

Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală și Literatură*,
Facultatea de Litere,
Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

**COMMUNICATION
INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE**

NR. 1 (24) / 2017

***CENTRAL AND SOUTH-EASTERN
EUROPEAN LITERATURE.
INTERDISCIPLINARY APPROACHES***

Volum II

Coordonatori: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Elena Botezatu

**Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca**

2017

Editor: Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală și Literatură*, Facultatea de Litere, Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

Director: Prof. univ. dr. Doinița Milea

e-mail: doimil@yahoo.com

Redactor-șef: Prof. univ. dr. Simona Antofi

e-mail: simoantofi@yahoo.com

Secretar de redacție: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim

e-mail: nicodasca@yahoo.com

Redactori: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim, Lect. univ. dr. Laurențiu Ichim, Conf. univ. dr. Oana Cenac

e-mail: nicodasca@yahoo.com, laurentiulichim@yahoo.com, oanacenac@yahoo.com

Colaboratori externi: Dr. Ana Maria Gîrleanu – Guichard, Université Paris IV, France

e-mail: anamariagirleanu@yahoo.fr

Drd. Simona Elena Gîrleanu, Université Lille 3 – Charles de Gaulle, France

e-mail: simona_girleanu@yahoo.fr

Rezumat în limba engleză / franceză: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim, Conf. univ. dr. Oana Cenac, Prof. univ. dr. Simona Antofi

Administrare site și redactor web: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim

Corectură: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim, Conf. univ. dr. Oana Cenac

Difuzare: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim

Consiliul consultativ: Academician Eugen Simion, Prof. univ. dr. Silviu Angelescu, Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu

Adresa redacției: Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală și Literatură*, Facultatea de Litere, Universitatea "Dunărea de Jos", Str. Domnească, nr. 111, Galați

Cod poștal:800008

Telefon:+40-236-460476

Fax: +40-236-460476

ISSN: 1844-6965

Communication Interculturelle et Littérature

Cod CNCISIS 489 / 2008

Abonamentele se fac la sediul redacției, Str. Domnească, nr. 111, Galați, cod 800008, prin mandat poștal pe numele Simona Antofi. Prețurile la abonamente sunt: 3 luni – 30 lei; 6 luni - 60 lei; 12 luni – 120 lei. Abonamentele pentru străinătate se fac achitând costul la redacție. După achitarea abonamentului, așteptăm prin fax sau e-mail adresa dvs. de expediție pentru a vă putea trimite revista.

Referenți științifici: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Oana Cenac

Coordonatori: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Elena Botezatu

Editori: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Elena Botezatu

Volumul conține o selecție a lucrărilor prezentate în cadrul "*Andrei Grigor*" *International Colloquia - Central and South-Eastern European Literature. Interdisciplinary Approaches*, 10 iunie 2017, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Facultatea de Litere.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Academician Eugen SIMION, Director al Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române

Dr. Petrea LINDENBAUER, Institut für Romanistik
Universität Wien, Austria

Prof. univ. dr. Michèle MATTUSCH, Institut für Romanistik, Humboldt Universität,
Berlin, Germania

Prof. univ. dr. Antonio LILLO BUADES, Facultatea de Filozofie și Litere,
Universitatea din Alicante, Spania

Prof. univ. dr. Alain MILON, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Franța

Prof. univ. dr. Ana GUȚU, Universitatea Liberă Internațională, Chișinău, Republica
Moldova

Prof. univ. dr. hab. Elena PRUS, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale,
Universitatea Liberă Internațională, Chișinău, Republica Moldova

Prof. univ. dr. Mircea A. DIACONU, Facultatea de Litere, Universitatea „Ștefan cel
Mare”, Suceava

Prof. univ. dr. Gheorghe MANOLACHE, Facultatea de Litere, Universitatea „Lucian
Blaga”, Sibiu

Prof. univ. dr. Vasile SPIRIDON, Facultatea de Litere, Universitatea „Vasile
Alecsandri” din Bacău

Prof. univ. dr. Iulian BOLDEA, Facultatea de Litere, Universitatea „Petru Maior”,
Târgu Mureș

Prof. univ. dr. Caius DOBRESU, Facultatea de Litere, Universitatea din București

Prof. univ. dr. Laura BĂDESCU, Facultatea de Litere, Universitatea din Pitești

Prof. univ. dr. Andrei TERIAN, Facultatea de Litere, Universitatea „Lucian Blaga”,
Sibiu

Prof. univ. dr. Doinița MILEA, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”,
Galați

Prof. univ. dr. Simona ANTOFI, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”,
Galați

Prof. univ. dr. Pierre MOREL, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale,
Universitatea Liberă Internațională, Chișinău, Republica Moldova

Prof. univ. dr. Cătălina ILIESCU GHEORGHIU, *Departamento de Traducción et
Interpretación*, Directora de la Sede Universitaria „Ciudad de Alicante”, Universitatea
din Alicante, Spania

Lui Andrei Grigor

Cuprins

| | |
|--|----|
| Ante și anti-totalitarism... metatextual – Dumitru Radu Popa, „Noiembrie ca un cuțit în spate” <i>Simona Antofi</i> | 7 |
| Dialog cu morții – Dumitru Radu Popa, „La drum” <i>Simona Antofi</i> | 11 |
| Aspecte hibride în dramaturgia română postdecembristă <i>Elena Botezatu</i> | 15 |
| Toposuri dichotomice în trei proze blandiene <i>Daniel Kișu</i> | 21 |
| Personalitatea creatoare a lui Vasile Voiculescu. Filonul tragic al existenței <i>Aura-Valentina Cășuneanu-Panaitiu</i> | 39 |
| Fenomenul proiecției în cuplul literar din <i>La Grandiflora</i> . Actul nevrotic și refularea în nuvela lui Gib Mihăescu <i>Eugenia Tatiana Buzea (Bulancea)</i> | 53 |
| Comunicările academice ale lui Duiliu Zamfirescu între amprenta au(c)torității și personalitatea creatoare a scriitorului <i>Ana-Maria Ciobanu (Stoica)</i> | 65 |
| Zogru – picaroul postmodern, autohton din romanul Doinei Ruști <i>Georgeta Pompilia Costianu (Chifu)</i> | 72 |
| Anecdota politică, între literatură și paraliteratură <i>Gabriel Preda</i> | 79 |
| Traviata, între modelul literar și personajul din opera lui Verdi <i>Eugenia Nicola (Notarescu)</i> | 84 |
| Evoluția genului poetic și formele acestuia în literatura română și în literatura universală <i>Alina Liliana Cozma</i> | 92 |

| | |
|--|-----|
| Real, imaginar și symbolic în proza lui Max Blecher <i>Nicoleta Hristu (Hurmuzache)</i> | 104 |
| „Noaptea de Sânziene” și puterea de seducție a romanului mistic <i>Mihaela Rusu</i> | 114 |
| Tipuri de discurs, strategii și metamorfoze ale căutării identității în scriitura paleriană din perioada totalitaristă. Parabola și mitul ca forme ale „rezistenței prin literatură” <i>Andreea Roxana Sevastre</i> | 126 |
| Metaforele obsedante din proza literară a lui Marin Preda <i>Ovidiu Marcu</i> | 142 |
| Însemnări din Sodoma – Fecunditatea începutului prozei literare a lui Ștefan Agopian <i>Laurențiu Ichim</i> | 151 |
| <i>Tache de catifea</i> – roman paraistoric despre exigențele anti-po(i)eticii narative <i>Laurențiu Ichim</i> | 155 |
| Recenzii | |
| Daniela Petroșel, <i>Ficțiunea metodelor critice</i> <i>Simona Antofi</i> | 159 |
| Franco Moretti, <i>Grafice, cărți, arbori. Literatura văzută de departe</i> <i>Simona Antofi</i> | 161 |

**Ante și anti-totalitarism... metatextual – Dumitru Radu Popa,
„Noiembrie ca un cuțit în spate”**

Prof.dr.Simona ANTOFI
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: Seduced by the metatextual strategies of getting together and differentiating between textual levels and elements of diegesis also, Dumitru Radu Popa structures in his Noiembrie ca un cuțit în spate a different totalitarian parable which, by contrast with his other texts, revalues Caragiale’s well-known motif of the theme and its variables.

Keywords – parable, metatext, diegesis, narrative, discourse.

Secvență a *Addendum*-ului din volumul de proză scurtă a lui Dumitru Radu Popa, *Noiembrie ca un cuțit în spate* este o proză româno-americană în care evoluează personaje cu nume străni – fie de alint, precum Scumpadeeadragadeea, fie (aparent) convenționale – Celmaimare, Celmaimijlociu, Celmaimic și Nue, cel din urmă fiind, după cum lasă să se înțeleagă inserturile metatextuale, chiar autorul desantat în povestire. Mecanismul metaleptic astfel constituit se completează, ca întotdeauna la Dumitru Radu Popa, cu o dimensiune de parabolă a textului ce amintește Epoca de aur comunistă și are toate ingredientele obligatorii pentru ca cititorul să poată recunoaște - și rememora – perioada în discuție.

Nue scrie o carte care hotărăște ce li se întâmplă personajelor, în ficțiunea pe care o împart cu toții. Hotărât să-și prezerveze statutul de *outsider* prezent, totuși, în diegeză, Nue nu intră în dialogul personajelor deși, cum se va vedea, face parte, ca tată al celor trei băieți și ca soț al Scumpeideeadragadeea, din aceeași familie.

Și cum toți sunt într-o carte, pe care Nue tocmai o scrie, și încearcă, în acest mod – adică prin carte – să facă mai cald în casă, mai ales acum, în preajma Crăciunului – nu întâmplător, Scumpadeeadragadeea tricotează încontinuu (cititorii de o anumită vârstă își amintesc, cu siguranță, atât frigul din apartamente, cât și înveșmântarea în straturi suprapuse de haine de lână), se așteaptă ca ea, cartea, să schimbe lucrurile. Aici este punctul nodal în care relevanța simbolică a cărții – inclusiv ca formă de rezistență submersă în dictatură – se întâlnește cu metatextul elaborat pe o arhitectură semantică de parabolă.

În egală măsură, întrebarea – implicată în text – dacă ficțiunea decide asupra realității sau invers, recurentă în prozele scriitorului, își face loc în ideologia auctorială a schiței analizate aici. În acest context, ritualul adunării întregii familii în jurul sobei (inutile) de teracotă reface, fără pic de conotație

simbolică, o situație tipică pentru proza literară românească tributară unei concepții conservator-patriarhale despre relațiile interumane, acum puse în criză de funcționarea socială apăsătoare a dictaturii: „Dar eu îi adun în fiecare seară acolo, în jurul sobei și, până la urmă, e totuși mai cald. Nu crede nimeni în minutul ăla, dar îl măsoară toți, cu sfințenie”.¹

Dorințele modeste ale băieților – blugi și bicicletă - conotează, încă o dată, dictatura ca formă de presiune socială ce îi interzice individului accesul la produsele comerțului vestic sau la micile bucurii ale copilăriei. Ca un leitmotiv anticipatoriu al morții Celuimaimic, care cere mereu să fie scrisă cartea care va face cald în casă – frigul pare a fi un suprapersonaj dominant, atotputernic chiar, pe care, după cum se va dovedi, nici cartea-pe-cale-de-a-se-scrie nu-l poate doborî.

Mai apoi, Scumpadeeadragadeea îi reproșează scriitorului intra și extradiegetic lipsa de sensibilitate, egoismul celui preocupat doar de opera sa, și care ignoră realitatea: „Ești atât de ticălos și indiferent încât nici să mă înșeli n-ai fost în stare... Egoistule... trece, așa, totul pe lângă tine...”.² Nu insensibil, ci programatic neutru ar vrea să fie acest autor care își asumă explicit ipostaza de *scriptor* – fapt de natură să explice, într-o ordine metatextuală a discursului, (aparenta) lipsă de spirit pragmatic și de interes pentru realitate a lui Nue: „Și eu tot nu spun nimic, scriu mai departe ce spune”.³ Al cărui nume din text relevă, încă o dată, statutul interstițial al autorului absent și prezent, în egală măsură, din ficțiune și din narațiune. Și cum timpul este, în scriitură, recuperabil și reversibil, Nue poate redacta o metacarte făcută, atunci când cu personajele nu se mai întâmplă nimic, din amintirile proprii.

Mai mult, comentariile din text ale scriitorului intradiegetic complică și tensionează suplimentar raportul dintre ficțiune și realitate, sau dintre personaje și textul care le poartă – prin adăugarea, într-un palimpsest *ad-hoc*, a suprastratului meta. Chiar dacă își refuză cu încăpățănare implicarea în jocul ficțional al personajelor – de aceea nu face decât să noteze ceea ce spun ele – redimensionând lumea în care acestea se mișcă drept fundament și substanță a fabulei care, din acest motiv, nu poate modifica tocmai această realitate, Nue împănează textul cu inserturi care, *malgré soi*, rămân metatextuale: „eu, un personaj viabil, cu cât mai puțin timp pentru mine însumi, pentru scrisul ăsta infect pe care și așa nimeni nu îl citește, parcă ar ști cu toții că am o caligrafie practic ilizibilă...”.⁴

¹ Dumitru Radu Popa, Noiembrie ca un cuțit în spate, în Skenzemon!, Ed. Curtea veche, București, 2005, p. 349.

² Idem, p. 351.

³ Idem, p. 353.

⁴ Idem, p. 353.

Fabulă despre condiția scriitorului în totalitarism, dar și despre raporturile sale cu lumile posibile de la care se revendică simultan, schița nu e mai puțin o parabolă pe tema (ne)putinței scrierii cărților sub dictatură. Așa se face că vocația de scriptor a lui Nue, agrementată cu informațiile cititorului avizat despre Derrida și a lui Ecriture, concretizată în nevoia de a scrie și în nevoia de a scrie caligrafic, se asociază deziluziei – și ea de tip metatextual! – de care suferă un scriitor ratat, al cărui text nu interesează pe nimeni.

Un joc inedit cu conceptele infuzate în text – *scriitor, scriptor, narator, personaje* – ia naștere prin colaborarea strânsă dintre autor și cititorul său *model*, care înțelege adevărata miză a unui text care se face din imposibilitatea de a scrie despre o dimineață imposibilă ca text. Căci nu se poate scrie decât despre această neputință. Dacă realitatea nu mai poate fi inventată, ci doar transcrisă, atunci cartea nu se mai poate face decât din/ca eșecul de a o scrie: „Dimineața asta ca o pară nu-mi mai spune, din păcate, absolut nimic, în toată concretețea ei. Ar trebui, însă, să încerc să-i recuperez textul imposibil, făcut din toate obișnuințele duminicale, (...)”.⁵ Mai mult, se poate întâmpla ca realitatea să se răzvrătească și să blocheze textul, ori să-l deturneze într-un mod nedorit: „Dar moartea bunicului, ca și noiembrie ca un cuțit în spate, acum îmi deturnase toată ființa, adică scrisul, în altă întâmplare, în alt text”.⁶ Sau să se manifeste ca un „text vrăjmaș”, atunci când „mă gândeam la moartea bunicului, prima moarte care îmi apărea ca un text vrăjmaș, scris parcă anume ca să-mi tulbure coerența caligrafiei aproape ilizibile în care aveam să împlinesc zece ani”.⁷

Ca altădată Mircea Nedelciu, Dumitru Radu Popa pune sub semnul întrebării dreptul de proprietate al autorului asupra (a ceea ce crede a fi) textul(ui) său: „ce comedie, ce cauzalitate oribil întoarsă, ce amendament la spiritul meu de proprietate asupra descrierii dimineții de azi!”.⁸ Neputința de a domina scriitura, realitatea, sau pe amândouă, faptul că ritmul vieții personajelor poate depăși ritmul narațiunii merge în paralel cu statutul de atoatecunoscător al lui Nue, ale cărui bune intenții – „Nu, zic eu, puțină răbdare. Acum urmează *soba*”⁹ sunt irelevante în raport cu miza parabolei cu sens tragic: „Celmaimic are obraji roșii, ochii îi sunt aproape închiși, tremură fără încetare și fruntea îi e learcă de traspirație. Noiembrie ca un cuțit în spate. Textul bunicului nu mă iartă nici acum. O să-l pierdem pe Celmaimic. Peste o săptămână. O săptămână inutilă de spital. Caligrafia asta ilizibilă”.¹⁰

⁵ Idem, p. 354.

⁶ Idem, p. 355.

⁷ Ibidem.

⁸ Idem, p. 356.

⁹ Idem, p. 357.

¹⁰ Ibidem.

Bibliografie

Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.

Ichim, Laurențiu, *The Romanian Cultural Pattern between Identity - Focused on Ethnic Tradition and the European Dimension Approaches on the Contemporary Multicultural Dialogue*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.92/2013, pp.409-411, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.08.693, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813028243>

Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>

Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, în „România literară”, nr, 28/2008, [http://www.romlit.ro/existena ca amnezie sau nenelegere](http://www.romlit.ro/existena-ca-amnezie-sau-nenelegere), accesat la 1.10.2017

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Un incomod agreabil*, în „România literară”, nr, 9/2008., http://www.romlit.ro/un_incomod_agreabil, accesat la 1.10.2017.

Popa, Dumitru Radu, *Noiembrie ca un cuțit în spate*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

Dialog cu morții – Dumitru Radu Popa, „La drum”

Prof. dr. Simona ANTOFI
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: Starting from the theory that it is possible to communicate with the dead, immediately after their passing-away, the writer builds up a fantastic narrative – again – about dictatorship and the terrible and dominant Romanian Political Police.

Keywords – fantastic, dictatorship, reading gaps, parable, Romanian Political Police.

La drum este o bucată de proză scurtă din *Addendum*-ul volumului *Skenzemon!*, în care Dumitru Radu Popa imaginează, într-o atmosferă post-revoluționară de culise, macabră și fantastică, în același timp, ceea ce s-ar fi putut întâmpla (sau s-a întâmplat, atât de mare este contiguitatea cu realitatea propriu-zisă) după împușcarea cuplului Ceaușescu, sub stricta dirijare a unui Astrolog sub identitatea de față a căruia se camuflează artizanul detronării brutale a celor doi tirani și al așa-zisei revoluții din 1989.

Schița debutează *in medias res*, prezentându-se, fără menajamente, modul în care trupurile celor doi împușcați sunt transportate, cu o furgonetă, spre cimitir: „Hoiturile fuseseră puse cu grijă în doi saci mari de plastic, mați. Și afară era o noapte mată, umedă și rece, de-o consistență incertă, tocmai bine de învelit un cadavru. Apoi au fost urcate în spate; furgoneta, cu pereții și ușile de metal, era parcă și mai rece, și mai umedă decât afară...”.¹¹ Operațiunea este supravegheată îndeaproape de Astrolog, care preferă să stea în furgonetă, cu cadavrele, și nu în cabina șoferului, rememorând întâmplările recente și împrumutându-i naratorului, grație stilului indirect-liber, nu doar atitudinea net disprețuitoare față de dictatorul mort, ci și lexicul: „Bâlbâitul mic îi spusese puci, sau lovitură pucistă, cu acea stranie intuiție rezervată parcă într-adins spiritelor elementare, adică aproape inexistente”.¹² Simulacrul de revoluție este deconspirat de șoferul care, în naivitatea lui – dar cu orgoliul celui care se simtă părtaș la marile taine – și fapte – ce decid mersul istoriei: „Care real, don Astro? Mneata parcă și începeți să credeți că există urâți din ăia... Uhuuuu!”.¹³

Parabolă dezinvoltă despre temuta Securitate, a cărei forță opresivă și anvergură decizională este concentrată, simbolic, în mâna Astrologului dar, în același timp, ridiculizată ca miză și ca strategie operațională de importanța majoră acordată dispunerii astrelor pe cer, *La drum* se structurează pe două

¹¹ Dumitru Radu Popa, *la drum*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005., p. 362.

¹² *Idem*, p. 363.

¹³ *Ibidem*.

direcții semantice. Pe de o parte, cea expusă deja, conform căreia „tovarășii de drum” ai Astrologului, săraci cu duhul și, în felul lor, inocenți, sunt meniți dispariției: „O să vadă ei ce îi așteaptă, zâmbi rău Astrologul: unii dintre ei, e limpede, trebuiau să dispară; alții, după cum le-o fi pila, vor merge la pușcărie; în sfârșit, majoritatea vor fi trimiși la muncă”¹⁴. Pe de altă parte, schița dispune de interesante resurse ale fantasticului care, pornind de la o teorie asupra trecerii dincolo de lumea celor vii face cu putință dialogul dintre Astrolog și cei doi împușcați, aflați în sacii lor: „Își aduse aminte vag că se apropia ora potrivită când, după Kehrpartner, hoiturile celor morți de moarte violentă ar începe să vorbească... Cam la șase ore după moartea fizică...”¹⁵.

Specularea indeciziei cititorului cu privire la transferul gândurilor neliniștite, negre, ale Astrologului (presupus) criminal, asupra dialogului cu cele două cadavre, sau la funcționarea teoriei în discuție, are o miză mai profundă. Dincolo de transcrierea unui cu totul alt scenariu al morții Ceaușeștilor, față de cel oficial, Astrologul se așteaptă ca, prin dialogul cu cei doi morți, să obțină certitudinea cu privire la acele *ultimae liniae* de dinainte de a trece dincolo. Titlul *La drum* are, în acest context, un dublu sens: al drumului către cimitir și al drumului către *dincolo*. Iar miza de adâncime a textului vizează chestiunea *dezastrului* întregii țări, nedus până la capăt de tiranul omorât, dar cu șanse reale să fie încheiat de noii stăpâni.

Vorbind mai întâi între ei, cei doi morți încearcă să-și lămurească circumstanțele deceselor proprii amintind, în trecere, de figuri care le-ar putea părea cunoscute celor care au trăit momentele imediat post-revoluționare, precum și ipoteze conspiraționiste de mare efect și impact, la vremea lor, mai ales de presă: „Pe mine de cifru nu m-au întrebat... După judecată, m-au ținut acolo, dar nu m-au întrebat... E drept, când mi-au legat mâinile, m-am cam speriat... dar pe urmă, mai ales că erau și ăia doi, plus cel cu barbă – erau toți de-ai noștri... de-aia credeam că se aranjează...”¹⁶

Auzind toate acestea, și după o zdruncinătură a mașinii care îl aruncă între cele două cadavre din saci, Astrologul se vede caționat, sub semnul nălucirilor din mintea lui înfierbântată, de naratorul auctorial – „Kehrpartner, un farseur; nu avvusese grijă, pesemne, să adauge că toate acele *ultimae liniae* nu erau, până la urmă, decât elaborarea personală a celui care asculta. Un fel de aiureală, sau aiurare, a minții încordate a Astrologului.”¹⁷ – iar scriitorul își recuză, și el, chiar dacă indirect, punctul de vedere cu privire la întreaga teatură ante și pos-revoluționară. Dincolo de moartea celor doi, de valabilitatea teoriei potrivit căreia morții vorbesc, rămâne atotputernicia

¹⁴ Idem, p. 364.

¹⁵ Idem, p. 365.

¹⁶ Idem, p. 367.

¹⁷ Ibidem.

instituției și abilitatea ei de a pune în scenă trădarea căreia îi cade victimă chiar trădătorul: „dar *instituția*, triumghiul negru cu vârful de atac în jos, supraviețuise cu acea candoare paricidă care face istoria atât de fascinantă. Nu era asta, în fond, triumful dezastrului? Piticul odios fusese doar un pion; ce-i drept, de lungă durată, dar nu mai mult decât un pion. Ca și steaua roșie, de altfel...”¹⁸

În acest punct, incapabil să priceapă că a devenit el însuși agent în teren al *instituției*, chemat să instaureze *dezastrul* final, prin distrugerea articulării logico-semantice a discursurilor și prin pervertirea definitivă a (tuturor) sensurilor, Astrologul pune la cale planul riguros al dezlănțuirii haosului total. Și pentru că *instituția* nu doarăme niciodată, Astrologul asistă, în vis, la prima mineriadă – etapă de început a instaurării haosului perfect algoritmat: „dar mai ales văzu turme, haite întregi de mineri invadând Bucureștiul, aclamați, înjurați, semănând deopotrivă confuzie și spaimă, o aiureală superbă; și, mai presus de toate, cele trei linii ale triumghiului negru, cu vârful de atac în jos, ezitante la început, apoi apropiindu-se tot mai ferm, închizându-se în cele din urmă, aproape perfect...”¹⁹.

Singurul care înțeleșese, se pare, exact cum stau lucrurile, cine este regizorul adevărat al Istoriei, și care este miza acestei uriașe piese de teatru, cu actori manipulați sistematic, fără ca ei să știe, a fost, tocmai pentru aceasta, eliminat. Și, la final, vocea acestuia se aude, cu timbrul binecunoscut, din sacul său: „Și atunci, aieșea ori nu, dintr-unul din saci se auzi limpede, fonfăită, rășușită, peltică, așa cum va fi fost, vocea binecunoscută: - Ce soluție? Nu mai e nici o soluție!”²⁰.

Bibliografie

Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.

Ichim, Laurențiu, *The Romanian Cultural Pattern between Identity - Focused on Ethnic Tradition and the European Dimension Approaches on the Contemporary Multicultural Dialogue*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.92/2013, pp.409-411, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.08.693, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813028243>

Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa

¹⁸ Idem, pp. 368 – 369.

¹⁹ Idem, p. 371.

²⁰ Idem, p. 372.

<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>

Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, în „România literară”, nr. 28/2008, [http://www.romlit.ro/existena ca amnezie sau nenelegere](http://www.romlit.ro/existena-ca-amnezie-sau-neintelegera), accesat la 1.10.2017

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Un incomod agreabil*, în „România literară”, nr. 9/2008., http://www.romlit.ro/un_incomod_agreabil, accesat la 1.10.2017.

Popa, Dumitru Radu, *Noiembrie ca un cuțit în spate*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

Aspecte hibride în dramaturgia română postdecembristă

Asist. Dr. Elena BOTEZATU
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: *In post-1989 drama, as far as the dialogue with the models is concerned, as well as the metamorphoses that have occurred at the level of the dramatic text, one can speak of "palimpsest-theatre". The present undertaking, which employs this construct, aims at underlining the identity tones that this type of drama involves. As criticism states, "beyond the social mechanism and its individualising practices", the icons, the models become representations of the cultural expression which "tacitly doubles the identity factor". The dramatic works of the period in focus are characterised by hybridity, dialogism and intertextuality, and identity discourse.*

Keywords: *drama, "palimpsest-theatre", dialogism, intertextuality, identity*

În dramaturgia postdecembristă, cât privește „dialogul cu modelele”, dar și metamorfozele prezente la nivelul structurii textului dramatic, se distinge sintagma de „teatru-palimpsest”²¹. În continuarea prezentului demers, optându-se pentru utilizarea acestui construct, se vizează evidențierea nuanțelor identitare pe care acest tip de dramaturgie le implică, întrucât, după cum și critica apreciază, „dincolo de mecanismul social și practicile sale individualizatoare”, „icon”-urile, „modelele”, devin reprezentări ale expresiei culturale ce „dublează tacit factorul identitar”. „Discursurile astfel coexistente unei «texturi palimpsestice» oglindesc în mod restrictiv tetrada relaționară «stance – act – activity – identity» propusă de Elinor Ochs, prin care câmpul cultural este re-definit prin itemii structurali redundanță, repetitivitate și ritualizare.”²².

În ceea ce privește operele dramatice ce marchează perioada vizată, pot fi identificate trei „simptome” generale: „hibriditatea poziției de enunțare textuală (*writing back*)”, „o construcție intertextuală (un demers dialogic)” și „un discurs identitar care produce discursul, în mod compensatoriu”. În această situație, „ia naștere o estetică de ruptură”²³.

²¹ V. Olga Gancevici, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014, pp. 34-39.

²² Nicoleta Ifrim, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 13-14

²³ Doinița Milea, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005, pp. 20-21.

Dacă în piesa *Photo de classe*²⁴ de Anca Visdei, cuvântul lămuritor definește „autobiografic” textul dramatic ca fiind „un palimpseste déchiffré à la lueur d’une absence de vingt ans”²⁵, ținând cont de plecarea autoarei din România anulului 1973, textul dramatic *Toujours ensemble*²⁶, se distinge prin dedicație, lui „Ion Luca et Jaroslaw Caratchek”, adică lui Ion Luca Caragiale și lui Jaroslaw Hasek. „Desțărarea”, prezentată la nivel tematic, este accentuată și la nivelul „formal”, întrucât discursul este structurat „pe două voci” prin schimbul de scrisori dintre cele două surori aflate în spații culturale diferite, în Elveția și în România. În *Dona Juana*²⁷, jocul cu mitul „la feminin” devine pentru Anca Visdei un prilej pentru împletirea „firelor” literaturii cu cele ale ocultismului (Eusapia), ale religiei (prezența preotului) și cu cele ale criminologiei (a se vedea formația autoarei) „ca artă”. Astfel, Parsifal-ul și Siegfried-ul din textul ajung să cadă pradă, la rândul lor, farmecelor „dinei”. În „joc” cu modelele, textele sale dramatice dezvăluie o „identitate scindată”, „(de)dublă”, dar care reușește, într-un final, să găsească un sens existenței.

Dorind înfățișarea umanului „adevărat” care se luptă cu „monștri adevărați”²⁸, în *Fiarele*²⁹, titlul în sine devenind metaforă a „afectării mentalului colectiv”, Virgil Tănase propune un „dialog” cu *Jurnalul cu fața ascunsă* al lui Fănuș Neagu: „Ucidem Speranța, ucidem Civilizația. Trebuie să urlu și să urlu din nou: omul se întoarce în peșteră. Scârbosul animal cu botul plin de sânge...”³⁰. Asemenea, în *Copilul acestui secol extraordinar*³¹, plasează un personaj feminin, Zoia, în Occident, după părăsirea unei Români totalitare. Dacă subiectul „are ca fundal sonor” *Internaționala* și „ecouri de pionieri”, finalul, eliberator pentru „eu”-urile scindate, presupune alte „acorduri”: „(Zoia) Samoe sinee v mire, ciornoe more maio... era un cântec. Vezi, acum pot să vorbesc și rusește. Sunt ani și ani de când n-am mai fost la Marea Neagră... Pescărușii!... pot să vin pe genunchii tăi să-ți aprind țigara? (...)”

²⁴ V. Radu Negrescu-Suțu, *La Photo de classe. Recenzia unei piese de teatru*, în *Curierul Românesc*, ianuarie-martie 2008, p. 28, dispoobil online: <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>.

²⁵ Anca Visdei, *Photo de classe*, 1990, p. 2. (epuizată editorial, disponibilă online: <http://www.ancavisdei.com/an-thea.html>).

²⁶ Idem, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1994.

²⁷ Idem, *Dona Juana, L’Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 85

²⁸ Eugen Simion, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312), Editura Expert, București, 2013, p. 12.

²⁹ Virgil Tănase, *Fiarele*, Editura Editura Axis Libri, Galați, 2011,

³⁰ Ibidem, p. 5.

³¹ Idem, *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1996

Explozie.”³². În ciuda unei aparente simplități, scriitura dramatică a lui Virgil Tănase se distinge prin acuratețe și printr-o precizie adesea percepută ca fiind „incisivă”. Aspectul nu este de trecut cu vederea, ținând cont de formația regizorală a acestuia.

Dramaturgia lui Matei Vișniec reprezintă un caz aparte de „teatru-palimpest”, căci autorul, semnând numeroase piese de teatru, ajunge să „dialogheze”, „cu inevitabile diferențe de accent”, cu „toți dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arrabal, de la Brecht la Dürrenmatt și de la Adamov la Pinter, între care câțiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea și Vlad Zografi.”³³.

Astfel, dacă *Angajare de clown*, „o piesă despre cruzimea vieții de zi cu zi încasată de sufletul a trei artiști care încearcă să supraviețuiască”³⁴, a avut ca „punct de plecare” *Clovnii* lui Fellini, „Beckett (căruia autorul îi și dedică o piesă, *Ultimul Godot*, făcându-l personaj³⁵), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal și Mrożek, dar nu mai puțin Pirandello tutelează deopotrivă”³⁶ discursul său dramatic. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* „a rezultat” în urma lecturării cărții lui Gabriel Liiceanu, *Exerciții de admirație*, avându-l ca personaj pe Cioran iar în *Mașinăria Cehov*, ce face trimitere la *Hamletmachine* a lui Heiner Müller, Cehov este pe moarte. Bătrâna bonă Anfisa își permite „să-l admonesteze pe autorul dramatic prin excelență, devenit acum un umil personaj-dramaturg printre altele, un oarecare Anton Pavlovici: «Terminați odată cu scrisul, nu mai e nimic de scris». Cu alte cuvinte, nu mai e nimic de scris fiindcă *subiectul* (fie Cehov, fie Artur, sau Peppino, ca altă dată Malone al lui Beckett sau Bérenger al lui Ionesco), decăzut din superbia sa carteziană, de subiect cugetător și demiurgic prin chiar gândirea sa, *moare*, mai exact se lasă să moară, ca sub o descumpănitoare fatalitate parcă”³⁷. Din punct de vedere al „arhitecturii textuale” inedite, se distinge *Teatrul descompus*, al cărui fragmentarism propus conduce la numirea acesteia „piesă-mosaic”. Scindarea „destinelor de hârtie” se realizează prin alcătuirea de „module teatrale”. Pe

³² Ibidem, pp. 308-309.

³³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008, p. 1391.

³⁴ Matei Vișniec, *Cine sunt eu în 2011?*, pp. 3-4, corespondență 2011-2015. V. Anexa 3 (paginația indicată respectă formatul trimis de autor).

³⁵ A se vedea subcapitolul „Circulația modelelor” sau despre texte și „facerea” lor și Anexa 3.

³⁶ Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 81.

³⁷ Ibidem, p. 50.

lângă faptul că ilustrează identități „decupate”, creația dramatică va avea o puternică influență în „restructurarea” „lumii scenei” românești, dar și internaționale³⁸. Din rândul pieselor ce „se joacă” cu „facerea de text”, poate fi menționată și *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*³⁹, titlu sugestiv în sine.

O „creație dramatică-palimpsest” interesantă este *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*⁴⁰, dedicată „tuturor scriitorilor care, în Europa de Răsărit, au luptat împotriva «literaturii realist-socialiste» și împotriva «artei oficiale», uneori cu prețul unor teribile încercări și suferințe”⁴¹. „Evocând” caractere și situații din *Cântăreața cheală*, *Leția*, *Scaunele* și *Rinocerii*, Poetul așteaptă musafiri, „invizibili”, precum André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, Albert Camus, Alfred Jarry și Ionesco (bineînțeles!). Savuros, „dialogul” cu modelele dezvăluie o viziune creatoare „recuperatorie”⁴².

Așa cum și critica puncta, modelul shakespeareian rămâne unul de referință în literatura universală. „Rescriind” *Hamlet*, căci piesa *Polonius*⁴³ îl are în centru, pe șambelanul Curții de la Elsinore, Victor Cilincă „se joacă” cu doi de Yorick și cu un Hamlet absent, pentru a identifica alegoric spațiul românesc cu cel danez. Piesa „cu teză” include numeroase „scene” de metateatru, ce devin sugestive pentru condiția „creatorului” sub „imperiu” Timpului și al Puterii (politice).

Chiar dacă lucrurile par a sta „un pic mai diferit”, și reprezentanții dramaturgiei nouăzeciste apelează la o scriere „compensatorie”. Cu toate că o piesă ca www.nonstop.ro⁴⁴ pune problema tinerilor ce pot fi oricine doresc: „Gingis-han, Platon, Sfântu' Juan de la Cruz, Steinhardt, Tracy Chapman, Traian Bănescu, Napoleon, Goethe”⁴⁵, Alina Nelega sondează perioada

³⁸ A se vedea subcapitolul *Teme și strategii dramatice în diversitate*.

³⁹ Matei Vișniec, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, orice ediție, piesa fiind disponibilă online.

⁴⁰ Idem, *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 73.

⁴¹ Ibidem, p. 73.

⁴² A se vedea subcapitolul „Circulația modelelor” sau despre texte și „facerea” lor și Anexa 3.

⁴³ V. Victor Cilincă, *Paparazzi. Polonius*, Editura Dominus, Galați, 1999 și subcapitolul *Un model de dramaturg din „provincie” către centru: Victor Cilincă*.

⁴⁴ Alina Nelega, www.nonstop.ro, Editura UNITEXT, București, 2000, disponibilă online: https://archive.org/details/Alina_Nelega-Www_nonstop_ro_10.

⁴⁵ Ibidem, p. 3.

comunistă și cea de după în piese ca *Amalia respiră adânc*⁴⁶ și *Decalogul după Hess*⁴⁷. Reprezentând „două fețe ale aceleiași monede”⁴⁸ și fiind imaginate ca ample monologuri, textele dramatice dezvăluie pregnant „identități în așteptare”. Dacă Amalia face constante exerciții de respirație pentru a găsi un sens existenței, la 93 de ani, Rudolf Hess, într-o celulă din Berlin, îl așteaptă pe Dumnezeu, ca pe un alt Godot al lui Beckett. Vanitatea acțiunii îl „irită” și determină revoltă, căci nu-și poate imagina cum „Noi, cea mai culturală națiune a Europei, centrul Europei, centrul lumii! Țara lui Goethe, a lui Beethoven, a lui Holderlin, a lui Heidegger, paradisul universităților, țara niebelungilor, țara lui Hănsel și Gretel?!” „să te așteptăm”⁴⁹. Vlad Zografi devine, pe rând, „avocat” atât al Orientului, cât și al Occidentului în *Petru* sau *Petele din soare*, piesă realizată după citirea memoriilor lui Saint Simon și a cărții lui Henri Troyat, dar după un *Oedip la Delphi*

Horia Gârbea „vede” o altă „Zoe” față de cea a lui Virgil Tănase, căci, în piesa *Pescărușul din livada de vișini*, ea se alătură unor personaje precum unchiul Vania, Nora, Prefectul și Groparul (un fel de cetățean turmentat). Asemănătoare este și viziunea din parodia dramatică de factură eseistică, „de sorginte flaubertiană și caragialiană totodată”⁵⁰, *Doamna Bovary sînt ceilalți* în care, pe lângă Charles și Emma, apare și Mefisto⁵¹. Scopul declarat și asumat prin scriitură este acela „de a redimensiona, în fond, chiar ontologia ficțiunii dramatice, cu precădere pe aceea a Personajului. Acesta din urmă e înțeles, postpirandellian, ca entitate vie, ireductibilă, în raport cu care autorul pare mai degrabă un scrib umil. (...) După opinia lui Horia Gârbea, «nu ne putem permite luxul de a abandona personajele și replicile strălucite cu care civilizația ne-a dăruit», iar menirea autorului, de fapt un fel de compilator superior, dotat cu acuta conștiință borgesiană, sceptic-postmodernă, a vieții ca

⁴⁶ Idem, *Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet.ro, București, 2005, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html>.

⁴⁷ Idem, *Decalogul după Hess*, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.

⁴⁸ * *Amalia răzbună comunismul. Interviu cu Alina Nelega. Piesa Alinei Nelega, tradusă în patru limbi, în România liberă*, nr. 26 februarie 2008, disponibil online: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9589>.

⁴⁹ Alina Nelega, *Decalogul după Hess*, p. 3, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.

⁵⁰ Ibidem, p. 47.

