie gramatici slavonești (Daniil Andrean Panoneanu) pentru a asigura înțelegerea și întocmirea actelor particulare, n-avuse nici ea efectul scontat, așa încât se trecuse și în stilul juridico-administrativ la utilizarea tot mai frecventă a limbii române.

Astfel a apărut, după 1640, a doua orientare din epoca lui Matei Basarab, aceea a acceptării traducerilor religioase și a scrierilor originale în limba română.

A fost un prilej deosebit pentru domnitor de a-și manifesta din nou cultul față de înaintașul său, Neagoe Basarab, pe care-l introduce în conștiința colectivă, impunând traducerea operei capitale a acestuia (*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*) și a altor cărți reprezentative (*Viața patriarhului Nifon*).

2. Traducerile românești

Mentorul întregii activități culturale din epoca lui Matei Basarab a fost, fără îndoială, Udriște Năsturel, care, cunoscător de latină și slavonă, excela prin exigența manifestată în impunerea normelor celei din urmă, dar și a normelor limbii române, în cazul traducerilor. Nu toți cărturarii teologi se ridicau la nivelul lui. De aceea, pe lângă activitatea de traducător pe care o desfășura el însuși, o îndeplinea și pe aceea de revizuire a traducerilor efectuate de ceilalți, în mod sigur a acelor care apăreau sub egida și cu cheltuiala domnitorului. Ca revizor, avea autoritatea de bun cunoscător al limbii, dar și autoritatea politică pe care i-o dădea înrudirea apropiată cu voievodul.

Lucrul este important, întrucât arată că textul tradus era controlat, așa încât el să se prezinte în fața receptorilor într-o limbă îngrijită. Ori, caracterul îngrijit este un semn de fixare și consolidare a normelor limbii literare din toate epocile.

Uneori s-a edificat nevoia de revizuire a traducerilor. Astfel, se știe că traducătorul *Noului Testament de la Bălgrad* a fost egumenul Silvestru de la Govora, care a transpus după

un original rusesc. Dar, după 1646, data când traducerea era finalizată, și după moartea egumenului, în *Predoslovie către cetitori* se afirmă: „Acest Testament l-au început a-l izvodi ermonah Selivestru, din porunca și chelșugul Măriei sale și el s-au ostenit cât s-au putut și curând îi s-au tâmplat lui moarte, iară noi socotind și luând aminte, găsit-am multă lipsă și greșiale în scriptura lui pentru neînțelesul limbiei și cărții grecești. Pentru-aceia noi am început dintâu a-l posledei și unde n-au fost bine am isprăvit și am împlut și am tocmnit din cât am putut” (NTB, 1988, p. 115).

Ieromonahul Silvestru traduce și *Evanghelia învățătoare* (Cazania de la Govora: 1642, Govora – 1644, Mănăstirea Dealu) și în *Predoslovie*, Udriște Năsturel arată că „și eu, mai ticălosul și greșitul venit-am la al unsprăzeacelea ceas la lucrul Domnului” (EÎ, 2011, p. 155), ceea ce înseamnă că venise pentru revizia de după terminarea traducerii.

Această traducere i-a fost atribuită lui Udriște Năsturel de către P.P. Panaitescu („El [Udriște Năsturel] traduce în românește din slavonă *Evanghelia Învățătoare* după un original ucrainean” – cf. Mazilu, 1974, p. 197), de către Ștefan Ciobanu („Alcătuitorii acestei opere folosesc un număr de coale din *Evanghelia învățătoare* tradusă de Udriște Năsturel și tipărită la Govora în 1642” – Ciobanu, 1989, p. 178) și de Sextil Pușcariu („El însuși era un profund cunoscător al limbii paleoslave, din care limbă traduse în românește o *Evanghelie Învățătoare*” (Pușcariu, 1987, p. 80).

Udriște Năsturel își recunoaște intervenția abia după ce traducerea se înfăptuise, pentru a face, se înțelege, revizuirea necesară: „a cunoaște pre adeveriții lucrători ai viei lui Hristos întru carii și eu, mai ticălosul și greșitul venit-am la al unsprăzeacelea ceas la lucru domnului” (EÎ, 2011, p. 155).

Însemnarea din subtitlul lucrării nu lasă loc atribuirii lui Udriște Năsturel: „scoasă și primenită de pre limba rusască pre limba rumânească cu voia și cheltuiala măritului domn Matei Basarab, însă cu usteneala și izvodirea lui Silivestru ieromonahul” (EÎ, 2011, p. 158).

Conform cercetărilor, Udriște Năsturel este „principalul responsabil al tipăriturii și face probabil o ultimă revizie textului, confruntându-l cu originalul și corectând eventualele erori” (Mazilu, 1974, p. 198). Că astfel de corecturi erau necesare în urma ieromonahului Silvestru s-a văzut din predoslovie *Noului Testament de la Bălgrad*.

O anumită absolutizare a rolului cultural al cărturarului în epocă, rezultată mai ales din cercetarea sumară a textelor, a făcut ca lui Udriște Năsturel să i se atribuie (de către Virgil Cândea) și predoslovie primei tipărituri de la Câmpulung, *Învățătură preste toate zilele* (1642), tradusă și tipărită, pe cheltuiala proprie, de Melchisedec, egumenul mănăstirii Câmpulung.

Sunt două argumente care se opun acestei atribuirii. Primul impune o logică a bunului simț: „argumentele de bun simț ne împiedică să-i atribuim lui Năsturel, mare cărturar, e adevărat, dar totuși om, aproape tot ce s-a făcut pe plan spiritual în acea epocă de maximă înflorire” (Mazilu, 1974, p. 198).

Al doilea argument, cel mai important, se referă la limba întregii tipărituri de la Câmpulung, care este mult diferită, nu în bine, de traducerile și revizuirile lui Udriște Năsturel. Cărturarul era ocupat cu revizuirea *Cazaniei* de la Govora tradusă de Silvestru, care,

conform originalului rusesc trebuia să aibă dimensiuni foarte mari, așa încât, tipărirea integrală, cu multe restrângeri, s-a încheiat abia în 1644, la Mănăstirea Dealu.

Melchisedec, care nu era român, nu are calitățile lui Udriște Năsturel, care se vedeau în coerența sintactică a frazelor și în conotațiile complexe ale stilului: „stilul este greoi, lipsit de fluiditate și nu am recunoscut nicăieri spontaneitatea cu care Năsturel concepea figuri de stil sau folosea cu măiestrie citate din cărțile sfinte” (Mazilu, 1974, p. 203). Pot fi date mai multe exemple de fraze prolixе: „Folosul acestor mici învățături, adevărat puține sânt iară așa iale sânt bune (cf. Sacerdoțeanu, 1938, p. 87); „Căci că cum ar fi un neguțătoriu care ar fi dobândit o piatră de mult preț carea să plătească o mie de galbeni și apoi să se vînză numai drept 10 galbeni, deci apoi de n-ar fi cumpărând piatra acea fiește care înțelept, ar fi înșelându-se neguțătoriu acela” (Ibidem, p. 88).