⁵¹ A se vedea subcapitolul *Bovarismul alterității după Horia Gârbea* și Anexa 6.

text pre-scris, este «să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure»⁵².

În concluzie, după cum se poate observa, în textele dramatice ale ultimelor decenii⁵³, se propune o „întoarcere către sine” generală, prin apel la dialogul cu „marile modele” ale literaturii. Astfel, „operele-palimpsest” ce rezultă se disting printr-un caracter complex al scriiturii, dar și prin puternice implicații „identitare”.

Bibliografie selectivă

Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.

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

Milea, Doinița, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005.

Pavel, Laura, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.

⁵² Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 46-47.

⁵³ „Noua generație” în dramaturgie va presupune o abordare separată, ținând cont de încă „nesedimentarea” tendințelor. A se vedea capitolul *Drumul „către sine” al teatrului românesc „douămiist”*.

Toposuri dichotomice în trei proze blandiene

Drd. Daniel KIȚU

Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Summary: There is certain evidence that in every type of prose, the chronotope's dimension is essential for establishing the diegetic setting. This research follows the symbolic dimension precisely, which the topologic imaginary outlines at the level of significance in Ana Blandiana's three pieces of prose. We stopped on Ana Blandiana's only published novel, "The Drawer with Applause", which appeared in 1992. Then, we will take into consideration two more pieces of the author: "Impossible Mission", published in "Love stories at first glance" (2008) and "Exit", published in "Book of senses" (2015).

One of the common reading levels of the mentioned work seems to be deeply related to the dichotomous structure of the topos' images. The narrator is involved in an upper limit experience, no matter who might be. The author's dystopian tendency can be noticed in all these pieces. Besides, it is highlighted the character's oscillation between the inside and the outside, that define the carceral universe. The character tries to redefine itself in an absurd, Kafkian or Sorescian way.

We state precisely as an essential fact, that the reality of this forked space highlights a dialectic in the borders of which the character base its meaning and coherence in spite of the disconcerting image of exteriority. Further, we will analyse the existential symbolism in a claustrophobic and concentrating history.

Keywords: imaginary, dichotomous, chronotope, symbol, history, concentrating.

I. Preambul

Un element esențial, ce particularizează imaginarului epicii în cazul Anei Blandiana este dimensiunea *toposului*. Având în vedere specificul fantasticului cultivat de prozatoare în scrierile sale, am observat și rolul important pe care îl joacă toposul în conturarea atmosferei stranii a scrierilor sale din această categorie literară.

Romanul *Sertarul cu aplauze*, publicat în 1992, dezvoltă drama intelectualului, mai precis a scriitorului Alexandru Șerban, care se trezește prins într-o situație-limită, ce amintește de textura absurdului kafkian. Deja urmărit și exilat de organele represive ale unui fantomatic stat opresiv, scriitorul Șerban vizitează, invitat de niște potențiali admiratori ai artei sale, împreună cu un grup de scriitori, o școală, care se dovedește a fi, în realitate, un ospiciu-centru de reeducare. Romanul discută, prin urmare, dincolo de ambiguitatea evidentă a conținutului său ideatic, întreținută programatic de autoare, dacă există o barieră reală între „afară”, universul cotidian al

scriitorului și „înăuntru”, spațiul carceral care-i este impus lui Șerban: „Totul, în roman, e ambiguu. Ceea ce se vede nu e decât camuflaj; real cu adevărat este ceea ce se ascunde sub aparența realității.”⁵⁴

Proza scurtă, *Misiune imposibilă*, publicată în volumul colectiv (alături de Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu, Ioana Pârvulescu, Adriana Bittel) intitulat *Povești de dragoste la prima vedere*, în anul 2008, valorifică artistic arhetipul angelic. Motivul literar inserat într-o structură oarecum redundantă în proza Anei Blandiana, este cel al îngerului coborât în contingent. Mesagerul planului sacru este protagonistul unui episod narativ epifanic. Acest personaj special în creația literară a Anei Blandiana, fie că vorbim despre poezie sau despre proză, ilustrează o realitate configurată în mod exact de Mircea Eliade: „... manifestarea a ceva care este „altfel”, a unei realități care nu aparține lumii noastre, în lucruri care fac parte integrantă din lumea noastră «naturală», «profană»”.⁵⁵

Toposul, de această dată, este unul citadin, cu recuzita de motive literare specifice: autobuzul (ca liant simbolic între planul transcendentului și cel profan), balcoanele blocurilor anoste dintr-un cartier muncitoresc, clinica oncologică (simbol al stației terminus a vieții), cofetăria. Și în această piesă literară toposul urban este metamorfozat prin inserția sacrului, al cărui trimis împrumută stările, trăirile și reacțiile specific umane. Invazia semnelor umanului profan este marcată prin plâns, dragoste și suferință. Blandiana conturează o epifanie în urâtul cotidian. Același Mircea Eliade definește sugestiv contradicția de semnificație simbolică între cele două dimensiuni ale toposului: „Există un spațiu sacru, deci „puternic”, semnificativ, și alte spații neconsacrate, lipsite prin urmare de structură și de consistență, cu alte cuvinte amorf.”⁵⁶

Ultima proză care ne interesează, în analiza de față, face parte dintr-un alt volum colectiv, *Cartea simțurilor*, al cărui editor este Dan C. Mihăilescu, volum apărut în anul 2015.

Textul este intitulat simbolic *Ieșirea*. Scriitoarea plasează, ca motto, un pasaj biblic semnificativ: „Aduceți-vă aminte de ziua aceasta în care ați ieșit din casa robiei”. (*Ieșirea*, 13:3)⁵⁷

⁵⁴ Dumitru Micu, *Ana Blandiana*, în Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2004, p. 556.

⁵⁵ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Ed. Humanitas, 2000, p. 11.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 17.

⁵⁷ Ana Blandiana, *Ieșirea*, în Dan C. Mihăilescu (editor), *Cartea simțurilor*, București, Ed. Humanitas, 2015, p. 111.

O poartă simbolică reprezintă și aici liantul necesar în același tip de topos dihotomic. Suntem tot într-un cadru citadin, unde un întemnițat politic își termină de ispășit anii de închisoare și iese în libertate.

Ana Blandiana lansează, în această proză, o dilemă pentru receptorul textului: unde există adevărata libertate? Până unde se oprește *limita*?

II. Experiența epifanică în *Misiune imposibilă*.

Mica bijuterie epică a Anei Blandiana, la care facem referire, se desăvârșește pe linia dialecticii Sacru – Profan. Textul pune în valoare, prin intermediul motivului *descensus*-ului, un arhetip epifanic, anume cel al coborârii îngerului în plan mundan. Un alt element central, la nivel simbolic, al prozei este cel al călătoriei, nu una inițiativă, mai degrabă o re-vizitare a unui topos pentru care entitatea eterică are propensiuni exorcizante.

Punctul esențial pentru textura simbolică a narațiunii este mitemul *autobuzului*, care ilustrează, în sens eliadian, un simbol, un vehicul al *trecerii*.⁵⁸ Pe de altă parte, va trebui să constelăm simbolic mitemul *trecerii* prin intermediul altui mitem, cel al *punții*, pe care-l analizează René Guénon:

„Cele două lumi reprezentate prin cele două maluri sunt, în general, cerul și pământul, care erau unite la început și care au fost separate prin însuși faptul manifestării...”.

Puntea este deci echivalentul stâlpului axial care leagă cerul și pământul, menținându-le în același timp separate; în virtutea acestei semnificații, ea trebuie concepută în esență ca fiind verticală, asemenea tuturor celorlalte simboluri ale «Axei lumii».⁵⁹

Interferența sacrului, în cazul nostru, îngerul, cu profanul se realizează prin epifanie, iar puntea de trecere dinspre transcendent către contingent este chiar autobuzul.

Sacrul, în acest caz, prin mesagerul său angelic ajunge să capete, prin proprie voință, consistență umană (darul de a putea fi văzut) și stări omenești precum oboseala. Profanul, în schimb, este profund minat de o decrepitudine profundă în însăși structura sa existențială. Semnul acestei decăderi fizice, materiale, în primul rând, este *urâtenia*, metafora blandiană sugestivă pentru impresia de prizonierat ontologic: „Totul era urât, atât de urât, încât nu mai

⁵⁸ Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 376.

reuşea să trezească mila, deşi ar fi meritat-o. [...] această urâţenie în interiorul căreia se ascundeau nişte fiinţe – în marea lor majoritate – la fel de jalnice.⁶⁰

Scriitoarea chiar trece în revistă printr-o seacă enumerare, ca într-un fel de panopticum sordid al dezolării umane, detaliile unui univers căzut în propriul marasm cotidian: „În fostele balcoane, devenite verande, se îngrămădeau dulapuri cu sticle goale, borcane cu murături, foste ghivece de flori, cratiţe cu mâncare puse la rece, unelte ruginite, maşinării stricate, obiecte scoase din uz, dar nearuncate încă...”⁶¹

Modalitatea expresivă de utilizare a enumeraţiei, prin aglutinarea unor detalii aparent insignifiante este redundantă în stilul epicii Anei Blandiana. În acest caz, enumeraţia fixează, ca într-un puzzle amorf, îngrămădirea absurdă a unor crâmpie de existenţă inutilă.

Descensus-ul angelic este o radiografiere sensibilă a unui organism social tarat. *Boala, maladivul*, este tema fundamentală a scrierii. De fapt, îngerul, dincolo de posibilitatea materializării capătă şi atribute de natură taumaturgică pe care le exersează într-o imensă aglomerare clinică, destinată, printre altele, bolnavilor în fază terminală ai unui institut oncologic. Există rânduri pline de emoţie şi sensibilitate prin care autoarea radiografiază semnele lăsate de vâlul thanatic asupra chipului uman:

„Am rămas mai mult lângă patul unei fiinţe aproape transparente, cu părul argintiu răsfirat pe pernă, dând o vagă idee despre vârsta pe care imaterialitatea trupului nu reuşea s-o indice. Ținea ochii închiși, cu trăsăturile chipului desenate – ca într-o lucrare de grafică – direct pe pernă și numai buzele se mișcau încet, aproape fără sunet, repetând „Doamne, pune capăt, Doamne, pune capăt” fără urmă de spaimă, cu o dorință atât de arzătoare, încât faptul că nu era ascultată mi se părea o inutilă cruzime.”⁶²

Statutul de *vizitator* al trimisului transcendenței dezvăluie și puterea de-a intermedia relația cu lumea de dincolo. În această lume prăbușită parcă în sine, copleșită de miasme morale neștiute și de o degradare fizică evidentă, realitatea morții este privită cu seninătate, ca o posibilă cale de redimensionare a ființei. Astfel, dialectica Sacru – Profan se pliază pe un alt nivel al înțelegerii sensurilor prozei Anei Blandiana, cel al relației ființă – ne-ființă.

În vreme ce îngerul cere posibilitatea materializării pentru alinarea suferințelor mundanului, umanul imploră ieșirea din contingent, ne-ființa, ca

⁶⁰ Ana Blandiana, *Misiune imposibilă*, în *Povești de dragoste la prima vedere*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 56.

⁶¹ *Ibidem.*, pp. 55-56.

⁶² *Ibidem.*, pp. 63-64.

singura cale de evaziune dintr-un prizonierat ontologic resimțit ca un chin infernal perpetuu.

Din această perspectivă, *vizita angelică*, un traiect epifanic, poate fi privită ca un *descensus ad inferos*.

Este de remarcat, în proza de față a Blandianei, surprinderea, cu o acuitate a observației reacțiilor umane, a transferului de energie de la entitatea sacră către profan. Asistăm astfel la o inversare a principiilor în sensul în care hierofanizarea ⁶³ investește umanul (sora medicală de la institutul oncologic) cu atributele superioare ale divinului. Pe fondul acestui transfer energetic este valorificată o temă literară fundamentală, cea a Iubirii, văzută mai degrabă în sensul Filiei. Femeia îndrăgostită de înger trăiește sentimentul la modul eterat, al unei deschideri sufletești, al unei dăruiri totale pentru celălalt. Aceeași direcție a eufemizării Iubirii pe care am observat-o în poezie (vol. *Octombrie, noiembrie, decembrie*) o regăsim în această proză. Sublimarea Erosului devine trăire pură a desfecării sufletului din materie pe care îngerul o simte la nivelul umanului:

„Tot ce reușeam să înțeleg era că intensitatea de care era capabilă mi-o făcea superioară, că nu eu cel descins condescendent în această lume aveam s-o învăț ceva, ci ea, infirmiera de pe Colentina, era cea de la care aș fi avut de învățat și chiar simțeam că – dacă nu voiam să fi venit degeaba – trebuie să învăț.”⁶⁴

Îngerul învață de la om lecția iubirii de om, o iubire fără condiții sau reguli exterioare sufletescului.

III. Sensul redimensionării umane, că promisiune a libertății, în toposul carceral

Proza intitulată *Ieșirea* și publicată în volumul colectiv *Cartea simțurilor*, în anul 2015, glosează pe tema alchimiei interioare în condițiile regăsirii unui regim existențial pierdut după detenție.

Condiția individului eliberat din detenție este tema acestei proze scurte. Personajul narațiunii nu are nume tocmai pentru că întruchipează o întreagă categorie umană care-a trecut prin vicisitudinile regimului concentraționar, dar, în schimb, actul narării este realizat dintr-o perspectivă subiectivă. Blandiana înmânează, cu alte cuvinte, inițiativa conducerii firului narativ acestui anonim eliberat din penitenciar, care va reînvăța că pășească în

⁶³ Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ Ana Blandiana, *Misiune imposibilă*, în *Povești de dragoste la prima vedere*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 71.

lumea liberă. Întreaga proză este o succesiune de instantanee pe drumul fostului deținut către vehiculul care-l va transporta spre libertate – trenul.

Există, ca în mai toată proza scriitoarei, și în acest text, repere spațiale care jalonează traiectul unei experiențe esențiale. Cel eliberat din închisoare regăsește și încearcă să silabisească un limbaj uitat, cel al libertății. În drumul spre noua stare a ființei, fostul condamnat trece prin fața unei *oglinzi*. Neașteptata reîntâlnire cu sine are sensul unei revelații:

„La un moment dat am trecut pe lângă un geam în care mi-am văzut pentru o clipă imaginea, fără să înțeleg decât după ce trecusem că fusese vorba despre mine, și nu m-am putut împiedica să mă întreb, mirat eu însumi de întrebare, de când nu mai văzusem o oglindă, câți ani nu mă mai văzusem. Oricum, imaginea era atât de diferită de ceea ce știam eu despre mine, de ceea ce văzusem ultima oară într-o oglindă, încât a trebuit să treacă mai multe secunde până să mă impresioneze și chiar să mă înspăimânte. Era altcineva, și a fost nevoie de o pauză goală de sens, până să înțeleg că *eram* altcineva.”⁶⁵

Asistăm astfel la o recâștigare a propriei identități după hiatusul existențial care fusese detenția. Închisoarea, ca experiență-limită, antrenează o gravă înstrăinare de sine, o pierdere a identității, o mutilare a percepției despre propria ființă. Într-un anume fel, drumul spre toposul libertății generează și o terapie a recâștigării identității pierdute. Așa cum un paralizat încearcă prin îndelungi exerciții de recuperare să-și recapete mobilitatea pierdută a membrelor, la fel, personajul Anei Blandiana trece printr-o recuperare identitară, primă treaptă, absolut necesară în noua postură a existenței sale.

Pe de altă parte, la nivelul exteriorității, mitemul *porții* marchează accentuat simbolic trecerea dintr-un spațiu în celălalt. Trecerea este însoțită de un puzzle senzorial înregistrat cu o acuitate deosebită de eul narator, „mirosul creionului chimic”, „mirosul de afumat – nemaisimțit de ani”. Acesta din urmă declanșează, proustian, mecanismul involuntar al anamnezei și cititorul este invitat, caleidoscopic, în lumea copilăriei personajului (recursul la toposul infantil este o practică estetică redundantă în arta Anei Blandiana):

„Mirosul de afumat – nemaisimțit de ani – m-a izbit cu o asemenea violență, încât a declanșat derularea cu viteza unui film rupt a cavalcadei unor imagini rostogolite, încălecate între ele: afumătoarea din podul bunicilor, porcul tăiat învelit în

⁶⁵ Ana Blandiana, *Ieșirea*, în *Cartea simțurilor*, București, Ed. Humanitas, 2015, p. 112-113.

paie cărora li se dădea foc, gustul cozii pârlite pe care o împărțeam cu sora mea, șuncile așezate vara în pivniță și răspândind încă mirosul de fum de Crăciun.”⁶⁶

Deschiderea *porții* antrenează cu sine un amalgam de senzații și, în primul rând, percepția, de mult uitată, a texturilor naturii, aerul proaspăt, parfumat, vara, care învăluie, aproape narcotic, ființa proaspătului liberat și prin miros noul reintrat în spectacolul lumii învață să trăiască bucuria libertății: „Era vară, îi simțeam mirosul înainte s-o văd sau să-i simt căldura. De altfel, în mod evident, dintre simțuri, primul care îmi și începuse să funcționeze era mirosul. Simțeam aroma de praf fierbinte, de țigle încinse, de lemn uscat.”⁶⁷

Mirosul este, practic, filtrul uman necesar între lume și eu. În universul concentraționar este în mod voit rezeccat mintal pentru a împiedica suferința, modalitate minimală de adaptare a organismului la regimul carceral. Figura stilistică a enumerației circumscrie abjecția definitivă a sistemului de aneantizare a ființei, împotriva căruia eul chiar încearcă să reacționeze prin suprimarea unor simțuri esențiale, de pipăire și investire a realului, cum este mirosul. În fața unui real deformat și deformat, singura soluție este retragerea în cochilia sinelui:

„Oricum era firesc ca mirosul să învie dintre simțuri primul, pentru că pe el am făcut ani de zile tot ce-am putut să-l scot din uz, să-l împiedic să mă facă să sufăr. Nici durerea fizică, nici foamea, nici umilința nu mi se păruseră mai greu de suportat decât mirosurile râncede, putrede, pestilențiale, de murdărie veche, de dejecții, de răni infectate, de sudoare, de sânge stricat, de carne bătrână, de hoituri, între care trebuia să supraviețuiesc, care pătrundeau în mine, mă pătrundeau și îmi transformau trupul în ceva străin, la fel de străin și de greșos ca și celelalte trupuri îngrămadite în jur, lipicioase de transpirație, acoperite cu o mazăgă pe care o produceau ele însele și care era, oricât de dezgustătoare, o dovadă de viață.”⁶⁸

Astfel, printr-o simplă enumerație a unor percepții senzoriale, scriitoarea reușește să recompună imaginea cumplită a universului penitenciar în care individualitatea umană este redusă la simple percepții acutizate din zona visceralului. Se realizează, astfel, aici, o geografie sumbră a degradării umane în lumea închisorii.

Nu întâmplător, scriitoarea plasează, ca primă prezență, în drumul celui eliberat din propriul coșmar, un copil. Se realizează astfel un contrast de semnificație între lumea estropiată moral a adultului și inocența copilăriei.

⁶⁶ *Ibidem.*, pp.113-114.

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 115.

⁶⁸ *Ibid.*

Curiozitatea micii fap̄turi umane este dirijată doar spre simpla prezență a adultului care a ieșit dintr-un falanster al flagelării personale. Clădirea în sine, adăpostul infernal al atâtor chinuri umane, stârnește spaima copilului. Se creează apoi, la nivel diegetic, o complicitate între „ochiul” adultului și cel infantil, pretext pentru conturarea unui pasaj simbolic ilustrativ pentru enigmaticul topos al recludiunii :

„Spaima copilului nu se referea la mine, ci la clădirea de zidul căreia mă sprijineam, eu eram doar un element nou, neașteptat, care îl făcuse să se oprească din drumul pe care îl străbătea probabil în mod obișnuit grăbind pasul și făcându-și cruce cu limba în cerul gurii. Eu îl înspăimântam doar în măsura în care păream a fi o emanație a clădirii, cineva scos de dincolo de ferestrele vopsite, ca să nu se vadă ce se petrece înăuntru, și lăsat pe trotuar, sprijinit de perete.”⁶⁹

Următorul jalon în călătoria prin spațiul noii libertăți personale este piața de legume și de fructe. Protagonistul se bucură de-un festin vegetal, vitalist debordant, marcat prin același descriptiv procedeu al enumerației:

„Acum însă nu putea să mi se ofere un dar mai minunat decât priveliștea unei piețe de legume și fructe în august. Am grăbit pasul și, în momentul în care, cotind, m-am trezit în fața unor piramide de gogoșari, de vinete, a unor munți de dovleci, de pepeni galbeni, de pepeni verzi, de verze, a unor grămezi strălucitoare de roșii, de prune, de mere, de piersici, a unor legături verzi de frunze de leuștean și de țelină, de mărar și de pătrunjel printre conopide albe și morcovi portocalii, mi s-au umezit ochii și am simțit că mă cuprinde o pace luminoasă atoatemântuitoare.”

Universul carceral este, vizual vorbind, în primul rând, unul al monocromiei, al non-culorilor, al monotoniei și-al atrofierii simțurilor, în vreme ce libertatea înseamnă, înainte de toate, paradisul policromiei, din belșug etalată în tirada enumerativă a scriitoarei. Reconectarea cu lumea de dincolo de zăbrelele carcerii este o victorie senzorială.

O altă întâlnire profund umană este definitorie pentru excursul personajului în toposul libertății. În piața de zarzavaturi, poposește pentru a mânca prima oară ca om liber. Manifestarea unui principiu din filosofia grecului Empedocle, Filia, este evidentă în această secvență narativă.

Protagonistul se așază lângă o țarancă vânzătoare de legume, care mânca la rândul-i. Spre deosebire de ea, nu avea cuțit ca să taie slănina. Conexiunea vizuală reface orizontul firescului. Femeia îi întinde cuțitul și-i dăruiește două roșii de pomană. Un „bogdaproste” creștin pecetluiește

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 116.

dimensiunea profund umană a momentului, axă a omenescului dăruirii întru aproape:

„M-am așezat nu departe de țărancă, la un capăt gol al mesei de beton, am deschis și eu pachetul și am scos bucata de pâine și bucata de slănină să mănânc. Spre deosebire de ea însă, eu nu aveam cuțit. Am ridicat ochii încurcat și i-am întâlnit privirea care mă urmărea și mâna care îmi întindea briceagul, ca și cum ar fi știut dinaintea mea de ce o să am nevoie. M-am dus și l-am luat firesc, ca și cum ne-am fi descoperit deodată înrudiți, prin slănină și pâine, după care ea s-a ridicat bătrânește, a ales cu grijă două roșii din grămada pe care o avea în față și a făcut cu greu câțiva pași până la mine întinzându-mi-le fără să spună nimic, iar eu am spus „bogdaproste” cu ochii în pământ, ca să nu se vadă în ei explozia de recunoștință care ar fi speriat-o. – Dumnezeu să primească, a răspuns ea ardelenește și s-a întors la locul ei.”⁷⁰

Dincolo de gratiile umilirii și-ale suferinței fizice se reinstaurează principiul creștin al dăruirii de sine, al cuminecării sufletești, în simplitatea gesturilor omului de rând, care trăiește în logica divină. Gratuitatea gestului țărăncii este, de fapt, confirmarea revenirii fostului întemnițat în rosturile cotidianului nealterat. Mai mult, după încheierea frugalei mese, rătăcitorul revenit în matca firească a existenței sale este binecuvântat de bătrână cu semnul crucii, gest care-l redă pe cel izgonit lumii din care a fost smuls artificial și derizoriu.

IV. Omogenitatea toposului claustrant în universul procustizant – *Sertarul cu aplauze*

Trei sunt spațiile esențiale în romanul Anei Blandiana, ce definesc, încă din incipit, condiția absurdă a individului în universul concentraționar. Un „acasă” alterat de invazia brutală a agenților Securității care vizează damnarea intelectualului Alexandru Șerban, Plaiul, insula din mijlocul Dunării, simbol al izolării de un cotidian absurd și Penitenciarul, sediul deformării procustizante a individuației umane. Autoarea apelează la structura narativă telescopică, la ambiguizarea mesajului și la multiplicarea naratorilor, toate, tehnici amintind de Noul Roman francez care a făcut furori literare prin anii '50 ai secolului trecut. O formă a romanescului experimental ambiționează și Ana Blandiana, inserându-se chiar pe sine ca actant narativ într-una dintre ansele diegetice ale cărții sale.

⁷⁰ *Ibidem.*, pp. 118-119.

Celălalt „concurrent” la acest rol este scriitorul Alexandru Șerban, în fapt, protagonistul acestei istorii a individului prizonier în meandrele unei lumi absurde, un alter-ego auctorial, fapt dezvăluit în finalul cărții.

În egală măsură, materia epică a romanului *Sertarul cu aplauze* este construită în jurul arhetipului biblic al lui Iona, cel înghițit de chit, metaforă a damnării și a imposibilității evadării din propriul destin, având similitudini ideatice evidente cu textul lui Marin Sorescu. Lumea este o succesiune de toposuri carcerale din care evadarea spirituală, sufletească este evident inutilă. Blandiana duce mai departe acest construct simbolic în sensul construirii narative a unei lumi distopice în care barierele dintre „înăuntru” și „afară”, dintre prizonierat și libertate au dispărut definitiv. În mod tragic, omogenizarea la nivelul toposului se produce în sensul reclusiunii, al infernalului închiderii. Mai mult scriitoarea sugerează că iluzoria salvare prin transpunerea acestui real aglutinat pervers în senzația imposibilității liberului arbitru într-un univers livresc nu estompează trăirea prizonieratului fizic și mintal, ci, dimpotrivă, o duce la nivelul absurdului kafkian. Finalul romanului, prin personajul-scriitor, Alexandru Șerban, consfințește amar această imposibilitate ontologică:

„– Ce rost ar avea? mai aud. Nu poți fugi din propria ta carte...”⁷¹

Prin urmare, lectorul este purtat prin universuri succesive, care se hrănesc unul din celălalt și a căror legătură este radiografierea condiției individului asaltat și ostracizat de un regim al terorii. Deducem, de aici, una dintre temele importante ale romanului, cea a *politicului*, în sensul pe care-l definește criticul Eugen Negrici, prin raportare la funcționalitatea lui estetică:

„Mai precis, politicul este, peste tot, fundalul, factorul agravant și motivul stărilor individului, ale unui participant la istorie care trăiește faptele ei mizerabile, abominabile, ale unui om chinuit să-și salveze sufletul de la ticăloșirea și degradarea la care îi supune pe toți boala necunoscută și de nelecuit a comunismului.”⁷²

Ana Blandiana plasează într-un cadru spațial dihotomic (în sensul conturării unei existențe guvernate de un „înăuntru” și un „afară”) destinul unui personaj slujitor al cărții și al scrisului, prin urmare, el însuși creator de lumi și de personaje. Numele acestuia este Alexandru Șerban, prenumele, mai ales, contrastând oximoronic, la nivel de simbol, cu cel al cunoscutului cuceritor din lumea antică. Spre deosebire de Alexandru Macedon, care este,

⁷¹ Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama, 1992, pp. 351.

⁷² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației PRO, 2002, p. 255.

prin excelență, un învingător, Alexandru, din lumea livrescă a Anei Blandiana, se recunoaște, în cele din urmă, un învins:

”– Alexandre, îi spun, încercând să-l mângâi, dar el se ferește, fără să mă privească.

– Nu mi-ai ales bine numele. N-am fost niciodată învingător... N-am învins niciodată pe nimeni...

Îl privesc cum stă chircit pe pământ, biată siluetă strânsă în ea însăși, ca un punct în mijlocul unui cerc înconjurat tot mai strâns de ape, și mă simt vinovată pentru toată suferința pe care i-am hărăzit-o...”⁷³

Ambiguitatea funciară – și asumată – a scriiturii generează și o percepție asupra toposului absurd. Principalul efect al acestei situații la nivelul planului narativ este, după cum deja am menționat, absența *limitei*. Nu există o graniță bine delimitată între libertate și prizonierat, într-un univers carceral în care individului este, fără să se poată opune, trăit și manipulat. *Procustizarea* este legea care guvernează existența în lume.

Alexandru Șerban trăiește într-un context spațial doar aparent oximoronic. Vorbim aici despre axa topologică antinomică *Plai – Penitenciar*.

Plaiul apare ca un *centrum mundi*, un topos pe care scriitorul-protagonist și-l asumă ca fiind securizant prin exilarea autoimpusă departe de civilizație, după invazia intimității suferită cu o nemaivăzută violență în incipitul romanului. Plaiul devine simbol al *existenței insulare* a omului demantelat de-o Istorie oarbă și agresivă care-și caută un refugiu, o posibilitate de recompunere a consistenței ființei sale.

În opoziție cu acesta, Centrul de reeducare devine exponentul dezumanizării, al pierderii individuației umane, dincolo de care totul se transformă în iluzie a libertății:

„Plaiul ca centru, ca răscruce în care se întretaie planurile cărții, are mai multe avantaje; pe de-o parte, mioritic, să spunem, de acolo pot fi mitizate „ca-ntr-o poveste” contururile unei realități confuze. Insulă, cetate, refugiu. [...] Pe de altă parte, sub semnul lui se pot petrece întâlniri faustice, poate fi interogată ființa și limitele ei. [...] Cum totul are un corespondent în negativ – plusul și minusul pierzându-și, de fapt, sensul valoric, axiologic –, Plaiul își are perechea în penitenciar.”⁷⁴

⁷³ *Ibidem.*, p. 350.

⁷⁴ Irina Petraș, *Schițe pentru un portret (fragmente recuperate)*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, 2015, nr. 526-527, p. 65.

Nu întâmplător, cartea Anei Blandiana se deschide cu metafora *fugii* ce face trimitere la imposibilitatea evaziunii din cotidianul carceral:

„Abia după ce am închis ușa în urma mea, am realizat eu însumi că nu fusesem oprit și, în mod paradoxal, în loc să mă bucur, mirarea a funcționat ca o spaimă, făcându-mă să mă grăbesc, să renunț la liftul care ar fi trebuit așteptat, să-mi supraveghez zgomotul pașilor pe trepte și, instinctiv, să înconjur blocul, pentru a nu putea fi văzut de la fereastră, înainte de a mă îndepărta. Și, curios, numai după aceea – când nu mă mai simțeam de fapt amenințat – am început să fug. Și abia atunci, după încă un timp – pe când îmi urmăream cu atenție mișcările mușchilor și ritmul respirației, într-un fel de șiretenie a trupului însuși care încerca să amâne astfel momentul gândirii –, m-am surprins întrebându-mă [...], dacă sunt mai laș sau mai curajos decât ceilalți, fugind. Și n-am știut atunci, pe loc, să-mi răspund. Am continuat doar să fug, ca și cum aceasta ar fi putut ține locul răspunsului.”⁷⁵

Fuga ilustrează, la nivel diegetic, un dublu semantism devoalat chiar de protagonistul episodului liminar al excursului romanesc. Pe de o parte, reprezintă protestul indignat al eului care nu mai suportă invazia brutală și abjectă a intimității de către intrușii care-i reordonează existența. Individul deposedat de voința proprie protestează în sens camusian prin *fugă*. Pe de altă parte, reacția reprezintă și o încercare, inutilă de altfel, de-a evada dintr-un destin prestabilit.

Pe aceste coordonate, existența scriitorului Alexandru Șerban se dovedește a fi o stagnare tragică între cei doi poli ai cotidianului său: iluzoria insulă a libertății, Plaiul și toposul concentraționar, penitenciarul.

Practic, incursiunea invazivă a trio-ului malefic din incipit, dezvăluie sensul profund dramatic al vieții cotidiene în anii de la sfârșitul regimului ceaușist.

Alexandru Șerban trăiește, fără să poată reacționa în vreun fel, tragedia violării fără scrupule a propriei ființe, a manipulării acesteia în sensul încastrării ei discreționare în pattern-ul unei identități modelate procustizant după canonul aberant al regimului comunist.

Mecanica absurdă a procustizării individului devine axiomatică în fluxul narativ al experienței-limită din colonia de reeducare.

Invazia agenților Securității deformează percepția asupra *trecutului*. Mai întâi, triada malefică reordonează trecutul după criterii prestabilite în așa fel încât să configureze *vina*. Odată stabilită, aceasta nu poate fi judecată, pusă sub semnul întrebării. Devine stigmatul care definește noul traiect al individului ce va fi supus *reeducării*.

⁷⁵ Ana Blandiana, *Op. cit.*, pp. 5-6.

Binomul *vină – reeducare* definește axa unei pseudo-axiologii impuse vindicativ de un sistem care ambiționează aplatizarea și uniformizarea supușilor săi. Alexandru Șerban se va simți curând parte integrantă a unui univers de marionete programate ca aplaudaci, entități destinate exclusiv condiției *yes-man-ului*.

Aici intervine a doua direcție deformantă a trecutului, definită de mecanica psihologică a obnubilării acestuia – *uitarea*. Protagonistul practică astfel o necesară terapeutică a uitării trecutului propriu și în special a momentelor violării intimității de către agenții aparatului represiv al statului:

„Ca să nu stau acasă mă obișnuisem să accept toate invitațiile, mai ales din provincie, aproape fără să le mai selectez. În felul acesta viața mea nu-și schimbase traiectoria, ci numai sensul mișcării. Evoluă exact invers decât înainte. Spuneam *înainte*, eliptic, fără a preciza evenimentul pe care îl precedam astfel, și asta într-un mod atât de firesc, de neglijent, de neintenționat, încât cu timpul ajunsese să uit cu adevărat ceea ce voisem să eludez, să mi se ștergă aproape cu totul din minte. [...] Ceea ce la început m-a speriat, insinuând bănuiala că poate nici nu fusese nimic. Ca și cum faptul că întâmplarea nu se petrecuse în realitate n-ar fi fost de natură să mă bucure.”⁷⁶

Pe axa secundară a deformării paseiste survine cealaltă dramă atroce a protagonistului. După agresarea exteriorității individului prin invadarea spațiului personal, a existenței intime, a cotidianului securizant al acestuia, survine atacul asupra interiorității, asupra propriei voințe și a sufletului, a ceea ce presupune viziunea asupra vieții. *Înregimentarea mentală* reprezintă demersul exclusiv și aneantizator al sistemului statal de factură orwelliană:

„În viziunea Anei Blandiana, comunismul se manifestă ca o cotropire a țării. Este invadat spațiul: prima scenă a romanului este o percheziție în casa unui scriitor. Cei trei angajați ai poliției politice formează o treime malefică, abjectă, violentă; ei reprezintă, spune textul, „cotropitorii”. Puterea asupra spațiului – orice cotropire este o ocupare a spațiului – este putere asupra trupurilor și a sufletelor.”⁷⁷

Scriitorul Alexandru Șerban acceptă invitația la o presupusă întâlnire cu fanii creației sale literare într-o unitate școlară. În fapt, nimeni din grupul celor invitați nu știe precis datele întâlnirii organizate în cinstea lor. Sub semnul acestui incognito circumstanțial debutează experiența de coșmar a

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 80.

⁷⁷ Monica Popazu, *Oglinda totalitarismului în opera Anei Blandiana*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, 2015, nr. 526-527, p. 124.

existenței scriitorului. În cele din urmă, incursiunea sa va deveni un prizonierat căruia nu i se poate opune. Mai mult, scriitorul se trezește încarcerat, fără să i se comunice vina sau sentința, într-un centru de reeducare psihologică. În acest infern moral, Alexandru Șerban pătrunde mai întâi prin omisiune, apoi prin impunerea unor reguli fără niciun fel de negociere. Scriitorul se trezește în postura deținutului supus unei absurde operații de spălare a creierului. Simbolul central al acestui *descensus ad inferos* este motivul *aplauzelor*, chintesență grotescă a unui univers menit a transforma individul într-un manechin obedient, fără cea mai mică urmă de personalitate proprie. Aplauzele, a căror mecanică iterativă, impersonală și stridentă agresează permanent personajul principal, reprezintă chintesența rostului centrului de reeducare. Ele sunt însoțite de o gimnastică a membrelor, dar și de una facială, menite să uniformizeze, să șteargă trăsăturile distinctive de personalitate: „Erau, în orice caz, fețe de oameni tineri, poate chiar adolescenți, pe care însă uniformizarea până la schematism a expresiei le maturiza într-un fel curios, dându-le o asprime simplificatoare. Atunci când începeau să aplaude, în expresia lor nu se schimba nimic...”⁷⁸

Intrarea în toposul necunoscut este marcată de *ceața*: „Căci, la ora aceea de dimineață de toamnă, parcul era cuprins de o ceață mată, absorbantă, care nu împiedica lucrurile să se vadă, ci le modifica, le schimba contururile, le îmblânzea muchiile, le rotunjea colțurile, le făcea înșelătoare și nesigure, mai amenințătoare, deși mai blânde și mai de înțeles.”⁷⁹

Ceața este metafora pătrunderii într-un spațiu-capcană, în care protagonistul va fi sustras propriei ființe și obligat să se înscrie în siajul unei matrice existențiale pe care-o va resimți permanent străină sieși. Rezistența forului profund al individualității intelectualului Alexandru Șerban reprezintă, în fapt, lupta permanentă cu absurdul existențial a cărui consistență refuză s-o accepte. Inadecvarea la realul procustizant este tema profundă a romanului Anei Blandiana.

Intrat în malaxorul procustizării psihice, Alexandru Șerban refuză înregimentarea și gândește, obsesiv, un plan de evadare. Capitolul 22 al romanului marchează momentul succesului unui demers îndelung plănuit al scriitorului. Șerban, replica fragil umană a lui Alexandru Macedon, trece printr-un dublu labirint la capătul căruia Minotaurul este propria înfrângere, iar Ariadna nu este decât creatoarea sa, ca personaj, scriitoarea însăși. Aceasta din urmă nu poate decât să schițeze un îndemn iluzoriu, cel al *zborului*, ca posibilitate de eliberare din absurdul existențial.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

Capitolul 22 anunță și închiderea sferoidală a cărții prin motivul *fugii* și cel al invaziei brutale a intimității personale:

„M-am îndepărtat așa cum te îndepărtezi de un mormânt, cu sentimentul că nu încerc astfel să-mi părăsesc decât propria deznădejde. Trebuia să-mi continui fuga. Zgomotul ritmic de aplauze care începuse de un timp și pe care aproape nu-l remarcasem, ca pe un element firesc al cadrului (trebuia să fi început exercițiile în sălile colective) creștea, în mod paradoxal, o dată cu îndepărtarea mea.”⁸⁰

Metafora *aplauzelor* revine, în final, asociată motivului *fugii*. Protagonistul ajunge în aceeași piațetă pe care o văzuse la intrarea în colonie, invadată de o mulțime amorfă și zărește un soclu gol. Survin, în momentul respectiv, două constatări, *blocajul perceptiv* și *mecanica gestuală*, ilustrative pentru sinergia depersonalizării. Alexandru Șerban este consternat că aplaudacii *nu văd* că soclul e gol. Ei se concentrează exclusiv, ca într-o dirijare pavloviană, asupra exercițiului aberant al aplauzelor, manechine umane prizoniere ale unei programări exterioare iar constatarea din timpul exercițiilor la care fusese supus în colonia penitenciară este reiterată în mod dramatic acum: chipurile aplaudacilor și-au pierdut trăsăturile distinctive. Individualitatea umană a pierit:

„Da. Bănuiala care mă înspăimântase se dovedea exactă: fețele celor ce aplaudau erau identice. Identice între ele și identice cu cele de care încercam de luni de zile (sau poate ani?) să fug. Nici un rictus și nicio expresie nu le strica simetria, repetată la nesfârșit, a liniilor, care tresăltau doar ușor în ritmul bătăilor, viguroase și puternic ritmate, ale palmelor.”⁸¹

Scriitorul-personaj constată perfecta omogenitate topologică între „înăuntru” și „afară”, în sensul în care aberanta gimnastică umană a deformării personalității și-a uniformizării individualităților umane întruchipată de carnavalul absurd al aplauzelor este regăsită și dincolo de porțile mari și grele ale coloniei de reeducare. Căzut într-un fel de prostrație totală, Șerban realizează că *limita* între cele două toposuri și forme de existență a dispărut și că întreaga țară a devenit o imensă colonie, plină de roboți reeducați. Corelația cu biblicul chit care-l ține în prizonierat pe Iona, devine aluzie la construcția absurdă a lumii din piesa lui Marin Sorescu:

„Înțelesesem în sfârșit totul, chiar și că vorbele nu folosesc la nimic. Simțeam în mine o zădărnicié atât de totală, încât efortul de a o mai preface în cuvinte mi se

⁸⁰ *Ibid.*, p. 324.