Activitatea de traducător a lui Udriște Năsturel se leagă indiscutabil de transpunerea în limba română a unor opere de excepție: *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*; *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, *Viața patriarhului Nifon*.

Primul este un roman foarte vechi, atribuit „unui renumit scriitor și dogmatic al creștinismului, Sfântului Ioan Damaschinul, mort pe la 756” (Mazilu, 1974, p. 205); „este, de fapt, un catehism romanțat, scris de Sfântul Ioan Damaschin, primul dascăl de dogmatică al ortodoxiei” (Zamfirescu, 2010, p. 420).

Cartea a fost apreciată în primul rând de teologi, deoarece făcea o apologie a credinței, explicând motivele și metodele intrării pe calea mântuirii, lipsită de păcat, printr-o viață ascetică, ce conduce la salvarea sufletului. Răspândirea i-a fost asigurată și de „frumusețea povestirii, care îmbină cu măiestrie farmecul basmului, cuvintele scripturilor și povățuirile Părintelui duhovnicesc” (Cândea, 1999, p. 3).

A circulat în foarte multe manuscrise care au depășit hotarele Țării Românești, iar în 1904 a fost editată de generalul P. Vasiliu Năsturel, descendent al marelui cărturar după ms. 3339, „dar alegerea lui pentru tipărire nu a fost prea fericită, întrucât (...) el nu reprezintă tradiția tălmăcirii lui Udriște Năsturel” (Mazilu, 1974, p. 228). El „a editat cu erori și complet nefilologic textul traducerii românești” (Ibidem, p. 246).

Traducerea *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, considerată „marea carte a identității românești în Europa Renașterii și în cultura universală” (Zamfirescu, 1996, p. V), este foarte bine realizată, ceea ce a îndreptățit pe cercetători să i-o atribuie lui Năsturel: „Pornind de la calitățile remarcabile ale versiunii românești a *Învățăturilor*, și de la arta de traducător, „faptic dovedită, a învățatului cărturar, cercetătorii s-au oprit asupra lui Udriște Năsturel, neomițând să adauge că traducerea poate să aparțină eventual unor alte persoane din preajma sa” (Mazilu, 1974, p.269-270).

Și alți cercetători (G. Ivașcu, D. Zamfirescu, G. Mihăilă...) consideră că traducerea a fost efectuală de logofăt sau de cineva din echipa sa. Nu există însă argumente obiective în a-l acredita pe cumnatul voievodului ca singur traducător.

Întrucât Udriște Năsturel a revizuit aproape toate traducerile în limba română din vremea sa, diferențele de limbă dintre idiostilul său și al celorlalți traducători s-au estompat, de aici fie ideea unei traduceri colective, fie a altei persoane supervizate de cărturar.

Compararea lingvistică dintre *Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf*, unde a fost singur traducător, și textul integral al *Învățăturilor* nu poate duce la certitudini, întrucât, pentru nici una dintre cele două opere nu există variantele prime care să-l exprime plenar pe traducător, ci copii manuscrise ulterioare, în care copiiștii au intervenit succesiv într-o măsură mai mare sau mai mică.

Nici compararea fragmentelor din roman cu cele incluse în textul *Învățăturilor* nu duce la rezultate concludente: „În atari condiții de qvasi-similaritate a originalelor este foarte greu să ne pronunțăm asupra identității traducătorilor” (Mazilu, 1974, p. 274).

Indistincția traducătorilor prin argumentele oferite de faptele de limbă indică o anumită uniformizare a normelor, rezultată din revizuirile efectuate asupra textelor traduse. Indiferent dacă Udriște Năsturel a tradus el însuși sau au tradus alții din echipă, spiritul cărturarului se regăsește în fiecare text, fie prin revizuire directă, fie printr-o cunoaștere a exigențelor lui de către ceilalți traducători.

A doua traducere epocală, atribuită ca act sau ca spirit lui Udriște Năsturel (1635), este *Viața patriarhului Nifon*, considerată „un veritabil panegiric al domniei lui Neagoe” (Mazilu, 1974, p. 278). Identificarea traducătorului prin compararea manuscriselor dintre romanul ascetic și *Viața patriarhului Nifon* nu duce nici de astădată la rezultate concludente: „Or, ni se pare riscant ca cineva să încerce o cercetare statistico-stilistică pe baza materialului oferit de niște manuscrise ulterioare, în care imixtiunile copiiștilor, voite sau neintenționate, sunt aproape inevitabile” (Mazilu, 1974, p. 280).

3. Concluzii

Lansarea traducerilor în limba română în a doua parte a domniei lui Matei Basarab, fie pentru a contracara ofensiva prozelitismului calvin, ce iradia din Transilvania, fie pentru deplina înțelegere de către preoți și credincioși a mesajului religios din texte, a condus la o stabilizare a normelor limbii române literare din epocă. Rolul cărturarului Udriște Năsturel (autoritate științifică și politică) a fost foarte important, atât pentru traducerile proprii, cât și pentru activitatea de consilier al traducătorilor sau de revizuire a textelor. Uniformizarea normelor face ca astăzi în procesul de identificarea traducătorului, în afară de situația în care numele acestuia este consemnat în text, să fie imposibil de a ajunge la parametrii obiectivi. Cu atât mai mult cu cât textele ne-au parvenit prin manuscrise succesive, „clarificate”, conform tradiției pisarilor. Totuși, se poate aprecia că, în paralel cu linia moldovenească (Varlaam, Dosoftei), echipa monitorizată de Udriște Năsturel constituie o primă etapă în procesul preconizat de Varlaam de oficializare a limbii române în bisericile românești. A urmat traducerea *Bibliei de la București*, cu plusurile și minusurile sale în problema unificării normelor și apoi activitatea decisivă a lui Antim Ivireanul. Dar consistența normelor muntenești a început cu exigența și cu spiritul de colaborare ale lui Udriște Năsturel, materializate în traducerea unor lucrări în regim de capodoperă, dintre care unele (mai ales romanul isihast) au avut o foarte largă circulație.

4. Bibliografie

Ciobanu, Șt., *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Eminescu, 1989.

Cândea, V., *Noul Testament în limba română ca act de spiritualitate și cultură*, în NTB, 1988.

Cândea, V., *Cuvânt înainte la Damaschin, Varlaam și Ioasaf*, 1999.

Damaschin, I., *Varlaam și Ioasaf*, București, Editura România Creștină, 1999.

EÎ - *Evanghelie Învățătoare*, (Ediție Alin-Mihai Gherman), București, Editura Academiei, 2011.

INB₁ – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Versiunea originală*, (Ediție G.Mihăilă și D. Zamfirescu) București, Editura Roza Vânturilor, 1996.

INB₂ – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Versiunea românească*, (Ediție G.Mihăilă și D. Zamfirescu), București, Editura Roza Vânturilor, 2010.

Gherman, A., *Studiu introductiv la EÎ*, 2011.

Mazilu, D., H., *Udriște Năsturel*, București, Editura Minerva, 1974.

NTB - *Noul Testament de la Bălgrad*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, 1988.

Păcurariu, M., *Mitropolitul Simion Ștefan slujitor al bisericii și al poporului român*, în NTB, 1988.

Pușcariu, S., *Istoria literaturii române. Epoca veche*, București, Editura Eminescu, 1987.

Sacerdoțeanu, A., *Predosloviile cărților românești*, București, Librăria Universitară, 1938.

Teodorescu, M., *Studiu filologic, la Varlaam, Opere*, București, Editura Minerva, 1984.

Varlaam, *Opere*, București, Editura Minerva, 1984.

Zamfirescu, D., *Prefață, Note la INB₂*, 2010.

Zamfirescu, D., *Prefață la INB₁*, 1996.

DIMENSIONS OF WRITING AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL *I LEFT THE VILLAGE*, ION VLASIU

Delia-Maria Roşca (Răuță-Roşca), PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Extracting strength from deep springs Transylvanian peasant, the tradition of anonymous artists from remote times." (Dan Grigorescu) He is "deeply penetrated the man's task to carry forward toil nature" and "stand up, defeating all difficulties and obstacles arising in the way to its purpose of being able to think and live in creator". (Francis Păcurariu). Ion Vlasiu "take upon themselves a part of the natural process of nature, bringing us an art full of sincerity, discreet vibration of emotive serenity Romanian sovereign" (Edgar Papu).

Vlasiu's triple vocation, best known as a sculptor, but almost equally painter and writer, did not lead to the eclecticism of endowments. His paintings have sought the way to the interpretation of the human soul. He has nostalgia jelly village as a national collective soul, which feels solidarity and whose survival would want to ensure amid contemporary human drama. In the tradition he seeks glow of brightly colored, woven with vegetal decorative elementary rhythmic reaching images on appearances stylized and primitive vibrations. Villages, landscape, history are areas (areas) of their predilection choose the topics presented in the form of metaphor, as a symbol. The ages of man and throughout his life, depiction of the everyday world and anonymous copies of his village plan national history and culture are becoming favourite. Through his sculpture he seeks to reach those original forms, resembling ancestral simple bodies produced by the forces of nature. Regardless of the material used - stone, wood, plaster - he tries to recreate the pure form. In constant communication with the world of his native area, he gives life to this world so complex inventing a laconic language heads of children, the elderly, peasants, intellectuals or heroes. By morphology and stylistic sculpture - especially impressive totemic representations and works inspired from fairy tales and legends - direct link to the traditions of this nation. His novels that touch autobiographic literary fiction size without losing authenticity of the document thrill of living life, human structure and define his artistic village whose background is in all its undeniable. In memories prose, in sculpture and painting, Ion Vlasiu permanent living revelation of the outside world and their own inner world with a genuine sense.

Keywords: art, traditions, authenticity, fiction, village.

„Extrăgându-și forța din adânci izvoare țărănești transilvane, din tradiția artiștilor anonimi din vremuri îndepărtate”. (Dan Grigorescu)¹, el este „adânc pătruns de menirea omului de a duce mai departe truda naturii” și „de a se ridica, înfrângând toate greutățile sau obstacolele ivite în cale, la rostul său de ființă capabilă să gândească și să trăiască în mod creator”. (Francisc Păcurariu)². Ion Vlasiu „ia asupra-și o parte din procesul firesc al naturii, aducându-ne o artă plină de sinceritate, de discretă vibrație emotivă și de suverană seninătate românească” (Edgar Papu)³.

O activitate artistică dusă până în ultimele zile ale existenței pământene, aflată sub semnul unei înzestrări plurale, una dintre cele mai prestigioase din arta românească în acest secol de tipul celei desfășurate timp de peste șapte decenii de Ion Vlasiu, constituie un teritoriu vast cu relieful său accidentat, cu izvoarele și stratigrafia lui complexă ce rămâne încă cu toate eforturile exegeților de cartografiat la dimensiunile lui reale, o dată cu stabilirea unor confluente semnificative, cu o geografie spirituală care i-a marcat hotărâtor gândirea formativă. Într-un interesant studiu, Mircea Muthu⁴ analizează în principal această „omologie a tiparelor plastice și literare” specifică lui Ion Vlasiu, arătând pe bună dreptate că : „La Ion Vlasiu între cele două forme de exprimare: plastică și literară - se instituie un *va et vient perpetuu* cu toate că, teoretic vorbind se optează pentru cea dintâi în acord cu fibra țărănească din ființa artistului”⁵. Desigur această „fibră țărănească” a lui Ion Vlasiu este o componentă esențială a viziunii sale, a ethosului său determinant, dar nu singură. Credem că, în același timp cu egală justificare ar putea fi adusă în discuție și latura sa curioasă de veșnic experimentator, avid de noi medii și de asimilare a unor posibilități expresive neașteptate. Vlasiu se dezvăluie, pentru cine îi cunoaște opera timpurie, dar și cea de maturitate, drept un spirit de avangardă sui-generis.

În acest sens, o abordare, fie și fragmentară dintr-o altă perspectivă, decât cea amintită mai înainte și anume cea dată de multitudinea contribuțiilor critice, în evaluarea plasticii lui Ion Vlasiu oferă numeroase probe în privința receptării personalității sale, ca fiind de natură bipolară cu o permanentă pendulare între tradiție, matricea existențială ce i-a înrăurit demersul plâsmuitor de forme și extremă permisivitate către tendințele îndrăznețe, inovatoare, caracteristice operei lui din marile centre europene.

Una din perspectivele fertile asupra acestei creații ar putea fi deschisă de punerea în ecuație a scrisului său, a unui jurnal impresionant mai ales (poate cel mai amplu din cultura noastră), alcătuind un adevărat „Bildungsroman” (din care s-au publicat numeroase fragmente), ca unul dintre elementele cu valoare de grilă interpretativă de primă mână privind sculptura, pictura și desenul artistului.

¹Dan Grigorescu (1931-2008) – critic de artă, scriitor român;

²Francisc Păcurariu (1920-1997) – scriitor român;

³Edgar Papu (1908-1993) – eseist și critic literar român.

⁴Mircea Muthu (n. 1944) eseist, critic și istoric literar

⁵Mircea Muthu, *Delta și condeiu*, în *Luceafărul*, nr. 8, 21 martie 1990, p.4

Tripla vocație a lui **Vlasiu**, cunoscut mai ales ca sculptor, dar aproape în egală măsură pictor și scriitor, nu l-a dus spre un eclecticism al înzestrărilor. Picturile sale au căutat drumul spre talmăcirea sufletului omului. El are nostalgia satului ca matcă a sufletului colectiv național, cu care se simte solidar și a cărui supraviețuire ar vrea să o asigure în mijlocul dramei umane contemporane. Pe linia tradiției, el caută străluciri de colorit puternic, vegetal împletit cu o decorativitate ritmică ajungând la imagini elementare, la apariții stilizate și vibrații primitive. Lumea satului, peisajul, istoria sunt arii (domenii) din care își alege cu predilecție temele prezentate sub forma metaforei, a simbolului. Vârstele omului și parcursul vieții sale, reprezentarea figurilor exemplare din lumea cotidiană și anonimă a satului său din planul istoriei și al culturii naționale devin subiecte predilecte. Prin sculptura sa el caută să ajungă la acele forme originare, strămoșești care seamănă corpurilor simple, produse de forțele naturii. Indiferent de materialul folosit - piatră, lemn, ghips - el încearcă să recreeze forma pură. Într-o continuă comunicare cu universul spațiului său natal, el dă viață acestei lumi atât de complexe plăsmuind într-un limbaj laconic capete de copii, bătrâni, țărani, intelectuali sau eroi. Prin morfologii și stilistică sculpturasa - mai ales reprezentările de factură totemică precum și lucrările inspirate din basme și legende - se leagă direct de tradițiile acestui neam. Romanele sale în care autobiograficul atinge dimensiunea ficțiunii literare fără a pierde însă fiorul autenticității documentului de viață trăită, îi definesc structura umană și artistică al cărei fond sătesc este incontestabil în toate ipostazele sale. În proza memorialistică, în sculptură și pictură, Ion Vlasiu trăiește permanenta revelare a lumii din afară și a propriei lumi interioare cu un autentic sentiment dramatic.