⁸¹ *Ibidem.*, p. 326.

părea absolut de neîndeplinit. Simțeam ca și cum însăși materia din care îmi fuseseră făcute mâinile și picioarele, pieptul, ochii, buzele era zădărnica. Nu eu încercasem să fug în lume, ci mi se dăduse drumul în lume, pentru simplul motiv că lumea nu mai exista. Închisoarea se extinsese și o înghițise. Eram deci liber să mă plimb prin burta chitului.”⁸²

Ultimul capitol al cărții constituie o tragică revizitare a scenei din incipit. Revine, după cum am menționat anterior, motivul invaziei intimității personale. Reapar în scenă, Patronul, Ilie și negriciosul, triada butaforic-diabolică prin care aparatul opresiv al statutului răsturnase existența lui Alexandru Șerban. Totodată, intervine și-un artificiu compozițional al scriitoarei. Ni se dezvăluie că cei trei sunt, de fapt, personajele scriitorului, care este, la rândul-i, personajul Anei Blandiana. Regăsim, în această telescopare a instanțelor narrative, metafora subiacentă a cărții:

„– Poate că visez, își spune. La urma urmei, toată lumea știe că viața e vis. Și rostește tare, pândind cu urechea ecoul cuvintelor: Viața e vis. Dar niciunul din cei trei nu dă vreun semn că a auzit și atunci, ca și când de reacția lor ar fi depins verificarea și acceptarea aserțiunii, revine:

– Sau, poate și mai bine, nu un vis, ceva la fel de absurd, dar mai fără sfârșit: o carte...

Zâmbește și se ridică în sfârșit, îndreptându-se spre ușă. Are sentimentul că fuge și-și amintește că, de fapt, tot așa și începea cartea.”⁸³

Concluzie a barocului de sfârșit de secol XVI, tema *vieții ca vis* reprezintă o traducere în plan literar a jocului dintre esență și aparență. Ea definește și materia narativă a romanului Anei Blandiana care dezvăluie realitatea prizonieratului uman într-o lume absurdă, dincolo de masca iluzorie a liberului arbitru. Mai mult, scriitoarea asociază acestei teme a lui Calderón de la Barca o alta, și anume cea a universului livresc. Acest „viața e o carte”, ca pandant la „viața este vis”, dezvăluie o meditație gravă asupra condiției omului în societatea totalitară, fie că vorbim despre nazism sau despre comunism. Practic, literaturizarea realului nu are cum să reprezinte o soluție de evaziune, de vreme ce realul însuși, ca fundament al demersului mimetic al procesului de creație, este, în esența sa, profund tarat, afectat moralmente.

Simbolul final, în romanul Anei Blandiana, este legat de arhetipul acvatic, cel al Potopului. În ultimele pagini ale cărții sale, Blandiana actualizează aspectul tenebros și, în egală măsură, purificator al apei. În

⁸² *Ibidem.*, p. 329.

⁸³ *Ibidem.*, p. 345.

primul rând, forța copleșitoare a apei invazive trimite în mod transparent la tema thanatică: „După cum spune Bachelard, la Poe apa e «mortuară la modul superlativ», e copia substanțială a tenebrelor, e «substanța simbolică a morții».”⁸⁴

Diluviul este perceput ca forță hiperbolizată. Invazia lichidă este conturată artistic prin intermediul enumerației:

„Vite umflate, acoperișuri desprinse, arbori porniți în lume cu rădăcinile descriind descurajate volute prin aer, folii de plastic despletite colorat în vârtejuri, garduri, butuci, butoaie, păsări înecate, pești morți, și gunoaie, hecatombe de gunoaie, lumi întregi transformate în gunoaie și învolburate amenințător, ca într-un malaxor al furiei universale, într-un adânc dispreț de sine și de lume...”⁸⁵

Există, în egală măsură, pe această coordonată a apei rele, malefice, încărcate de ură, distructive (de aici, izomorfismul acvatic și cel saurian), imaginea lichidului amniotic al deriziunii umane (înecați în această apă, cei trei agenți ai Securității și Frusinica, ființa ștearsă, lipsită de voință proprie, dedată unei concupiscente ocazionale cu Patronul, tocmai pentru conservarea propriului confort existențial, trăiesc în continuare, comedia aderării la mediul exterior, adaptându-și, de data aceasta, ființa la modul piscicol) sugerează un alt somn al rațiunii care nu poate zămisli decât monștri.

De cealaltă parte, diluviul antrenează dorința de evaziune prin *zbor*, chiar dacă și aceasta se dovedește a fi o iluzie, la fel cum promisiunea autorului de-a-și schimba propriul univers creator se adevărește ca o infinită neputință.

Concluzia amară a romanului *Sertarul cu aplauze*, marchează, la modul sartrian, imposibilitatea evadării din universul-carceră totalitar, căci, în primul rând, „Infernul este Celălalt”, iar cea mai teribilă formă de manipulare este cea psihologică, mentală.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Blandiana, Ana (1992), *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama.
Blandiana, Ana (2008), *Povești de dragoste la prima vedere*, București, Ed. Humanitas.

⁸⁴ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers, 1977, p. 117.

⁸⁵ Ana Blandiana, *Op. cit.*, p. 348.

- Blandiana, Ana (2015), Dan C. Mihăilescu (editor), în *Cartea simțurilor*, București, Ed. Humanitas.
- Durand, Gilbert (1977), *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers.
- Eliade, Mircea (2000), *Sacrul și profanul*, București, Ed. Humanitas.
- Guénon, René (1997), *Simboluri ale științei sacre*, București, Ed. Humanitas.
- Micu, Dumitru (2004), *Ana Blandiana*, Eugen Simion (coord.), în *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Ed. Univers Enciclopedic.
- Negruci, Eugen (2002), *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației PRO.
- Petraș, Irina (2015), *Schițe pentru un portret (fragmente recuperate)*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, nr. 526-527.
- Popazu, Monica (2015), *Oglinda totalitarismului în opera Anei Blandiana*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, nr. 526-527.
- Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>
- Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino*, *Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>
- Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.
- Ichim, Laurențiu, *The Romanian Cultural Pattern between Identity - Focused on Ethnic Tradition and the European Dimension Approaches on the Contemporary Multicultural Dialogue*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.92/2013, pp.409-411, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.08.693, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813028243>
- Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.

**Personalitatea creatoare a lui Vasile Voiculescu.
Filonul tragic al existenței**

**Aura –Valentina CĂȘUNEANU-PANAITU
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** The present study aims to analyze and emphasise the elements which have contributed to the construction of Vasile Voiculescu' s creative personality, to its intellectual and moral training, following the structure paradoxes of the writer and physician/ doctor' s ego, identifying the implications of the Burning Pyre movement over the literary man formation and also the impact of detention.*

***Key words:** creative personality, spiritual making, cultural ideology, the Burning Pyre*

În lucrarea de față, nu-mi propun o analiză exhaustivă a formării autorului V.Voiculescu, ci voi prezenta o perspectivă a modului în care factorul extern modelează structura creatoare a autorului și opera sa. Parte integrantă a universului, omul își anulează limitele prin transferul spiritual în spațiul sacru al scriiturii, creându-și propriul orizont imaginar, definit de V. Voiculescu, ca dimensiune *metafizică*:

„pregătirea științifică, studiile medicale, cunoștințele de filosofie și tot câștigul meu în celelalte domenii de cultură, artă, literatură, în loc să mă depărteze, m-au apropiat de credință.... Căci e o tristă unilateralitate traiul într-un spațiu cu o singură dimensiune morală, a trăi de pildă numai în bucurie sau numai în durere. Viața e multidimensională. La cele două laturi de jos, pământeste, le-aș zice dimensiuni pasionale – bucuria și durerea – la care se limitează materialismul, trebuie să adăugăm o a treia înălțime, dimensiunea spiritualității... și transfigurându-ne să trecem în a patra dimensiune metafizică, în extaz și sfințenie”. [V. Voiculescu,1935: p. 400]

Recurgând la datele biografice voi reconstitui traseul identitar al personalității autorului V. Voiculescu. Al șaselea copil al familiei Voicu, Vasile Costache, al cărui nume va fi schimbat ulterior în V. Voiculescu, se naște în data de 27 noiembrie 1884, la Pârscov, județul Buzău. Școala primară a frecventat-o în Buzău, după care a urmat și a absolvit Liceul "Gheorghe Lazăr" din București. Timp de doi ani urmează cursurile Facultății de Litere și Filozofie din București, (1903). Între 1903-1909 este student la Facultatea de Medicină și pentru că detestă injecțiile se orientează spre medicina naturistă.

În anul 1910, va absolvi Facultatea de Medicină din București și va susține doctoratul în medicină cu titlul *Rezecția intestinului cu sutură termino-terminală în herniile strangulate*. Se va căsători cu Marioara Mitescu și vor avea împreună cinci copii.

Anii copilăriei i-au fost marcați de *tradițiile din lumea satului*, de contactele cu credințele, eresurile, obiceiurile arhaice, fiind nelipsit din experiența vieții sociale sătești de la Hanul cu urși, locul unde copilul descoperă mirajul existenței lumii, lume aflată în comuniune cu natura și cu Dumnezeu. În satul din munții Buzăului, trăiește într-un spațiu rustic, dominat de credințele și datinile străvechi, și participă la ceremoniile religioase din săptămâna Patimilor, la ritualul punerii în mormânt a Mântuitorului, cântând prohodul. De altfel, după cum însuși mărturisește autorul niciuna dintre vietățile care-și pierdeau viața nu scăpau de slujba înmormântării pe care el însuși, copil fiind o săvârșea. Jocul lui preferat a fost de-a biserica, slujbele fiind săvârșite pe un altar improvizat sub nucul din curte. Acum se formează gândirea alegorică a autorului, prin împletirea sentimentului religios cu cel mistic. **Hanul** devine simbolic centrul lumii arhaice „așezat în inima muncelor, la îmbucătura a patru văi, [...] ce aținea calea a patru drumuri mari” [V. Voiculescu, 1995:99], fiind și un spațiu de tanscendere între munte și șes. În întâlnirile de la han descoperă minuni cum ar fi femeia *năucă*, slabă care poartă urmele fulgerului pe obraz, o creștătură roșie. (*Poemul Hanului cu Urși. Hanul*)

„Cei mai statornici mușterii ai hanului, nelipsiți de dimineața până seara erau urșii, adică ursarii cu fiarele lor ...urșii ăștia năzdrăvani mi-au umplut cu fericite spaime copilăria și au sădit în mine o poezie sălbatică ce dăinuiește încă. Au ajuns un simbol nedeslușit dincolo de jocul literar, o înrudire afară din fire, ca un totem. Sau poate numai fiindcă ori pe câte șesuri m-a purtat să joc cu lanțul de gât, viața, sunt și am rămas, măcar în gând și în dor un habotnic locuitor al muntelui”. [V. Voiculescu, 2007:25]

Atmosfera "autentic rurală", cu datini și obiceiuri străvechi, hora, groapa, îngerii răi, ceremonialul descântecului, miturile, figurile arhetipale care stau la baza creării lumii vor constitui originea imaginarului lui V. Voiculescu. Contactul cu primele lecturi se produce prin vocea mamei care-i citește din Viețile Sfinților, povestiri cu caracter moralizator. Astfel lectura

Bibliei, a Vechiului Testament pe care-l știa pe de rost, costitue fundamentul universului său spiritual, autorul fiind însoțit de convingerea că există o forță de nedefinit pe care nu o poate nega. Lupta simbolică a lui Iacob cu Îngerul poate fi „considerată emblema situației lui V. Voiculescu în universul religios. Din Noul Testament l-a inspirat Evanghelia după Luca” [V. Voiculescu, 2009:36] autorul situându-se în lumea Noului Testament, dar păstrând mentalitatea aspră a celui Vechi: „dintre toate lecturile mele, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia, cu aspra ei grandoare, jumătate pământeană, jumătate divină...sfinții mei au fost Avram și Iacob...” [V. Voiculescu, 1935:432]

În orizontul amintirii sale, autorul se regăsește în ipostaza *copilului visător* pierdut între *florile de in sălbatic*, fericit sub cerul albastru, aflat într-o permanentă așteptare a unei *minuni*.

Cât mă pot decoperi eu însumi înapoi, aproape dincolo de orizontul amintirii, mă văd un copilăș stând singur într-o poiană cu flori sălbatice, la marginea unei gârle...Stau pe un mal cu flori și mă uit în zare. Simt și acum fericirea acelei singurătăți copilărești plină de o mare, de o nespusă, de o mistică așteptare. Așteptam de atunci ceva ce aștept și acum...Mă simțeam, mă credeam predestinat....ce așteptam? Îngeri, pe Dumnezeu, pe Sfântul Petre...?[Confesiunea unui scriitor și medic, „Gândirea”, nr. 10, oct. 1935, p.454]

Amintirile referitoare la scufundarea în apă, la simbioza cu mediul acvatic au stat la baza scrierilor *Lostrița* și *Pescarul Amin*, în care realul și fantasticul coexistă, sunt solidare și inseparabile.

Experiența în spațiul mioritic, în veșnicia satului, datinile transformate în spectacole, ritualul religios, cultul împărtășaniei (al euharistiei) au determinat o proiecție raportată la modelul divin, un arhetip generator de texturile multiple ale imaginarului, în care imaginea excede experiența și se apropie de simbolistică. Secvențele biblice transpuse în adevărate ritualuri ce se desfășoară în Săptămâna Patimilor sunt valorificate în poezii precum: *Pe cruce*, *Isus, Isus din copilărie*, *În Grădina Ghetsemani*, în care este surprinsă dualitatea naturii christice: divino-umană, suferința răstignirii fiind urmată de bucuria învierii. Spațiul matrice păstrează veșnicia din care poetul reia cu sfințenie candoarea sufletului strămoșesc. Ion Pop identifică în opera lui V.

Voiculescu „o experiență preistorică a apei, peștilor și codrilor înrudiți cu omul prin niște linii care îi așază deopotrivă în inima universului [...] ceața ce înconjoară lumea lui V. Voiculescu e cea a genezei lumii, a celor mai vechi mituri”[Ion Pop,1967]. El preferă să se întoarcă în mit deoarece transcede într-o dimensiune metafizică, dincolo de cosmos.

Carierea sa literară se desfășoară concomitent cu cea de medic (1910-1940) care îl poartă în diferite localități din țară (Ocolu-Gorj, Câmpu-Buzău, Hotarele-Ilfov) ceea ce-i oferă prilejul de a aduna un bogat material despre credințele și obiceiurile locurilor prin care trece.

În 1912, debutează cu poezia *Dorul* în revista *Convorbiri literare*, iar în 1916 cu volumul *Poezii*, majoritatea exemplarelor (600) dispărând în timpul ocupației germane din locuința sa din Buftea. În ceea ce privește etapele creației voiculesciene se disting influențe sămănătoriste și gândiriste în vol: *Poezii* (1916): *Dor ciudat, Ca pe un diamant, Bătea la poarta cerului, Părinte, unde să te caut?, Pe cruce, Isus ; Din Țara Zimbrului* (1918); Valorificarea modelului biblic în vol.: *Pârgă* (1921). Cum însuși mărturisește în interviul acordat lui N. Crevedia (cf. *Gânduri albe*, p.434) a făcut parte mulți ani înainte de război din cercul *Convorbiri literare* scriind poezii poporaniste. Ion Rotaru îl consideră un îndrăgostit de poezie, recunoscând influențele din Vlahuță, Coșbuc, Anghel, Șt. Octavian Iosif. La începutul carierei sale literare, poetul este un sentimental, ușor emfatic retoric, marcat de o viziune sămănătoristă, cântă natura, satul, casa părintească în paragină, utilizând un ton elegiac și nu dramatic cum întâlnim la Goga. Pasionat de lecturile din domeniile cele mai diverse (știință, artă, filosofie nerămânându-i indiferenți Schopenhauer, Platon, psihofizica și psihopatologia care l-au condus spre medicină, pe urmele lui Pierre Janet, ale lui William James) și de experiențele de tip mistic, imaginea este supusă unui proces de conștiință a eului interpretant, în relația acestuia cu propriile reprezentări despre lume.

O primă etapă a creației sale cuprinde poezii în care poetul conturează, în manieră sămănătoristă, un *univers rustic*, marcat de sărbători creștine, dar și degradarea lumii patriarhale: "Azi satu-i plin de gloata, străinii îl cercetează,/ Dar casa mi-i pustie și curțile-n ruine". ("Casa noastră"). Mistuit de setea de cunoaștere, prin meditația religioasă V. Voiculescu se întoarce mereu către sufletul strămoșesc. Aspectul general al acestor poezii se caracterizează printr-o armonie ce le apropie mult de poezia populară.

În 1917, Bătălia de la Mărășești (6-16 august 1917) a fost cea mai importantă operațiune militară desfășurată de Armata Română în timpul Primului Război Mondial iar eroismul de care au dat dovadă ostașii români, în fața forțelor germane și austro-ungare, va constitui tema volumului *Din Țara Zimbrului*. Astfel, poeziile din cel de-al doilea volum se înscriu în tradiția poeziei patriotice a lui V. Alecsandri și George Coșbuc fiind inspirate din eroismul ostașilor români în Primul Război Mondial. Tonalitatea versurilor este moral-patriotică. În imagini artistice memorabile, poetul redă gesturi eroice ale soldaților anonimi, sacrificiul acestora, scene de pe câmpul de luptă: "Șase cruci", "Popa din Dealul Sării" s.a. Grănicerul, Stegarul, Neculuț sunt cei trei soldați țărani necunoscuți de nimeni care cad vitejește la datorie. „Aflate sub ocupație nemțească, hotarele țării erau *numai o rană*, Leul Băniei (Oltenia) era Într-o baltă de sânge, Vulturul (Muntenia) era *în cușca robiei* armatelor lui Makensen toată nădejdea rămânând Zimbrul Moldovei” [Ion Rotaru, 1997:249] Cu toate că unii critici le-au considerat lipsite de originalitate, ocazionale, privite în ansamblul operei autorului ele sunt pagini autentice dacă le raportăm la istorie și biografia poetului, recunoscându-i meritul că el aduce un omagiu țaranului pe umerii căruia se află povara războiului: „Rămâne doar boul...neînfrânta-i cerbice/ Abia se îndoaie sub palmele vremii.../ Rămâne la plug sub jug și sub bice/ El singur din toate podoabele stemei.../ Dar azi el e zimbrul sălbatec și tare/ Și vremile stinse par iar să se-ntoarne,/ Căci oastea de zimbri stând azi la hotare/ Puhoiul de haite îl zvârle în coarne. (Țara)

Cu cel de-al treilea volum - "*Pârgă*", 1921, începe faza cu adevărat lirică a poeziei lui V. Voiculescu cum avea să afirme G. Călinescu. În acest volum se dezvăluie adevărata structură sufletească a poetului: natura telurică înfiorată de puternice *aspirații spirituale*. Sentimentul religios se interiorizează și începe să nu mai fie exprimat discursiv, ci sub forme alegorice sau simbolice. În calitate de medic în diferite zone ale țării, Voiculescu va descoperi zestrea folclorică a poporului român: tradiții, obiceiuri, creații artistice pe care o valorifică în proză. Vlahuță este cel care i-a influențat cariera literară. Vol. *Poezii* (1916) este de factură sămănătoristă, în care autorul evocă nostalgic imaginea satului natal ce-i pare „bârlog sălbatic” și a casei părintești, care rămasă pustie îi provoacă un profund sentiment de tristețe. În texte precum *La Rusalii* contemplă peisajele câmpenești, surprinde oamenii care prășesc pe ogoare, pătrunși de sfințenia clipei. Natura, pământul și imaginea casei

formează sursa primară a imaginarului poetic voiculescian. În volumul *Din Țara Zimbrului*, 1918, preotul, ciobanul și căpitanul participă la împlinirea idealului național, alături de ei, intervenind îngerii și arhanghelii. Natura devine altarul iubirii, în satul patriarhal dominând pacea și liniștea, simboluri ale veșniciei la care poetul se întoarce pentru a cânta nemurirea. Discursul său liric este invadat de ființe cerești (Îngerul Nădejzii, Arhanghelul Durerii, Isus în grădina Ghetsemani). Însă spre deosebire de congenerii săi, la Voiculescu, îngerii sunt „spirite pure, corespondențe simbolice, vag transcendente” [Ion Rotaru, 1997:249] cu ajutorul cărora omul se eliberează de constrângerile concretului, în timp ce Arghezi imploră divinitatea să-i trimită un *pui de înger* iar la Ion Pillat și Adrian Maniu, îngerii sunt reprezentări iconografice.

Etapele a doua a creației poetice a lui V. Voiculescu vizează asocierea idealului poeziei pure cu lirica religioasă și cuprinde volumele *Poeme cu îngeri* (1927); *Destin* (1933); *Urcuș* (1937); *Întrezăriri* (1939). Poetul depășește acum tradiționalismul de tip sămănătorist, apropiindu-se de forma modernă reprezentată de gruparea gândiristă. Alegoriei ușoare din primele volume îi iau locul zbuciumul lăuntric, aspirația către Dumnezeu, dramatismul luptei spiritului cu materia și înălțarea într-o lume a valorilor morale. Tema dominantă a acestor poezii este cea religioasă. În 1927, are loc premiera piesei: *Măiastra fără inimă*, iar în 1930, *Fata ursului*; în 1934, apare piesa *La pragul minunii*, intitulată inițial *Sacul cu cartofi*; în 1935 are loc premiera piesei: *Umbra*, iar în 1943, *Demiurgul*.

În ceea ce privește activitatea sa literară și culturală, între 1918-1928, cariera sa cunoaște o ascensiune: colaborează la revistele vremii: *Luceafărul*, *Neamul românesc*, *Dacia*, *Duminica poporului*, *Flacăra*, *Însemnări literare*, *Lumina*, *Gândirea* (1927-1944, mărturisind că preocuparea mistică a *Gândirii* era în concordanță cu structura lui sufletească); devine membru al Societății Scriitorilor Români; este numit director la Fundația Culturală „Principele Carol” de unde va fi concediat în 1929 din lipsă de fonduri; face parte din comisia Controlului cinematografelor având sarcina de a viziona filmele străine și de a aviza rularea lor în România.

În 1926, este decorat cu ordinul *Steaua României cu spade* pentru activitatea de medic militar în Bârlad, în 1917, când în ciuda problemelor de sănătate (bolnav de tifos) îi îngrijește pe bolnavi. Primește *Crucea Meritul Sanitar* pentru întreaga activitate desfășurată în slujba sănătății poporului, publicând în periodicul *România administrativă* peste o sută de articole

medicale, inițiind la radio emisiunea *Sfatul medicului*, rubrică medicală pentru săteni. Începând cu 1931 colaborează la *Revista Fundațiilor Regale*, *Vremea*, *România literară*, *Pagini basarabene*, *Decembrie*. Este decorat cu medalia *Avântul țării*, pentru participarea la campania din Bulgaria din 1913, din timpul Războiului Balcanic cu privire la stabilirea frontierelor dintre România și Bulgaria, campanie în care îi îngrijește pe cei răniți. În exercitarea actului medical pune un accent deosebit pe comunicarea psihică dispunând de acea capacitate de a-l asculta, de a-l înțelege și de a se transpune în celălalt, de a deveni altul, ceea ce va fi esențial și pentru activitatea sa literară. Căuta să descopere cauza care a generat boala, iar în prescrierea unui tratament evita, pe cât posibil, medicația de sinteză în favoarea celei tradiționale. Astfel, tiparele arhaice transmise tradițional erau actualizate și personalizate pentru fiecare pacient. Același demers este respectat și în opera literară arhetipurile fiind reactualizate în circumstanțe moderne, „actul vindecării fiind un act de transmitere a energiei spirituale, asemenea actului artistic”[V. Voiculescu, 2009:51]

Glasul și consecințele nefaste ale Rugului Aprins

Anii foametei, sfârșitul celui de-al doilea război mondial, instaurarea regimului comunist au fost aspectele care au definit contextul social-politic între 1935-1946. În vremurile de ateism-comunist la inițiativa părintelui Daniil Teodorescu- Sandu Tudor, se înființează gruparea Rugul Aprins care adună mai multe personalități din viața cultural-religioasă de atunci, între care: Părintele Ieroschimonah Daniil – Sandu Tudor, Părintele Arhimandrit Vasile Vasilache – starețul de atunci al Mănăstirii Antim, Părintele Prof. Univ. Dr. Dumitru Stăniloae, Prof. Univ. Dr. și Academician Alexandru Elian, Prof. Univ. Dr. Alexandru Mironescu, scriitorul Paul Sterian, scriitorul Ion Marin Sadoveanu, poetul Vasile Voiculescu, teologul Nichifor Crainic.

Implicațiile Rugului Aprins asupra omului V. Voiculescu

Începând cu anul 1944, V. Voiculescu descoperă viața spirituală isihastă, frecventează experiențele de tip Rugul Aprins de la Mănăstirea Antim și se sustrage astfel din viața socială pornind în călătoria ascensională în interiorul său, transformând neputințele lui în virtuți. „Rugul Aprins”, care arde și nu se mistuie, este simbolul Rugăciunii neîncetate, deci Rugăciunea lui Iisus. În ceea ce privește **activitățile membrilor grupului spiritual-duhovnicesc „Rugul Aprins”**, întâlnirile de la Mănăstirea Antim aveau loc în mod obișnuit joi seara, fie în bibliotecă, fie în pridvorul mănăstirii unde se

citeau texte literare (comentate apoi din punct de vedere teologic), texte scripturistice, patristice și filosofice, sau erau dezbătute teme diverse din actualitatea imediată, culturală, economică și socială, în special de apologetică, ascetică și mistică ortodoxă, în cadrul cărora se urmărea în principal evaluarea, din perspectivă creștină a mai multor segmente ale vieții, căutându-se soluții de trăire în sânul lumii, însă la nivelul exigențelor unei ortodoxii autentice. Câteva dintre subiectele abordate cu predilecție erau: Isihasmul, Iisus-Logosul întrupat, Păcatul original, Scena și altarul, Exegeza smochinului neroditor și blestemat, Rugăciunea inimii. Ca urmare a acestei experiențe legate de mișcarea literară a „Rugului Aprins”, Vasile Voiculescu scrie poeziile: *Părinte, unde să te cauți și pentru ce te-ascunzi mereu, Mergeam pe căi alunecoase, L-am lăsat de-a trecut, Spuneți-i că m-am înturnat, În pădurile de gânduri*. Antimul și "Rugul Aprins" au intrat în atenția Securității încă din anul 1947, pentru atitudinea protectoare și ocrotitoare manifestată față de refugiații ruși în general și față de Părintele Ioan Kulîghin (Ioan cel Străin) în special, dar și din cauza temerii organelor represive legate de apropierea dintre Biserică și intelectuali. Din februarie 1958, încep arestările celor care au participat la discuțiile din grupul Rugul Aprins acuzați că au subminat autoritatea statului. Motivul real al arestării lui V. Voiculescu, condamnat la cinci ani de temniță, în pofida vârstei sale, de aproape 74 de ani, a fost că în timpul celui de-al doilea Război Mondial a elogiat prin scrierile sale războiul antisovietic, iar după 23 august 1944 a scris poezii cu caracter mistic, fiind astfel acuzat de **uneltire contra ordinii sociale**. Poeziile mistice pentru care a fost acuzat sunt *Cerșetorul, Neagra labă, Noul arhitect*. I-a fost confiscată averea, fiind condamnat la cinci ani temniță grea și cinci ani degradare civică. În 1962, după patru ani de detenție la penitenciarele Jilava și Aiud, va fi grațiat datorită stării precare de sănătate (TBC) din cauza condițiilor din închisoare și se va stinge în 1963. Voiculescu poate fi raportat la Paul Claudel, sau Rainer Maria Rilke.

Implicațiile Rugului Aprins asupra scriitorului V. Voiculescu. Autoexilul

Anul 1946 a însemnat pentru el o răscruce în sensul că se izolează după moartea soției, deși va scrie foarte mult, nu va mai publica nimic până la sfârșitul vieții, cu excepția unui început de colaborare în numărul 1 al revistei „Ramuri” din Craiova, la 14 ianuarie 1947 și cu participarea la concursul instituit de revista „Provincia” din Turnu-Severin, unde obține premiul III, cu

povestirea *Capul de zimbru*, în care valorifică tema sentimentului de onoare, unde un ofițer român refuză să se lase perchiziționat de un ofițer german care a pierdut un timbru cu stema Moldovei. Voiculescu a părăsit viața publică devenind un **adevărat sihastru** după cum mărturisește unul dintre fii săi. A scos din alimentație carnea, a refuzat să participe la serate ori întruniri culturale, trăind retras, supunându-se unor **nevoi din ce în ce mai aspre ale unui regim totalitar**. Și-a blocat cu cărți soba din odaie, așa încât aproape un deceniu a dormit în frig, devenind la înfățișare asemenea unui monah cuminte, cu păr lung și barbă. După experiența Rugul Aprins descoperă narațiunile din cartea *Pelerinul rus* de unde preia formula narativă pentru următoarele povestiri. Se retrage din activitatea de la radio, ulterior fiind distruse toate înregistrările cu vocea lui de la rubrica „Sfatul medicului”. Pentru că refuză o colaborare cu securitatea trăiește în sărăcie și este nevoit să-și vândă din cărți pentru a supraviețui.

Scrierile din această perioadă, după experiența de tip Rugul Aprins și până la momentul arestării, pot constitui o a treia etapă a creației sale poetice. Într-o astfel de stare scrie povestirile, sonetele, poemele mistice, spovedaniile sale prin care nu deplânge suferința sa fizică ci oferă nemurirea prin actul creației. Povestirile scrise între 1947-1954, și între 1955-1958: *Misiune de încredere, Farsa, Lipitoarea, Lobocoagularea prefrontală, În mijlocul lupilor, Șarpele Aliodor, Loștrița, Sezon mort, Ciobănilă, Pescarul Amin, Amintiri despre pescuit, Moarte amânată*, imaginează o lume de mit, de legendă, temele și motivele fiind: vânătoarea, magia, omul fantastic, animalul totemic; în unele povestiri, fantasticul se realizează prin viziunea contopirii regnurilor și a speciilor (omul-pește). În poemele religioase: *Clepsidra, Călătorie spre locul inimii*(1950-1954) întâlnim un univers în care omul, strivit de duritatea vremurilor, își îndreaptă privirea implorator spre Dumnezeu, exprimându-și dorința de "a fura" de la El doar dragostea: "Cu inima mea cutezătoare,/ Doamne, numai dragostea Ta aș fura" (*Tâlhar*). Ceea ce-i cere poetul lui Dumnezeu nu este revelație, nu un semn al Absolutului, ci ajutor pentru purificarea sufletului, pentru izbăvirea de păcate. Prin poeziile acestui ciclu, *Întâia dragoste, De profundis, Murind, Graalul, Din pietre grele, Busola, Povara, Șarpele, Zbor* precum și prin cele din volumele anterioare, V. Voiculescu rămâne poetul cu cea mai mare sensibilitate religioasă. George Călinescu îl situează în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, în capitolul Ortodoxiștii. Momentul 1926. Iconografia mistică. Doctrina miracolului*, alături de

Nichifor Crainic, L. Blaga, Paul Sterian, Sandu Tudor, Ștefan I. Nenițescu, Const. Goran, iar Ovid S. Crohmălniceanu, la capitolul *Lirica sensibilității religioase*.

În 1949 scrie ultimul capitol al cărții, *În satul Cervoiiului*, iar între anii 1952-1954, pe celelalte ale romanului *Zahei orbul*, care va fi editat pentru prima dată în anul 1970, la editura Dacia, Cluj-Napoca, după șapte ani de la moartea autorului, iar între 1955-1958, scrie *Gimnastică sentimentală, Pribeaga, Trandafir agățător*.

Cele 90 de sonete, numerotate în continuarea celor 154 ale lui Shakespeare, intitulate *Ultimele sonete ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* sunt scrise între 1954-1958, în cea mai grea perioadă a vieții sale, (bătrân, bolnav, sărac este conștient de valoarea lor și încearcă să le ascundă la prietenii lui de încredere). În aceste sonete poetul scrie despre nemurirea dobândită prin arta ce se naște din iubire, procesul creației fiind unul complex și purificator în același timp. Astfel, iubirea și eternitatea transcend sufletul prin învingerea timpului și a morții, Poezia identificându-se până la confundare cu Iubirea.

Poeziile din acest volum sunt considerate o capodoperă a liricii erotice din poezia română. Poetul preia modelul de sonet de la Shakespeare și abordează, în general, aceleași teme, dar într-o realizare artistică absolut originală. Principalele teme sunt: creația, iubirea, speranța, trecerea timpului, poezia, moartea, toate fiind subordonate sentimentului de iubire. Prin tema iubirii, V. Voiculescu poate fi raportat la poeți precum: M. Eminescu, L. Blaga, T. Arghezi, N. Stănescu. Misteriosul adolescent și misterioasa femeie brună sunt în concepția criticilor moderni corespondențe ale Azurului și Teluricului, ale Raiului și ale Iadului „fioroase contrarii ce iscă prin acuplarea lor, tragedia sufletului însetat de purități astrale” [Ion Rotaru, 1997:258]. Depășind granițele Binelui și Răului pământesc, atingerea Frumosului absolut înseamnă descoperirea și trăirea Iubirii eterne până la contopirea cu Divinul. Autorul crede că Shakespeare nu a dus până la capăt purificarea deplină acestui sentiment de esență divină și de aceea continuă sonetele mareului Will, în acest sens Ion Rotaru vorbind de o atitudine îndrăzneță din partea scriitorului român.

De-a lungul existenței omului, spiritul său trece prin mai multe faze, în funcție de contextele socio-culturale la care ia parte. Autorul își imaginează semnificații dincolo de aparențe prin care își configurează o

realitate superioară, despre care crede că dă sens existenței sale. Deoarece Vasile Voiculescu refuzase orice compromis, orice colaborare cu viitorul luminos proletcultist, putem spune că acesta a fost adevăratul model al *rezistenței prin cultură* în anii comunismului. În conturarea personalității sale creatoare, autorul se raportează la societățile arhaice și tradiționale, la o poveste sacră pe tărâmul căreia forțele supranaturale și personajele fabuloase dețin controlul evenimentelor, la un model comportamental etic, prin oferirea unui principiu de ordine universală. Structurile mitice din spațiul ficțiunii sale vor fi controlate după propriile regulile ale imaginarului. Cu toate că impresionează prin „utilizarea unei limbi rurale, inedite și inestetice” [Eugen Lovinescu, 1973:427], inspirându-se din modelul universal al poeziei lui Rainer Maria Rilke, fiind influențat de Pillat, Vlahuță, Crainic, V. Voiculescu va rămâne pentru mult timp într-un cont de umbră, destinul său literar atingând apogeul prin scrierile publicate postum, începând cu anul 1964.

Descifrarea simbolurilor unei opere literare prin raportarea la momentul istoric nu înseamnă și valorificarea ei din punct de vedere estetic, o analiză și o interpretare critică trebuie să țină cont nu numai de *sincronismul* cu aspectul social, economic, înțeles ca pe un pact existențial ci și de *diferențierea* ce valorifică scrierea autorului, imprimându-i un anumit stil, fiind o inovație cu repercusiuni în dezvoltarea și progresul vieții sociale. Această inovație raportată la principiul diferențierii nu se construiește decât din interferența valorilor spirituale, a stărilor generate de factori externi și a valorilor estetice. Voiculescu depășește expresia unei ideologii, traiectoria opere sale se raportează la momentul istoric al vremii sale.

Experiența singurătății după 1947 va fi ilustrată în poeme ca: *Alfa și Omega*, poem datat martie 1947, în care își exprimă starea emoțională interioară: „Nimic nu mă-nspăimântă, că mor sau că visez. /Ești început a toate și tuturor sfârșitul:/ De când m-am rupt de tine și nu mai încetez/ Cumplita mea cădere ce umple infinitul,/ M-apropii tot de tine pe cât mă depărtez”. Ideea că Dumnezeu este în noi înșine este ilustrată în *Autoportret romantic* (la 67 de ani): „Mi-am făcut o bătrânețe bravă,/ Cu părul alb ca faldul unui steag,/ Cu crângul bărbii țarcuind șirag, un chip uscat de pajiste firavă.../Visez mereu căci visul mi-e trezie/ Din lene mi-am făcut amică vie:/ Sub ea țin sfat când gânduri mii mă trag.../Nu mai întreb ce vânturi bat afară;/ Privesc în mine pulberea de seară,/ Și coborând lăuntrica mea scară,/ Mă sprijin în condei ca un toiag”. Poemele *Clepsidrei*, cu datarea lor exactă, cu an,

lună, zi, și adesea cu oră, constituie o dramatică reparcurgere a treptelor parcurse de omul în care se cuprindeau, uneori complementar, alteori contradictoriu, creștinul închinător ortodox și poetul cu gând îndrăzneț, cercetător. În totalitatea lor, poemele, semnifică o neîntreruptă rugăciune, în permanent dialog cu dumnezeirea, prin care se celebrează Creatorul și creația. (*De profundis*)

V. Voiculescu se descoperă acum a fi poetul religios, net deosebit de toți cei care făceau parte din generația „ortodoxiștilor gândiriști”, chiar dacă, întrebările privind Cunoașterea deschid o posibilă cale de surpare a credinței, poemele din *Clepsidra* refac echilibrul spiritual al autorului din ultimii ani de viață. Se limpezește treptat, în același sens, un conflict între minte și inimă, între capacitatea de gândire și de simțire. În versuri din *Septembrie 1954*, schițează un drum ascuns al rugăciunii, al gândului adevărat trimis dinspre inimă înspre minte, căci inima este cea care tănuiește pe Dumnezeu. Cu același elan de credință și durere, în versuri din *Scafandru* mărturisește zadarnica cercetare cu mintea. Există însă și o altă cunoaștere, aceea a minții schimbate prin mijlocirea inimii care deschide noi căi spre absolut și către care pelerinul aspiră (*Spirala*). Într-o *Călătorie spre locul inimii*, (decembrie 1955) timp al Rugului Aprins, după ce încearcă să stabilească acel loc misterios al inimii, unde mintea dobândește harul schimbării, în *Liturghia cosmică*, unul dintre ultimele poeme ale anului 1958, rostește viziunea fulgurantă a apoteozei reînțoarcerii duhului acasă, un amestec de sacru și profan, o cosmogonie, în care din acumularea de imagini neașteptat de răscolitoare „Acest pământ îndatorat doar să mă poarte” și de o frumusețe nealterată, izvora timpul și, o dată cu el, divinitatea. În poemele lui Vasile Voiculescu se întrepătrund cele două dimensiuni ontice, comunicarea și cuminicătura, expresii ale experienței poetice și religioase, după cum subliniază Delia Pop în lucrarea *De la comunicare la cuminicare. Dimensiuni ontice în opera lui Vasile Voiculescu*: „Dacă o bună parte din creațiile volumelor *Poezii* (1916), *Din Țara Zimbrului* (1918), chiar și din *Pârgă* (1921) stau sub semnul comunicării [...], culegerile următoare se desprind din ce în ce mai mult de această modalitate de exprimare, transformându-se într-un mod de existență. Opera medicului, poetului, prozatorului și dramaturgului își trage seva din imaginea casei părintești, ambianța rurală, văgăunile, munții, scăldatul, pescuitul, credințele, obiceiurile locurilor în care l-au purtat cariera medicală, superstițiile și descântecul. Din acest spațiu matrice nu lipsesc

împrejurările excepționale în care primează legile fantasticului cum se întâmplă în Povestiri Pescarul *Amin*, *Șarpele Aliodor*, *Lostrîța*, *Ultimul Berevoi* sau în piesele de teatru: *Fata ursului*, *Demiurgul*, *Umbra*.