Reputatul sculptor român Ion Vlasiu s-a născut în 6 mai 1908 la Lechința, județul Mureș. Fiu de țărani, rămas orfan de ambii părinți, crescut de bunicii dinspre mamă în Ogra, pe Mureș, peisajul acestui sat și figurile celor doi bunici marchează proza evocatoare a lui Ion Vlasiu.

Lechința e sat pe Valea Mureșului, sat românesc locuit de vreo 500 de suflete. Înainte cu mulți ani locul pe care azi trăiesc lechințenii, nu era sălbatic, ci locuit de strămoși.

Privind chipul celor adunați în biserică sau în alt loc, cu ușurință se poate vedea că deși una la port, lechințenii sunt deosebiți la înfățișare. Sunt unii chipeși cu chipul bălai, alții mărunței cu obrazul osos, bărnaci. Femeile sunt mărunte, îndesate și oacheșe, altele mai zvelte cu ochii căprui, limpezi; toate sunt dragăstoase din fire și harnice, iar bărbații, mai mult făloși.

Tatăl său era lechințean după mamă din veac în veac, iar după tată de șapte generații, la capătul cărora stă un străbunic preot, Popa Chirilă, venit de undeva din Țara Oltului. Acesta a avut doi copii, unul cu tragere spre învățătură, supranumit Boeru și unul zis Lupu, fără înclinații cărturărești. Acesta s-a însurat cu o fată din sat și s-a făcut plugar. Prenumele Vlas l-a purtat după al nevastei și el și toți urmașii, care sunt nenumărați. E drept că și azi Vlăsăștii băștinași spun cu hulă despre seminția lui Lupu că a furat numele lui Vlas, cei mai mulți au uitat însă cum a fost și cred despre Vlăsăști că sunt una. Dacă preotul satului nu i-ar fi povestit lui Ion Vlasiu toate acestea și el așa ar fi crezut.

Numele Vlas, în scriptele de la sfârșitul secolului al XIX preoții latinizați l-au scris Blazius, dar forma asta n-a prins rădăcini în uzul lechințenilor. Numele se schimbă iar, ceva

mai târziu, după 1818 odată cu România mare. Scriitorul l-a schimbat în Vlasiu pe când era elev ca sa-l facă mai românesc. (Vlas vine de la Vlah).

Lechința este așezată lângă Mureș, râu cu mers domol și cu o istorie pierdută în veacuri. Mai era în Lechința și o pădure prin care scriitorul umbla cu vitele, pădure care purta numele haiducului Oancea.

Când avea șase ani tatăl său a plecat în război și i s-a pierdut urma; i-a fost scris să nu aibă nici act de moarte. A murit de holeră în Galiția în primele luni ale primului război mondial.

Mama sa a murit în 1818 și cum nu mai avea pe nimeni a fost dus la Moșul său în Ogra, sat mai sus pe malul stâng al Mureșului; Lechința e pe dreapta. Moșul său era zgârcit la vorbă, după cum și viața lui a fost zgârcită cu el. A fost orfan și a crescut slujind la alții. Vremea înșurătoarei l-a apucat slugă la Vasile Păcurar din Ogra, cu a cărei fată s-a înșurat, moștenind o parte din avere. A făcut însă prea mulți copii și viața lui a fost grea.

La 12 ani Moșu l-a dus la Școala de Arte și Meserii din Târgu-Mureș, unde a rămas cinci ani. În primul an era uimit de cinematograf, dar orașul nu-i plăcea și a fugit de două ori.

Între anii 1921-1926 urmează Școala de Arte și Meserii din Târgu-Mureș, după care, între 1928-1930 studiază sculptura cu Romulus Ladea⁶ la Școala de Belle-Arte din Cluj. 1932 este anul în care deschide prima expoziție personală de sculptură la Târgu-Mureș care este și prima expoziție de sculptură din acest oraș. În 1933 editează primul și singurul număr al revistei de avangardă Herald împreună cu un grup de tineri intelectuali clujeni printre care Olga Caba, Yvonne Rossignon, Eduard Mezincescu, Eduard Pamfil, Wolf Eichelburg, Grigore Popa. Publică aici cu pseudonimul Saul Pelaghia.

Debutază cu poezia *Mașinism* în 1932 la revista clujeană „O lume nouă”, iar editorial în 1938 cu romanul memorialistic *Am plecat din sat*, scris în 1937-1938 la Paris, în timpul unei specializări. În 1932 face cunoștință cu Geo Bogza, Sașa Pană și S. Perahim, frecventează grupurile avangardiste literare, în 1933 deschide o expoziție de desene împreună cu Miron Radu Paraschivescu și Ion Vitner (1914-1991) scriitor și critic literar în localul librăriei Hasefer. Asociindu-se cu un grup de tineri intelectuali clujeni (Eduard Mezincescu, Grigore Popa, Nicu Caranica, Wolf Aichelburg, Olga Caba, Radu Pușcariu), editează în 1933 revista avangardistă „Herald”, rămasă la un singur număr, unde semnează proza *Deschidere la un banchet*. Mai scrie la „Ardealul”, „Revista literară”, „Dacia”, „Caleidoscop”, „Symposion”, „Gând românesc”, „Hyperion”, „Patria”, „Tribuna Ardealului”, „Societatea de mâine”, iar mai târziu la „Contemporanul”, „Gazeta literară”, „Tribuna” etc. uneori semnând Saul Pelaghia, Gh. Scridon și Lukian Vlasiu. În 1921 își oficializase numele Vlasiu.

După tatonări poetice neconcludente, Vlasiu se afirmă prin *Am plecat din sat* (Premiul „Adamachi” al Academiei Române), primit cu entuziasm de critica literară a vremii. Abia ulterior s-a constatat că romanul constituia o parte a unei ample structuri epice, intitulată *Drum spre oameni* (1947, ulterior revăzută și amplificată), în care mai intră *Copilărie uitată* (plasată la editarea integrală a operei, în 1970, drept „cartea întâi”), *Casa nebunilor* (cartea a

⁶Romulus Ladea (1901-1970) sculptor român, profesor universitar

III-a), *Ritmuri* (cartea a IV-a), *Omul printre arbori* (cartea a V-a), *O singură iubire* (cartea a VI-a) și *Pământul* (cartea a VII-a). Toate urmăresc procesul aspru al formării unui artist, printre dificultăți, îndoieli, frământări intime și de creație, într-o succesiune epică bine condusă, al cărei caracter de generalitate poate fi dedus dincolo de accentul autobiografic, și el foarte evident.

În 1939 publică romanul autobiografic *Am plecat din sat*, premiat cu Premiul Academiei Române. Este primul volum dintr-un vast ciclu autobiografic în care relatează meandrele formației sale ca om și ca artist și care mai cuprinde „Poveste cu năluci” 1941, „Drum spre oameni” – 1962 „O singură iubire” – 1965 „Cartea de toate zilele” – 1984, „Succes moral” – 1985 „Monolog asimetric”-1988 „În spațiu și timp” (4 volume apărute între 1970-1987) „Obraze și măști”-1994 „Casa de sub stejari”-1999. Între timp organizează numeroase expoziții personale de sculptură și pictură la Cluj, București (1933 – Sala Hasefer, 1936 – Sala Mozart; 1942 – Sala Dalles, 1944 – Sala Dalles, 1957 – Sala Magheru, 1967 – Sala Dalles, 1978 – Sala Dalles, 1984 – expoziție retrospectivă Sala Dalles) Timișoara, Brașov, Paris (1938), Varșovia (1977), Athena (1979). Participă la cele mai importante expoziții colective din București și Cluj, precum și la expozițiile de artă românească din străinătate, importanță deosebită o are Bienala de la Veneția din 1976.

Din meditațiile risipite în caietele parțial editate apoi sub titlul *În spațiu și timp* (trei volume, 1970-1973), Ion Vlasiu construiește în ciclul său romanesc o lume coerentă, consonantă cu opera sculptorului și pictorului tocmai fiindcă toate se regăsesc în cele din urmă în una și aceeași interioritate fecundă. Fără îndoială cel mai realizat tablou epic este *Am plecat din sat*, amestec de tradițional și modern; mai cu seamă proza tradițională, deoarece ea evocă o vârstă și un spațiu recurente în literatura română: copilăria la țară, șocul despărțirii de sat, impactul cu lumea citadină, diversitatea acesteia.

Aparent, mozaicul întâmplărilor repetă tehnica amintirilor din copilărie ale marelui humuleștean, cu aceleași figuri tutelare: mama - frumusețe de madonă rustică asprită de grijile copleșitoare ale unei gospodării ce se ruinează în lipsa bărbatului mort în război; ea însăși secerată de boală în plină tinerețe; tatăl amestec de duioșie și asprime; portretul hieratic al străbunicului Bacu, dar mai ales extraordinarul cuplu al Bunei și Moșului veghind fiecare în felul său cu sentimente contrastante soarta orfanului.

Acestui nivel îi este tributar și lexicul povestitorului care nu refuză stridentele coloristice. Voluptate în explorarea unor straturi geologice, satul e pentru Ion Vlasiu „Atlantida mea”. Dar tocmai acest sentiment al derivei și scufundării introduce în text o fibră de ironie amară, încât cunoscutul topos al dezrădăcinării – frecvente în lirica ardelenilor – apare răsturnat.

De altfel, ciudățeniile copilului în conflict cu mentalitatea colectivă și cu structurile arhaice, prevestesc neastâmpărul, curiozitatea, setea de noutate a tânărului artist.

În perspectiva construcției integrale, în cadrul căreia romanul din 1938 reprezintă secvența cea mai rotunjită și cea mai realizată din punct de vedere artistic toate judecățile enunțate în legătură cu proza lui Vlasiu trebuie relativizate sau reformulate.

Desigur, elementul rural arhaic de veche civilizație autohtonă exercită o fascinație puternică asupra autorului, dar nu mai poate fi judecat ca un cadru închis al narațiunii, ci doar

ca un factor de opoziție în raport cu civilizația citadină, modernă, ca o imagine de contrapondere mirifică deși contorsionată de convulsii profunde.

Memorabile sunt certurile pentru pământ (pentru avere în general) din sânul familiei, precum și tirania „Moșului” asupra copiilor. De altfel, „Moșul” și „Buna”, creionați după chipul real al bunicilor din Ogra ai scriitorului, cu delicatețea și sensibilitatea ivite din dragostea pe care le-o păstra, dar și cu privirea rece, a observatorului imparțial sunt poate personajele cele mai reușite ale cărții.

Dacă în romanul *Am plecat din sat* Vlasiu părea că se folosește de copil (alter egoul său) ca de un pretext spre a da contur imaginii satului copilăriei, în *Drum spre oameni* accentul se mută pe trăirile și devenirea personajului principal.

Dintr-o proză de atmosferă menită a surprinde o colectivitate, cartea se transformă în romanul formării intelectuale și artistice a unui personaj, într-un bildungsroman. Curgerea vieții lui Ionel cu privațiuni, cu experiențe sociale și erotice, cu acumulări spirituale și trăiri interioare, cu câștiguri în cunoașterea oamenilor și a realității, ordonează un imens material faptic pe care autorul îl domină autoritar și îl prezintă atractiv. Narațiunea e scrisă cu nerv, adesea chiar cu suspans și e înțesată de simboluri ce îi adâncesc sensurile, de pildă: susurul și oglindirile Mureșului, sclipirile dragostei, azurul cerului etc.

Limbajul e viu, colorat cu metafore și cuvinte fruste uneori chiar cu regionalisme. În configurarea personajelor se simt dalta și penelul artistului plastic care alege cu talent detaliile sugestive ca și elementele esențiale. S-a vorbit, nu întâmplător, de modalități expresioniste în desenul figurilor și în perspectiva planurilor narative.

Trăsătura de bază a prozei lui Vlasiu o constituie lirismul de o mare varietate, mergând de la patosul frenetic al participării la viața personajelor până la poezia descrierilor de natură și la duioșia înfățișării figurilor apropiate.

O proză poetică având delicate alunecări în fantastic fiind frecvente și în trilogie, se află în *Poveste cu năluci* (1941) istorie a unei iubiri tulburătoare cu consecințe formative asupra autorului. În mod complementar proza artistică în cea mai mare parte cu substrat autobiografic, constituind o bogată mină de date pentru istoricul literar are alături vastul jurnal publicat sub titlul *În spațiu și timp* (I-IV, 1970-1987).

Parcurgându-i ultimele file ale cărții *O singură iubire* (1965), nu ai senzația că termini de citit o carte, ci că îți ieși prea devreme rămas bun de la un prieten drag care într-o atmosferă de caldă și nesilită intimitate ți-a povestit prin câte a trecut din ziua de când n-ai mai fost împreună; constăți că în decursul întregii povestiri tonul i s-a menținut simplu și fără emfază. Surprinzător de mlădioasă pentru scurttimea ei, fraza lui vădește o remarcabilă măiestrie a cuvântului scris. „Iubesc viața mai presus de orice. Ea e singura mea iubire” înțelepciunea cristalizată în aceste câteva cuvinte formează esența întregii cărți asupra sensului artei, asupra felului în care relațiile dintre oameni trebuie să se desfășoare, asupra multor altor probleme care în totalitatea lor formează un sănătos sistem de gândire social-artistică.