Poemele sale s-au raportat permanent la două coordonate: la spiritul propriu și la expresia literară preconstituită. Personalitatea sa creatoare s-a configurat pe fundalul unui dramatism existențial din care nelipsit este dialogul permanent cu *sine*.

Râvna ascetică a autorului presupune două tipuri de raportare la transcendent: tot ce a scris între 1912-1940 definește trăirea sa mistică prin reprezentările religioase, iar în postume (scrise între 1946-1958) și publicate după 1964, se remarcă un dialog direct cu divinitatea în care singurătatea, suferința, deznădejdea îi definesc traseul spiritual prin proiectarea într-o dimensiune metafizică.

BIBLIOGRAFIE

Diaconu, Mircea A., *Poezia de la „Gândirea”*, Ediția a II-a revăzută, Ideea Europeană, București, 2008.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii contemporane*, Editura Minerva, 1973, vol. I, p. 427

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane. Evoluția poeziei lirice*, Editura Ancora, București, 1928, p. 107.

Micu, Dumitru, *Gândirea și Gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 513-540

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol II, *Perioada interbelică. Poezia contemporană*, Editura Iriana, 1995, p. 22

Pop, Delia, *De la comunicare la cumunicare. Dimensiuni ontice în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Umbria, Baia Mare, 2000, p. 152

Pop, Ion, *V. Voiculescu și tentația mitului*, în „Luceafărul”, 1 aprilie 1967 și 8 aprilie 1967.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, volumul IV, *Epoca dintre cele două războaie*, Editura Porto-Franco, Galți, 1997, p. 251

Troțki, Lev, *România și războiul balcanic*, traducere de Radu Părpăuță, Editura Polirom, Iași, 1998

Vasile Voiculescu, *Confesiune rostită în fața studenților de la Teologie din București* – Revista *Gândirea*, Anul XIV, nr. 8, octombrie 1935, pp. 400-405

Voiculescu, Vasile, *Confesiunea unui scriitor și medic*, *Gândirea*, nr. 10, oct. 1935, p. 432

Voiculescu, Vasile, *În grădina Ghetsemani*, Antologie de poezie mistică, Ediție îngrijită de Roxana Sorescu, Editura Art, București, 2009, p. 51

Voiculescu, Vasile, *Lostrița. Căprioara din vis. Povestiri fantastice*. Ediție și note de Florentin Popescu Cu o „postfață” a scriitorului, Editura Floarea darurilor, București, 1995, p. 99

Voiculescu, Vasile, *Nușele și povestiri, Poemul Hanului cu Urși. Urșii*, Editura Cartex, 2000, București 2007, p. 25.

Zaciu, Mircea, *Scriitori români*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 480

**Fenomenul proiecției în cuplul literar din *La Grandiflora*.
Actul nevrotic și refularea în nuvela lui Gib Mihăescu**

**Drd. Eugenia Tatiana BUZEA (BULANCEA)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Abstract: *In La Grandiflora, Gib Mihaescu builds the characters' identity by mentally deconstructing them, employing lucidity (the result of an acerbic, obsessive introspection), in constant competition with the phantasm which dislocates reality and hijacks the banal events, recomposing them according to the criteria of an alienated psychology. The characters' deeds are born in a captivity of primitive emotions. Thusly, the literary couple becomes an association of vices and complexes, a negative transference of states converging to neurosis. The main character induces, against the background of his wife's jealousy and unfaithfulness, similar anguish to the other male characters by bringing disrepute to other wives. A deliberate contamination, in the attempt to vilify women, with the aim of rehabilitating his wife and saving their marriage. The erotic transference, negatively connotative, is a pattern that, apparently, leads to trivial literature, but the insertion of mystical and mythical symbols transfigures the short story artistically. The voluptuousness of the displaying the self, the engine of this universe altered by the interference of a moral code, leads to the emergence of the demonic double. Strain alternates with relaxation, unrest becomes calm, and the visceral revolt emerges and disappears contextually. There is a mystifying game that poisons and, eventually, reality reinstates, in the spirit of righteousness, the trust in a general redemption.*

Keywords: *lucidity, negative transfer, self, double demonic, fantasy.*

La "Grandiflora", publicată inițial în Viața românească (nr. 2, 3, 4 / 1926), apoi într-un volum de nuvele, alături de alte lucrări pe care autorul le-a considerat reprezentative în 1928, ulterior apărută în aproape toate culegerile postume cu opera lui Gib Mihăescu, este o nuvelă asupra căreia criticii literari au avut percepții diferite de-a lungul timpului. S-a vorbit de cele mai multe ori depre criza personajului blocat între imaginația sa fatidică și realitatea ca un dat predeterminat prin forța obsesiilor de a coagula evenimente ce devin semnificative numai în măsura în care sunt investite cu noi conotații patologice.

Se impune o analiză în stratul cel mai profund al șirului determinărilor, asupra fenomenului proiecției descris prima dată de Sigmund Freud în studiile sale preluate apoi la o scară largă, în domeniul psihanalizei, dezvoltate și teoretizate începând cu normalitatea, până la patologic. Astfel, urmărind un model de identificare a conceptului de *proiecție* cu diferite mecanisme de apărare care se pun în mișcare ca urmare a eșecului refulării.

Sava Manaru este personajul principal ce ni se descoperă treptat, plecând de la imaginea unui boier dintr-un mic oraș, afacerist în viticultură, petrecăreț și leader al unui grup de notorietate pentru distracțiile din cârciuma lui Alexandru Cocoșel numită cu emfază La "Grandiflora". Așteptat și primit cu multă veselie de către prietenii dornici să-i asculte glumele pline de spirit, eroul apare indispus, sub efectul geloziei în stadiul de bănuială că soția sa îl înșeală cu cel mai bun prieten al familiei, Ramură.

Demersul psihanalitic pornește de la premisa descoperită prin vocea naratorului omniscient ce îl caracterizează pe Manaru: *ochii ... răsfângeau lăcomia marinarului poposit în bordel după lunga-i călătorie, observație care vizează aducerea la suprafață a unor dorințe sexuale refulate. Asistăm la proiecția⁸⁶ personajului ca mecanism prin care un subiect se eliberează de anumite situații afective intolerabile localizând în afară, asupra altuia, sentimentele proprii, și anume tentația infidelității, în condițiile în care Manaru nu are certitudinea de a fi fost înșelat de soția sa. Sigmund Freud⁸⁷ face referire la o gelozie proiectivă, diferită de cea normală și de gelozia delirantă, prin faptul că subiectul se apără de propriile dorințe de a fi infidel atribuind infidelitatea partenerului său. În acest fel proiecția apare ca un mijloc de apărare originală și arahică prin care se identifică în lumea exterioară cauza unei neplăceri, identificare posibilă prin bipartiția la nivelul persoanei și trimiterea către altul a acelei părți a sinelui care este respinsă.*

Traseul eroului este unul aparținând demonstrației logice, plecând de la considerația că *toate sunt la fel, cărnățărese*, el caută o justificare stabilită a priori în virtutea căreia Frosica să fie exonerată. Demersul de verificare a ipotezei sale capătă proporții astronomice atunci când prietenii, în glumă, dar și din curiozitate, pretind că pleacă de la masa de petrecere către casă, însă ei se ascund în spatele gardului de unde aud interpelarea lui Ramură de către soțul gelos. Rezultatul este că gardul se rupe sub greutatea petrecăreților care fug apoi precum niște stafii ... *ferind de lumină*, imagine asemănată de Nicolae Balotă⁸⁸ cu o piesă expresionistă în care apar scene grotești, cu lucruri și ființe distorsionate, unde *fantasticul se amestecă cu burlescul*. Manaru înțelege că nu se mai poate păstra discreția asupra subiectului, dar abia a doua zi la *cafeneaua din piață* unde își reîntâlnește prietenii, ia hotărârea de a începe demonstrația salvatoare că *toți suntem la fel*, sub efectul gafei lui Zambiloiu.

⁸⁶ Roland Doron, Françoise Parot, *Dicționar de Psihologie*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 617

⁸⁷ Sigmund Freud, *Nevroza, psihoza, perversiune. Opere esențiale* (vol. 7), București, Editura Trei, 2010

⁸⁸ Nicolae Balotă, *Antologie (Omul și opera)*, la Gib Mihăescu, *Nuvele*, București, Editura Lyceum, 1969, p. 26

Obsedat de umilința că a ajuns *lucru public* infidelitatea soției sale, furios și disprețuitor la adresa tuturor, mai ales a lui Ramură, îl fulgeră o idee – să i-o dea pe Frosica, *trebuie s-o ia, altfel...*⁸⁹ Avem, inițial, aceeași manieră pentru dezamorsarea stării tensionale ca în lucrarea *Pavilionul cu umbre* unde soția, respectiv fiica infidelă trebuie pedepsite prin a-și oficializa relația adulteră, dovedindu-se astfel că nu iubirea este ceea ce constituie temelia relației extraconjugale, ci pasiunea vine din interzicerea ei. Însă teoria personajului nu se aplică aici, nuvela *La "Grandiflora"* evoluează spre mitul biblic al căderii în păcat prin femeia slabă în fața tentației. Manaru părăsește grupul râzând misterios, traversează piața și intră la prăvălia unde se vindeau cârnați. Vânzătoarea va fi prima victimă ce pare că se conformează tiparului femeii ușuratică care s-a împotrivit neconvincător în fața avansurilor bărbatului. Astfel se va extrapola termenul *cârânățarese* primind conotația de imorale.

Octav Șuluțiu⁹⁰ vorbea despre o *analiză ascuțită, lucidă, clinică, a unui caz de gelozie morbidă*, urmărind acest raționament de compromitere a femeii ca gen, pentru a construi, astfel, circumstanțe atenuante Frosicai. Apoi, Manaru a povestit prietenilor aventura sa din prăvălie, cu dispreț față de femeie și compătimire pentru cârnățarul Ianoș, soțul încornorat. Însă ceea ce-l aduce în zona patologicului este *satisfacția* necenzurată și nemistificată cu care își face apariția în grupul de prieteni. Satisfacerea este *de facto* acea experiență originară, decisivă în constituirea fantasmei. Redeșteptarea demonului interior se produce la reîntoarcerea sa, prin intervenția și râsul isteric al lui Zambiloiu care abia reușește să întrebe printre hohote interminabile: *Nu cumva ai greșit adresa?* Situația nu poate fi salvată de ceilalți care-l declară *beat*, iar declanșarea nenorocirii avea să fie clară tuturor în scurt timp. Manaru începe incursiunea prin casele prietenilor, cu casa lui Zambiloiu, prin intimidare, sfidându-i pe toți. Se dovedește că nu este respins de soțiile prietenilor săi, în plus ele se pricep foarte bine să adoarmă vigilența soților. În tot acest timp, Ramură, singurul bărbat neînsurat din grup, încearcă să potolească mânia când se abate brusc asupra sa, ori veselie vulgară afișată de Manaru. El primește în tăcere *ordinul* de a se însura, conștient fiind că este primul vizat de răzbunarea prietenului său.

În mod ironic, doamna Mărunțașche, singura care nu fusese vizată de avansurile bărbatului din cauza înfățișării sale, își creează scenarii și minte în fața prietenilor că a fost abordată, semn pentru Manaru că *imaginea sa se reflectă în dorințele tuturor*. Omisiunea va fi corectată imediat, iar imaginea multiplelor *oglinzi* semnifică revelarea unui dublu malefic, un *alter ego*

⁸⁹ Gib Mihăescu, *Nuvele*, București, Editura Albatros, 1986, p. 15

⁹⁰ Octav Șuluțiu, *La Grandiflora*, recenzie în *Viața Românească*, XX, nr. 5-6, 1928, p. 330

disprețuitor, îndrăzneț, lipsit de scrupule. Frontiera dintre *eu* (cel care caută recăpătarea echilibrului alături de soție) și *celălalt eu* (care își răzbună umilința de a fi obiectul ironiei prietenilor) este imperceptibilă. Cele două ipostaze sunt convergente până în punctul în care, o dată făcută, demonstrația restabilea ordinea. Doar infirmarea ipotezei că toate femeile sunt capabile să înșele face ca liniile celor două identități să-și continue traseul divergent. Avem aici două planuri: unul în care eroul suferă din cauza scindării cuplului din care face parte și caută refacerea acestuia, și altul care aparține virilității și nevoii de confirmare aflată în contrapondere cu întrebarea obsedantă – *Cum a putut Frosica să se dea gălbenușului ăstuia rotofei și scârbos?*, planuri ce afirmă, conform lui Florea Ghiță⁹¹, o *dualitate dintre dorința cărnii și negarea ei*.

Este evidentă dedublarea personajului principal, o dedublare isterică a personalității care asimilează strategia de cucerire a doamnelor unei emancipării a femeii, spunând că iubirea adulteră ține de o *necesitate socială*. Jură că i-a dat el însuși libertate deplină soției sale, însă în realitate Frosica avea interdicție de a reveni acasă, era exilată la țară drept pedeapsă pentru infidelitatea ei. În prezența soților, discursul lui Manaru este unul denigrator la adresa soției sale, el posedă abilitatea de a-și organiza ireproșabil afirmațiile, cu inteligență și spontaneitate. Naratorul omniscient remarcă *verva* acestuia la întâlnirile cu prietenii din saloanele pe care le frecventa zilnic. Întrezărim portretul unui Don Juan cu misiunea de a se răzbuna pentru indiscreția prietenilor săi, la adăpostul nevoii de consolare. Succesul său ajunge notoriu, fapt ce provoacă revolta soților care își propun să se răzbune. Propunerea lor este sortită eșecului. Scena care urmează se caracterizează prin comicul de situații din cauza încăierării dintre aceștia, prin comicul de limbaj pentru invecitivele cu care se jignesc, imagine care vine să confirme, alături de comicul numelor (Gorunescu, Goruneanu, Zambiloiu, Ignătescu, Mărunțache etc) o ironie asemănătoare *Momentelor și schițelor* lui Caragiale. Gesturile sunt caricaturale: pumnii devin grei, bastoanele șuieră, bărbia tremură, iar peste toate acestea aflăm că Zambiloiu și-ar fi întins de bunăvoie spinarea dacă ar mai avea o frântură de speranță că-și poate apăra onoarea. În acest context, autoritar, Manaru intervine cu prezența de spirit, distruge inițiativa bărbaților și le strecoară îndoiala în suflet, întorcând întâmplarea în favoarea sa printr-o simplă remarcă spusă limpede, în noapte: *mâniați-vă pe fapte, nu pe vorbe*. Naratorul atribuie cuvintelor *tâlc apostolic* iar scena se sfârșește în cheie ironică: *cu toții porniră înfrățiți și însuflețiți*.

Dincolo de o dramă conjugală, izotopia *încornorării* asigură o lectură uniformă a discursului. Astfel, remarcăm că doamnele mai fuseseră vizitate și

⁹¹ Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984, p. 91

de alți prieteni ai familiei, o promiscuitate generalizată care servește demonstrației protagonistului. Atmosfera vulgară se continuă cu descrierea locurilor de petrecere, cu atmosfera burlescă a *Hotelului București* unde existau camere numai pentru *artiste*, patru fete vopsite care cântau, dansau, flirtau și apoi alegeau cu cine merg în cameră. Aici are loc o demonstrație de superioritate a lui Manaru în amor, artiste sunt cucerite de prezența sa, îl preferă în locul lui Ramură care se străduiește inutil să atragă atenția. Victoria protagonistului se încheie cu hotărârea de a duce două dintre femeile *acasă, în patul conjugal*. Este suprema răzbunare pentru trădarea Frosicăi, înlocuirea ei cu două prostituate în văzul tuturor servitorilor casei. Toate evenimentele se circumscriu sentimentului erotic, așa cum observa Gheorghe Vrăbie⁹² *toată lumea iubește și este iubită, înșelată și este înșelată, toți sunt obsedați de dragoste*.

Când credea că și-a încheiat demonstrația, privind zâmbitor *deasupra orașului întreg*, Sava Manaru apare cu un aer de stăpânitor, *se simte mulțumit peste fire*. Dorințele refulate ajung iar la nivel conștient, necenzurate. Își analizează starea dinainte, când și-o amintea doar pe soția sa, o singură femeie în cele mai intime detalii, apoi starea ulterioară despărțirii de Frosica, când a cunoscut *femei de tot felul*. Își acceptă condiția de soț înșelat, toate femeile fiind predispuse la a înșela, iar prin statutul său de cuceritor are impresia că *poate cuprinde nemărginitul*. Acesta este momentul scindării scenei, lumea se despică și face loc să treacă soții Moraru, o provocare pentru ca demonstrația să fie validată fără echivoc. Aceștia sunt infirmarea teoriei infidelității conjugale, cea care îi restabilește echilibrul interior eroului principal. Dezechilibrul atrage dedublarea *eului*, modificare pe care Freud (*Analiză terminabilă și interminabilă*, 1937) o teoretizează prin *alterarea eului*, un montaj comportamental desemnat a face față unor pericole interne determinate, dar care pot sfârși prin a se fixa în *eu*.

Unitatea cuplului Moraru contrastează cu tot ceea ce instituie până acum naratorul. Este o armonie perfectă: fără griji, același ritm de gânduri, *zâmbind cu același zâmbet care părea că se continuă de pe buzele unuia pe buzele celuilalt*. Neamestecul celor doi soți în viața tulburată a urbei, îi ferește de pericolul pe care îl poate constitui conjunctura. În jurul lor se creează o aură, sunt percepuți cu admirație de către ceilalți, iar lipsa unei reacții clare ca răspuns la salutul lui Manaru dovedea că ei nu cunoșteau faima lui, altfel s-ar fi cutremurat *de oroare* explică naratorul, în continuare. Caracterizarea soților drept *suflete înfrățite* vine să confirme o realitate pe care eroul nostru înșelat în așteptările sale nu este pregătit să o înfrunte. Invalidarea demonstrației sale readuce lucrurile în faza inițială de conflict cu sine și cu ceilalți, chiar le

⁹² Gheorghe Vrăbie, *Gândirismul (Istoric, doctrină, realizări)*, București, Editura Cugetarea, 1940, p. 273

agradează întrucât demontează cu ușurință tot ce el încercase cu efort vădit să arate. De aici, personajul va evolua spre psihoză, o *augmentare a trăirilor*⁹³ urmată de o dorință obsesivă de a corecta realitatea nesatisfăcătoare. Imaginea dublului se va manifesta în conștiința lui Manaru, pe de o parte acel *ceva cald în adâncuri ... răsunetul vag al acestui de demult ecou*, iar, pe de altă parte, rânetul și privirile *înfipte* în spatele doamnei Moraru, un joc imaginar de-a *Mefisto oprind pe Margareta*, cu gesturi magice, cu puteri diabolice. Imaginea cuceritorului se metamorfozează în cea a maleficului *ucenic vrăjitor care se joacă cu inconștientul și care nu-l înalță la lumina conștiinței decât pentru a batjocori mai bine conștiința*⁹⁴. Replierea energiilor negative se aseamănă cu o experiență mistică având toate ingredientele necesare: privire spre stele, lumină și foc neisprăvit, contopire cu infinitul, creșterea sa uriașă în noapte, puteri diabolice etc, elemente circumscrise unui timp trecut, dar nefinalizat în prezent, *imperfectul* prin care acțiunea trece din registrul real în cel imaginar. Suntem avertizați că Manaru pătrunde într-un alt tip de evaluare a stării sale obsesiv-compulsive. Narratorul vede acum primele semne ale vijeliei unde centrul de greutate se reconfigurează pe baza pulsionilor erotomaniei sale, acel *fluid diabolic* sub forța căruia crede că poate depăși orice obstacol astfel că *toate* femeile să-i recunoască virilitatea. Acest *gând nou* trădează voluptatea etalării sinelui și, îndârjit, pătrunde curajos în casa descuiată a familiei Moraru știind că soțul nu este acasă, sub pretextul unei discuții despre afaceri, bărbatul apelează la armele obișnuite ale seducției. Surpriza respingerii sale vehemente de către femeie nu îl descurajează. El devine agresiv și încearcă să o ducă forțat în dormitorul conjugal, dar ea se zbate cu toată forța, îngrozită, apoi îl lovește cu un sfeșnic electric mobil și reușește să scape. Manaru primește aproape paralizat lovitură, o împotrivire pe care nu a mai întâlnit-o până atunci și are o *grozavă presimțire*. Revenirea femeii cu un revolver în mână drept argument decisiv, restabilește un echilibru de forțe, repune în ordine inversă întrebarea esențială dacă *ea*, soția lui, s-a zbatut. El promite să plece dacă găsește un răspuns, în timp ce dublul lui demonic o întreabă dacă abordarea ar fi fost alta, neagresivă, șansa de a o cuceri ar fi existat. Întâmplarea se încheie cu amenințarea că se va reîntoarce, iar dimineața următoare îi confirmă cu o puternică durere în tâmpla lovită, regresia trăirilor și agravarea stărilor sale obsesive.

Imaginația protagonistului reface jocul scenic al seducerii soției sale de către Ramură, o luptă prefăcută, formală, fără nimic din demnitatea și

⁹³ Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978, p.102

⁹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.2, București, Editura Artemis, 1995, p.290

hotărârea doamnei Moraru de a-și apăra onoarea. Zbaterea lui este sinonimă cu alunecarea în abisul isteriei: amintirea primilor fulgi de zăpadă din anul trecut, *sărbătorirea apariției lor în trei* denotă o strategie ficțională preferată a lui Gib Mihăescu – triumghiul conjugal. Tensiunea rivalității dintre masculi proiectează în subsidiar profilul personajului delirant cu o puternică trăsătură narcisică dominantă. Natura, după modelul romantismului, îl însoțește pe Manaru în plimbarea sa, o *fulgială neputincioasă, o întoarcere rușinoasă, înfrângere* ce strecoară îndoiala că ar putea exista o femeie castă în șirul de Eve prihănite. Retrăirea în mijlocul naturii a respingerii categorice din partea femeii, aduce la suprafață dublul malefic orientat spre pângărirea oricărei forme de puritate, la adăpostul apelativului *canalie*, acesta fiind momentul în care se naște *fantasma (un călăreț înalt cât dealul pe care-l călca)*. Gândirea protagonistului se fragmentează, iar trăirile sale sunt un colaj de frânturi de realitate și imaginar peste care domină tristețea. Un moment de luciditate determină eroul să-și facă semnul crucii pândind *arătarea sinistră* ce dispăruse.

În articolul *Fantasma isterice și relația lor cu bisexualitatea* (1908), Freud⁹⁵ explică existența *fantasmelor inconștiente, considerate precusoare ale simptomelor isterice, ca fiind în conexiune strânsă cu visele diurne*, scenariu care vin să postuleze o suprarrealitate a *eului alterat* ce înregistrează ca premonitorii aparițiile inexplicabile rațional. Analiza lui Freud vizează antropologia din perspectiva creativității umane capabile să investească evenimentele cu sensuri aduse în conștient din stratul inconștient, prin conflictul intrapsihic.

Prin atitudinea ei, Morărița se împotriva *prăbușirii generale*, restabilește o lume pe temelii de la începutul creației biblice. Manaru o urmărea ca un *caraghios* printre tarabele din piață și interpreta emoționat fiecare gest ori privire a femeii, obsedat să citească dincolo de indiferența afișată ostentativ față de el. Mai mult, în insistențele lui de a încheia o afacere cu soțul femeii, drept paravan pentru adevăratele sale intenții, nu avusese nicio clipă bănuiala că domnul Moraru ar ști cele întâmplate, însă poarta ferecată cu lanțuri era un indiciu clar că se întâmplase ceva. Aici începe delirul lui Manaru, un Eros dezlănțuit, chinat de *nebunia curiozității, de închipuirea lui înnebunită și de jărătecul poștei*. Imposibilitatea de a o mai aborda îi inducea asemănarea sa cu un asteroid care se învârtește obsedant și *de prisos* în jurul soarelui, fapt ce-l cutremură întrucât îi amintea de un prieten aflat în ospiciu ce se credea burghiu. Slăbit și stăpânit de halucinații, bărbatul constată că a venit primăvara, că se redeschide *Grandiflora*, eveniment ce îi reîntărește încrederea în puterea sa de seducție, îl remontează. La ridicarea întunericului, în

⁹⁵ Sigmund Freud, *Fantasma isterice și relația lor cu bisexualitatea*, (1908), apud Jean Laplanche, J. B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 155

grotescul petrecerii aici, el află că soțul Moraru este plecat de acasă și se declanșează acel resort care îi poruncește să treacă peste toate obstacolele până la Morăriță. Trecu prin curtea unui vecin în cea a soților Moraru și trezi câinii de pază, aproape să fie sfâșiat. O slujitoare ieși să vadă ce se întâmplă, iar Manaru îi plăti pentru ajutorul de a intra în casă. Aceasta plecă la piață, lăsându-i cale liberă pînă la camera cuconeii. Bărbatul profită de conjunctură și intră în camera femeii punându-și în aplicare planul mârșav. Plânsul ei nu se oprea nici sub promisiunea discreției lui, nici prin explicația *morală* a agresiunii, aceea că fiind toate la fel, el își va putea ierta nevasta și o va chema acasă.

La plecare, mulțumit de reușita sa, el observă *fantasma – călărețul decapitat*, dar merge grăbit să pregătească întoarcerea acasă Frosicai. Își schimbă hainele și ieși iar în oraș, apoi merse la gară pentru a-l întâmpina pe Moraru la venire și a savura victoria sa. Însă un fapt necunoscut lui tulbură spiritele, iar oamenii agitați spun că soția lui Moraru s-a sinucis cu trei împușcături. Dacă în celelalte situații, deturnat în punctul împăcării cu sine, Manaru găsește o cale, un joc mistificator al măștilor de seducție, în această situație subscriem lui Mihail Diaconescu⁹⁶ care afirma că *femeia onestă dăruimase tot eșafodajul cinismului său* prin refuzul de a accepta rușinea, urmat de sinuciderea sa. Este factorul declanșator al stării de nebunie, raționalul apare blocat de imaginea *moartei care plânge*, în timp ce fizic, bărbatul trece *mut și palid* printre ceilalți, *merge în gândul lui turbat*. Venirea lui Ramură în mijlocul evenimentelor și declarația lui tranșantă că e o tragedie ce *nu ne privește* moartea femeii pe care și el o curtase fără succes, produce acel declic de redirecționare a furiei ajunse în alt stadiu al frustrării, de necontrolat. În mintea lui Manaru revine întrebarea cheie dacă Frosica măcar s-a împotrivit și îl abordează pe rival cu o calmitate suspectă pentru a se lămuri. Presimțirea că există o legătură între el și femeia moartă, îl îngrozește pe Ramură nevoit să răspundă cum se pricepea mai bine ca să potolească mânia crescând a soțului înșelat. Doar că nu exista nimic în stare să atenueze alienarea mintală descătușată în forța cu care Manaru stângea *gâtul alb și gras* al adversarului său. Actul de demență conferă puteri nebănuite protagonistului, astfel încât nimeni dintre cei prezenți nu îi poate descleșta pe cei doi bărbați. Pe figura tumefiată a lui Ramură se întipărește neînțelegerea de a pieri ucis prin sugrumare în mijlocul unei mulțimi, să nu intervină nimeni eficient. Imediat după uciderea rivalului, Manaru se arată nemulțumit că lucrurile au ajuns atât de departe, fără a fi părăsit de cinism. Plecă spre postul de poliție pentru a se preda, însă în actul rațiunii sale fracturate apare altă dorință stringentă, aceea de a revedea o icoană pictată pe un perete al bisericii cu alungarea din rai a primilor părinți,

⁹⁶ Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, București, Editura Minerva, 1973, p.87

Adam și Eva, o icoană cu o femeie pe care o țin dracii deasupra flăcărilor, ca pedeapsă. Ca ultimă formă de deciptare a mesajului pe care se străduia să-l interiorizeze, Manaru o identifică pe soția sa cu femeia din pictură, dar în realitatea dublului său, el o așteaptă în antreu și o sugrumă în clipele plăcerii, apoi imaginația lui rătăcită compune scene cu foc și clești, în timp ce este arestat. *Eșecul lui*, ne spune Stelian Cincă⁹⁷, vine din concepția estetică a scriitorului care nu vrea să-și lase personajul nepedepsit pentru atâtea încălcări ale moralei.

Nuvela se încheie cu imaginea *fantasmei* la orizont, un cap tăiat ca un astru al iadului descins peste o lume vinovată ce își așteaptă izbăvirea. Rolul acesteia poate fi considerat mitic, cu trimitere la actul criminal ce defulează tensiunea unei conștiințe rătăcite în obsesia răzbunării. Astfel, se afirmă, în contrapondere, conform gândirii freudiene, două principii opuse: ale vieții și ale morții (Eros și Thanatos), dar se evidențiază și concepția că prin moarte păcatul nu devine veșnic, fapt ce transmite lectorului speranța într-o redempțiune generală, într-o lume forțată să internalizeze preceptele morale pentru a supraviețui.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Andronescu, Șerban, *Analogii estetice – Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Editura Fundația România de Mâine, București, 1998

Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie și politica în România/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974

Balotă, Nicolae, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera*, Nuvele, Editura Tineretului, București, 1969

Balotă, Nicolae, *Prefață la ediția Gib I. Mihăescu, Nuvele*, Antologie și prefață, text stabilit, tabel cronologic și bibliografie de Ion Nistor, București, Editura Tineretului, 1969

Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, 1936

⁹⁷ Stelian Cincă, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995, p.53

- Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1984
- Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Ed. Minerva, 1982
- Călinescu, George, *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968
- Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.
- Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu*, Craiova, Scrisul Românesc, 1995
- Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghiuță, București, Editura Minerva, 1977
- Cosma, Anton, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru Literatură, 1967
- De Gaultier, Jules, *Bovarismul*, Iași, Institutul European, 1993
- Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu*, colecția „Universitas”, București, Editura Minerva, 1973
- Dicționar de Psihologie*, București, Editura Humanitas, 2006
- Dicționar de Științe ale Limbii*, București, Editura Nemira, 2005
- Drăgoi, Dumitru Șerban, *Gib I. Mihăescu*, Editura Granada, București, 2001
- Duda, Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL Educațional, 1998
- Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, București, Polirom, 2008
- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, București, EPLU, 1969
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanța, 1997
- Florea, Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984
- Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994
- Freud, Sigmund, *Scriitorul și activitatea fantasmatică în Scrieri despre artă*, București, Editura Univers, 1980
- Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, București, Editura Libra, 1998
- Ichim, Laurențiu, *The Romanian Cultural Pattern between Identity - Focused on Ethnic Tradition and the European Dimension Approaches on the Contemporary Multicultural Dialogue*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.92/2013,

pp.409-411, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.08.693, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813028243>

Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>

Irimia, Mihaela, *The Stimulating difference. (Avatars of a Concept)*, Editura Univ. București, 1995

Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, București, 2006

Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română*, București, Editura Minerva, 1985

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, București, Ed. Minerva, 1989

Mancaș, Mihaela, *Limbaajul artistic românesc în secolul al XX-lea*, București, Editura Științifică, 1991

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Gramar 100+1

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

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973

Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, Humanitas, 2007

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, EPU, 1969

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001

Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002

Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.

Mircea Lăzărescu, Ovidiu Bumbea, *Patologie obsesivă*, Ed. Academiei Române, Buc., 2008.

Mitrofan, Iolanda, *Psihologia vieții de cuplu – între realitate și iluzie*, București, Editura Sper, 2002

Norbert, Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Editura Univers, București, 1978

Pamfil, Alina, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Dacopress, 1993

Papadima, Ovidiu, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, Gândirea, 1935,

Petrescu, Liviu, *Realitate și romanesc*, Cluj, Editura Tineretului, 1969
Philippide, Alexandru, *Gib I. Mihăescu, Brațul Andromedei*, București, Viața Românească, 1930
Poulet, Georges, *Conștiința critică*, București, Editura Univers, 1979
Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978
Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, București, Editura Cartea Românească, 1986
Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Minerva, 1993
Simuț, Ion, *Diferența specifică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982
Șuluțiu, Octav, *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938

Comunicările academice ale lui Duiliu Zamfirescu între amprenta au(c)torității și personalitatea creatoare a scriitorului

Drd. Ana-Maria CIOBANU (STOICA)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *Academic communication that builds the writer's position and profile of academic authority in relation to a number of cultural issues of major importance is also an exercise in the creative expression "sui generis" of the famous novelist's personality. From this perspective on, our approach proposes an analysis of these two parts of texts supported / published by Duiliu Zamfirescu in academia, watching how the hand writing and personality behind it reconfigures, keeping as well the specific data.*

Keywords: *creative personality, academic communication, speech reception, scriptural identity.*

Publicistica reprezintă o componentă importantă a scriiturii lui Duiliu Zamfirescu, fără de care ansamblul operei acestuia ar fi văduvit de o secvență reprezentativă pentru complexitatea portretului intelectual și moral al autorului. În articolele publicate în revistele de cultură, literare sau de orientare politică ale epocii, scriitorul își exprimă opțiunile literare sau ideologice, polemizează, își descrie și își construiește cu migală, inclusiv prin instrumentul repede vandabil și de mare circulație al presei, cariera proprie. Duiliu Zamfirescu, autorul Ciclului Comăneștenilor, a avut o contribuție deosebită nu doar asupra romanului ci și asupra publicisticii despre care ar fi multe de spus, fiind destul de vastă, diversă tematic și stilistic, inegală valoric, publicistică ce scoate la iveală o personalitate puternică, imprevizibilă, contradictorie chiar. Spiritul intolerant al lui Zamfirescu o fac interesantă chiar spectaculoasă. Articolele, foiletoanele, reportajele lui Duiliu Zamfirescu „alcătuiesc un potporiu literar în care comentariul publicistic se întâlnește cu reportajul, evocarea cu schița și nuvela.”⁹⁸

Și comunicările academice ale lui Duiliu Zamfirescu reprezintă un teren ce merită a fi analizat. În 1908 moare D. C. Ollănescu Ascanio, lăsând vacant un fotoliu academic, în locul său fiind ales Duiliu Zamfirescu. În prezenta comunicare ne vom opri asupra discursului de recepție la Academia Română „Poporanismul în literatură”, discurs rostit la 16 mai 1909, dar și asupra studiului *Metafizica cuvintelor și estetica literară* discurs rostit în 13 mai 1911, tot la academia Română

⁹⁸ Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române III. Epoca marilor clasici*, Ed. Academiei Rep. Soc. România, p.678.

- *Un domeniu în care se angajează în discuții ca amator este teoria folclorului/autenticitatea culegerilor de folclor*

Duiliu Zamfirescu nu este de acord cu afirmația lui Alecsandri din prefața volumului de balade din 1852 : „ Românu e născut poet!" Îl contrazice considerând că „românu ca popor , nu e , nici mai mult nici mai puțin poet decât alt popor. Materialul său folcloristic este interesant; el poate fi considerat chiar ca produs estetic, dar de îndată ce se ridică la această onoare, încetează de a fi anonim și deci nu mai are caracterul unei dovezi stăruitoare a sufletului mulțimii."⁹⁹ Aici se referă, la caracterul individual al operei de artă, în opoziție cu caracterul colectiv al folclorului. „ Epoca lămură bine chestiunea ne informează Mihai Gafița- , prin oameni de specialitate, care susțineau teoria *anonimatului* creației populare, nu și pe aceea de *produs colectiv*. "¹⁰⁰ Trebuie înțeles că „ diferite opere aparținând folclorului- poezie ca și muzică, pictură sculptură, decorațiuni etc. sunt tot creații ale unor individualități , numai că, necunoscute."¹⁰¹ Duiliu Zamfirescu dă exemplu balada Miorița, al cărui autor, „a fost un om ce a trăit cu oile" (credea Zamfirescu) fiind „ culeasă" nu doar de Alecsandri (din gura baciului Udrea), ci și de George Cătană-folclorist (a cules-o de la un muzicant), de G. Dem. Teodorescu – folclorist (a cules-o din gura lui Petrea Crețu Șolcan, lăutarul Brăilei. A patra replică este dată de Grigore Tocilescu-folclorist (culeasă din gura cobzarului Stancu Ioan din județul Teleorman). De remarcat este faptul că îndepărtându-se de origini, orice creație populară, suferă transformări. „Cu cât merge la vale- scrie Duiliu Zamfirescu – cu atât poezia pierde din valoarea poetică și câștigă în valoare documentară."¹⁰² Trebuie înțeles caracterul *colectiv* al creației populare și faptul că fiind transmisă prin viu grai orice creație de folclor poetică poate fi degradată , dacă cel ce o transmite sau cel ce o culege, este lipsit de talent.