Încercând să-i surprinzi mecanismul intim al elaborării estetice ai putea să crezi la început că totul în această carte s-a realizat ușor, ca într-o curgere lină. Abia după ce citești mai adânc țesătura, începi să înțelegi din perfecta cumpănire a tuturor mijloacelor literare

întrebuințate, că te găsești în fața unei opere literare care închide între paginile sale o îndelungată muncă desfășurată în mare parte deasupra hârtiei și cu condeiul în mână.

Lupta artistului cu el însuși, conflictul omului cu societatea, bucuria împlinirilor și mai ales continua îndoială privitoare la sensul existenței și la valoarea artei răzbat din aceste pagini emoționante. Demnă de consemnat e în *Obraze și măști* (1995) suita de portrete ale unor personalități pe care le-a cunoscut creionate în tonuri alb-negru intense.

Cărțile au fiecare câte un suflet. Atrăgătoare prin valoarea lor literară și deosebit de interesante ca mărturii asupra vieții câtorva dintre artiștii noștri plastici de seamă, aceste memorii asigură o bună trecere a anilor vieții.

Modul privilegiat de expresie de-a lungul întregii sale cariere artistice a fost cioplitul în piatră sau lemn, înțeles nu doar ca tehnică, ci, în spiritul ideilor timpului ca o cale de acces spre sensuri primordiale ale materiei. A practicat și sculptura de modelaj în portrete și reliefuri în teracotă, unele cu temă religioasă care păstrează în planurile largi amintirea formei cioplite. De prin anul 1940 începe să fie interesat de geometrismul și elementaritatea artei țărănești pe care sculptura și pictura le încorporează. Ion Vlasiu alternează cioplitul cu modelajul, sculptura cu pictura, tendința spre abstracție cu valențe simbolice (seria de *Ritmuri* din 1933, *Stihiile războiului*, 1965-1970 sau sculpturile în lemn traforat și colorat din anii 80 – Paradisul terestru) cu figurația.

Este autorul mai multor monumente dedicate unor evenimente sau figuri memorabile ale istoriei și culturii românești – Horia, Cloșca și Crișan (Cluj, 1974), monumentul Unirii (Blaj, 1975), Aurel Vlaicu (Târgu-Mureș, 1976), Ion Creangă (Piatra Neamț, 1983).

Vlasiu se înfățișează ca un artist care vede în interesul pe care îl arata fenomenului o dimensiune obligatorie a menirii sale artistul adevărat trebuie să fie dublat de un pasionat investigator al climatului cultural, căci, altfel, riscă să se abandoneze unui cult al propriei valori – distructiv și reducionista, să se rupă de realitate, comițând astfel greșelile de neiertat de a-și refuza accesul la chiar sursa de inspirație a artei sale. Fie că abordează arta din perspectiva teoretică sau analizează materializările ei particulare Vlasiu tratează întotdeauna cu seriozitate și responsabilitate subiectul, ajungând să contureze o adevărată *ars poetica*, pe care o supune dezbaterii ori de câte ori are ocazia.

Ca întotdeauna când își propune să descifreze paradigma unui anume concept, el încearcă să nu scape din vedere nici o componentă a acestei teme de meditație, formulând atât definiții ale artei, cât și ale artistului, abordând problematica talentului, a stilului și a echilibrului estetic, investigând specificul operei de artă, analizând doctrine și curente artistice, comentând fenomenul artistic românesc și universal. Chiar și în acest areal teoretic, Vlasiu nu abdică de la principiul autocunoașterii, așa că analizele de acest fel se focalizează adeseori asupra creației personale, oferindu-i cititorului privilegiul de a asista la un fascinant spectacol al unei conștiințe artistice acutizate la extrem, de o sensibilitate profundă orientată spre satisfacerea nevoii presante de autodefinire.

Voința de a transmite sensuri pe calea simbolurilor, făcându-și un program din a nu copia realitatea, îl duce uneori la rătăcirii, în care socotea că rostul artei ar fi acela de a sugera mișcarea materiei privită în abstracția ei. Nevoia interioară de a fi original se suprapune însă, constant, năzuinței de a se ști înțeles, receptat de oameni, de oamenii adevărați, cinstiți, de cei

ce muncesc. De aici permanenta sa neliniște creatoare, veșnica sa nemulțumire de sine, necesitatea resimțită de a se depăși continuu, până la găsirea celui mai drept și luminos drum spre oameni.

Importanța sculptorului și pictorului Ion Vlasiu își va impune locul meritat în devenirea artei românești a acestui veac. Ca și scriitorul, de altfel, de neocolit într-o viitoare istorie literară. Artist total, de factură renascentistă, cum tot mai puțini există, Ion Vlasiu mai trebuie încă descoperit și așezat la locul ce i se cuvine în artele plastice și în literatura noastră din acest frământat sfârșit de ev.

Bibliografie:

Am plecat din sat, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1938; ediția a II-a, completată cu 8 reproduceri după sculpturile autorului, București, ESPLA, 1957; ediția a III-a, cu desene și reproduceri din operele autorului, București, Editura Eminescu, 1979; ediția a IV-a, cu o prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Minerva, 1988.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum, 2009, p.262-263.

Oprișan, I., *Ion Vlasiu în Dicționarul general al literaturii române*, vol. VII – J-Z, București, Editura Univers Enciclopedic, 2009, p. 368-369.

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, București, Editura Albatros, 2002, p.786-789.

The Concept of Honour in Caragiale's Female Character

Andreea Petre

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

Abstract: In Caragiale's literary universe, the drama of the female character is limited to "farce", as Ioana Pârvulescu defined it. The romantic literary model of angelic womanhood, in which honour and virtue represent the focus of female existence, experiences a process of dilution, being ironically disconcerted by the author, step by step.

Keywords: honour, Romanticism, female character, literary representation, irony.

Honour, apart from virtue, is a dynamic concept, deeply related to the way society changes along the decades. It can be perceived as code of conduct or social convention, either quietly accepted or loudly preached. Associated with "male authority", the concept of honour had its glory days in literature. Heroic attitude, pride, dignity and bravery were requisite, all being defining elements of the medieval chivalrous model.

During the Romantic century, masculine honour remains faithful to the original chivalrous pattern only up to a point, because, once the dilution process of the dominant masculine model begun, the concept of honour itself gradually lost its power. The process of weakening of these concepts that marks a change of paradigm is visible in Caragiale's works, where ridicule is brought to the rank of art.

In the Western bourgeois universe, the inherited code of honour does not abandon the well established values of conduct. Those values still emphasize moral discipline, constraining of sexuality and fertility, proof of courage, loyalty and bravery in combat (N. Robert 1994, 47). The feminine quality which largely corresponds to the male's honour is 'virtue'. The woman of the 19th century is 'glorified as the angel of the household, protector of the home, her role is to be a mother, housekeeper and wife, guardian of morality, culture and religion' (G. Bock, 2002, 110). In the European Bourgeois society, although the woman has the moral and cultural mission to civilize the proximal universe, the male still has the dominant role as the being superior by reason to the fragile woman, who, while still depending on him for a good name, becomes bolder and bolder.

Within the Romanian literary 19th century Caragiale is part of the category of the "ironic writers". Two of his famous predecessors are Negruzzi, with his superb heroine, "Lady B.", and Hasdeu with "The Little One", an angel of the suburbs. However, Caragiale cynically separates himself from the romantic cliché of the Forty-Eight's literature that entraps the woman in an obsolete angelic corset.

This essay takes into account a limited number of characters, but they are emblematic for the author's rendering of the concept of honour, with the variant of feminine virtue, which makes them representative for Caragiale's literary work as a whole. Wealthy ladies, Veta (**A Stormy Night**), Zoe (**A Lost Letter**), Aglae Verogopolu (**Small Savings**) and dame Sofica (**Honeymoon**) are all part of the category of respectable wives and, in dame Sofica's case, diligent mothers. An important distinction must be made here: the almost twenty years that separate the sketches from his comedies also reveal a change in Caragiale's rendering of the concept of honour.

In the comedies – **A Stormy Night** and **A Lost Letter** – the literary criticism discovered a narrative which is excessively and explicitly oriented towards honour and virtue in characters like Master Dumitrache or Zoe. When Dumitrache, with a bellicose attitude, says: 'My pride is gone. I don't care about anything anymore. My honour as a family man was tarnished, now nothing else matters, even if I go to jail' (Caragiale 1984,78), he is just a ridiculous vestige of the "Pater families" image that has dominated the literary universe for so long. The romantic heroism, a quality exclusively attributed to male characters, is here reduced to a pompous speech about "pride" and to the "enraged" gesture of pulling a sword "ready to go to battle", all dismissed by Veta with a loud laugh.

The obsession for honour represents an ironic dilution of the image of the bourgeois patriarch for whom personal attributes are his second nature. It guarantees his identity as an honourable man leading an honourable family. The obsession with his honour is the reason that keeps Master Dumitrache, merchant and captain of the city's guard, from publicly cop the "tramp" who messes with his sister in law. It is also a reason for Chiriac, his second, to protect Dumitrache's honour as a family man when he is not around. Having a strong belief in his noble mission, as he sees himself as the protecting "patriarch" of the household, Master Dumitrache, who acquired an ideal image of the two women in his household, considers himself the sole authority fully responsible for their honour (and virtue). In his eyes, his wife Veta and her sister Zita are fragile and shy angels of the house. He would not talk "straight" to Veta, and does not want to "explain to her the formal of things so she's not embarrassed". (Caragiale 1984,81) He feels that Zita, a 'romantic' girl who attended three years in a girls' boarding school, must be saved from the hands of the 'tramp' who was "treating her with insults and beatings" and "did not care about his own honour as a family man" (Caragiale 1984,82), despite his pretence of being a merchant himself.

The same image of womanhood is revealed in another male character, the respectable Trahanache, another "pater families" whose imaginary portrait of honourable man "is contradicted by the real portrait of an imbecile cuckold". (Fanache 1984,123) He sees Zoe, his wife, in the same idealistic light: she is a sensitive angel, a priestess of the home. She must be protected by both the "venerable" husband and the "honourable" lover from the despicable "forgery" she was framed for by the "miserable" Catavencu. As we know, the saviour will be the sly and "venerable" Trahanache. The lover, Tipatescu, a poor caricature of the romantic lover, suggests running away as solution to the situation. In Zoe's spoken interventions, the term honour is only pronounced once, with the meaning of "reputation" or "prestige". The lost letter could cost her her honour; she would become the subject of everyone's gossip, with

or without a motif. Tipatescu does not give in to Catavencu's requests and Zoe finds him guilty of prioritizing his political interests over the honour and life of the woman he loves.

In the literary critics have was mentioned time and time again Zoe's ability to manipulate, graciously or harshly, the men in her life, so we are not going to reiterate. Our point of interest in the two dramas was the portrait of the apparently strong husband, pater familias who, following the dominant pattern of the epoch, naively treat the woman like a fragile being, sheltered in the golden cage of the home.

Characters which are gradually revealed as devoid of both heroic and tragic substance are brought to light by the irony which envelops the text. The concepts of honour and virtue are reduced to a grotesque tirade, for both the masculine characters and their "sensitive" consorts.

As we stated earlier, the time distance that separates Caragiale's comedies (1879 - **A Stormy Night**, 1884 - **A Lost letter**) from his sketches (gathered in the volume **Moments**, published in 1901) is also the distance that marks the author's definitive separation from the literary idealised typology of angelic femininity.

The two sketches we have in view here, **Small Savings** and **The Honeymoon**, focus on the image of the high life wife and mother, two feminine typologies present in most of Caragiale's sketches. There is a progression, said the literary critic Garabet Ibraileanu, from Mita Baston to other characters in Caragiale's sketches (Ibraileanu 1930,85) that marks the "raising of the masses", the evolution of our bourgeoisie. But, no matter how high on the social scale the characters are, says Ibraileanu, Caragiale is interested in the "slum as spiritual category", that includes the upper class as well. The two sketches included in the section dedicated to family life are focused on dynamic characters, true city girls. This mobility is "the consequence of the urbanization, which allows a decent lady to get out and conquer the centre of the big city" (Aries and Duby 1997,117). It is no longer unusual for a lady to travel by train, like Madame Sofica, who joins her daughter for a trip, nor is it awkward to travel all the way across town on her own in a horse carriage, like charming Madam Aglae Verigopolu in **Small Savings**.

Unlike in the comedies, where the auctorial voice is hidden behind the character's action and gestures, in his sketches the author, apparently, takes the liberty to get involved in the plot. Here, the author-narrator ironically complies with the situation he narrates and emphasizes the moral fault of the world he lives in. Consider the following example where the narrator notes the words of his friend, Iancu Verigopolu:

Because if Mr Georgescu had not been a scumbag, I would have kept my job; I wouldn't have submitted my resignation... But for a miserable three hundred lei salary, well, what am I saying three hundred, I would take home two hundred fifty six and fifty... and to put up with all the annoyanc, arrogance and lack of education of a boss... (Caragiale1984,100)

His friend, Iancu Verigopolu, man of a strong and harmonious character, argue about his honour as a dignified and true person, discursively overwhelming and perplexing the narrator with the emphasis of an antic philosopher. Verigopolu genuinely thinks that the honour of a man who is poor but honest is more important than any attempt at finding another job. The image of the husband - the absolute master, protector of the household who channels all his energies to provide a decent leaving for his family - proves to be nothing more than empty

rhetoric. The stronger and ampler he speaks, idealistically cultivating his conviction in sustaining his principles - which confuses the narrator – the less he acts.