„ Circulația orală, neconsemnarea scrisă a poemei în forma ei inițială au facilitat subțierea fondului prim, autentic, și sporul de elemente nu o dată eterogene, de la cele aparținând viziunii de ansamblu, până la cele stilistice. (mustăcioară, nu mutașă, trei turme de miei- oi, etc.)."¹⁰³ Încearcă să ne demonstreze faptul că Miorița lui Alecsandri, ca născocire populară, este o

⁹⁹ Duiliu Zamfirescu, Opere, Vol VI, partea I, Editura Minerva , București, 1987, p.6

¹⁰⁰ Mihai Gafița, Duiliu Zamfirescu, Editura pentru Literatură, 1969.p.604

¹⁰¹ Idem 3 p. 605

¹⁰² Duiliu Zamfirescu, Opere, Vol VI, partea I, Editura Minerva , București, 1987, p.27

¹⁰³ Mihai Gafița, Duiliu Zamfirescu, Editura pentru Literatură, 1969..p.606

imposibilitate"¹⁰⁴, deoarece baladele „ sunt adevărate compoziții literare", dar și „ documentul cel mai bogat al folclorului", neputând fi create de „ flăcăii de la horă", ci inventate de gânditori, de singuratici. „ Acestea nu pot ieși din sufletul aprins al flăcăilor de la horă, ci din fantazia inventivă a unui gânditor, din contemplativitatea unui singuratic. ... Domnii care se îndeletnicesc cu adunare de poezii populare se simt umiliți la ideea că Miorița ar putea fi opera unui lăutar. Și, cu toate acestea, e probabil așa. ¹⁰⁵" Nu este pus la îndoială cuvântul lui Alexandri, care afirmă că a cules-o din gura baciului Udrea, dar nici nu se poate demonstra că el este autorul baladei- deci autorul poate fi poate fi oricine, mai puțin „mulțimea anonimă" în opinia lui Duiliu Zamfirescu. „ Prin nimic nu se dovedește că Udrea era autorul Mioriței- deși este știut că toate poeziile populare de oarecare consistență, nu sunt opera mulțimii anonime, ci a unor anumiți indivizi, poeți de curte boierească sau cântăreți pribegi, Menestrel, Trubadur, Lăutar, cari, firește , personifică timpul, și aspirațiile mulțimii, după temperamentele lor."¹⁰⁶ De ce nu este de acord cu afirmația lui Alecsandri că „Românul e născut poet" ? Pentru a înțelege mai bine ne dă exemplul varianta Mioriței culeasă de Alexandru Vasiliu, învățător în Suceava care sună așa:

„Pi dial și pi vali/ Sănin-îi și soari./ La stâni mari/ Cu nouă ciobani/ Tăți
îs veri primari,/ Numa unu-i mai străin/ Mai străin și mai bogat,/ C-o mnii di
oi/Și-m pung-o mnii di lei."¹⁰⁷

Sigur că această variantă demonstrează contrariul nicidecum talentul ceatorului. „ Dacă Miorița lui Alecsandri autoriza pe acesta să afirme că Românul e născut poet, Miorița domnului Alecsandru Vasiliu, învățător în Suceava, ne autoriza pe noi să zicem contrariul."¹⁰⁸

- ***Interesul pentru genul liric***

Dovada că Duiliu Zamfirescu este interesat de genul liric stau, în primul rând, volumele sale de poezii. Și în comunicările academice interesul se îndreaptă spre genul liric. Pentru Duilu Zamfirescu,, poezia este ca matematica, materie mintală, și este de pură origine abstractă. " Nu oricine poate crea și nu oricine poate fi poet. Fiecare om are sentimente, trăiri, emoții, pe care le poate pune în versuri doar dacă este înzestrat cu talent, dacă nu

¹⁰⁴ Idem 3, p.27

¹⁰⁵ Duiliu Zamfirescu, Opere vol VI partea I, Edirura Minerva, București, 1987,p.29

¹⁰⁶ Idem, p.13

¹⁰⁷ Idem, p.31

¹⁰⁸ Duiliu Zamfirescu, Opere vol VI partea I, Edirura Minerva, București, 1987,p.31

rămân la stadiul de trăire interioară individuală: „Emotivitatea noastră, oricât de puternică ar fi , nu devine poezie, adică operă de artă, decât dacă intervine puterea creatoare, care, fie că s-ar chema fantezie combinativă, fie că s-ar chema invențiune, este o operație mintală de aceeași natură ca și comparațiunea în matematici.”¹⁰⁹

În *Metafizica cuvintelor și estetica literară*, Duiliu Zamfirescu clasifică poezii în **abstractivi și senzoriali**, definindu-i astfel: „ poezii senzoriali rămân în formă ca într-o grație deasă, prin care sufletul lor nu străbate, ci se mlădie ca iedera și ia contururile balconului sau porții de care atârână, pe când poezii abstractivi străbat cu sufletul dincolo de formă, trec prin grații și luminează bolta castelului în care scânteie păinjinișul de ani și ani.”¹¹⁰ Iar pentru a determina cititorul să înțeleagă mai bine diferența dintre poezii abstractivi și cei senzoriali, compară versurile lui Eminescu cu cele ale lui Coșbuc. Dacă la Coșbuc „ luna ce se înalță gânditoare ca o frunte de poet, este o expresie plastică și frumoasă, dar e moartă”, în poeziile lui Eminescu, când descrie luna, peisajul lasă imaginația să zboare dincolo de bolta cerească, sentimentele fiind de nedescris. „ Când Eminescu zice:

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l îl străbate,
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate,

se umple gândul de feerie, inima de neliniște, s-a întâmplat ceva....Luna l-a străbătut....iar el ,aprins de-a ei lumină, simte-a lui singurătate.”¹¹¹

Acesta este exemplul cel mai concludent, în opinia gazetarului, pentru a explica cele relatate mai sus, astfel încât cititorul să înțeleagă mai bine.

Tot aici, gazetarul întocmește un clasament al poezilor, pe primul loc, situându-l pe Eminescu, la același nivel cu Leopardi , ambii hrănindu-se „ de la același izvor : *nefericirea*”. Mai jos îl situează pe Coșbuc în ale cărui versuri „ cetitorul nu se găsește în stare de sclipire sufletească, scumpă lui Platon, care ajută generarea în frumos, în acea beatitudine a intelectului, în care idealul devine tangibil.”¹¹² După acest clasament Goga se află după Coșbuc iar pe treapta cea mai de jos stau prozatorii poporaniști.

¹⁰⁹ Duiliu Zamfirescu, *Opere vol VI partea I*, Edirura Minerva, București, 1987,p. 72

¹¹⁰ Idem, p.72

¹¹¹ Idem, p.86

¹¹² Duiliu Zamfirescu, *Opere vol VI partea I*, Edirura Minerva, București, 1987,p.86

- **Critica ca mijloc de exprimare a propriei opinii**

În discursul de recepție „Poporanismul în literatură”, atacă opera poezilor Coșbuc și Goga, numind-o poporanistă, cât despre ei, crede că sunt „expresia poporanismului”, acuzându-i că au de la poporanism două *defecte*: sunt lipsiți de *lirism* și *mirajiu*. Atât Coșbuc cât și Goga au fost „înzestrați de natură cu puterea de a transpune lumea în imagini sensibile ceea ce formează o bună parte a talentului de scriitor.”¹¹³

Consideră poezia lui Coșbuc ridiculă, fără a sensibiliza în vre-un fel cititorul. „A cânta în versuri numărul de hectare pe care-l deține marea proprietate, este o glumă de prost gust. De aceea este ridiculă poezia lui Coșbuc, care începe cu: Noi vrem pământ.”¹¹⁴

Poeziile lui Coșbuc, pline de cuvinte inestetice, greoaie, dure, demonstrează lipsa de inspirație a creatorului. „O îngrămădire și un abuz de cuvinte, unele evocative, altele brutale și neestetice, altele dezgropate de prin cronicari, ascund o adevărată lipsă de inspirație. *Glia, bouleni, nănașa, Laie chiorul, genuine* sunt rostogolite pe un fond de sărăcie de linii care dă tabloului o monotonie exasperantă.”¹¹⁵

Nici proza nu scapă de ochiul critic al scriitorului nostru. Slavici, Popovici –Bănățeanul și Creangă, sunt prozatorii poporaniști, primii doi chiar victime a poporanismului în a căror operă mirajul există, iar personajele trăiesc după dorința autorului, nu după starea lor sufletească. „În toate nuvelele bomnului Slavici și în una din nuvelele lui Ion Popovici (*Din viața meseriașilor bănățeni*), în care se dovedește un adânc sentiment al naturii neînsuflețite oamenii trăiesc și se mișcă după conceptul autorului, iar nu după problema lor sufletească.”¹¹⁶ Dacă mai devreme îl alinia pe „marele scriitor” Creangă cu poporaniștii, acum „observăm că nu mai este așa. Apare aici contadicția. „Pe câtă vreme Creangă, popa răspopit de la Humulești, rămâne un mare scriitor, fiindcă deși din popor, și scriind despre popor, nu este un poporanist.”¹¹⁷ Îi admiră atât talentul literar cât și creația „cu oamenii vii”, în care personajele au felul lor de a vorbi. „Admirabila limbă a lui Creangă este datorită tocmai puterii lui de a crea oameni vii, și cum zice Moliere, autorul nu și-a ales un fel al său de a vorbi, ci felul de a vorbi al personajului.”

Critică în volumul *Balade și idile* a lui Coșbuc, în care poetul „vorbește de farmecul unei nopți de vară”, printre ale cărei versuri cititorul „nu se

¹¹³ Idem, p.35.

¹¹⁴ Idem, p.36

¹¹⁵ Idem, p.36

¹¹⁶ Duiliu Zamfirescu, Opere vol VI partea I, Edirura Minerva, București, 1987, p.37

¹¹⁷ Idem, o. Cit. P.38

găsește în stare de sclipire sufletească, scumpă lui Platon, care ajută generarea în frumos, în acea beatitudine a intelectului, în care idealul devine tangibil."¹¹⁸ Asemănă poezia *Nunta Zamferei* a aceluiași autor, „ cu o pânză pe care se mișcă atâta lume”, dar care nu transmite nimic dincolo de imagine, și pe care scrie Duiliu Zamfirescu- o uiți după ce ai lecturat-o. „ E un alai de cuvinte încântător; e mai mult: o pânză pe care se mișcă atâta lume. Și pe urmă? Pe urmă nimic. Ca un spectator care iese de la o expoziție de tablouri, unde a văzut tot felul de priveliști țăărănești, haine strălucitoare, soldați, animale, flori- Teniers și Breughel- dar nici o picătură cu adevărat mișcătoare, cetitorul închide cartea și nu se mai gândește la sanda și Rusanda lui.”¹¹⁹ Totuși ultima poezie din volum *Fire de tort* intitulată *Ideal* „ răscumpără pe toate celelalte și dovedește ce-ar putea să facă d-l Coșbuc”, scrie Duiliu Zamfirescu în *Metafizica cuvintelor și estetica literară*. Salută cu încântare proza *sclipitoare* a lui Mehedinți, Sadoveanu, Beza, Sandu-Aldea, proză ce marchează începutul clasicității, în opinia sa : „ Cu d-l Mehedinți în novela *Buruiană*, cu d-l Sadoveanu în *Iezerul*, cu d-l Sandu- Aldea în *Murgul*, cu noul scriitor macedonean Beza în schițele sale din munții Macedoniei, cu Dragoslav în *Boierul Vântu*, limba românească se ridică la structura nepieritoare a unui început de clasicitate, la care o pregăteau scriitorii generației precedente, d-nii Gane, Caragiale, Vlahuță, Delavrancea, Brătescu-Voinești, înaintea cărora, Odobescu, venind de sus, Creangă, venind de jos, și-au dat mâna de prieteni.

¹²⁰

Pentru Duiliu Zamfirescu, Leopardi este un poet complet, un abstract, aflat deasupra tuturor poezilor. Când vorbește lunii, în *incomparabila* poezie *Canto notturno di un pastore errante dell' Asia*, „noi înțelegem deodată că nu vorbește un poet de mizeriile sale personale, ci un judecător se scoală dintre oameni și, luând de martor pe acea *solinga, eterna peregrina*, cheamă la răspundere natura, care ne-a născut, pentru a suferi și a muri, și fiindcă natura nu răspunde, el nu mai are nici o putere, se plânge lunii ca unei surori.”¹²¹

Se poate observa că Duiliu Zamfirescu manifesta interes pentru psihologia etnică, autenticitatea culegerilor de folclor, diferite probleme legate de teoria limbajului liric, de specificul literaturii, condiția creatorului (inclusiv a prozatorului). Ca orice artist, Duiliu Zamfirescu își apără principiul

¹¹⁸ Idem, p.87

¹¹⁹ Duiliu Zamfirescu, Opere vol VI partea I, Edirura Minerva, București, 1987,p. 86

¹²⁰ Duiliu Zamfirescu, Opere vol VI partea I, Edirura Minerva, București, 1987,p 85

¹²¹ Duiliu Zamfirescu, Opere vol VI partea I, Edirura Minerva, București, 1987,p.79

literaturii sale, care , prin armonie, echilibru și, cum însuși numește *abstractizare*, e clasică.

Bibliografie:

- Bucuța Emanoil, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, Fundația pentru literatură și carte „Regele Carol”, București, 1937
- Cioculescu Șerban, *Istoria literaturii române III, Epoca Marilor Clasici*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973
- Gafița Mihai, *Duiliu Zamfirescu*, Editura pentru Literatură, 1969
- Petrașcu N. , *Duiliu Zamfirescu*, Editura Cultura Națională, București, 1929
- Săndulescu Alexandru, *Duiliu Zamfirescu. Scrisori inedite*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967
- Săndulescu Alexandru, , *Pe urmele lui Duiliu Zamfirescu*, Editura Sport-Turism, București, 1989,
- Săndulescu Alexandru, *Literatura epistolară*, Editura Minerva, București, 1972
- Lovinescu Eugen, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943
- Torouțiu I. E. , *Studii și documente literare vol VI , Junimea*, București 1939
- Zamfirescu Duiliu, *Opere vol. VI, partea I*, Editura Minerva, București, 1987.

Zogru – picaroul postmodern, autohton din romanul Doinei Ruști

Drd. Georgeta Pompilia COSTIANU (CHIFU)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *The picaresque novel is an invariant, a constant element from an aesthetic, historical, narrative and thematic point of view, a narrative structure, which established itself as a true prototype as it fully incorporates a dynamic thematic and structural autonomy. This genre offers a subtle balance of comedy and seriousness with a poetic freedom of inventiveness, its main role being instructive, moralizing and authentic intertwining with playful and entertaining elements. „Zogru”, the novel written by Doina Rusti, is a genre of prose fiction with picaresque nuances which goes beyond the narrative framework of the novel. The writing material is a palimpsest as it combines sections of our national history in which one can identify a cultural blend of words and which illustrates the picaresque style, also connecting elements characteristic to the objectivity of journalism and the passion of the realistic detail. The magic of this novel becomes apparent as well when exploring primitive, fundamental resorts of the epic genre: sheer passion of fabulation, the techniques of suspense and the inexhaustible spirit of adventure.*

Keywords: *Picaresque novel, Postmodern literature, Narrative Fiction, Zogru, Doina Rusti.*

Picarescul poate fi considerat un tipar, un model narativ, un gen sau un cod. L-am mai putea percepe și ca pe un sub-tip de roman căci este evident faptul că picarescul prezintă o puternică autonomie tematică și structurală și că e totodată una din cele mai influente matrici narative.

Acest gen de scriitură se caracterizează printr-un grad ridicat de stereotipie și previzibilitate, deci reprezintă o morfologie distinctă; propune o poetică a libertății invenției sau a artei combinatorii de care profită, din plin, cei mai buni autori care o ilustrează. Originalitatea rezultă, mai degrabă, din devierea de la codul sau rețeta picarescă, adesea, prin strategia paradoxală a împingerii la exces a acestei scheme. Funcția declarată e cea instructivă, moralizatoare, cea autentică care interferează cu funcția ludică și de divertisment. (Confirmată de succesul extraordinar al acestor romane, adevărate best-seller-uri, începând cu secolul al XVI-lea). Farmecul acestor romane reiese și din exploatarea surselor originare, fundamentale ale epicului: plăcerea pură a fabulației, tehnicile suspansului, inepuizabilul aventurii.

Picaro-ul este, de obicei, un paria și provine din straturi sociale inferioare, adesea, dintr-o familie disfuncțională. Aventura lui constă în

rătăcire sau fugă, dar și în căutarea mijloacelor de supraviețuire, a liniștii și a fericirii, a libertății. Prin ipostazele naționale diverse și destul de depărtate în timp, picarescul „străbate” mai multe paradigme culturale (barocul, clasicismul, iluminismul), acumulând sensuri și nuanțe noi, împletindu-se cu alte formule românești (romanul comic, satiric și de moravuri, de călătorie și de aventuri, romanul de formare sau ucenicie, fantastic etc.), conservându-și, totuși, o anumită identitate structurală, narativă. „Matricea” picarescă este încă foarte productivă și postmodernitatea dezvăluie o multitudine de versiuni, tot mai complexe, ale picarescului. (de multe ori e vorba mai degrabă de pseudo-picaresc, dar chiar și în acest caz, referința – ironică, parodică, intertextuală în general – rămâne importantă).

În ceea ce privește etimologia termenului picaresc, s-au propus mai multe explicații ale acestuia. Este derivat de la *picaro*; Rafael Salillas îl leagă de verbul *picar* – a supăra, a zgândări, a neliniști. Mai răspândită era etimologia *picardo* – soldat care a luptat în Picardia. Se amintește expresia „*vivir como un picardo (picaro)*” – pentru a desemna viața aventuroasă a acelor soldați întorși din război săraci și zdrențăroși. Leo Spitzer explică termenul tot de la Picardia, dar printr-un motiv cultural, al răspândirii farsei din secolul al XIII-lea „*Le garçon et l’aveugle*” („băiatul” era din Picardia). După alți specialiști, cuvântul ar fi derivat de la *bigardo* – desfrânat.

Acest tip de roman a cunoscut, de-a lungul timpului, o serie de transformări și nu este abandonat nici în literatura contemporană, care ne oferă diferite concepții ale omului despre sine și despre identitate și care dezvăluie nevoia de transcendență, de echilibru și de egalitate socială a individului. Picarescul, ca gen care promovează și satira, mai mult sau mai puțin acidă și ironică, răspunde, cu succes, tuturor orientărilor literare, din orice epocă.

„*Zogru*”, romanul scris de Doina Ruști, apărut în anul 2006, la Editura Polirom, reprezintă o creație cu tente picaresce, o operă care, însă, depășește schema narativă a unei astfel de scriituri, oferindu-ne o țesătură epică exemplară care dezvăluie aventură, fantezie, mânie și erudiție. Este un roman interesant care prezintă o compoziție solidă, de o finețe artistică impresionantă. Într-un mod original, autoarea evocă momente din istoria poporului român, însă, romanul dobândește dimensiuni metafizice, problematizează, invitând cititorul contemporan la o meditație neîntreruptă asupra destinului uman, atât de tumultuos și de perisabil.

Romanul este un text tulburător, cu valoare ontologică și contopește într-o manieră coerentă, impresionantă, faptele istorice și legendele, dându-le o semnificație de neuitat. „*Zogru*” țese o povestire despre trecut, despre viață și moravuri, despre tragic și sublim, așa cum este, de fapt, istoria oricărui popor. În acest caz, este prezentată istoria poporului român, mai exact, acele

momente care au contribuit cel mai mult la formarea conștiinței naționale, a personalității și spiritului românesc. Textul poate fi citit și ca un palimpsest căci îmbină crâmpoie din istoria poporului român, în care se pot identifica indici culturali și ilustrează maniera picarescă, interferând cu elemente specifice obiectivității jurnalistice și cu pasiunea detaliului realist. Este interesant modul în care romanul „Zogru” prezintă o incursiune prin istoria românilor, pornind de la momentele tragice de pe vremea lui Vlad Țepeș până la regimul tiranic din timpul epocii comuniste și chiar până în contemporaneitate. Chiar dacă sunt înfățișate aspecte istorice deosebite, accentul cade, însă, pe amănunte legate de meditațiile asupra condiției umane.

Romanul adună între filele sale elemente de ficțiune fantastică, polițistă și istorică, care stau sub puterea unui realism tulburător, ce nu este înlăturat nici când își face simțită prezența suflul basmului și al arhetipurilor mitice ale folclorului românesc ce ascund în ele o multitudine de simboluri.

Zogru este personajul fascinant, care are menirea să ilustreze o temă arhaică, cea a duhului, a spiritului, care se apropie de oameni, de această dată, fără a avea intenția de *a-i poseda*, ci din curiozitate și iubire. Apărut printre pământeni în Săptămâna Mare a anului 1460, ciudatul om-duh își alege drept mijloace de transport prin lumi, din timpuri diferite, trupurile diversilor indivizi care reprezintă, fiecare în parte, o perioadă istorică. Prin intermediul lui, lectorul este provocat să reflecteze asupra problematicii complexe a destinului uman, fiind un duh cu o concepție umană despre viață, o ființă stranie, care transgresează limitele spațio-temporale, pentru a se angrena neîncetat în dramele oamenilor.

Prin intermediul protagonistului, romanul „Zogru” oferă cititorului un exemplu de picaro postmodern, autohton, aflat la granița sensibilă dintre viață și moarte. Eroul se înscrie în mitologia universală a vampirului, a zburătorului și își are originea în poveștile mitice, din folclorul românesc, căci dezbate teme ce dezvăluie secretele vieții veșnice, ale dragostei și ale fericirii. Acest personaj spectaculos reprezintă liantul dintre generații, călătoria sa în timp oferindu-i cititorului posibilitatea de a lua contact cu diverse medii, cu diferite epoci, cu obiceiurile acelor timpuri. Fascinantă este parcurgerea unor epoci atât de diferite, de la Evul Mediu românesc, până în perioada comunistă și ajungând chiar până în anul 2005.

Astfel, Zogru, este zeul lumii românești, martorul și promotorul diverselor evenimente, singurul care știe unde se află mormântul lui Dracula sau care este misterul dispariției lui Stroe Leurdeanu. De asemenea, el este cel care a trecut prin ciuma de pe vremea lui Moruzi și prin bătăliile istoriei. El a trăit nenumărate vieți anonime. Este un tezaur, păstrătorul acelor momente, pe care istoria mare nu le-a reținut. Angrenat, atât în faptele mărețe, cât și în

evenimentele mărunte ale vieții cotidiene, viața lui depinde, într-o mare măsură, de suferințele și de angoasele lumii, de tristețea Giuliei, de cinismul lui Andrei Ionescu, de autenticitatea și verosimilitatea vieții. Zogru este un demon îndrăgostit, un naiv, un picaro simpatic, șugubăț, o ființă fabuloasă și hipersensibilă, specifică spațiului românesc.

Eroul este personajul care a găsit rețeta pentru a transcende granițele spațio-temporale și înfățișează tocmai visurile omenirii din cele mai vechi timpuri. De aceea, se poate considera că opera prezintă, prin intermediul unor episoade memorabile, probele cele mai importante pe care orice om ar dori să le treacă cu succes. Pe parcursul vieții sale fabuloase, el cunoaște trădarea, iubirea, indiferența sau răzbunarea.

În această creație, precum și în alte romane picarești, călătoria are un sens arhetipal și inițiativ, e formatoare și modelatoare, dar nu neapărat într-un sens mistic sau ocult, ci tocmai în sensul adaptării la realitate și chiar la alteritate, prin revelarea diferenței, care pierde ceva din aura miraculoasă a „călătoriilor” fanteziste și evazioniste.

Tot în spiritul romanelor picarești, opera este construită sub forma unui bildungsroman ce scoate în evidență etapele prin care trece personajul, ce acumulează experiență și cunoaște toate trăirile celor pe care îi *locuiește*, întâmplător sau nu.

De asemenea, aventurile personajului, călătoria în timp și spațiu, dezvăluie un roman fascinant, care atrage atenția cititorului postmodern, căci îi oferă o lectură reconfortantă, incitantă, presărată cu elemente care surprind plăcut orice lector, indiferent de gusturile sale literare.

Anumite fragmente ale romanului sunt dedicate perioadei comuniste, iar autoarea satirizează acele momente de criză existențială la care este condamnat fiecare individ. Astfel, amintind momentele de groază și de impas din vremea *obsedantului deceniu*, autoarea camuflează contextual meditații profunde asupra condiției umane și sugerează faptul că urmările acestei perioade se regăsesc și în anii copleșitori ai tranziției, de după prăbușirea dictaturii. Feliile de viață din perioada de tranziție sunt surprinse într-o manieră realistă: Cristi și afacerile sale necurate, pornografia postcomunistă, lipsa de spiritualitate și morală a lui Andrei Ionescu, nu numai cea moștenită de la tatăl și de la bunicul lui, ci și cea formată în anii de după dictatură, ca o continuare firească a unor greșeli ale destinului colectiv.

Zogru, această ființă fantastică, pe care o prezintă, cu măiestrie, Doina Ruști, se dovedește capabil să intre fără probleme în corpurile și în sufletele a mii de oameni și are șansa de a trece prin tribulațiile lor spirituale. În perioada comunistă, însă, el devine neputincios căci, în concepția oamenilor, s-au înregistrat modificări de neiertat. Ceva din substanța omului, care a încetat să fie o ființă liberă și morală, s-a transformat în obstacol pentru bunul și

atotputernicul Zogru. Să ne mai amintim și cât de des i se întâmplă să fie uimit, nesigur și destul de neputincios, când încearcă să impună binele, chiar și în anul 2005, despre care se povestește în roman.

În această creație, la fel ca în celelalte romane ale autoarei, se observă relația dintre macrocosmos și microcosmos, evenimentele istoriei mari se reflectă în istoria mică, iar autoarea o dezvăluie cu un talent inestimabil, cu o mare capacitate de a observa detaliile, de a crea atmosfera și de a prelucra limbajul, dar și de a include în pasta realistă condimentul fantasticului.

Protagonistul - un picaro autentic - își găsește sălașul, pentru o anumită perioadă, în acele trupuri, pe care le consideră în stare să-l primească. Desigur, ia această decizie după lungi tatonări așa cum reiese din întâmplarea cu Andrei Ionescu, individul comun, arogant și cu o stimă de sine bine dezvoltată. Zogru joacă, pe scena vieții, atât rolul de contemplator, cât și de judecător al lumii și se ivește printre pământeni dintr-un impuls pornit din dorința de cunoaștere și aventură. În vraja lumii, spre care îl conduce această dorință, el regăsește, încă de la primul contact cu ea, două ființe ce par a semnifica Binele și Răul. Acestea sunt Pampu și Andrei Ionescu. Primul îi oferă, cu multă căldură, propriul corp, în care Zogru intră încolăcindu-se asemeni unui șarpe, păstrându-și, astfel, tinerețea veșnică. Pătrunderea în trupul cald al lui Pampu, după ieșirea din miezul pământului, asemeni unui fuior verde de lumină și traseele străbătute, îi dau lui Zogru acel aer degajat și inocent, iar peripețiile prin care va trece vor sta sub semnul Binelui. Zogru își face apariția printre pământeni ca să lupte pentru instaurarea armoniei în lume, în diferite etape ale istoriei omenirii, etape pe care Doina Ruști le sintetizează perfect printr-o diversitate de tehnici narative, între care se remarcă cea a colajului. Realizând acest tip de proză, detașându-se de atmosfera contemporană, Doina Ruști aduce în romanul său acel suflu picaresc și misterios care caracterizează primele romane celebre din literatura universală din urmă cu câteva secole, opere care au în centrul atenției tema inițierii. Această temă literară suscită interesul cititorului pe tot parcursul cărții și se concretizează prin motivul călătoriilor în timp și spațiu, printre diverși oameni.

Bine individualizat, așadar, prin atmosfera creată, Zogru circulă cu aceeași dezinvoltură atât printre derbedeii medievali care își trăiau viața jefuind câte un trecător, cum circulă printre oamenii secolului XX, sărind peste câteva secole la care nu se oprește, deși ar fi putut găsi, în mod sigur, personaje la fel de importante pentru vremea lor. Periplul prin multitudinea personajelor este făcut de către autoare cu atenție, migală și răbdare în observarea lor, ceea ce duce la surprinderea acestora în ipostazele cele mai caracteristice, așa cum bine o demonstrează nu numai cu Zogru, ci și cu celelalte personaje.

În esență, romanul transmite cititorilor repulsia individului în fața singurătății și căutarea propriei identități sub presiunea trecerii ireversibile a timpului nemilos, care își lasă amprenta asupra ființei umane. Această dorință de a înfrânge spulberarea nemiloasă a clipelor, ce măsoară destinul omului, este simbolizată prin faptul că personajul central al operei este nemuritor.

În concluzie, romanul cuprinde, în albia sa, întâmplări care se derulează începând cu Evul Mediu și până după revoluția din 1989 și oglindește o lume aflată la granița dintre bine și rău, dintre etic și imoral, într-o viziune realistă, reunind între filele ei frumusețea și varietatea vieții. Doina Ruști îi atrage pe cititori prin stilul original, prin umorul debordant, prin ironia fină, dar și prin intermediul personajului care îi invită la autorefecție pe toți oamenii cu care intră în contact. Autoarea readuce, în plin postmodernism, caracterizat prin experiențe literare deseori ciudate, plăcerea povestirii cu tâlc, din care se pot trage multe învățăminte spuse cu zâmbetul pe buze și fără ranchiună.

Referințe bibliografice:

- Albérès, R.M., *Istoria romanului modern*, EPLU, București, 1968.
- Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>
- Booth, Wayne, *Retorica romanului*, Editura Univers, București, 1976.
- Călinescu, George, *Picarescul, în Impresii asupra literaturii spaniole*, ELU, București, 1965, pp.74-10.
- Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.
- Ichim, Laurențiu, *The Romanian Cultural Pattern between Identity - Focused on Ethnic Tradition and the European Dimension Approaches on the Contemporary Multicultural Dialogue*, *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.92/2013, pp.409-411, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.08.693, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813028243>
- Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa

<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>

Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.

Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1974.

Ruști, Doina, *Zogru*, Editura Polirom, București, 2013.

Vasile, Geo, *Elixirul narațiunii*, în vol. *Romanul sau viața. prozatori europeni*, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2007, p. 343.

Sitografie

<http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/ecouri-despre-soarta-in-romanul-zogru-4780330/>

http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2011/filologie/tomoiaga_ligia_ro.pdf

<https://www.scribd.com/doc/86102247/Romanul-picaresc>

<https://bibliocarti.com/romanul-picaresc-povestea-ideala/>

Anecdota politică, între literatură și paraliteratură

Drd. Gabriel PREDA

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *The concept of „paraliterature” often has a negative connotation, focusing, somehow, on marginal literary creations. It, also, conveys one basic meaning: that of an unconventional literary creation, without questioning its lack of value. The anecdote is a small species of the epic genre, sometimes preachy, sometimes including historical figures, evoking a funny episode. A thousand years old, anecdotes of this type and subsequent political jokes include, discover and embrace a richly colored world. The political joke of the communist era, for example, works by pulling the hypocritical mask of “a multilateral developed communist society”, a recurrent formula during Ceausescu’s times, representative for the stereotyped language. Surprisingly, the political anecdote sometimes succeeds in ciphering the message, ambiguity being revealed rather to the initiates. Anticommunist humor calls up for the collective mind: people vs. masks, lies vs. truth, reality vs. dreams. The universe of political jokes is funny and tragic, realistic and fabulous, predictable and unexpected, thus, connecting to the mechanism of literature.*

Keywords: *anecdotes/ political jokes, satire, literature and paraliterature, communism, collective mind, contextualization, hint.*

Viziunea tradițională împarte genurile literare în epic, liric și dramatic, fiind acceptată cvasiunanim. Perspectivele diverse ating speciile, definirea lor, apartenența la unul sau mai multe genuri. Este cunoscută flexibilitatea proză-versuri, forma nefiind un criteriu infailibil de apartenență la gen. Analiza structurală aduce argumente pentru inserarea anecdotei în literatura epică: în ciuda conciziei sale, identificăm narator, momente ale subiectului, personaje, minim două moduri de expunere (narațiunea și dialogul sunt cele recurente).

Deși mai degrabă neglijată, anecdotei i s-a acordat o oarecare atenție în dicționarele de termeni literari, unele studii și eseuri (de exemplu, Andre Jolles în cartea *Forme simple*); însă, teoria literară a discutat foarte puțin subspecia „anecdota politică” și ruda acesteia, bancul politic. Judecând relația cu adevărul și cu verosimilul, anecdota este mai „ancorată” în real, bancul tinzând către un grad sporit de ficțiune. Circumstanțele cotidianului conferă credibilitate anecdotei, iar condiția sine qua non pentru a identifica o anecdota este apariția, evocarea unei persoane din viața publică. Odată cu „distribuirea” ca personaj în anecdote, se întâmplă ca imaginea individului să fie nuanțată, se produce o interferență între istoria reală și pseudoistoria din bancuri și anecdote.

Anecdota - spusă ori scrisă - realizează o estetizare a vieții, chiar dacă

umorul, parodia și grotescul produc o estetică a urâtului. De remarcat faptul că noțiunea de „anecdota istorică” nu presupune obligatoriu apariția unor figuri ale politicii; vechimea întâmplării evocate (sau imaginate), uneori determină categorisirea ca „istorică”. Este literatura o minciună? Dacă răspunsul este *da*, simplul iubitor de literatură și filologul se complac în *pactul de lectură/ de receptare*, intră în jocul frumoaselor minciuni care nasc imaginarul. Immanuel Kant afirma: „Minciuna este întotdeauna odioasă când cineva profită de pe urma ei.”

Cât despre comicul din snoave, bancuri și anecdote, el rămâne adesea într-o sferă a inofensivului; umorul politic nu aduce propriu-zis câștig nici aceluia care l-a creat, nici aceluia care îl transmite. Se poate ca profitul să fie în contul democrației și al rațiunii, dacă ironia, parodia, „înțepătura”, au reușit a trezi credulii și fanaticii vreunui sistem politic totalitar. Noțiunea de „paraliteratură” conține și referirea la circulația umorului politic. Inițial a fost parte a folclorului oral, a circulat ulterior în scris, iar în perioada 1950-1989, exclusiv oral. Apariția și dezvoltarea internetului au dus la propagarea nelimitată și rapidă a informației, implicit la răspândirea artei și a non-artei.

În secolul al XXI-lea ar fi desuetă condiționarea categorisirii unei scrieri literare în funcție de suport, ar fi absurd să considerăm literatură doar ce s-ar publica în cărți. Corect ar fi, poate, ca atribuirea adjectivului „literar” să se facă în funcție de impactul afectiv și estetic asupra unui receptor avizat. Cea mai veche antologie de glume datează din anul 1700 î. H. Descoperirea îi aparține lui Mary Beard, profesor din cadrul Universității Cambridge. În carte sunt 265 de bancuri din Roma antică având caracter general-uman, dar și politic-social; Mary Beard o consideră un argument în sprijinul considerării latinilor ca oameni dedicați și umorului, nu doar muncii și războiului.[1]

Este logică apropierea anecdotei de alte specii epice și chiar de acelea dramatice sau lirice; snoava, epigrama, farsa, pamfletul, cupletul, reușesc a concentra umorul în câteva rânduri sau pagini. Exemplificăm cu un mic eșantion de folclor urban, pe care îl putem data 1989 (anul când Erich Honecker a fost înlăturat din funcție): „*Ceaușescu, fii boier, / Fă și tu ca Honecker!*”

În ceea ce privește pamfletul politic, este interesantă fluctuația și orientarea lui. Dacă în perioada interbelică omul de rând și o mare parte a presei beneficiau de libertatea cuvântului, din 1945 lucrurile s-au schimbat pentru 44 de ani. Iată comentariul lui Tudor Arghezi despre pamflet, aprecierile maestrului fiind valabile și pentru anecdota politică: „*Pamfletul trăiește prin sine, ca romanul, satira sau epopeea. E un gen literar, jumătate actual, jumătate etern. E un gen iute și viu. Ți-ai scris pamfletul ca să depreciezi un individ și, mai ales, să-i muncești o încredere în sine imorală. Orice personaj care poate deveni*

subiect de pamflet este ridicul prin diferența dintre calitatea lui socială, dintre așteptări și realitate.”[2]

Rândurile par scrise pentru umorul anticomunist. Arghezi relevă caracterul satiric al scrierii și intenția de corijare. Verbul „a munci” este folosit cu sensul vechi, biblic: a chinui, a consuma, a frământa. Se presupune că ironia ajunsă la urechile ori sub ochii satirizatului va determina ridicarea morală a acestuia. Finalul se potrivește „mănușă” nomenclaturii comuniste alcătuite în mare parte din troglodiți și impostori. Amintim aici o frază a lui George Orwell: „Scopul unei glume nu este de a degrada ființa umană, ci de a ne reaminti că ea este deja degradată.”

Rare sunt cazurile când politicienii ipostaziați ironic în anecdote au dovedit simț al umorului și fairplay. Celebru este Abraham Lincoln; nu s-a putut lăuda cu frumusețea, dar era primul care o recunoștea. Povestea cum o femeie s-a oprit, și i-a spus:

– *Sunteți omul cel mai urât pe care l-am întâlnit vreodată!*

Iar Lincoln, parcă scuzându-se:

– *Doamnă, aveți dreptate, însă n-am ce face.*

– *Sigur, îi replică trecătoarea, nu aveți ce face. Dar, cel puțin, ați putea să rămâneți în casă!* [3]

Apare problema dihotomiei *artă pentru artă* versus *artă cu tendință*. Pericolul îndepărtării de literatură aici ar putea fi invocat: anecdota politică să fie considerată „cu teză”, dincolo de criteriul estetic pe care l-ar îndeplini. Dacă scopul scuză mijloacele, iar umorul antitotalitar este benefic pentru că se opune răului, rezultă funcția moralizatoare; un plus adus umanității, așadar.

Multe bancuri și anecdote sunt expresive, plasticizante, receptorului dotat cu o imaginație medie chiar, îi este ușor a-și reprezenta mental gluma. Acest fenomen interferează cu scheciurile difuzate de TVR în anii '70, '80, majoritatea erau conversații între două-trei personaje, rar depășindu-se acest clișeu. Greu de spus dacă a existat o interdependență a pomenitelor manifestări, însă putem să o presupunem. Speculația ar fi posibilă și în altă direcție: cei care făceau textele comice pentru radioul și televiziunea de stat, sunt printre autorii bancurilor anticeaușiste.

Am intitulat prezenta lucrare „Anecdota politică, între literatură și paraliteratură”, încercând a poziționa această specie epică. Potrivit ar fi fost, probabil, și titlul „Anecdota politică, între istorie și literatură”. O caracteristică importantă a glumei politice este efortul mimării seriozității și autenticității, acestea din urmă fiind trăsături ale istoriei ca știință și – în general – ale stilului științific.

Oricine a fost interesat de producerea și manifestarea comicului, a sesizat că mai mult efect are o glumă spusă cu o figură serioasă, decât una zisă printre râsete. Aici se produce o *ruptură* și ea este asociată unei strategii de bază a umorului politic: inserarea ficțiunii în non-ficțiune. Interesant, amuzant

și trist este când anecdota relevă adevăruri, cum ar fi abuzurile, prostia conducătorilor, impostura, incultura:

Un nou deținut ajunge la Canalul Dunăre-Marea Neagră. Comandantul șantierului îl primește:

Văd la dosar o condamnare la 40 ani de muncă forțată. Care-i motivul? – Am spus că Ceaușescu este idiot și am luat 10 ani pentru insultarea președintelui, și 30 pentru divulgarea secretului de stat. [4]

Sau

Dumnezeu, privind spre România și văzând cât haos este, și-a dat seama că, atunci când a făcut românul, a uitat să-i dea creier. A pregătit o cantitate mare de creier, apoi, i-a spus Sfântului Petre să-i cheme la rând pe toți românii și să le pună creier în țeastă. Sfântul a luat imediat oala și a plecat în tăcere la treabă. Spre seară, s-a întors dezolat:

- Doamne, am terminat creierul, dar la coadă mai sunt vreo 10 000 de oameni. Cu aștia ce fac?

- Dă-le diplome de la „Ștefan Gheorghiu”, a spus Domnul. Și așa s-a făcut. [5]

Anecdota parodiază „Biblia”, amestecă miticul, atemporalul, cu istoria, ținta ironiei intertextuale fiind aici studenții facultății P.C.R., majoritatea ajungând să ocupe funcții publice fără vreun merit profesional și intelectual.

Concluzia cercetării noastre este că situarea anecdotei politice în cadrul literaturii se justifică, sunt întrunite condițiile de formă și fond: concizie epică, originalitate, expresivitate, comic. Umorele anticomuniste propagate ca folclor urban a fost o formă de artă cu funcție social-psihologică.

Note

[1] <http://www.descopera.ro/dnews/4053524-cea-mai-veche-carte-de-bancuri-din-lume>

[2] Tudor Arghezi, *Scrieri*, vol. 24. București, editura Minerva, 1973, p. 164

[3] <https://istoriiregasite.wordpress.com/2011/09/29/anecdote-cu-abraham-lincoln/>

[4] <https://www.universulargesean.ro/umorul-la-romani-cele-mai-haioase-bancuri-de-pe-vremea-lui-ceausescu/>

[5] ibidem

Bibliografie

1. [Călin-Bogdan Ștefănescu](#), *10 ani de umor negru românesc*. București, editura Paideia, 1991
2. Ruxandra Cesereanu, *Imaginarul violent al românilor*. Editura Humanitas, București, 2003
3. Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, *Dicționar de termeni literari*. București, editura Garamond, 1995
4. Florin Soare (coord.), *Politică și societate în epoca Ceaușescu*. București, editura Polirom, 2013
5. Mihai Dinu, *Comunicarea*. București, editura Orizonturi, 1994
6. Dana Maria Niculescu Grasso, *Bancurile politice în țările socialismului real*. București, editura Fundației Culturale Române, 1999
7. Rodica Zafiu, *Limba și politică*. Editura Universității din București, 2007
8. Tudor Arghezi, *Scieri*. Vol. 24. București, editura Minerva, 1973
9. Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*. București, editura Univers, 2000.
10. Cătălin Mihuleac, *Pamfletul și tableta. Jurnalism sau literatură?* Editura „Universitatea Al. I. Cuza”. Iași, 2009
11. Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginarile politicului*. București, editura Paideia, 2005.
12. George Orwell, *1984*. Editura Polirom, Iași, 2002
13. André Jolles, *Forme simple*. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2012
14. Ben Lewis, *Istoria comunismului prin bancurile epocii*. București, editura Polirom, 2015
15. Arthur Koestler, *Actul creației* (1964)
16. René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*. Bucuresti, 1967

Webografie

<http://www.descopera.ro/dnews/4053524-cea-mai-veche-carte-de-bancuri-din-lume>
<https://istoriiregasite.wordpress.com/2011/09/29/anecdote-cu-abraham-lincoln/>
<https://www.universulargesean.ro/umorul-la-romani-cele-mai-haioase-bancuri-de-pe-vremea-lui-ceausescu/>

Traviata, între modelul literar și personajul din opera lui Verdi

Drd. Eugenia NICOLA (NOTARESCU)
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: *Based on the main character in Alexandre Dumas son's novel, Dama cu camelii, the lyrical character Traviata was outlined by the librettist Francesco Maria Piave and Giuseppe Verdi. The Libretto succeeds in translating the French novelist's tragic story into an authentic lyrical melodrama. The main character does not keep the name from the Dumas son's work, and so Violetta Valery, one of the most famous opera characters, is born, proving to be, still, the same sad and young courtesan from Dama cu camelii, craving for pure love.*

Key words: *libretto, character, composer, literature, courtesan, opera*

În iarna anului 1851-1852, Giuseppe Verdi și cea de-a doua soție a sa, Giuseppina Strepponi, se aflau la Paris, unde au luat parte la una dintre reprezentările piesei *Dama cu camelii*, de Alexandre Dumas, dar preocupat la acea vreme de lucrarea sa *Trubadurul*, revine asupra subiectului dramei franceze abia la sfârșitul anului 1853.[1] Există speculații conform cărora Verdi ar fi fost influențat de relația cu Giuseppina Strepponi, despre care se spunea că dusesse o viață ieșită din tiparele moralității acelor vremuri, și că de aici aplecarea lui Verdi pentru personajul piesei lui Dumas, eroină considerată, se pare, „victimă a societății de atunci”[2].

Alexandre Dumas-fiul, dramaturg și romancier francez, considerat un „observator spiritual al vieții pariziene,”[3] asemenea lui Verdi prin opera sa, „intenții moralizatoare,”[4] fiind și autor de eseuri pe teme de etică socială. Personajul principal al dramei lui Dumas este Margueritte Gautier o „femeie întreținută,”[5], o „curtezană”, o sărmana fată obligată să se prostitueze, dar cu care Dumnezeu fusese îndurător, pentru că “a cruțat-o de obișnuita pedeapsă, lăsând-o să moară în mijlocul luxului și în plină frumusețe”.[6]

În prefață romanului său, Dumas declara autenticitatea poveștii lui: „Eu îndemn cititorul să fie convins de realitatea acestei povești, în care toate personajele, cu excepția eroinei, sunt încă în viață. În plus, există în Paris martori ai faptelor adunate aici, și le-ar putea confirma, dacă mărturia mea nu este suficientă”.[7] Eroina reală este Marie Alphonsine Duplessis, despre care Dumas scrie multă vreme după apariția romanului, în 1867: „Era înaltă, foarte subțire, păr negru, roz și fața albă. Ea a avut un cap mic, ochi de smălț lungi ca o japoneză, buze fine, ca cireșele roșii, cei mai frumoși dinți din lume; Părea o figură de Saxonia”.[8] În această mărturisire, Dumas spune că pseudonimul de *Dama cu camelii* aparține doar eroinei romanului, nu și celei din realitate.

În cartea sa *Mitologii*, apărută în 1957, Roland Barthes analizează caracterul lui Marguerite Gautier, remarcând că aici nu întâlnim o „mitologie a iubirii”, pentru că mitul *Damei camelii* nu este iubirea, ci recunoașterea. Tânăra iubește ca să fie recunoscută, iar Armand reprezintă pentru ea clasa burgheziei. Apariția și refuzul tatălui, nobilul Duval, este urmarea firească a acestei așteptări a eroinei de a fi recunoscută în lumea stăpânilor. Personajul principal trăiește diferit dragostea față de iubitul ei Armand, „Marguerite trăiește în conștiința alienării ei, nu trăiește decât în ea: se știe și, într-un sens, se vrea curtezană”[9] și uneori „și asumă excesiv propria legendă”[10] sau alteori încearcă să arate că a adăpat propriu condiție, dar sacrificiul ei nu a făcut să dispară curtezana, ci „să afișeze o curtezană superlativă”[11]. Eroina lui Dumas dovedește și o anumită servilitate, și nu-și vede alt rost decât acela de „a mobila muzeul stăpânilor”[12], este un personaj plin de dramatism, nefiind tragic, pentru că drama ei este socială, nu metafizică, cu toate acestea înduioșează pe cititor sau spectator, prin suferința și iubirea ei oarbă.[13]

Pentru criticul de teatru N. Carandino, *Dama cu camelii* este o epocă pe care o simțim îndepărtată, iar estetica teatrală este astăzi alta.[14] Despre Marie Duplessis, curtezana care îl inspiră pe Dumas, criticul spune că era modelul femeii acelor vremuri devenită „lux public, așa cum sunt grajdurile de cai”[15], care nu știa prea bine să scrie și să citească, dar „cunoștea la perfecție arta de a ruina imbecilii”[16]. Marie era fermecătoare, „avea decența vițiuului” iar în trupul ei fragil sălășluia „un suflet serafic și nepământean”[17]. Carandino vede personajul principal din *Dama cu camelii* având aceleași origini ca Margareta din *Faustul* lui Goethe, *Marion Delorme* a lui Victor Hugo și personajul din *Vie de boheme* a lui Henri Murger.[18]

Dumas ne prezintă un personaj care merită îngăduința cititorului, dar și a generației sale, căreia îi adresează îndemnul de a nu disprețui „femeia care nu este nici mamă, nici soră, nici fiică, nici soție” [19] și amintește parabola Fiului risipitor, dar și de iertarea pe carea Iisus o acordă Mariei Magdalena spunându-i „Multe își vor fi iertate, pentru că mult ai iubit”[20]. Autorul o situează astfel pe eroina sa pe o poziție privilegiată, a unei ființe superioare, capabilă de iubire profundă, de iertare și sacrificiu.

Marguerite Gautier este caracterizată de autor prin intermediul mărturiilor iubitului Armand Duval, ale apropiaților ei, ale celor care doar auziseră de ea, sau o cunoscuseră în trecut, dar și prin intermediul scrierilor pe care trista curtezană le lasă ca mărturie a suferinței și iubirii ei. Marguerite crede despre femeile ca ea că sunt „creaturi ale hazardului, avem dorințe ciudate și iubiri de neînțeles.” [21] Când tatăl lui Armand îi cere să-i redea fiului său libertatea, Marguerite este copleșită de tristețe, simte disprețul și ipocrizia lumii burgheze, dar și neputința ei de a-și schimba destinul: „orice

s-ar întâmpla dacă ai căzut o dată nu mai ai posibilitatea să te ridici. Dumnezeu te iartă, dar oamenii niciodată”.[22]

Verdi era conștient, atunci când a văzut piesa de teatru al lui Dumas, că un astfel de subiect va constitui „un scandal de succes”[23] și că aducerea ca personaj principal a unei femei bolnave de tuberculoză și de condiție usoară, este dovadă de curaj. Acest demers al marelui compozitor a creat presupunerea că Verdi se atașase de noua școală literară franceză, din care făceau parte Alexandre Dumas, Alfred de Musset sau George Sand, considerați la acea vreme de predecesori ca fiind „imorali, turbulenți și avocați hedoniști ai iubirii libere”.[24] Opera sa nu a cunoscut succesul de la început, dar după ce Verdi revine asupra partiturii cu câteva modificări, *Traviata* se bucură de aprecierea publiului dar și a criticii muzicale, care spune că „partitura demonstrează o creștere a rafinamentului componistic și o remarcabilă concentrare a țesăturii dramatice”.[25]

Libretul este realizat de vechiul colaborator al compozitorului, Francesco Maria Piave, dar personajele sunt atent conturate de Verdi, care știe să ofere eroinei lui Dumas, o aură specială prin Violetta Valery, un portret psihologic complex, superior oricărui personaj creat până atunci de compozitor, *Traviata* este mai „nobilă și elegantă” decât corespondenta sa din piesa lui Dumas sau cea din viața reală.[26]

Libretul simplifică mult textul original, dar fără a pierde nici povestea, nici personajele. Violetta ne este prezentată din prima scenă a actului întâi, stând pe divan, alături de prietenii de petrecere, declarând că „nimic nu-i pe lume mai bună ca plăcerea, care alină orice dureri”.[27] Așa o cunoaște Alfredo, așa o cunoaște și spectatorul, prima întâlnire decisivă pentru amândoi, pentru că tânărul își declară imediat dragostea pentru frumoasa curtezană admirată și râvnită de toți, iar ea, Violetta, simte, pentru prima oară, fiorul iubirii sincere: „Ce straniu, ce straniu, în suflet cuvintele lui mi-au patruns!”[28] Muzicologul Grigore Constantinescu remarcă faptul că anumite cuvinte din libret au o „rezonanță simbolică” fapt neîntânit în opera lirică italiană, cuvântul cântat căpătând noi sensuri. De trei ori rostit de Violetta pe parcursul operei, „E strano”, înaintea ariei din actul întâi, când simte că dragostea lui Alfredo nu o lasă indiferentă, în actul al doilea, când află de plecarea neanunțată a lui Alfredo la Paris și în ultimul act același „E strano” capătă sensul de „mirare în fața morții care este și miracolul imposibilei salvări”.[29]

Libretul o aduce pe Violetta, la fel ca pe eroina lui Dumas în roman, în centrul operei. Personajul supranumit de Verdi *Traviata*, în limba italiană însemnând „femeie decăzută” ne dezvăluie caracterul ei, care evoluează: este dinamic, la început este ușuratică, superficială, cu prieteni care-și duc viața „printre cupe și glume voioase”[30] iar apoi se transformă datorită iubirii

sincere pentru Alfredo, într-o femeie capabilă de sacrificii și care își acceptă trista condiție de curtezană, la care lumea o condamnă. În final, Violetta ne este înfățișată sfâșiată de dragostea neîmplinită și de boala necruțătoare : „Ah! Să mor atât de tânără, atât de chinuită! Să mor în clipa în care aș putea fi fericită! A fost o nălucire al meu vis de iubire...”[31] Nicolae Manolescu spunea într-un editorial în *România literară*, după ce văzuse în două variante *Traviata*, că opera este „venerată de melomani, dar provoacă strâmbăturile literaților”. Tot el nu-și ascunde părerea că este „dintre cele mai frumoase opere de artă”. Asemănată cu Ana Karenina ca subiect, opera este caracterizată de „un convenționalism caracteristic moralei din acea perioadă, iar personajul principal, spre deosebire de Karenina, moare în brațele iubitului, acceptată și apreciată, în cele din urmă, de lumea acestuia. Iertând stilul melodramatic al subiectului și al textului, Manolescu spune în finalul articolului că muzica lui Verdi este „cu atât mai sfâșietoare, cu cât leagă triumful iubirii asupra convențiilor de moartea inevitabilă”. [32]

Traviata este prima lucrare a lui Verdi în care totul se concentrează asupra personajul principal „asupra lumii sufletești a eroinei, asupra omeniei autentice a nobilei Violetta, asupra destinului ei tragic”, compozitorul oferind profunzime eroinei prin muzica sa, care s-a dorit o „denunțare a acelei morale false,” ce o condamnă la un destin tragic pe frumoasa Violetta. [33] Dacă eroina lui Dumas astăzi nu mai impresionează cititorul, Violetta lui Verdi „aparține prin îndoielile sale, prin luciditatea cu care își confrunta viața, unei permanente modernități”. [34]

Din punct de vedere vocal, *Traviata* se bucură de o îmbogățire esențială față de lucrările precedente verdiene, personajele având arii de o mare expresivitate, melodicitate, pasajele recitative adăugând elemente dramatice. Portretul muzical al Violettei este dezvăluit de ariile ei, dar și de pasajele orchestrale de mare frumusețe, conturat de cele două teme principale: „tema tragică a Violettei muribunde și melodia iubirii”. [35]

Cele mai cunoscute arii, cele care o definesc de fapt pe eroina Violetta Valery, sunt cea din actul 1 „*E strano!*”, când curtezana își exprimă, prin muzică și text, emoția venită din declarația de dragoste a lui Alfredo, dar și îndoiala:

„Ce straniu, ce straniu, în suflet

Cuvintele lui mi-au pătruns!

Voi fi nefericită iubindu-l sincer?” [36]

Arie care continuă prin cunoscuta cabalettă *Sempre libera!*

„vreau liberă să fiu

În dulce desfătare și veselie

vreau să-mi treacă viața mea

din plăcere în plăcere.” [37]

și aria Violettei bolnave și părăsite, „Adio, del passato” din actul 3:

„Adio trecute visuri de iubire nesfârșită,
Pe obraji suava roză astăzi e ofilită....”[38]

Traviata este prin definiție o operă romantică, încadrându-se în aceleași tipare ca romantismul literar, plastic, artistic. Pasiunea este cea care domină, o „pasiune a contrastelor, dragoste și ură, puritate și păcat, liniște și furtună, libertate și opresiune, entuziasm și dezgust,”[39]. Romantismul este „mai mult o stare, decât o concepție”[40] care a domniat cultura aproape un secol și prin influența asupra muzicii a oferit lumii cei mai mari compozitori, printre care un loc de frunte îl ocupă Verdi. Subiectul literar este pentru compozitor structura fundamentală, pe care se construiește opera, iar libretul este forma finală a ideilor ce urmează a fi transmise. Povestea, împreună cu personajele, e transpusă în dialoguri care, cu caracterul lor dramatic, poartă spectatorul odată cu ea, iar pentru că nu există un povestitor, ca în romanul lui Dumas, personajele însele își expun trăirile și emoțiile.

Verdi nu adoptă „postura moralizatorului” ca Dumas, ci preferă mai mult decât „exprimarea tandră a compasiunii, să refuze condamnarea eroinei sale”. [41] Povestea curtezanei este trecută de compozitor dincolo de melodrama socială, în care curtezana trebuie eliminată din cercurile burgheziei, Traviata fiind o capodopera a operei verdiene, care se datorează inspiratei împletiri a expresiei sentimentelor și trăirilor prin cuvânt, devenite sublime prin muzică, tema -„suferință și sacrificiu”- ducând personajele „prin prezența lor dincolo de legendă, în realitatea contemporană”. [42]

Note:

[1] Emanoil Alexandru, *Opera italiană în capodopere, Lebăda de la Busetto*, Editura Phoebus, Galați 2006, pag. 233

[2] Ibidem

[3] Almosnino Eleonora, Danțiș Gabriela, Pandelescu Rodica, *Scritori Străini, Mic Dicționar*, Editura științifică, București, 1981

[4] Ibidem

[5] Dumas Alexandre, *Dama cu camelii*, Editura Garamond, București, pag. 6

[6] Idem, p. 7

[7] litteraires-le-roman-et-la-piece-de-dumas-fils/

[8] Ibidem

[9] Barthes Roland, *Mitologii*, Institutul european, 1997, pag. 220

[10] Ibidem

[11] Idem, pagina 221

[12] Ibidem

[13] Idem, pag, 221-222

- [14] Carandino N., *De la Electra la Dama cu camelii*, Editura Meridiane, București, 1971, pag. 150
- [15] Idem, pag. 154
- [16] Ibidem
- [17] Idem, pag. 155
- [18] Carandino N., *De la Electra la Dama cu camelii*, Editura Meridiane, București, 1971, pag 160
- [19] Dumas Alexander, *Dama cu camelii*, Editura Garamond, București, pag. 22
- [20] Ibidem
- [21] Dumas Alexander, *Dama cu camelii*, Editura Garamond,. București, pag. 118
- [22] Idem,pag. 119
- [23] Emanoil Alexandru, *Opera italiană în capodopere, Lebăda de la Busetto*, Editura Phoebus, Galați 2006, pag . 233
- [24] Ibidem
- [25] Idem,pag. 235
- [26] Ibidem
- [27] Piave Maria Francesco, *Libret*, traducere în limba română, Caiet program disc Electrecord, București, 1968
- [28] Ibidem
- [29] Constantinescu Grigore, *Patru secole de operă*, Editura Operei Naționale Române, București, 2014, pag. 268
- [30] Piave Maria Francesco, *Libret* , traducere în limba română, Caiet program disc Electrecord, București, 1968, actul 1
- [31] Piave Maria Francesco, *Libret*, traducere în limba română, Caiet program disc Electrecord, București, 1968, actul 3
- [32] Manoloescu Nicolae, *Traviata*, România literară nr. 31, București, 2009
- [33] Solovțova Liubov, *Giuseppe Verdi, viața și opera*, Editura muzicală, 1960, pag. 175
- [34] Constantinescu Grigore, *Patru secole de operă*, Editura Operei Naționale Române, București, 2014, pag. 269
- [35] Negrea Nicolae, *Cartea spectatorului de operă*, Editura muzicală, București, 1958, pag. 340
- [36] Piave Maria Francesco, *Libret* , traducere în limba română, Caiet program disc Electrecord, București, 1968, actul 1
- [37] Piave Maria Francesco, *Libret* , traducere în limba română, Caiet program disc Electrecord, București, 1968, actul 1
- [38] Idem, actul 3
- [39] Arbore A.I., *Realizarea spectacolului liric*, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, București,1992, pag. 83
- [40] Ibidem

[41] Constantinescu Grigore, *Patru secole de opera*, Editura Operei Naționale Române, București, 2014, pag. 268

[42] Ibidem.

Bibliografie:

- Alexandrescu, Ion, *Persoană, personalitate, personaj*, Iași, Junimea, 1988;
- Almosnino Eleonora, Danțiș Gabriela, Pandele Rodica, *Scritori stăini*, Editura științifică, București, 1981
- Arbore A.I., *Realizarea spectacolului liric*, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1992
- Batta Andras, *Opera: Composers. Work. Performers*, Editura Konemann;
- Barthes Roland, *Mitologii*, Institutul european, 1997
- Buga Ana, Sârbu Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, Editura DU Style, 1999;
- Bughici Dumitru, *Dicționar de genuri si forme muzicale*, Editura muzicală, București, 1978;
- Carandino N., *De la Electra la Dama cu camelii*, Editura Meridiane, București, 1971
- Constantinescu Gabriela, Caraman-Fotea Daniela, Constantinescu Grigore, Sava Iosif, *Ghid de operă*, Editura Muzicala a uniunii compozitorilor, București, 1971;
- Constantinescu Grigore, *Giusepe Verdi*, Editura didactică si pedagogică, București, 2009;
- Constantinescu Grigore, *Splendorile operei*, Editura didactică si pedagogică, București, 2008;
- Constantinescu Grigore, Irina Boga, *O calatorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică și pedagogică,
- Constantinescu Grigore, *Patru secole de operă – Istorie și stiluri, personalități creatoare, capodopere, repertorii*, Editura Operei Naționale, București, 2016;
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988;
- Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Brașov, Editura Magister / Cartier, 1997;
- Dumas Alexandre, *Dama cu camelii*, Editura Garamond, București.
- Manoloescu Nicolae, *Traviata*, România literară nr. 31, București, 2009
- Negrea Nicolae, *Cartea spectatorului de opera*, Editura muzicală, 1958
- Sbîrcea George, Hartulari – Darclée Ion, *Darclée*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1961;
- Panaiteșcu Val. Coordonator, *Terminologie poetică și retorică*, Editura Universității Al.I. Cuza, Iași, 1994
- Piave Maria Francesco, *Libret*, traducere în limba română, Caiet program disc Electrecord, București, 1968

Perez Hertha, *Ipostaze ale personajului în roman*, Editura Junimea ,Iași, 1979
Solovțova Liubov, *Giuseppe Verdi, viața și opera*, Editura muzicală, 1960
Ștefănescu Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Vol. IV, București, 2002;
Vancea Zeno, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică,
București, 1984;
Vulcan Dan, *Giuseppe Verdi*, Editura tineretului. 1959
Wagner Richard, *Opera și drama*, Editura Muzicală, București, 1983;
Werfel Franz, *Verdi, romanul operei*, Editura muzicală, București, 1964;

Evoluția genului poetic și formele acestuia în literatura română și în literatura universală

Drd. Alina Liliana COZMA
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *The first to deal with the thorough study of poetic discipline is Aristotel, who has exposed all his ideas in his poetic treatise. The small specialized work contains fundamental notions about the nature and the creation of a literary work.*

Etymologically, the semantic content of the Greek poetic word designates the action of making, creating.

At the beginning of the twentieth century, the likeness of poetics to rhetoric occurred, as a matter of fact, especially because literary work is a product of language, but, finally, it was established that poetics is a theoretical, descriptive discipline and synchronous.

In other words, poetics is a discipline for literature, which it analyzes theoretically. It is an interdisciplinary science that eventually formed from the fusion of linguistics and literary critique applied to the literary text as language.

The poetic genre, now understood as the lyrical literary genre, has been explored many years ago since antiquity. For example, Lasos of Hermione (poet and musician of the sixth century BC, Pindar's teacher) or Arion of Metimna (Greek poet from the 7th to the 6th century BC) created the ditiramb (lyrical poem dedicated to Dionysus and Bacchus, although this is also a very old form of the dramatic genre), later promoted by the ancient Greek poets Simonide and Pindar.

The lyrical term has its origins, according to the researchers, in lyrical poetry recited on the music of the plectrum.

The lyrical genre is given this name quite late at the beginning of the romantic period, unlike the epic and dramatic genres that were given more attention in antiquity.

In Poetica Stagiritului there is no reference to lyrical poetry, despite the fact that the magnitude of it would have attracted the interest of the Greek philosopher. Aristotle made notes in his small treatise on epic and dramatic poetry, which he considers to be forms of mimesis (the ability of people to imitate).

During the Renaissance, for example, lyrical species are born, such as pastoral poetry, sonnet, elegia, but the concept of lyrical genre is not defined or explained. Around the idea of mimesis there is a series of confusions, going from mimesis-imitation to mimesis-verosimilitude, mimesis-fiction, or mimesis-fabulation. While Castelvetro is on the side of the classical Aristotelian concept, Patrizzi brings to attention new topics of thought: for example, the fact that poetic poesis is the most important feature of the human being, the ability to create the poets is boundless, and the core of poetry is given by miraculous.

The confusion of the lyrical genre also exists in France during the Renaissance, considering that the lyric genre is in fact a *oda*, and the dominant position of the *odor* among the other species of the lyrical genre spreads mainly in French poetry until Victor Hugo's time. Neither Boileau, in the seventeenth century, embraces the distinct forms of lyrical poetry in the same literary genre, but approaches only species such as sonnet, *rondul*, *madrigal*, *elegia*. L. Muratori, who lived at the same time as Boileau, not only does not abandon the three categories of the literary genre, but considers that the lyrical genre is essential, unique in what it expresses, that is, human feelings and emotions.

Considering at first that the lyrical genre is the same as the *oda*, with time it expands its area, including the first time *elegia*, followed by *lied* or poetry of ideas. Romantic poets, followed by Symbolists, have found the fascination of fixed-form poetry, such as the sonnet, the *rondel*, the *triolet* or the *virelai* that they have forgotten long ago. In 1872, in full symbolism, Théodore de Banville recorded in his work the lyrical forms mentioned, giving them a literary aesthetic sense, the poetry beginning to take shape.

The structuring of poetry in different ways determined the emergence of literary species and certain periods in Romanian literature.

Key words: poetics, mimesis, lyrical, sonet, *odo*.

Cel dintâi care s-a ocupat de studierea amănunțită a disciplinei *poetica* este Aristotel, care și-a expus toate ideile în tratatul său, *Poetica*. Mica lucrare de specialitate conține noțiuni fundamentale despre natura și constituirea unei opere literare. La început, *poetica* se diferențiază de *retorică*, deoarece elementul ei era reprezentat de ceea ce este astăzi numit *ficțiune literară*. În plus, *poetica* era privită mai ales ca disciplină bazată pe teorie, în timp ce *retorica* a fost considerată o tehnică și doar în plan secundar, știință.

În momentul în care accepțiunile *retoricii* se schimbă, iar ramura de aplicație se diminuează semnificativ, *poetica* se sincronizează cu *retorica*. Contopirea celor două discipline nu a impus dificultăți, *retorica* fiind percepută ca tehnică a scrisului calofil. *Retoricienii* medievali l-au citat în nenumărate rânduri pe Ovidiu, fiind convinși că *poezia* este înrudită cu arta oratorică¹.

Similitudinea celor două materii se stabilește în epoca Renașterii, când se pune în discuție, comentându-se și interpretându-se, lucrarea *Poetica* a lui Aristotel. În opinia lui Paul Valéry în *Introducere în poetică*, literatura nu presupune decât dezvoltarea și punerea în practică a limbajului, urmărindu-se efectele literare ale acestuia. Etimologic, conținutul semantic al cuvântului grecesc *poetica* desemnează acțiunea *de a face, a crea*. Trecerea pe care o sugerase Paul Valéry, de la sensul comun al noțiunii (*poetica – inventar de reguli, convenții, strategii discursive și elemente de conținut sau ideologie literară*) la

cel reinventat (*poietica – tip special de activitate lingvistică creatoare*)², ce modifica traseul literaturii până la origini, a trecut pe locul al doilea. Noua interpretare a poeziei a mai avut și un alt înțeles: foarte mult timp, poezia și îndeosebi retorica, s-au distins printr-o particularitate normativă. În textul inițial al lui Aristotel, normativitatea a fost impusă poeziei, ca parte componentă, fiindcă retorica clasică era asociată cu rezultatul practic al persuasiunii. În *Poetica*, normativitatea a ilustrat o latură mai neaccentuată, însă importantă, având în vedere faptul că lucrarea aceasta restrânsă era constituită din notele unui curs susținut de Aristotel în fața elevilor săi. Retorica și-a păstrat normativitatea, în vreme ce poezia a oscilat, apreciind o schimbare pozitivă în momentul în care normele reflectau esteticul. Poeticile din timpul Renașterii au stabilit norme ale scrisului literar, rezultate din principiile aristotelice, pe care teoreticienii le interpretau în mod eronat, crezând că le respectă. În perioada clasicismului secolului al XVII-lea, normativitatea și conformitatea cu tiparul au fost legi estetice impunătoare: poezia a fost recunoscută ca tipul de scriitură cu cel mai mare public. Clasicii nu sunt de acord ca genurile literare să se suprapună, impunând niște limite între acestea și speciile literare.

La începutul secolului al XX-lea, s-a produs, ca și până atunci, asemănarea poeziei cu retorica, mai ales datorită considerării că opera literară este un produs de limbaj, însă, până la urmă, s-a stabilit că poezia este o disciplină teoretică, descriptivă și sincronică.

Cu alte cuvinte, poezia este o disciplină destinată literaturii, pe care o analizează din punct de vedere teoretic. Este o știință interdisciplinară care s-a format, până la urmă, din fuziunea lingvisticii și a criticii literare aplicate textului literar, ca limbaj.

Genul poetic, înțeles în zilele noastre ca genul literar liric, a fost explorat cu foarte mulți ani în urmă, încă din antichitate. De pildă, Lassos din Hermiona (poet și muzician din secolul al VI-lea î.Hr., profesorul lui Pindar) sau Arion din Metimna (poet grec din secolele al VII-lea – al VI-lea î.Hr.) a creat **ditirambul** (poem liric închinat lui Dionysos și lui Bachus, cu toate că acesta este și o formă foarte veche a genului dramatic), promovată mai târziu de poeții greci antici Simonide și Pindar.

Termenul *liric* își are originile, potrivit cercetătorilor, în poezia lirică recitată pe fondul musical al lirei.

Gianbattista Vico, filosof și rhetorician italian, consideră că lirismul trebuie să se ivească din necesitatea profundă a omului de expresie: *Ceea ce obține mai sublim poezia este că atribuie simțire și pasiune lucrurilor insensibile; este însă totodată o caracteristică a copiilor aceea de a lua în mână niște lucruri neînsuflăte și de a le vorbi, în joacă, întocmai ca și cum ar fi vorba de niște ființe vii*³. Altfel spus, poezia înseamnă să picuri stropi de viață în orice te înconjoară, să faci dintr-o frunză un freamăt de emoție, unei culori să-I corespundă un sunet

seraphic sau curcubeul să-ți cânte viața. Afirmția lui Gianbattista Vico sugerează faptul că, involuntar, datorită puterii imaginației, primii mari creatori au fost și vor fi copiii, care înțeleg glasul nespus a tot ce e în jurul lor.

Genului liric i se oferă această denumire destul de târziu, la începutul perioadei romantice, spre deosebire de genurile epic și dramatic cărora li s-a acordat mai multă atenție în antichitate.

În *Poetica* Stagiritului nu se face nicio referire la poezia lirică, în ciuda faptului că amploarea acesteia ar fi trezit interesul filosofului grec. Aristotel a făcut notații în micul său tratat referitoare la poezia epică și cea dramatică, despre care consideră că sunt forme de *mimesis* (capacitatea oamenilor de a imita). Pentru a descoperi cum se declama un asemenea text, este de folos dialogul lui Platon, *Ion*, conform căruia starea lirică este o formă de transă: *Într-adevăr, nu ne spun oare poeții că își sorb cântările din unda izvoarelor de miere care curg în anume grădini ca albinele, plutind și ei la fel de ușor? Și e adevărat ce spun: poetul e o făptură ușoară, înaripată și sacră, în stare să creeze doar după ce-l pătrunde harul divin și își iese din sine, părăsit de judecată. Cât își păstrează judecata, nici un om nu are puterea să creeze poezie sau să dea glas, în vers, unei preziceri. Așadar, dat fiind că nu prin puterea unui meșteșug pun ei, în creația lor poetică, atâtea lucruri frumoase despre faptele de care se ocupă [...], ci printr-un har divin, fiecare dintre ei este în măsură să creeze poezie frumoasă numai în genul către care i-a dat Muza avânt. Căci nu meșteșugul le călăuzește spusele, ci o putere divină [...]. Divinitatea ne arată, fără putință de îndoială, că poemele acestea atât de frumoase nu sunt nici omenesci, nici ale oamenilor, ci divine și ale zeilor, iar că poeții nu sunt nimic altceva decât tâlmacii zeilor, stăpâniți fiecare de către cel care îl are sub stăpânire⁴. Teoria platonice referitoare la inspirația poetică explicată ca inspirație divină s-a răspândit foarte mult în epocă, fiind privilegiată multe secole. Având în vedere faptul că poezia era considerată un dar al zeilor, mintea umană nu îndrăznește să emită judecăți asupra acesteia. Structura lingvistică *gen liric* se va stabili abia în perioada alexandrină. Platon este și cel care a pus bazele genurilor literare în spațiul cultural european. El a emis faptul că poezia lirică este poezia expositivă, deoarece poetul nu mai ia masca personajului, ci se exprimă prin propriile cuvinte. Ipoteza lui nu a fost susținută, însă, nici de Aristotel, nici de discipolii acestuia multe secole, cu toate că poezia lirică cunoștea o mare răspândire.*

În timpul Renașterii, de exemplu, iau naștere specii lirice, cum ar fi poezia pastorală, sonetul, elegia, însă conceptul de gen liric nu este definit sau explicat. În jurul ideii de *mimesis* se produce o serie de confuzii, trecându-se de la *mimesis-imitație* la *mimesis-verosimilitate*, *mimesis-ficțiune* ori *mimesis-fabulație*. În timp ce Castelvetro este de partea concepției clasice, aristotelice, Patrizzi aduce în atenție noi subiecte de gândire: de pildă, faptul că *furor poeticus* constituie cea mai importantă trăsătură a ființei umane, capacitatea de

a crea a poezilor este nemărginită, iar nucleul poeziei este dat de miraculos. Concepțiile promovate de Patrizzi în timpul Renașterii, la sfârșitul secolului al XVI-lea, aflate în opoziție cu opiniile aristotelice, oferă o altă perspectivă asupra literaturii, respectiv asupra poeziei.

Confuzia genului liric există și în Franța, în timpul Renașterii, considerând că genul liric este, de fapt, oda, iar poziția dominantă a odei între celelalte specii ale genului liric se răspândește mai ales în poezia franceză, până în timpul lui Victor Hugo. Nici Boileau, în secolul al XVII-lea, nu înglobează formele distincte ale poeziei lirice în același gen literar, ci abordează doar speciile ca sonetul, rondoul, madrigalul, elegia. L. Muratori, cel care a trăit în același timp cu Boileau, nu doar că nu abandonează cele trei categorii ale genului literar, ci consideră că genul liric este esențial, unic prin ceea ce exprimă, adică sentimentele și emoțiile umane. Interes pentru descrierea genului liric are și un mare poetician din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Charles Batteux, în concepția căruia entuziasmul și încântarea nemărginită constituie esența specifică tuturor formelor lirice. Batteux își întrece înaintașii, mai ales fiindcă analizează genul liric din punctul de vedere al conținutului caracteristic, dar și prin faptul că este un concept nou, în comparație cu ceea ce credeau precursorii din epoca clasică, și anume că exprimarea sentimentelor impune un prag, acesta neputând fi depășit.

Față de specialiștii francezi în poetică, interesați îndeosebi de taxinomie, filosoful și poetul german Herder nu mai intersectează genul liric cu forma acestuia, oda. Herder este nesigur și în privința asocierii genului liric cu imitația, deoarece este de părere că genul liric nu înseamnă mimare, copiere, ci presupune expunerea unor sentimente puternice, iar poezia trebuie să fie *activă*⁵: *Ea [poezia], limba simțurilor și a primelor impresii puternice, limba pasiunii și a tot ceea ce produce aceasta, a imaginației, acțiunii, memoriei, bucuriei sau durerii, a celor trăite, văzute, savurate, realizate ca și a speranței sau temerii de a săvârși ceva în viitor, - cum să nu fie activă? [...] Ea lasă o copie în suflet, așa cum o imagine și o pecete își lasă forma în cuarț sau argilă*⁶. O asemenea definiție a oferit-o și Goethe, în lucrarea *Noten und Abhandlungen zu besseren Verständnis des Westöstlichen Divans* (Note și discuții pentru o mai bună înțelegere a Divanului occidental-oriental). Au fost identificate trei variante ale creației literare: povestitoare (genul epic), acțiunea realizată de personaje (genul dramatic) și creația prin care se exprimă emoții (genul liric). Cele trei genuri literare se pot dizolva în cadrul aceleiași opere literare, existând puține texte care ilustrează o formă literară pură ca în *Iliada*. În majoritatea cazurilor, o specie literară predomină, pe lângă celelalte două. Remarcile lui Hegel referitoare la genul liric încadrate în al doilea volum al *Prelegerilor de estetică*, arată faptul că genurile literare depind de relația dintre atitudinea subiectivă a creatorului și elementul contemplator. Lirismul nu are ca scop pătrunderea în exterior, ci în

interior, în zona lăuntrică a artistului: *poetul liric autentic nu are nevoie să plece de la evenimente exterioare pe care să le povestească cu bogăție de sentimente sau de alte împrejurări și ocazii reale care să devină impulsul efuziunilor sale, ci el este, pentru sine, o lume subiectiv încheiată, încât el poate găsi impulsul, ca și conținutul în sine însuși și din această cauză se poate opri la situațiile, stările, evenimentele interioare și pasiunile proprii sale inimi și ale propriului său spirit*⁷. În opinia lui Hegel, poezia, în special valoarea ei semantică, nu înseamnă doar emoțiile personale ale poetului, ci învăluirea acestuia în interioritate, fără a se confunda interioritatea cu subiectivitatea proprie a poetului: *Din obiectivitatea obiectului spiritul coboară în sine însuși, privește în propria sa conștiință, dând satisfacție trebuinței de a face reprezentabile, în locul realității exterioare a obiectului, prezența și realitatea acestuia în sufletul subiectiv, în experiența inimii și în reflexia reprezentării, făcând astfel reprezentabile conținutul și activitatea vieții interioare. Dar pentru ca această exprimare să nu rămână expresia întâmplătoare a subiectului ca atare, adică a subiectului ca simțire și ca reprezentare nemijlocită, ci să devină limbă a interiorului poetic, intuițiile și sentimentele, oricât le-ar aparține în propriu poetului ca individ singular și oricât le-ar zugrăvi el ca pe ale sale, trebuie să aibă totuși un conținut general valabil, adică să fie în ele însele sentimente și considerații veritabile, pentru care poezia inventează și descoperă expresia adecvată și vie*⁸. În consecință, Hegel distinge subiectivitatea personală de forma ei concretizată, această comparație constituind o lege importantă a definirii genului liric.

Romanticii au susținut că liricul este un mijloc al omului de a se raporta la existență. Conform idealismului obiectiv promovat de Kant, Friedrich Wilhelm Schelling ilustrează niște considerații teoretice referitoare la modul în care ființa umană poate atinge absolutul prin artă. În cazul genului liric, se poate pune în discuție cunoașterea ideală, care oglindește gândirea proprie a poetului.