Aglae Verigopolu, the wife, an elegant and charming dame, both energetic and efficient is the one who "takes care" of things in a spectacular way, obtaining what seemed impossible for the husband – luxurious housing: 'living room, four bedrooms, bathroom, kitchen, servants' room, basement, private yard, tout-a-l'égout, little garden' (Caragiale 1984,166). Even more, the rental contract is closed for three years and six months' rent is paid in advance. She still plays her role as lady of the house up to a level: she invites the narrator to eat lunch at their place after she does herself the grocery shopping for marvellous dishes, all paid from her "small savings". After lunch she gets busy and goes out to visit her "tante". Her "little rooster" stays home for drinks with the confused narrator, who, in amazement, "watches again, like an imbecile" (Caragiale 1984,169) how the husband "makes" a lot of money from his wife's "small savings", oblivious to the fact that she is using her feminine charms to provide a better living and – of course – to support the 'strong character' of her husband.

Another feminine figure that stirs the professional interest of the writer is the mother. We will encounter many mother figures, young or old, among the heroines of Caragiale's short stories. On the other hand, if the husband is usually a puppet, the masculine character seen as a father figure is scarcely present in Caragiale's sketches, in fact, as Ioana Parvulescu remarked, if there, he is completely absent. Thus, the typical domineering masculine pattern is either reduced to caricature or his role in the narrative is otherwise suppressed.

Beginning with the second half of the 19th century, a 'secular religion of mother and family' is publicly promoted. (Lipovetsky 2000, 101). The duty of being a wife and mother is seen as sacrosanct. A woman's meaning in life is to dedicate her entire existence to her husband and to her children's education, to be committed body and soul to her household. As a mother, the woman must be synonym with kindness, goodness, gentleness and sacrifice, especially when she accompanies her offspring everywhere, preoccupied with their happiness.

That is precisely what Madame Sofica does in **The Honeymoon**. She is a "skinny woman, in her forties, who seems to have been really pretty in her younger days; the fiery type, with bright eyes, glimmering and full of ruse" (Caragiale 1984,355). The mother is travelling by train to Pesta, joining her daughter "a striking blonde beauty" and her husband, a portly gentleman, who is not really old, between 50 and 60, dependent on his hearing aid, Kneipp's treatment and some American pills. The apparent normality of this situation is shattered when in the train car, joining the married couple, appears the young and Misu, a "dark skinned man in his thirties, handsome and strongly built" (Caragiale 1984,357). In this short story we will see happening out in the open something that the 19th century would only allow in the sacred space of the house, in the confines of the interior. The embarrassed witness to a love scene between young Mița, the blonde wife, and Misu is none other than the narrator, a haphazard traveller who happen to be assigned a seat in the same car of the train. There is another witness, Madame Sofica, who, unlike any mother in the 19th century, rather protecting her virtue, protects the daughter's flaunting affair instead. From now on, the image of the woman in Caragiale's writings no longer fulfils the role of the supervisory body, but she distances herself from the preoccupation to preserve her honour that we could observe in a character as

dame Joitica. In fact, the portrait of the mother with bright eyes, glimmering and full of ruse, is the hint of a wild youth, just like the daughter's, find stabilită complicitatea pe linia moravurilor.

The question that arises as a logical conclusion at the end of this analyze is: do Caragiale's prose really portrays women in the process of emancipation? They are, indeed, dynamic characters, they 'own the town' and travel a lot for business or pleasure; therefore, from this point of view the emancipation is obvious. However, this is a horizontal evolution and deals with the conquering of the space, but has nothing in common with the spiritual emancipation that takes place vertically, in the intrinsic core of being.

The imposing pater familias' pattern of the masculine figure undergoes a significant deterioration process. If the comedies bring forth masculine characters who act under the heroic impulse to protect the woman and place her on a pedestal, (see Tipatescu, Trahanache, Master Dumitrache, Chiriac), quite the opposite, in the **Moments**, the hero is either a puppet (Iancu Verigopolu, the son-in-law), or, in the instance of the character-narrator, he approaches the woman according to the obsolete romantic clichés to the effect that he finds himself inadequate to the new type of femininity.

The femininity still belongs to the private environment, but is, in fact, much less dependent on men, with the result of social liberation. However, Caragiale's female characters emancipation in **Moments** stops here. They don't have the desire for individual recognition and self validation. The woman in comedies and sketches chose a perpetual gravitation around the man – even if he's only just a name – as she does not intend to change her status. This is the only liberty she chooses, this is the ideal scene that allows her to act anyway she wants, and thrive.

Works cited:

Babeți, Adriana, 2013, *Amazoanele, o poveste [The Amazons, a fairy tale]*, Editura Polirom: Iași, 2013

Băluță I. Vintilă-Ghițulescu, C. (coord.) 2005, *Bonnes et mauvaises mœurs dans la société roumaine d'hier et d'aujourd'hui [Good and Bad Manners in the Yesterday's and Today's Romanian Society]*, EDR, NEC: București.

Bock, Gisela, 2002, *Femeia în istoria Europei [The Woman in the European History]*, Editura: Polirom, Iași, 2002.

Caragiale, I. L., *Momente [Moments]*, Ed. Fundației Culturale Române: București, 1994.

Caragiale, I. L., *Opere [Oeuvres]*, vol. III, E.P.L.: București, 2002

Caragiale, I. L., *Momente [Moments]*, vol. II, Ed. Minerva: București, 2002.

Caragiale, I. L., *Momente [Moments]*, Ed. Eminescu: București, 1980.

Cazimir, Ștefan, *I.L. Caragiale față de kitschul [I.L. Caragiale vs. Kitsch]*, Ed. Cartea Românească: București, 1988.

Ciupală, Alin, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea [The Woman in the 19th Century's Romanian Society]*, Ed. Meridiane: București, 2003

Fanache, Vasile, *Caragiale [Caragiale]* Ed. Dacia: Cluj Napoca: 1984.

Ibrăileanu, Garabet, *Studii literare [Literary Studies.]*, Ed. Cartea Românească: Bucureşti, 1930.

Jankelevich, Vladimir , *Ironia [The Irony]*, Ed. Dacia: Cluj Napoca, 1994.

Lipovetsky, Gilles, *A treia femeie [The Third Woman]*, Editura Univers: Bucureşti, 2000.

Majuru, Adrian, *Bucureştii mahalalelor sau periferia ca mod de existenţă [Slums of Bucharest or The Purlieu as a Way of Life]*, Ed. Compania:Bucureşti, 2003

Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale [Caragiale and Caragiale]*, Ed. Cartea Românească: Bucureşti, 1983.

Nye Robert A. – *De l'honneur nobilaire à l'honorabilité borgeoise (Les origins de la masculinité moderne)* in *Actes de la recherché en sciences sociale [From the Nobiliary Honour to the Bourgeois Honourability / The Origins of the Modern Masculinity]* in *Research Documents of the Social Sciences*, Vol.105, décembre 1994.

Pârvulescu, Ioana, *În intimitatea secolului 19 [The Intimacy of the 19th Century.]*, Ed. Humanitas: Bucureşti, 2005.

Pârvulescu, Ioana, *În ţara Miticilor [Mitica's land]*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007.

PETRE, Andreea – *Personaje feminine din proza românească a secolului al XIX-lea [Female Characters in the 19th Century Romanian Prose]*, Editura Cărţii de Ştiinţă: Cluj, 2015

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors)

MULTICULTURAL REPRESENTATIONS. Literature and Discourse as Forms of Dialogue

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2016

ISBN: 978-606-8624-16-7

Section: Literature