Teoria filosofică asupra capacității omului de a cunoaște realitatea și de a afla adevărul prin natura artei îl preocupă și pe Schopenhauer, care declară că poezia este cunoaștere în orice formă a ei, din punctul inițial de creație până în substrat: *revenind la cele spuse mai sus, constatăm că intuițiile poetului, atunci când pune în mișcare imaginația noastră, este de a ne revela idei, adică de a ne face să intuim, cu ajutorul unor imagini, în ce constă viața și ce sens are lumea. Experiența ne mijlocește anume cunoașterea lumii fenomenale sub un aspect particular și servindu-se exemple; știința îmbrățișează totalitatea lumii fenomenale cu ajutorul conceptelor de ordin general. Astfel, prin poezie luăm cunoștință de ideile (platonice), de esența, prin mijlocirea particularului, care servește drept exemplificare, pe când filosofia vrea să ne învețe să cunoaștem, în totalitate și în mod general, esența intimă a lucrurilor, exprimată în poezie – în mod particular*⁹. Se poate observa că Hegel evidențiază faptul că poezii de talie înaltă, precum Goethe ori

Schopenhauer, iau masca personajelor sale, în vreme ce un poet ca Byron va metamorfoza personajul în sine.

Ecourile reanalizării schopenhaueriene a esteticii lui Hegel se resimt și în lucrarea lui Friederich Nietzsche, *Die Geburst der Tragedie (Nașterea tragediei)*, în care nevoia de a păstra lirismul în forma lui cea mai pură, fără urme de subiectivitate deformatoare, reprezintă o perspectivă specifică artei de a pune în centrul ei valoarea operei. Altfel spus, doar creatorul care își poate întrece propriile sentimente are acces la unicitate: [...] *estetica mai nouă nu poate decât să adauge că artistului obiectiv i se opune pentru prima oară un artist subiectiv. Această interpretare nu ne poate fi de folos, căci noi nu cunoaștem artistul subiectiv decât ca artist prost și cerem, în primul rând, oricărei arte, de orice fel și de orice nivel, înfrângerea subiectivului, liberarea de <<Eu>>, potolirea oricărei voințe și dorințe individuale. Fără obiectivitate, fără percepere pură, dezinteresată, nu putem crede în vreo creație cu adevărat artistică*¹⁰. Interpretând acest paragraf, deducem că esteticii i se pare de neconceput ca un poet liric să fie cuprins de subiectivitate, spre deosebire de poetul epic. Poetul liric se închide în propriul cerc, autoanalizându-se: *imaginile liricului nu sunt nimic altceva decât el însuși, și oarecum diverse obiectivări ale lui: de aceea, fiind centrul mobil al acelei lumi, are tot dreptul să spună <<Eu>>: acest <<eu>> însă nu este cel al omului treaz și empiric-real, ci singurul <<eu>> existând etern și cu adevărat în străfundul lucrurilor; cu ajutorul imaginilor sale, geniul liric pătrunde cu privirea până în acest străfund; ni-l reprezentăm văzându-se printre aceste imagini și pe el însuși ca non-geniu, anume ca <<subiect>>, în învâlmășeala patimilor și a instinctelor volitiv-subiective ce tind către un obiect bine definit, care îi pare real; dacă acum pare că geniul liric și non-geniu legat de el ar fi unul și același, ca și cum cel dintâi ar spune despre sine unicul cuvânt <<eu>>, această aparență nu ne mai poate înșela cum a înșelat pe aceia care l-au considerat pe poetul liric, poet subiectiv*¹¹.

Meditând la judecățile emise cu privire la genul liric, se poate observa că, începând cu Platon, Aristotel și până la Hegel și exegeții posthegelieni, este dificil de a stabili raportul existent între ficțiune și realitate. Interesectarea eului liric cu eul poetic redă, mai mult sau mai puțin, conceptul de *mimesis*. Totuși, lucrarea lui Käte Hamburger, intitulată *Die Logik der Dichtung (Logica genurilor literare)*, arată faptul că genului liric nu i se poate asocia termenul *mimesis*, deoarece poezia nu înseamnă ficțiune, cel puțin nu ficțiunea despre care vorbește Aristotel. În percepția cercetătoarei germane Käte Hamburger, poezia este creată pornind de la un enunț de realitate. Comparând formele genului epic și pe cele ale genului dramatic cu formele genului liric și dorind să vadă legătura dintre poezia lirică și ficțiune, Hegel nota: *Conținutul operei de artă lirice nu poate fi desfășurarea unei acțiuni obiective cu legături bogat ramificate și formând o întregă lume, ci este subiectul individual, și tocmai de aceea caracterul singular al situației și al subiectelor, precum și felul în care sufletul se înfățișează*

într-un astfel de conținut pe sine conștiinței, cu judecata lui subiectivă, cu bucuria și admirația sa, cu durerea sa, cu simțirea sa în general¹². Pornind de la această afirmație, Käte Hamburger ne lămurește că eul liric nu este același cu eul biologic, iar poezia se rotește totuși în jurul unui enunț de realitate: *Faptul că, citind un poem, instalăm în interpretarea noastră un referent-obiect posibil, mai mult sau mai puțin identificabil, pur și simplu deoarece el are o funcție în raport cu sensul (cu referentul poemului), un asemenea fapt nu înseamnă decât că suntem, din principiu, eliberați de orice interes pentru valoarea proprie a acestui obiect. Astfel, Acela care gustă și interpretează poemul răspunde voinței Eu-lui liric. [...] Experiența noastră pune în discuție doar enunțarea lirică a subiectului enunțător; ne este interzis să depășim limitele câmpului său de experiență, unde se poate spune că ne-a ținut captivi. Aceasta arată totodată că enunțul liric este pentru noi un enunț de realitate, în măsura în care trimite exact doar la subiectul enunțării lirice*¹³. Faptul la care poate face referire poezia lirică e posibil să fie imaginar, însă nu și subiectul poemului sau eul liric. Dacă pe filosofii germani i-a preocupat definirea poeziei lirice, pe cei francezi i-au interesat formele lirice și clasificarea acestora. Germanii au avut ca punct de plecare în definirea poeziei lirice filosofia, în vreme ce francezii s-au îngrijit de distingerea formelor lirice.

Considerând la început că genul liric este totuna cu oda, cu timpul își extinde aria, incluzând prima dată **elegia**, urmată de **lied** sau **poezia de idei**. Poeții romantici, urmați de cei simbolști, au aflat fascinația poeziei cu formă fixă, cum ar fi: **sonetul**, **rondelul**, **trioletul** ori **virelai** pe care le-au omis cu timp în urmă. În anul 1872, în plin simbolism, Théodore de Banville înregistrează în lucrarea sa formele lirice menționate, dându-le un simț estetic literar, poezia începând să prindă contur.

La finalul secolului al XIX-lea, criticul și filologul Wilhelm Scherer, care l-a influențat pe Tudor Vianu, datorită lucrărilor sale, dar mai ales a *Poeticii*, clasifică în trei categorii formele de manifestare ale lirismului: o lirică a propriului eu, a sinelui, *Ichlyrik*, o lirică a măștilor, *Maskenlyrik*, și o lirică a rolurilor, asemănătoare cu forma dramatică, *Rolenlyric*, conform căreia autorul nu redă sentimentele sale. Analizându-se opera eminesciană, se constată o lirică a eului, căci, după cum sesiza și Tudor Vianu, Eminescu este stăpânit de *feroarea intimistă a operei lui poetice*¹⁴, neexistând o lirică a rolurilor sau a măștilor. De pildă, *Rugăciunea unui dac* sau *Odă în metru antic* ilustrează un asemenea tip de lirism. Opera lui Heliade Rădulescu sau cea a lui Alexandru Macedonski pendulează între lirica măștilor și cea a rolurilor, în timp ce poezia lui George Coșbuc oglindește lirismul rolurilor în forma lui pură, datorită numeroaselor personaje.

Genul poetic este un subiect care a prezentat interes pentru mulți cercetători. Oskar Walzel diferențiază formele lirismului, ținând seama de utilizarea formelor pronomiale, de conexiunea existentă între eul liric și

lume, după cum mărturisește: *Cine merge doar puțin mai departe și cercetează dacă o opera poetică vorbește despre un EU sau se adresează unui TU, sau dacă relatează despre un EL sau EA, descoperă caracteristici ale artei cuvântului care semnifică ceva decisiv pentru ansamblul numitei opere de artă. Astfel, se știe de mult nu numai să se diferențieze narațiunea la persoana a treia, de povestirea la persoana întâi, ci să se resimtă și etosul contradictoriu al ambelor. Cât de importante sunt aceste diferențe pentru lirică, recunoaște fiecare – așa cum am făcut-o și eu – care constată abaterea treptată de la lirica EU-lui și creșterea vizibilă a unei lirici ce cântă despre un EL sau o EA¹⁵. Lingvistul și teoreticianul literar Roman Jakobson considera că lirismul trebuie să fie exprimat la persoana I, numărul singular, timpul prezent, opinie susținută și de alți exegeți, însă Walzel îl contrazice. Tudor Vianu îi împărtășea părerea lui Roman Yakobson: *există o corelație între prezent și redarea unui sentiment în dezvoltare, între prezent și lirica devenirii*¹⁶. Prezentul verbului desemnează timpul formulării, confirmând actul de enunțare. Față de alte genuri literare, formele genului poetic și-au impus niște parametri, datorită cărora să fie recunoscute. De exemplu, ritmul reprezenta un etalon al poeziei lirice. Acesta și-a păstrat statutul chiar și după dizolvarea substanței poetice în vers, strofă, metru și apoi în vers liber. Structurarea în diferite moduri a poeziei a determinat apariția speciilor literare și a anumitor perioade în literatura română. De exemplu, Hegel este recunoscut pentru epepeea antică, acestuia părându-i-se că hexametru este un deosebit metru epic. Alexandrinul iambic a fost cel mai utilizat metru în perioada romantică, iar endecasilabul iambic a stat la baza sonetului petrarchist. Poeții și-au creat un tipar, respectând, de pildă, structura sonetului: 14 versuri, distribuite în două catrene, urmate de două terține, cu rimă îmbrățișată în catrene și împerecheată în terține. O altă specie literară lirică, care impune poeziei o formă fixă, este rondelul, constituit din 13-14 versuri a câte opt-zece silabe, având doar două rime. Reprezentanți ai acestei specii literare au fost François Villon și Charles d'Orléans. Rondelul va ajunge foarte utilizat, mai ales în parnasianism, iar ciclul denumit *Rondeluri* al lui Alexandru Macedonski, ilustrează acest fapt, criticii discutând despre o etapă parnasiană în creația sa. Caracteristicile formale nu mai sunt respectate în perioada modernă, iar orice schimbare este acceptată. Există situații când în cadrul aceleiași opere coexistă versuri structurate tradițional, respectând normele prozodice, dar și versuri care nu mai respectă normele tradiționale, cum este poezia lui Ion Stratan din volumul *Mai mult ca moartea*, care reflectă absența exteriorizărilor puternice ale sentimentelor, poziția intelectuală, respingerea scrisului frumos etc.*

Poezia modernă, asemenea celei postmoderne, abandonează și ideea preconceptută a muzicalității, care ar descrie genul liric. Pornind de la avangardiști, traversând lirica lui Nichita Stănescu, poezia românească a parcurs un traseu caracterizat de dispensarea treptată a trăsăturilor

recunoscute ale liricii. Dacă în cazul precursorilor se mai putea zări constituirea poeziilor în strofe și versuri, având structură metrică cvasiregulară, în cazul creațiilor optzeciștilor (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratan) este părăsită fără nicio remușcare muzicalitatea. Drept urmare, se poate pune în discuție o poezie neobișnuită antilirică. Renunțându-se la muzicalitate, ritmul și baza lui materială, adică structurile sonore, sunt înlocuite de narativizarea poeziei. De exemplu, Matei Vișniec creează o lirică în care înglobează pasaje narrative, descriptive, dialogate (între personajul sub masca căruia se ascunde eul liric și Leukodemos), lirismul provocându-i pe lectori la o meditație ironică, ușor ludică asupra efemerității ființei umane. Impresionant este faptul că Matei Vișniec reușește să construiască în poeziile sale două lumi paralele, ca în antologia de poezie *Orașul cu un singur locuitor*: *De prea multă singurătate/ câinele meu Leukodemos/ a început să vorbească// de obicei se așeza la picioarele mele/ și mă privea liniștit ori mă urma/ în plimbările mele prin orașul pustiu// într-o seară văzându-l mai plictisit ca niciodată/ i-am atins blana moale și atunci el/ a scos primul cuvânt și mi-a spus <<lasă-mă>>// iar în zilele următoare/ mi-a spus <<afară plouă>> și a pronunțat de câteva ori/ cuvântul <<îngrozitor>>/ apoi a început să mă salute/ îmi spunea plin de ironie<<bună ziua>>// începutul cu încetul a început să-mi povestească/ mici fragmente din viața sa mi-a povestit/ cât e de îngrijorat de soarta castanilor/ și de unele crăpături mai adânci care au apărut/ pe zidurile orașului// mai târziu am discutat despre nopți/ despre anotimpuri, despre succesiunea lor și despre/ unele aspecte ale viselor despre ce e mai bine să faci/ în caz de ninsoare de tristețe de liniște/ așa am ajuns la filosofie la etică/ am discutat despre Seneca despre Lucrețiu/ am dezbătut pe larg frumoasele principii ale lui Aristot/ cu ochii umeziți cu sufletele tremurânde/ l-am dezbătut zile în șir pe nefericitul Platon// apoi a venit toamna iar câinele Leukodemos/ s-a retras din nou într-o adâncă tăcere/ se așeza la picioarele mele/ și mă privea gânditor¹⁷. Narativizarea poeziei lirice face ca textul să oscileze, aflându-se între granița dintre genul liric și cel epic.*

Genul poetic, respectiv poezia, ca formă fundamentală a acestuia, oglindește literatura în cele mai fragile nuanțe ale sale.

Note finale:

1 – Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire, Communications*, 16, 1970, p.182 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.38.

2 - Paul Valéry, *Introduction...la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p.26 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.39.

3 – Gianbattista Vico, *Știința nouă*, studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon, Univers, București, 1972, p.183, 185 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.167.

- 4 – Platon, *Ion*, în *Opere*, II, p.141 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.168.
- 5 – Johann Gottfried Herder, *Despre înrâurirea artei poetice asupra obiceiurilor popoarelor în timpurile vechi și noi*, în *Scrieri*, traducere de Cristina Popescu, Univers, București, 1975, p.66 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.170.
- 6 – Ibidem.
- 7 – *Gândirea lui Goethe în texte alese*, I, alegerea și sistematizarea textelor, traducere și comentariu de Mariana Șora, Editura Minerva, București, 1973, p.367-368.
- 8 – Idem, p.151.
- 9 – A. Schopenhauer, *Cu privire la estetica poeziei*, p.85 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.172.
- 10 – Friederich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Editura Pan, București, 1992, p.23.
- 11 – Idem, p.26
- 12 – G.W.Fr.Hegel, *Despre artă și poezie*, II, p.208 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.174.
- 13 - Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traducere din germană de Pierre Cadiot, Seuil, Paris, 1986, p.98 apud Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.175.
- 14 – Tudor Vianu, *Curs de stilistică*, în *Opere*, vol. IV, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Minerva, București, 1975, p.555.
- 15 – Oskar Walzel, *Esența operei de artă poetică*, în *Conținut și formă în opera poetică*, traducere de Gherasim Pinteș, Editura Univers, București, 1976, p.336-337.
- 16 - Tudor Vianu, *Curs de stilistică*, în *Opere*, vol. IV, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Minerva, București, 1975, p.549.
- 17 - Gabriela Duda, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006, p.179.

Bibliografie:

- Aristotel, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957.
- Duda, Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, Editura All, București, 2006.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1998.
- Gândirea lui Goethe în texte alese*, I, Editura Minerva, București, 1973.
- Glodeanu, Gheorghe, *Poezie și poetică*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2010.
- Iordan, Margareta, *Genul liric- studiu introductiv și antologie*, Editura Tineretului, București, 1968.
- Nietzsche, Friederich, *Nașterea tragediei*, Editura Pan, București, 1992.

Papu, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, Editura Albatros, București, 1972.
Vianu, Tudor, *Opere*, IV, Editura Minerva, București, 1975.
Walzel, Oskar, *Conținut și formă în opera poetică*, Editura Univers, București,
1976.

Real, imaginar și simbolic în proza lui Max Blecher

Drd. Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE)
"Dunărea de Jos" University of Galați, Romania

Abstract: This paper aims at analyzing Max Blecher's prose, following the fictionalization of the biographical ego in different hypostases of the novelistic ego. According to Jaques Lacan's psychoanalysis, the epistolary episode in the novel "Inimi cicatrizate" will be understood as a discourse of the unconscious stratified on three significant orders: Real, Imaginary, Symbolic to which distinct identities correspond. Blecher's text, deciphered through the tripartite structure of Lacan's thinking, will reveal the interference of the real, imaginary and symbolic registers until they partially overlap. There will be shown the way in which the topic of the psyche reconstructs in the image of the Borromean knot signifying the dynamic of the human psyche. At the end of this paper, the temporary congruence of the fields will give birth to the autonomous ego determined by the symbolic order that incorporates in its matrix the real and the imaginary.

Key words: Real, Imaginary, Symbolic, Borromean knot, autonomous ego.

A exista empiric și rațional ca ființă umană înseamnă a supraviețui lumilor posibile pe care eul le creează, le transgresează și le supradimensionează în funcție de capriciile fanteziste și halucinatorii prin care se dorește o ieșire din sine, din nucleul conștiinței, din inconștient. Nașterea alter-ego-ului este semnalată prin actul asumat al scrierii, prin travaliul ficționalizării, prin gestul involuntar al mâinii care naște Opera, această călătorie inițiată în Real, Imaginar, Simbolic. Pendularea oscilantă între spațiile subsidiare operei literare este facilitată de „fluiditatea identității (care) estompează orice granițe”¹²², o prelungire protoplasmatică a corporalității ce înaintază în utopie, chiar și cu riscul aneantizării.

Problematica identitară și viziunea caleidoscopică a universurilor simultane sunt trăsăturile definitorii ale prozei lui Max Blecher, un autor interbelic marginal, atipic și autentic în coloratura penelului, ce împărtășește cititorului obsesiile sale, obsesii care ajung să se universalizeze în intimitatea lecturii: „*imaginarul subiectivității, fantasmelor interiorității, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconștientului, spectacolul terifiant al abisalului*”¹²³.

¹²² Carmen, Mușat, *Romanul românesc interbelic*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 163.

¹²³ Radu, G. Țeposu, *Suferințele tânărului Blecher*, Editura Minerva, București, 1996, p.21.

Deschiderea interpretativă a operei blecheriene permite înțelegerea ei într-o cheie psihanalitică, în consens cu tematica abordată, urmărind traseul metamorfozării eului biografic într-un eu textual, al romanescului reinventat de Real, Imaginar, Simbolic. Aceste concepte împrumutate din psihanaliza lui Jaques Lacan definesc cele trei ordini semnificative ale topicii psihice, ale inconștientului perceput ca limbaj. Dinamica acestor registre topopsihice se poate verifica prin demersul analitic al unei secvențe epice din romanul antum *Inimi cicatrizate*, apărut în 1937. Pasajul ales spre decodare psihanalitică constituie o epistolă a lui Emanuel, un personaj evadat din închisoarea sanatorială a Berck-ului, adresată protagonistului, Emanuel, *un homo bulla* al spațiilor maladive. Plasarea în atmosfera urbană a Parisului dezvăluie inadaptarea la contextul libertății, însingurarea terifiantă ce alienează ființa, rătăcirea personajului într-un labirint rizomic, fără perspective, care provoacă iluzia înstăpânirii de sine. Astfel, dimensiunea tripartită, real, imaginar, simbolic, reflectată în textul blecherian ajunge să creeze o suprapunere parțială a planurilor pe fundalul căreia se conturează eul autonom, ipostază a „eului puternic”, „eului sănătos”¹²⁴, în viziune lacaniană.

Semnificația termenului Real este departe de a fi sinonim cu Realitatea în concepția lui Jaques Lacan, diferențiere care se raportează la celelalte două componente ale structurii psihice. În timp ce realitatea „*este tocmai ceea ce este reprezentat de ordinul simbolic al limbajului și ordonat de el*”¹²⁵, realul este „*nereprezentabilul, degradabilul, imposibilul*”¹²⁶, deoarece acesta nu poate fi atins, imaginat sau integrat ordinii simbolice. Realul este „*opus imaginării*” și „*localizat dincolo de simbolic*”¹²⁷, fiind o ordine constantă fără fisură, fără absență, fără posibilitate de permutare.

În romanul lui Max Blecher, Realul este surprins în confesiunea făcută de Ernest cu privire la revenirea în Paris după o perioadă îndelungată de opt ani de zile. Spațiul descris este unul sumbru, supus mecanicizării, perfecțiunea fiind susceptibilă în mintea celui care nu este obișnuit cu o viață guvernată de principiile evoluționiste. Modernitatea Parisului este rigidă, constrângătoare, agonizantă, claustrând ființa în temnița orașului și damnând-o la pierderea în anonimat. Ernest se deplasează cu automobilul, „*un roadster superb cu ultimile perfecții și linie aerodinamică, încât trebuie să stai*

¹²⁴ **Dylan, Evans**, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 111.

¹²⁵ **Frédéric, de Scitivaux**, *Lexic de psihanaliză*, Editura Institutul European, Iași, 1998, p. 77.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ **Dylan, Evens**, *op. citat.*, p. 239.

într-însul închiruit, ca un prizonier în carceră, cu genunchii la gură”¹²⁸. Postura privilegiată de bolnav rămâne doar o amintire plăcută pentru Ernest care regretă regimul reconfortant și securizant al sanatoriului Berck: „nimic nu-i mai admirabil decât o gutieră de bolnav, pe care stai întins regește, în timp ce ești împins de la spate de un brancardier tăcut și grav ca un lord englez”¹²⁹. Spațiul maritim rememorat prin anamneză spre deosebire de spațiul Parisului modern reliefează discrepanțele dintre un trecut mitologizant în care pacientul era un erou al maladii sale și prezentul demitizant care dezumanizează, alterează, descărnează eul de identitatea sa primară. Gutiera este înlocuită aici cu mașini performante și incomode, taxiuri care trezesc în sufletul călătorului sentimentul claustrofobiei. Totul este conturat sub forma unor cercuri concentrice care obligă personajul să zăbovească la granițele unui Real ce nu-și poate schimba coordonatele, nu-și poate modifica statutul nediferențiator prin rădăcinile sale bine ancorate în cronotop. Ernest se lovește de fiecare dată de acest zid înalt al Realului: orasul pustiu, lipsit de vitalitate umană, mașinile care prin ermetismul lor anulează orice formă de manifestare, trupul prizonier al unui suflet dornic să caute bucuria ființării, destinul abrupt, coborâtor, prăpăstios pentru omul care poartă povara timpului. Realul la Blecher este stagnant, „întotdeauna în locul său; el îl poartă lipit de călcâiele sale, neștiind ce l-ar putea exila de acolo”¹³⁰.

În aceeași măsură, Realul are calitatea de a fi traumatic din cauza imposibilității de a fi reprezentat în ordinea simbolică și de a rezista în mod vehement forței de simbolizare. Această rană sângerândă a realului este ilustrată de strigătul disperat și terifiant al figurei fantomatice din pictura expresionistă a lui Eduard Munch, moment în care solitudinea devine o stare de spirit constantă, iar ecoul adâncește ființa și mai mult în caverna pariziană: „Umblu toată ziua pe stradă și fiecare pas pe trotuar îmi răsuna în creier lucid, puternic și independent ca o lovitură de ciocan”¹³¹. Rătăcirea protagonistului pe străzile pustii ale urbei dezvăluie fațeta decăzută a umanității, omul fiind surprins în postura sa hibridă, mecanomorfă, privată de dreptul de a avea acces la complectitudine. Seamănuș și-a estompat configurația umană, a căzut în amnezie, și-a pierdut înfățișarea blândă și luminoasă, iar sufletul nu mai pulsează emoție. Toate aceste anomalii reflectă stadiul omului de a se aliena, nebunia fiind un soi de moarte, o negare a propriei identități, o trăire alteră care spulberă orice șansă de viață:

¹²⁸ **Max, Blecher**, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014, p. 218.

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ **Dylan, Evens**, *op. citat.*, p. 239.

¹³¹ **Max, Blecher**, *op. citat.*, p. 218.

“Am descoperit într-o zi la un colț de stradă un invalid în căruțul lui mecanic și am vrut să mă reped la el să-l sărut și să-l strâng în brațe ca pe un frate. Dar tu știi bine că în viață toate gesturile care ar avea cel mai mult sens sunt interzise. Am privit îndelung după el, alura stranie a acelei combinații de jumătate om, jumătate bicicletă. Poate că legenda Minotaurului ar trebui modernizată.”¹³²

Realul blecherian nu permite nicio intruziune a simbolicului și se opune cu îndârjire oricărei manifestări de transfigurare în plan semiotic. Este vorba despre acea rezistență a Realului împotriva legii simbolice, după cum teoretiza Jaques Lacan în prelegerile sale. Mitul Minotaurului își pierde în acest context povestea alegorică, dar și semnificațiile multiple ale ființei zeificate, pentru că omul-bicicletă este doar un invalid care nu mai știe să vadă, să vorbească, să simtă, să trăiască și să moară. Realul este „*inasimilabil simbolizării*”¹³³, de aceea existența în această lume este imposibilă pentru Ernest, un locuitor al paradisului sanatorial unde evadarea în peisajul maritim, plimbările pe drumuri de țară, bucuria clipelor petrecute alături de bolnavi constituiau adevărata substanță a vieții.

Așadar, aflându-se într-un impas existențial, Ernest caută o cale de a se salva din capcana disoluției identitare și va intui acea „*tăietură în real*”¹³⁴ numită în termeni psihanalitici registrul Simbolic. Această ordine din sistemul lacanian înseamnă „*ceea ce se întoarce în real ca urmare a faptului că și-a putut găsi inscripția în registrul simbolic. El este, într-un anumit fel, expresia a ceva ce nu a fost simbolizat*”¹³⁵. Fără a avea o legătură cu simbolismul freudian care trasează o legătură fixă între sens și formă, simbolicul în perspectiva lui Lacan exclude tocmai această relație semnificant-semnificat. Dacă Freud apelează la simbolism, alături de condensare și deplasare, în descifrarea universului oniric, Lacan întrebuițează acest termen în sfera lingvistică, inspirându-se din teoriile antropologului Claude Levi-Strauss. Funcția simbolică face referire la faptul că societatea funcționează pe baza unui schimb de cadouri, iar această tranzacție reciprocă ar configura în concepția lui Lacan arta de a comunica.

Din forma adjectivală, simbolicul va căpăta în opera de maturitate lacaniană o formă substantivizată, devenind parte a sistemului de clasificare în psihanaliză. În prefața ediției românești a studiului *Funcția și câmpul vorbirii și limbajului în psihanaliză*, criticul Ovidiu Verdeș intuește similaritatea dintre

¹³² *Idem.*

¹³³ **Dylan, Evans**, *op. citat.*, p. 239.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ **Frédéric de Scitivaux**, *op. citat.*, p. 88.

Simbolic și Logos, „având nu numai autonomie, ci și energie creatoare”¹³⁶. Invocând funcția ordonatoare a culturii, Lacan va teoretiza conceptul de simbolic pe care îl asociază în exclusivitate cu limbajul, întrucât „*Omul vorbește deci, dar pentru că simbolul l-a făcut om*”¹³⁷. Aceasta componentă simbolică a limbajului aparține semnificantului, iar semnificantul constituie un domeniu al inconștientului, al marelui Celuilalt, al alterității fundamentale. Ordinea simbolică este ușor de recunoscut în textul blecherian, pentru că orice buclă a registrelor Real înseamnă o prezență voalată, difuză și subtilă a Simbolicului.

Trecerea de la Real la Simbolic este marcată accidental, monotonia și încarcerarea lui Ernest din viața cotidiană sunt tulburate de o întâmplare ce stă sub semnul stranietății: „*Ieri mi s-a întâmplat ceva ciudat*”¹³⁸, mărturisește emițătorul în scrisoarea sa. Simbolicul este un domeniu care își deschide perspectiva doar celor care știu să privească în adâncimea Realului, să perceapă lumea dincolo de lume, iar momentul revelator va dura atâta timp cât protagonistul este convins că poate să asimileze puterea simbolică. Sub pretextul banal că pe poarta unei case este lipit un afiș care solicită angajarea unui desenator tehnic, Ernest pare interesat de ofertă și înaintează în acest spațiu al simbolicului ce-și așteaptă novicele. Inițierea în ordinea simbolică este previzibilă prin semne ale deschiderii către această lume: „*ușa era deschisă, nu se putea să nu intru, nu-i așa?*”¹³⁹. De aici începe călătoria eroului blecherian prin universul simbolic înfățișat în mintea rătăcitorului sub forma unui labirint: urcarea unei scări somptuoase, parcurgerea celor cinci etaje care își pierdeau treptat din eleganța stilului și soliditate, înaintarea nesigură pe o scăriță șubredă și întunecată, pășirea unui al doilea prag al ușii întredeschise cu același afiș expus și la prima intrare, pășirea într-un atelier a cărui atmosferă vetustă era destinată haosului obiectual, deschiderea celei de-a treia uși ce dădea într-un salonaș, loc suprasaturat de obiecte kitsch, descoperirea ușii de comunicare cu restul imobilului, acoperită cu hârtie tapisată și, în final, oprirea într-o bucătărie sărăcăcioasă. Pe scurt, toposul simbolic este concretizat din scări întortocheate, uși la vedere sau ascunse în decorul pereților, odăi întunecate și uitate în dimensiunea timpului, conglomeratul de obiecte prăfuite, învechite și derizorii, atmosfera apăsătoare și deprimantă, pustietatea casei în ciuda unor semne vizibile ale locuitorilor, lipsa elementului uman contribuind în mare măsură la bizareria acestei lumi

¹³⁶ Ovidiu, Verdeș, *O altă punctuație: Lacan după 20 de ani*, în Jaques, Lacan, *Funcția și câmpul vorbirii și limbajului în psihanaliză*, Editura Univers, București, 2000, p. 15.

¹³⁷ Jaques, Lacan, *op. citat*, p. 83.

¹³⁸ Max, Blecher, *op. citat.*, p.219

¹³⁹ *Idem.*

plasată spațial și atemporal. Registrul simbolic este reprezentat în textul blecherian ca univers prin aspectul totalizator și atotcuprinzător al simbolurilor, după cum afirmă și psihanalistul Jacques Lacan: „Ordinea simbolică dobândește de la început caracterul său universal. Nu este constituit puțin câte puțin. Îndată ce apare simbolul, există un univers de simboluri”¹⁴⁰. Poarta este un simbol al trecerii către un dincolo, de la planul Real către cel Simbolic, de la un stadiu al dezvoltării psihice la altul, de la eul real, stagnant, alienat către cel simbolic, dinamic, căutător al identității pierdute. Scara parcursă în sens ascendent ilustrează evoluția, în cazul secvenței narative consemnând parcursul inițiativ al protagonistului care dorește să rezolve criza identitară. Obiectele supraetajate care țin în calea rătăcitorului, dar și aspectele erodante ale decorului, praful, vechimea, kitsch-ul, desemnează încercarea grea la care este supus eul simbolic care are de străbătut un drum anevoios până la *punctul terminus* al călătoriei. În acest sens, detaliul ușilor confirmă proba rezistenței și voinței eului de a se ancora în lumea simbolică pentru a avea acces, în cele din urmă, la imaginar. Primele două uși sunt întredeschise, similaritatea fiind evidențiată și de afișul de angajare, un simbol al chemării individuale, în interioritatea casei personale, a inconștientului. A treia ușă este închisă, iar ultima este aproape invizibilă, îngropată în perete, aspecte care denotă puterea eului de a intui diferențele în planul simbolic. Dacă realul era înfățișat ca fiind nediferențiat, simbolicul se prezintă „în termenii opozițiilor cum ar fi cele dintre prezență și absență”¹⁴¹: întredeschis/ închis/ invizibil. Această serie contrastantă arată faptul că există posibilitatea ca în planul simbolicului să fie o lipsă, ceea ce nu se putea întâmpla și în cazul ordinii Realului. Așadar, este vorba despre lipsa umanului pusă sub semnul efemerității, căci sunt prezente doar obiectele ca simplă amintire a existenței și urmele șterse ale viețuirii în aceste odăi sinistre:

“Era un salonaș cu obiecte multe și puțin cam îngrămădite la întâmplare. Într-un colț, o lampă mare cu piedestal și abajur de mătase roză... O vechitură solemnă lângă un pat plin de colonete și spirale. [...] Intrai într-un fel de bucătărie cu mobile sărăcăcioase. Era și un rest de salată într-un castron pe masă. Tu nu poți să-ți închipui, Emanuel, ce stranie și abandonată poate fi o încăpere goală în care descoperi urme că pe acolo au fost oameni... Îngrozitoare senzație de pustietate și de solitudine.”¹⁴²

Traversarea universului labirintic, chiar dacă întrevede posibilitatea reîntregirii personalității, pune la îndoială experiența unui eu simbolic care resimte aceeași stare de însingurare percepută și în Real, aici singurătatea fiind acutizată de incertitudinea absență/ prezență. Omul este o suprapunere de identități care lasă în urma sa doar fragmentări identitare, pentru că niciun

¹⁴⁰ Dylan, Evans, *op. citat.*, p. 267.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 239.

¹⁴² Max, Blecher, *op. citat.*, p. 219.

spațiu nu poate fi locuibil în mod definitiv și nu reușește să împlinească acea complectitudine a ființei decât prin parcurgerea succesivă a planurilor, real, simbolic, imaginar :

„Mi-am dat atunci poate mai bine seama că obiectele și decorurile în care își petrec oamenii orele cele mai familiare și mai esențiale, în fond nu aparțin nimănui...Oamenii trec prin ele, atâta tot; așa cum am trecut și eu prin casa aceea necunoscută insensibil și fără legături cu gramada aceea de intimidat domestică ce zăcea răspândită în jurul meu...”¹⁴³

Imaginarul se raportează la celelalte două ordini ale sistemului de gândire lacanian, desemnând în limbaj psihanalitic, „*registru imaginilor, proiecțiilor, identificărilor și, într-un fel, al iluziei*”¹⁴⁴. Conceptul de imaginar a marcat în opera lui Lacan o evoluție semiologică, mai întâi fiind definit drept „*iluzie, fascinație, seducție*”¹⁴⁵ explicitând dualitatea eu/ imaginea reflectată. Abia în contextul devenirii unei ordini semnificative, imaginarul va apărea în opoziție cu simbolicul și realul, concretizându-se în formarea eului în stadiul oglinzii. Problematika stadiului oglinzii, preluată din opera psihanalitică a lui Henri Wallon și valorificată și îmbunătățită de Jaques Lacan, aduce în prim plan câteva aspecte legate de „*corpul fragmentat, narcisismul și pulsivitatea de moarte*”¹⁴⁶. Teoria imaginarii se dezvoltă din acest concept al identificării, stadiul oglinzii fiind „*o operație psihică, chiar ontologică, care îi permite ființei umane să se constituie printr-o identificare cu semenul său, atunci când își percepe, copil fiind, propria imagine în oglindă.*”¹⁴⁷ În sens stric psihanalitic, stadiul oglinzii se referă la dezvoltarea psihică a unui copil aflat la limita dintre șase și optsprezece luni, moment revelator care va marca toate identificările ulterioare ale individului. Adaptând teoria lacaniană la textul blecherian, se remarcă o alunecare a personajului în spațiul imaginar, o timidă pășire în stadiul oglinzii, o evadare fortuită de un „*ultim gest... absurd*”¹⁴⁸, salvator, reformator al identității primare.

Ernest zărește în odaia- salonaș un tablou enorm care reprezenta portretul unui ofițer surprins într-un moment de meditație, rezemat de sabia sa. Imaginea sobră, plină de mândrie și împăcată cu sine îl inspiră pe Ernest și săvârșește gestul milităresc de a-l saluta respectuos:

„Ei bine, m-am oprit în fața lui, am luat poziție reglementară și am salutat scurt, energic, militărest. Înțelegeți? Era cel mai stupid gest pe care îl puteam săvârși

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ **Frédéric de Scitivaux**, *op. citat.*, p. 45.

¹⁴⁵ **Dylan, Evans**, *op. citat.*, p. 147.

¹⁴⁶ **Élisabeth, Roudinesco**, *Jaques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, Editura Trei, București, 1998, p. 103.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 133.

¹⁴⁸ **Max, Blecher**, *op. citat.*, p. 219.

acolo, în minutul acela. Era supremul meu omagiu încăperii necunoscute și ofițerului anonim care își păstra, singur, în solitudinea îngrozitoare a casei, rațiunea sigură de a exista și de a se răzima de o sabie. Salut, fotografii necunoscute!”¹⁴⁹

Ernest, față în față cu soldatul din tablou, reprezintă eul și seamanul său care se întâlnesc într-un moment al existenței, formând o relație duală prototipică. Eul se identifică, în acest caz, cu micul celălalt, „o reflectare și o proiecție a eului”¹⁵⁰, o identitate înscrisă, deci, în ordinea imaginară. Prezența ofițerului în tablou este echivalentă cu reflecția în oglindă, care oferă subiectului privitor amăgirea unei reîntregiri identitare, iar această „*completitudine iluzorie constituie narcisismul*”¹⁵¹. Este vorba despre o formă a narcisismului primar, care în limbaj psihanalitic, are un caracter erotic, dar și agresiv. Autoerotismul este dat de acea atracție, putere de seducție a imaginii care apare în reflecție, un *gestald* în oglindă, iar agresivitatea se naște din neconcordanța dintre imaginea reflectată, adică soldatul, și lipsa de unitate corporală a eului care se privește, adică Ernest. Prin urmare, imaginarul este „*ordinea aparențelor de suprafață care sunt fenomene observabile, înșelătoare care ascund structuri subiacente*”¹⁵². Acest ultim culoar, pe care îl parcurge protagonistul în domeniul imaginarului, înfățișează lumea imaginii și a imaginației unde tronează iluzia alimentată de falsă „*integralitate, sinteză, autonomie, dualitate și, mai presus de toate, similaritate*”¹⁵³.

Raportând personajele blecheriene la planurile narative unde își manifestă identitatea, Ernest în ipostaza de călător în casa-labirint este eul simbolic, iar Ofițerul din tablou este eul imaginar. Tabloul este simbol al reflecției, iar privirea față în față constituie stadiul oglinzii în traducere psihanalitică. Rama tabloului separă simbolicul de imaginar, cel din urmă registru dezvăluind faptul că în spatele scenei imagine se conturează umbra, un antropomorfism al morții. Pe de o parte, stadiul oglinzii va oferi eului conștientizarea alterității prin plasarea individului în ordinea imaginară, iar pe de altă parte, în ordinea simbolică, eul va încerca să-și asume imaginea reflectată prin validarea ei de către marele Celălalt. În psihanaliza lacaniană, marele Celălalt este reprezentat de figura adultă, de părintele care aprobă identitatea copilului. În textul lui Max Blecher, marele Celălalt este doar un personaj figurat, este destinatarul scrisorii, confidentul și prietenul lui Ernest, Emanuel. Răspunsul lui Emanuel este intuit, presupus, incert și de aceea se

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 220.

¹⁵⁰ **Dylan, Evans**, *op. citat.*, p. 64.

¹⁵¹ **Gilbert, Diatkine, Jaques Lacan**, *Editura Fundației Generația pentru versiunea românească*, 2002, București, p. 20.

¹⁵² **Dylan, Evans**, *op. citat.*, p. 147.

¹⁵³ *Idem*.

poate afirma că „iluzia formării ordinii simbolice prin intermediul conștiinței rezultă din deschiderea universului imaginar al omului către semenul său”¹⁵⁴.

Demersul analitic al secvenței narative din romanul *Inimi cicatrizate* a punctat identificarea celor trei registre ale logicii psihanalitice lacaniene în care se formează o identitate proprie fiecărui domeniu. Realul, Simbolicul și Imaginarul sunt corelate cu trei niveluri distincte, al cererii, al nevoii și al dorinței: „cererea este adresată cuiva, nevoia este o poftă biologică, iar dorința este dorința recunoașterii absolute a dorințelor”¹⁵⁵. Distincția acestor ordini este evidentă prin eterogenitatea spațiilor descrise: Parisul, casa, tabloul. Cu toate acestea, există un punct comun care face posibilă întâlnirea dintre Real, Simbolic și Imaginar. Suprapunerea parțială este desemnată de Jaques Lacan prin figura toponimică a *nodului borromeian*, „trei cercuri dispuse în formă de treflă, simbolizând o triplă alianță”¹⁵⁶. Așadar, există o interdependență între real, simbolic, imaginar, iar punctul de intersecție al celor trei ordini este valorificat în textul blecherian de omniprezența personajului Ernest în toate spațiile traversate succesiv. Poposirea în toposul simbolic este condiționată atât de Realul care a împins protagonistul către o căutare a identității pierdute, cât și de Imaginarul care oferă iluzia alterității. Așadar, congruența temporară a câmpurilor, real, simbolic, imaginar, va da naștere eului autonom. Lacan respinge, însă, ideea unei autonomii a eului, întrucât eul nu este niciodată liber, acesta se autoiluzionează cu puterea de a-și domina identitatea. Eul își regăsește consistența doar în ordinea simbolică, ordine care înglobează în matricea sa realul și imaginarul.

Sintetizând, aplicarea unei grile psihanalitice asupra textului literar, în cazul de față, o secvență narativă din romanul *Inimi cicatrizate* scris de Max Blecher, a dezvăluit cititorului ordinea tripartită a inconștientului perceput ca limbaj prin discursul epistolar al personajului încadrat, la rândul său, în discursul românesc al creatorului de lumi ficționale.

¹⁵⁴ Romul, Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Editura Univers, București, 1975, p. 252.

¹⁵⁵ Élisabeth, Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jaques Lacan. Istoria psihanalizei în Franța*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 224.

¹⁵⁶ Élisabeth, Roudinesco, *Jaques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, p. 378.

Bibliografie:

Carmen, Mușat, *Romanul românesc interbelic*, Editura Humanitas, București, 2004.

Dylan, Evans, *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Élisabeth, Roudinesco, *Jaques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, Editura Trei, București, 1998.

Élisabeth, Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jaques Lacan. Istoria psihanalizei în Franța*, Editura Humanitas, București, 1995.

Frédéric, de Scitivaux, *Lexic de psihanaliză*, Editura Institutul European, Iași, 1998.

Gilbert, Diatkine, *Jaques Lacan*, Editura Fundației Generația pentru versiunea românească, București, 2002.

Jaques, Lacan, *Funcția și câmpul vorbirii și limbajului în psihanaliză*, Editura Univers, București, 2000.

Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014.

Radu, G. Țeposu, *Suferințele tânărului Blecher*, Editura Minerva, București, 1996.

„Noaptea de Sânziene” și puterea de seducție a romanului mistic

Doctorand Mihaela RUSU
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *“The terror of history”, plentifully manifest during the World War II and in its immediate aftermath, with the formation of the Soviet Bloc, generates, as a possible cultural alternative, the rebirth of the interest in esoteric sciences. In literature, the esoteric dimension of being leads to a reanimation of the mystical novel formula, one meant to directly express the magic of destiny.*

Publishing the novel Noaptea de Sânziene [The Forbidden Forest] in 1955, Mircea Eliade imagines a realistic world, Romania of the 1940s-1950s, and superimposes the filigreed marks of human destiny against this background. The protagonist Ștefan Viziru relives Parsifal’s legend, which the novel engages intertextually. Catching a glimpse of a secret (timelessness of being) in childhood, the hero makes his life a quest for this miraculous state, constantly living the nostalgia of that moment of grace.

Keywords: *mystical novel, Parsifal’s legend, intertextuality, quest, nostalgia of timelessness*

În contextual modei noului roman francez, un scriitor de formația lui Eliade, deși se bucura de libertatea de exprimare pe care i-o oferea exilul, optează totuși, în cazul romanului său de maturitate, pentru formula romanului mistic [1]. Se pune întrebarea dacă închiderea forțată a perspectivelor culturale, impusă de noul regim totalitar, nu putea fi anulată decât printr-o deschidere spre interior a spiritului, o redescoperire a dimensiunii sacre a existenței. Opțiunea (revolută) a lui Eliade pentru narativitate și misticism într-o epocă care promova fracturismul era singura care îi permitea să comunice cititorilor săi ideea unei salvări în spirit, a unei *renovatio* ?!

Studiile antropologice arată că matricea spirituală a poporului român are înscrisă în filigran predilecția pentru științele ezoterice [2] și misticism, fapt redevabil atât moștenirii unei culturi rural-idilice, cât și influenței filosofiei germane în teoretizarea specificului cultural-identitar românesc. Schimbarea de perspectivă impusă de formarea blocului sovietic în perioada imediat postbelică a fost mobilul care a generat apariția unei „mișcări de rezistență” prin care s-a încercat păstrarea „în subteran” a adevăratelor valori culturale. În contextul acestei literaturi de rezistență, cititorii au asistat la o reanimare a formulei romanului mistic, menite să exprime direct dimensiunea ezoterică a existenței.

Romanul *Noaptea de Sânziene*, publicat de Eliade în 1955, se înscrie în „mișcarea de rezistență” a culturii române postbelice prin dialogul intertextual [3] pe care autorul romanului îl stabilește cu unul din marii eroi mistici ai literaturii europene, Parsifal. Ștefan, protagonistul romanului, întrezărind, în copilărie, pentru o clipă, o viziune mistică (dimensiunea atemporală a existenței) încearcă ulterior să i se substituie lui Parsifal, făcând din viața lui o permanentă căutare a acestei stări de miracol, reactualizând astfel nostalgia [4] acelei clipei de grație.

Romanul *Noaptea de Sânziene*, gândit inițial ca un roman-frescă, deci ca un roman care își propune să illustreze realitatea, trăiește și în limita romanului mistic [5], deoarece, deși propune o lume nefantastică, este totuși colorat cu inserții ale supranaturalului. Tema romanului mistic este aceea a *căutării* [6]: „omul nu trăiește aici decât pentru a căuta în real ceea ce este sublimare și transfigurare a realului, *revelația* care se ascunde în el. Cel dintâi dintre acești «căutători» (...) – «vizionari» ai epocii moderne – se numea Parsifal. ” [Albérés, 1968: 376] Esențiale în romanul mistic sunt *chemarea și căutarea*. Eroul lui Eliade caută în fapt o femeie anume, pe Ileana, și prin ea sensul profund și intim al vieții pe care a crezut că-l zărește când a pășit alături de această femeie în pădurea Băneasa. „Potrivit tradiției cavaleresti, mistică ea însăși, acest sens ascuns al vieții personale capătă chipul unei imagini feminine, îmbracă în roman forma unei iubiri inaccesibile – dar nu-i altceva decât simbol, iar febra și prospețimea romanului rezidă în elanul mistic ca atare. Un vis ascuns în viață, grație unui chip de femeie, simbolizează sensul misterios al destinului personal. Eroul este omul care trece prin încercări simbolice, potrivit tradiției inventate de Graal.” [Albérés, 1968: 379-380]

Ștefan Viziru ca și Parsifal este omul care „a văzut pentru o clipă un secret și a cărui viață întregă va fi o «căutare», deoarece vrea să regăsească «starea de miracol romantic», să atingă «revivificarea stării de legendă, de renaștere prin amintiri și presimțire a regatului originar dispărut».” [Albérés, 1968: 382] În copilărie, Viziru a experimentat o stare de grație, ceva asemănător cu ceea ce el numește „ieșirea din timp sau din istorie”. Cazat cu părinții, în timpul unei vacanțe, la o pensiune obscură, întâlnește un grup de bărbați misterioși care fac semne suspecte, indicând cu degetul o cameră de la etaj pe care, într-un limbaj greu de descifrat, o numesc enigmatic „Sambô” [7]. Copilul pătrunde ca prin efracție în acest spațiu interzis și are senzația că „Dumnezeu îl lua în brațe”, pentru că nu mai resimțea nici foame, nici sete, nici durere, întrucât nu mai trăia în timp, ci în afara lui. Starea de grație nu durează însă la nesfârșit, pentru că bărbații descoperă că un neinițiat a avut acces în acest spațiu atemporal și din acea clipă copilul va găsi închisă camera Sambô. Nostalgia acestei stări paradisiace va fi prezentă, inconștient, în ființa

lui, până când, întâlnind-o pe Ileana, își amintește, ca prin vis, beatitudinea acelei experiențe paradisiace.

Prin tehnica intertextualității propriu-zise, romanul *Noaptea de Sânziene* dialoghează cu mitul lui Parsifal. [8] Este vorba de o intertextualitate abordată din perspectivă metatextuală. La Mircea Eliade, intertextualitatea trebuie privită ca o resursă scriitoricească care contribuie la compunerea textului și la rescrierea altor texte. Există în roman un personaj, Ciru Partenie, scriitor la modă, foarte apreciat de spiritele reflexive, apte să filosofeze. Una din ultimele nuvele ale lui Partenie se intitulează *E departe stâna?* Discutând pe marginea titlului nuvelei, Ștefan, deși nu a citit nuvela, insistă asupra faptului că titlul nu constituie o simplă întrebare, așa cum crede Biriș, ci ascunde o semnificație ascunsă. Pentru Ștefan, care-l cunoscuse în realitate pe misticul Anisie, omul real care-i inspirase lui Partenie personajul nuvelei, titlul-întrebare ar fi trebuit citit astfel: „Mai e mult până în rai? E departe Dumnezeu? Unde e Dumnezeu? Mai e mult până la Dumnezeu?” [Eliade, 2010: 122] În viziunea lui Ștefan, Anisie întruchipează un anumit tip de umanitate, „umanitatea dinaintea căderii în păcat” care cunoștea ritmurile timpului cosmic și știa să se integreze în ele. Fiind dintre cei aleși, orice întrebare asociată personalității sale, se revendică, în concepția lui din substanța *întrebării juste* [9], cea cu care Parsifal [10] a reușit să readucă la viață ținutul păcănit al Regelui-Pescar.

Plimbarea nocturnă în pădurea Băneasa, în momentul solstițiului de vară, constituie pentru Ștefan Viziru clipa unei revelații, episod asemănător cu noaptea privilegiată pe care Parsifal a trăit-o în castelul Graalului. Acest „moment privilegiat” „este marcat de semnul visului, el știe că viața înseamnă să regăsești ceva ce ai pierdut și pe care cu greu îl poți bănuî. În interiorul existenței trăite pe plan realist, se înscrie în filigran o enigmă care este cea a destinului nostru mistic. A fost de ajuns o primă întâlnire magică pentru a se declanșa «o serie fericită sau fatală de care depinde întregul viitor». Întreaga existență este «fermecată» și vrăjită de un joc simbolic care se desfășoară pe nevăzute, în spatele existenței.” [Albérés, 1968: 379] Ștefan Viziru își leagă, fără să vrea, destinul de necunoscuta pe care, abordând-o, o asociază cu misterul solstițiului, al deschiderii porților cerului spre lumea de dincolo a extazului. Întâlnind-o și sărutând-o, Ștefan repetă în oglindă gestul lui Parsifal, care, mergând spre castelul Regelui-Pescar, după ce întâlnește o fată, se repede la ea și o sărută, „căci așa i se spusese că obligă «la courtoisie».” [Eliade, 1993:165] În această scenă, Viziru este un admirabil prototip al lui Parsifal, pentru că cei doi eroi experimentează întâmplări identice, manifestând o psihologie întru totul corespondentă. Scena cu sărutatul fetei relevă faptul că, dincolo de ridicolul gestului, cei doi protagoniști sunt înzestrați cu un har menit să transfigureze lumea lor într-un nou tip de umanitate.

Într-un episod ulterior al romanului, Ștefan îi povestește fiului său sub forma unui basm, nuvela lui Partenie, dar, printr-o polifonie a vocilor textuale, Eliade suprapune peste textul nuvelei, alte două diegeze distincte. Pe de o parte, legenda Regelui-Pescar, reamintită de Ștefan lui Anisie și, pe de altă parte, discuția dintre Anisie și Ștefan referitoare la rolul regenerativ al *întrebării juste*. În nuvela lui Partenie, Anisie este un împărat bătrân, care merge la o stână, însoțit de Dumnezeu. Anisie îl întreabă pe Dumnezeu dacă e departe stâna, Dumnezeu îi spune că este foarte departe, dar că drumul nu trebuie abandonat. La un moment dat, Dumnezeu se declară obosit de drum și-l roagă pe împărat să-i spună dacă, în depărtare, se vede stâna, pentru că el e prea bătrân și nu mai vede. Împăratul, entuziasmat, îi spune lui Dumnezeu că sunt foarte aproape de destinație, iar în acea clipă Dumnezeu își revine subit din oboseală, întinde mâna, apucă stâna și o ascunde în înaltul cerului. Împăratul nu o mai vede, dar înțelege din lecția pe care i-a dat-o Dumnezeu că lumea este guvernată de Maya [11], principiul iluziei.

Suprapunând vocile narrative, Eliade „așază” peste textul nuvelei lui Partenie legenda lui Parsifal, comentată prin vocea personajului Ștefan. În calitatea sa de roman mistic, *Noaptea de Sânziene* oferă imaginea unei lumi a profunzimilor, a misterului subiacent. „Un vis prea real și o aventură neîncetat reînnoită, căutarea unei semnificații deseori întrevăzute, apoi pierdute sau regăsite” [Albérés, 1968: 377] se degajă din suprapunerea legendei lui Parsifal, peste nuvela alegorică a lui Partenie, procedeu ce traduce o punere în abis din perspectiva auctorială a structurii de profunzime a romanului însuși.

Ștefan Viziru experimentează în 12 ani „o aventură ciudată, personală, aproape onirică sau, de cele mai multe ori, fără vreo intervenție vizibilă a supranaturalului, în care omul este invitat în taină să caute în viața-i proprie un ansamblu de «semne» și de întâlniri care au o valoare simbolică și mistică.” [Albérés, 1968: 377] Potrivit legendei Graalului, Parsifal salvează castelul aflat în părăginire, putrezire și măcinare, punând regelui *întrebarea justă*, și imediat după aceasta „ținutul întreg se regenerează, apele încep să curgă din nou în albiile lor și toate pădurile înverzesc” [Eliade, 1993:165-166], pentru că *întrebarea justă* „regenerează și fertilizează; și nu numai ființa omenească, ci întreg Cosmosul.” [Eliade, II, 2010:61] În pragul anului 1941, Ștefan consideră că războiul este boala și molima care s-au năpustit peste neamul românesc, amenințându-l cu moartea. Reamintindu-i lui Anisie legenda lui Parsifal, printr-o translație a situației, Ștefan îl întreabă abrupt pe pustnic: „cum e Dumnezeu?”, imaginându-și că în felul acesta reiterează comportamentul lui Parsifal. El are convingerea că, asemeni lui Parsifal, adresând *întrebarea justă* poate primi răspunsul care să regenereze ființa mistică a neamului său și întreg cosmosul. Trama narativă a romanului face din Ștefan, în plan spiritual,

un „cavaler” care se află în căutarea Graalului și, de aceea, el simte nevoia să îi adreseze lui Anisie o întrebare „pe care o consideră încărcată cu aceeași forță benefică precum cea a lui Parsifal: «unde este Graalul?», Ștefan întreabă: «Cum e Dumnezeu?»” [Ichim, 2001: 122] Dialogul dintre Ștefan și Anisie trebuie citit în cheie profetică. Ștefan este programat să primească răspuns la întrebare abia peste patru ani, tocmai pentru ca în acest răstimp omul modern din ființa lui să aibă revelația omului religios. Ștefan se raportează la Anisie ca la un profet pentru că modul său de a fi în lume îi arată că el „vede mai bine decât contemporanii lui *ceea ce este și ceea ce va fi.*” [Cordoneanu, 2011: 165] Ștefan Viziru gândește ca și Parsifal că s-a rătăcit, că viața lui nu și-a găsit sensul, și de aceea simte că extremismele politice și războiul duc la putrezirea lumii în care trăiește și el. „Ștefan nutrea speranța că deținea cheia îndreptării lucrurilor. Vremurile grele cereau sacrificii de sânge, ca în vechile mituri, ca în basme. De multă vreme se lăsa obsedat de legenda medievală a regelui Pescar și-și evoca crâmpoie în gând sau oricui era dispus să-l urmărească.” [Ursache, 2008: 246] Astfel se explică obsesia sa pentru *întrebarea justă* care să-i ofere prin ea însăși regenerarea lumii, întrucât el ar dori să reușească precum sfinții, să iubească toți oamenii în același timp și să trăiască într-un prezent continuu. Dar sufletul său este torturat și neîmpăcat de iubirea simultană pentru două femei. Mai multe întrebări îl macină și îi orientează căutările lui Ștefan. El consideră că prin obținerea răspunsului la aceste întrebări poate accede spre Nirvana. El se întreabă: *Cum este Dumnezeu? Cum poate ieși din timp? și Cum poate iubi în același timp două femei?* Înțeleptul Anisie încearcă să-l orienteze spre răspunsul la prima întrebare, dar pentru că el întârzie la întâlnirea proiectată peste patru ani, nu mai are acces la adevărul căutat. Asta nu înseamnă că eroul nu trebuie să-și continue *questa*. Din cauză că ajunge cu jumătate de an după timpul de întâlnire pe care i-l dă Anisie, Ștefan nu va mai afla răspunsul și în felul acesta se condamnă, fără să știe, la o continuă căutare.

Cutremurul din România anulului 1940, războiul și seceta care i-au urmat l-au împiedicat pe Ștefan să ajungă la Anisie pentru a obține răspunsul mult căutat. În logica mitului, probabil că nici dacă ar fi ajuns la timp la întâlnirea proiectată, tot nu ar fi primit răspunsul. Răspunsul pe care îl căuta Ștefan era în el, dar ca să înțeleagă acest lucru, a trebuit să mai traverseze niște probe. Când existența lui românească luase deja sfârșit, Ștefan își va rememora viața, cu luciditate, privind la trecutul său la ca o proiecție onirică a propriilor obsesii. Atunci își va da seama că războiul, seceta și toate cataclismele care s-au abătut asupra țării sale au fost într-un fel și consecința faptului că el era un om dezechilibrat, de aceea el va interpreta seceta din Moldova „întocmai ca și seceta din legenda Regelui-Pescar. Până n-a venit Parsifal să pună întrebarea justă, singura întrebare care trebuia pusă: «Unde

este Graalul?» seceta a continuat și Regele-Pescar nu s-a putut înzdrăveni.” [Eliade, II, 2010: 267] Astfel el sfârșește prin a fi convins că dacă ar fi avut capacitatea de a adresa *întrebarea justă*, seceta din Moldova ar fi încetat, în termenii mitului el nu găsește tonul *întrebării juste* și, de aceea, nu reușește să transgreseze în simbolica mitului. Conștientizând ruina din viața sa, Ștefan va înțelege că și-a ratat rolul de Parsifal și de aceea va fi nevoit să-și continue căutarea: „Dar nu știam care este adevărata întrebare și nu știu nici acum...Sper că am s-o ghicesc după ce o voi găsi pe Ileana...” [Eliade, II, 2010: 267]

În rolul lui Parsifal, Ștefan adoptă comportamentul omului care încearcă să surprindă în propria sa ființă ceva din forța chistică [12] activă în fundamentele sufletului nostru: „Sufletul lui Parsifal este în legătură cu impulsurile istorice, subconștiente.” [Ichim, 2001: 103] Legenda spune că Parsifal, revenind a doua oară la castelul Graalului, adresează *întrebarea justă* și întreg ținutul revine la viață. Dar regenerarea ținutului nu depinde de răspunsul dat *întrebării juste*, ci pur și simplu de formularea ei, ceea ce înseamnă că preocuparea lui Parsifal nu este găsirea adevărului, ci lunga cale a cugetării spre un punct pe care îl apreciază, eronat, răspunsul adevărat al fundamentalei întrebări. La cea de-a doua vizită pe care Ștefan i-o face pustnicului Anisie, el încă nu înțelege că nu răspunsul e important, ci căutarea lui, de aceea Anisie îi și spune că se pierde prin limbaj, prin speculație filosofică. „Ștefan Viziru este, deocamdată, prea dependent de normele timpului istoric, pentru a merita îngăduirea de a pune întrebarea corectă” [Ichim, 2001: 103] și, de aceea, nu primește răspuns. Viziru, deși are curajul de a pune întrebarea, nu manifestă totuși acea puritate a inimii, acea naivitate, care să-i îngăduie să încalce regulile, el încă ascunde sub întrebarea indiscretă nevoia de experiență, de autenticitate, și de aceea răspunsul se lasă așteptat. Anisie îi prelungește căutarea cu încă patru ani, când îi dă o nouă întâlnire pentru a-i vorbi despre înfățișarea lui Dumnezeu: „Nu cred că aș putea să-ți răspund la această întrebare, vorbi Anisie. Oricum ți-aș răspunde, nu m-ai înțelege. Este și o chestiune de limbaj la mijloc...” [Eliade, II, 2010: 62] Deși ratează întâlnirea, Ștefan nu-și dă seama că se va putea apropia de Graal abia când va transforma limbajul și filosofia în sentimente, când va înțelege că tot ce simte este sfânt. Ca intelectual, Ștefan este furat de întrebările care-i macină sufletul, asediat de individualismul gândirii, el face parte din imensa umanitate solitară, constrânsă la o solidaritate instinctivă.

Esențială în romanul mistic nu este numai căutarea, ci și nostalgia pe care eroul o resimte constant, în legătură cu clipa de grație a vieții sale, este o nostalgie permanent rememorată. Romanul mistic comunică cititorului impresia puternică a unei „fuziuni ce se impune între întâlnirea magică și «cavalerul» care caută s-o reînvie.” [Albérés, 1968: 383] Graalul pune

problema raportului dintre om și divinitate, de aceea pentru omul profan aflarea lui este inaccesibilă în planul realității contingente. Ștefan s-a pierdut în căutările sale, el știe că nu poate accepta rana, destrămarea ființei umane, și de aceea speră să poată continua să trăiască, dar, inconștient, refuză revelația care i-ar fi bulversat fondul întregii sale ființe, întrucât „le Graal, s'il se révèle, permet d'acquérir la certitude absolue de l'immortalité, de la jeunesse permanente. C'est un soleil éclatant, mais aussi un soleil dévastateur.” [Vierne, 1973: 104] În cazul lui nu există soluție creștină, căutarea sa este deturnată și de păcatul sexualității [13], însă păcatul nu poate fi ispășit, „iubirea nu poate fi împlinită decât prin asceză [Neagoș, 2016: 127], izomorfă cu motivul căutării.” [14] Dragostea senzuală perpetuează viața, dar și moartea. Călugărul Trevericent îi spune lui Parsifal că biserica dezaproabă aventura tulbure a cărnii și dorința păgână a triumfului și a beției care se naște în sufletul unei inimi îndrăgostite. Ștefan, după noaptea de dragoste de la Busacco, intră în posesia adevărului lui Parsifal, dar e un adevăr înțeles doar pe jumătate, și din acest motiv căutarea lui trebuie să continue.

În roman, autorul arată că sensul mitului lui Parsifal rezidă în promovarea solidarității. *Omul alege pentru sine, dar și pentru ceilalți*. Cavalerii, căutătorii de adevăr, pot sombra într-o moleșea intelectuală, în incapacitatea de a formula *întrebarea justă*, situație care provoacă degradarea întregului Cosmos. Dar, legați între ei printr-un fin instinct de apartenență, oamenii se pot salva unul pe altul din abisul ratării. Supraviețuirea omului ca specie se produce doar datorită conlucrării și solidarității. Logica extinde acest adevăr și asupra vieții spirituale. Mircea Eliade propune o interpretare originală, modernistă și necesară. Pentru el, Parsifal este *patternul* eternei căutări și al epopeii întrebărilor. Oamenii nu trebuie să uite să întrebe. Intelectualii [15] capătă în această schemă o înaltă valoare prin prisma acestei viziuni; întreaga umanitate, necesită un flux permanent de *întrebări juste* care comportă o esență unică: căutarea. Intertextul cu Parsifal îi permite lui Eliade să formuleze o teorie uimitoare referitoare la rolul elitelor și la valoarea orfică a cuvântului.

În cheie hermeneutică, Parsifal trebuie interpretat ca un arhetip al „conștiinței creștine în raportarea sa la istorie. O asemenea conștiință are ca esențială activitate misiunea de a interpreta evenimentele istorice, pentru a putea identifica elementele salvatoare” [Cordoneanu, 2011: 166], „teroarea istoriei” devenind un imperativ care poate fi asumat existențial, în spirit creștin.

Așadar, citind retrospectiv mitul lui Parsifal, Eliade prospectează/citește epoca contemporană lui, anticipând astfel ideea unei rezistențe prin cultură, a unei rezistențe în spirit, singura capabilă să-l salveze pe omul societății contemporane lui de la ruina morală în care este condamnat să trăiască.

Note

[1]] R. M. Albérés definește romanul mistic drept o „alegorie savantă și poetică alimentată de un vis de înțelepciune sau de științe ezoterice.” [Albérés, 1968: 376]

[2] Cercetătorul Alexander Rubel, analizând matricea spirituală a culturii române, vorbește despre o „predilecție eternă a intelectualității românești pentru mituri, ezoterism, religie și metafizică” pe care o justifică prin „accentul aproape mistic pus pe relația omului cu pământul”, atitudine specifică mișcării extremiste din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, condusă de Corneliu Zelea Codreanu. Intelectuali precum Cioran și Eliade sunt, în viziunea autorului, guru clandestini care „au furnizat scheletul spiritual mitologic-ezoteric al intelectualității românești moderne”. Ideea care stă la baza predispoziției poporului român pentru științele ezoterice, teozofice și mistice își găsește justificarea în faptul că elita intelectualilor români din toate timpurile (Măiorescu, Eminescu, Coșbuc, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, Aron Cotruș, Vasile Lovinescu) a teoretizat specificul filosofic al poporului român sub influența tradiției spirituale germane: Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Spengler. În contextul acestor gânditori s-a format „terenul pe care s-a înălțat tradiția literară mistico-ezoterică a modernității românești”, cauza stând în „motivele religioase ale unei culturi rurale idilice, în trăirism, în nevoia de autenticitate, de gesturi mărețe, de aventură intelectuală”. În perioada postbelică, odată cu schimbarea de perspectivă, impusă de doctrina ocupanților sovietici, predilecția românească pentru ezoterism va fi concepută ca parte a unei „culturi de supraviețuire.” A se vedea în acest sens articolul lui Alexander Rubel, *Întoarcerea mitului. Ernst Jünger în România – Ernst Jünger și românii*, în „Philologica Jassyensia”, Anul XI, Nr.1 (21), 2015.

[3] E de bănuț că „apetitul” pentru legenda lui Parsifal i-a fost deschis lui Eliade printr-un articol foarte popular, semnat de Nichifor Crainic în 1924 în „Gândirea” în care el propunea o alegorie a României interbelice: „Pentru Crainic, Parsifal reprezenta România la răscrucea a două drumuri: occidentalizarea, simbolizată de grădinile vrăjitorului Klingsor, și «spiritualitatea tradițională», simbolizată de fortăreața Sfântului Graal.” [Culianu, 1998: 215]

[4] Eliade consideră că omul contemporan moștenește din inconștientul colectiv „nostalgia Paradisului”, formulă pe care o împrumută în epocă de la Nichifor Crainic, care-și intitulase astfel un volum de eseuri, volum ce comunica idei corespondente intereselor lui.

[5] „Romanul mistic a exprimat, la limita romanului realist sau psihologic, intenția spiritualistă originară a imaginației occidentale. La modul cel mai tainic – considerat de intelectuali ca și de masa cititorilor o simplă «fantezie poetică» – romanul mistic exprimă direct magia destinului. (...) epopeea mistică și vrăjitorească a unui om care aleargă după o imagine, (...) un pic de magie, câteva referiri la legende nu alterează admirabilul cânt al vieții și al misterului, jocul aventurii și al miturilor. Încercând să sugereze cu o stranie dulceață, că viața omului are un sens ascuns, că dincolo de țesătura banală a existenței se vede cum transpare uneori sensul ei

simbolic, romanul mistic folosește miturile. Mituri foarte simple, întotdeauna: castelul sau «locul pierdut», imaginea feminină zărită pentru o clipă, de neșters și plină de mister, aventura și rătăcirea, «momentele privilegiate», viața omenească percepută în același timp ca o succesiune de evenimente reale și ca descifrare a unui labirint... farmecul acestui roman subjugă: chiar și romanul cel mai realist, mai documentar, mai psihologic, mai banal, orice roman în definitiv, conține, în mod obscur – fie și foarte diluat – acest farmec.”[Albérés, 1968:384]

[6] Tema căutării impune „aventura mistică în care eroul pornește în căutarea sensului ascuns al vieții; impresia unui destin pecetluit, a unei găsiri, a unei enigme mistice, a cărei semnificație și revelație trebuie descoperită sau, mai degrabă, cucerită.”[Albérés, 1968:378]

[7] Realitatea experienței camerei Sambô este mărturisită de Eliade inclusiv în cartea vorbită cu Claude-Henri Rocquet (*Încercarea labirintului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 14), dar am putea să ne întrebăm dacă această realitate extra-concretă este realmente validă sau nu. Am putea suspecta faptul că mistagogul Eliade a născocit existența acestui spațiu atemporal în scop pedagogic, pentru a putea propovădui propriile idei despre filosofia religiilor?

[8] La Eliade, Parsifal trebuie înțeles ca un simbol al „purității inimii ce prevalează asupra experienței și a forței.”[Culianu, 1998: 214]

[9] Despre substanța *întrebării juste*, Eliade scrie un studiu științific intitulat *Un amănunt din Parsifal*, articol scris în 1938 și publicat în volumul *Insula lui Euthanasius* în 1943. Prezenta lucrare folosește articolul în varianta publicată în 1993 de editura Humanitas care reproduce volumul apărut în 1943 la Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

[10] Literatura Graalului, născută la sfârșitul secolului al XII-lea adună o serie de romane în versuri care sunt organizate într-un ciclu tematic, *Ciclul Arthurian*. Curtea regelui Arthur și a cavalerilor Mesei Rotunde constituie cadrul acestor romane, în care mai mulți eroi pornesc în căutarea Graalului. În ultimul roman al lui Chrétien de Troyers, intitulat *Parsifal sau Povestea Graalului* (1181-1190), tânărul erou, însetat de aventură, întâlnește un om care pescuiește într-o barcă, pe marginea apei. Acesta se oferă să-l găzduiască pe timpul nopții și, de aceea îi indică drumul care îl va conduce spre *casa* sa. Potrivit legendei, „era timpul lui Saturn; Saturn și soarele se aflau în Rac, la apogeu”[Steiner, 2003:101], momentul când Parsifal a intrat pentru prima dată neștiutor în cetatea Graalului, altfel spus la momentul solstițiului de vară. Credințele ezoterice plasează Graalul pe harta cerească, în secera aurie a Craiului nou, care „ia naștere prin faptul că razele fizice ale Soarelui se reflectă pe Lună”[Steiner, 2003:91] Înțelegem, așadar, că legătura dintre pământ și stele, dintre uman și celest era căutată până la nivelul cel mai intim. Parsifal nu zărește imediat castelul ascuns în fundul văii, dar primit de noua sa gazdă, infirmă de picioare, eroul, stând la masă, are viziunea unui cortegiu straniu: un tânăr iese dintr-o cameră, ducând cu sine o lance de o albeață strălucitoare: o picătură de sânge lucește în vârful lancei, scurgându-se până în mâna celui care o ține. El este însoțit de alți tineri care duc în mâini candelile de aur și de două tinere care poartă pe brațele lor un potir și o tavă de argint. Sala este scaldată într-o lumină limpede. Deși este intrigat de scena văzută, tânărul erou păstrează tăcerea, chinându-se să afle la ce servește potirul. A doua zi, decis să

descoperire adevărul despre rolul potirului-Graal, erou se trezește într-un castel complet deșert. Părăsind castelul, este admonestat de o domnișoară care îi reproșează vehement inerția sa: dacă ar fi pus *întrebarea justă*, gazda sa, Regele-Pescar, rănit la ambele picioare, ar fi putut să împiedice necazurile care se vor abate asupra ținutului său. „Parsifal, atunci când pleacă pentru prima dată din cetatea Graalului, necunoscând nimic despre tainele care guvernează acolo, întâlnește în pădure o femeie tânără care ține pe genunchi mirele mort pe care-l plânge.” [Rudolf Steiner, *Știința ocultă*, Univers Enciclopedic, București, 2003, 81] Femeia cu mirele mort în brațe îi trezește inconștient amintirea Fecioarei Maria cu Iisus mort, pe brațe, imagine care printr-un transfer metaforic, îl pune în legătură cu forțele christice inconștiente. După cinci ani de rătăcirii, Parsifal ajunge, în Vinerea Mare, la un ermit, Trevericent, care se dovedește a fi unchiul său, dar și al Regelui-Pescar. Legenda Graalului spune că în ziua Vinerii Mari, deci de Paște, din cer coboară ostia, ea este cufundată în Graal, înnoindu-se, regenerându-se. Trebuie reținut faptul că sărbătoarea Paștelui se celebrează în prima duminică după Luna plină de primăvară. Ridicându-se pe cer, potirul Sfântului Graal „ridică și fundamentele sufletești subconștiente, ceea ce a urcat în conștiința omului” [Steiner, 2003:106]. Într-o astfel de zi, călugărul îi vorbește inspirat și îi dă o singură explicație, destul de enigmatică. Îi spune că potirul-Graal este „ceva sfânt” care închide în sine ambrosia ce-l ține în viață pe bătrânul rege, tatăl Regelui-Pescar.

Într-o secvență paralelă a romanului se povestește despre o lance care sângerează și care, conform unei profeții, ar putea distruge regatul lui Arthur, de aceea celălalt protagonist al romanului, Guvain, este trimis în căutarea ei, dar se pare că acesta nu se străduiește prea mult să o găsească.

Romanul lui Chrétien, rămânând neterminat, învăluie într-o enigmă secretul Graalului și al lancei, de aceea numeroși alți autori au inventat fie o continuare a romanului, fie o serie de evenimente antemergătoare poveștii lui Parsifal. O astfel de continuare este *Ciclul Graalului* în proză, datând din secolul al XIII-lea, roman care spune povestea unui erou, pur și cast, celestial, demn să încheie aventura Graalului.

Două obiecte enigmatice care apar în romanul lui Parsifal sunt asociate în timp cu imaginea vaselor sacramentale care conservă Sfântul Sânge al Mântuitorului. O altă continuare a legendelor lui Chrétien de Troyes o constituie romanul în versuri al lui Robert de Baron, care, coroborând evangheliile apocrife și o variantă mai veche a legendei lui Parsifal, susține că Graalul este un vas care s-a folosit de către Iisus la Cina cea de Taină. În varianta lui Robert de Baron, cavalerul Guvain află de la Regele-Pescar că lancea-care-sângerează este aceeași lance cu care a fost străpunsă coasta Mântuitorului în timpul răstignirii. Ea va sângera continuu până la *Judecata de Apoi*. Prin romanul lui Baron, Graalul și lancea-care-sângerează se cristianizează. Cele două obiecte sacre au puterea de a săvârși miracolul vindecării, astfel Graalul se asociază cu puteri magice. Printr-o operație de transsubstanță, Graalul devine simbolul sacramental al euharistiei. Albert Phauphilet susține că „tous les atributs du Graal sont ceux même de Dieu. Plus exactement, le Graal, c'est la manifestation romanesque de Dieu.” [Phauphilet, 1980: 24-25] În acest fel, tema căutării Graalului transpune, de fapt, povestea sufletelor aflate în căutarea lui Dumnezeu. Într-o secvență din ciclul *Vulgata, L'Estoire de la Queste*, vindecarea răniilor regelui prin sângele din lancea-care-

sângerează, constituie un episod care se referă la salvarea umanității de către Hristos. Boala Regelui-Pescar vindecată prin sângele din potirul Graalului reprezintă o dovadă a prezenței sacrului în umanitate. Istoria umanității este deci purtătoare de forțe spirituale.

[11] Indologul Ananda K. Coomaraswamy, coleg de generație cu Mircea Eliade, susține că e mai potrivit ca termenul *Māyā* să se traducă prin „artă”, decât prin „iluzie”: „Cel ce produce manifestarea cu ajutorul «artei» sale este Arhitectul divin, iar lumea este «opera sa de artă»; ca atare, lumea nu este nici mai mult, nici mai puțin ireală decât sunt propriile noastre opere de artă, care datorită impermanenței lor relative, sunt la fel de ireale dacă se compară cu arta ce «rezidă» în artist.” Folosirea cuvântului „iluzie” ca sinonim al *Māyēi* implică riscul de-a asocia *Māyā* cu irealitatea, de-a considera lucrurile așa-zis iluzorii un simplu neant, când e vorba, de fapt, de grade diferite de realitate. René Guénon nu este de acord nici prin traducerea *Māyēi* prin „magie”, pentru că asocierea celor doi termeni îi pare tributară prejudecății occidentale moderne „ce vrea ca magia să nu aibă decât efecte pur imaginare, lipsite de orice realitate”, dar artei divine nu i se poate atribui în mod special caracterul de „magic”. „*Māyā* este puterea maternă (*Sakti*) prin care acționează Înțelepciunea divină; mai precis, ea este *Kriyā-Sakti*, adică Activitatea divină (...) *Māyā* prin chiar faptul că este «arta divină» ce rezidă în Principiu, se identifică de asemenea cu «Înțelepciunea», *Sophia*, înțeleasă în același sens ca în tradiția iudeo-creștină; (...) în ce privește semnificația «vălului *Māyēi*»: aceasta este înainte de toate «stofa» din care e făcută manifestarea țesăturii (...) în mod secundar, acest văl apare în același timp ca ascunzând sau înfășurând într-un fel Principiul” [Guénon, 2013: 60-61]. Vălul *Māyēi* readuce problema iluziei care poate fi înțeleasă în două moduri diferite: fie ca o falsă aparență pe care o îmbracă lumea în raport cu noi, fie ca o realitate mai mică a aceleiași lumi în raport cu Principiul. În ambele cazuri, *Māyā* „implică în mod necesar un fundament real și, în consecință, n-ar putea fi niciodată asimilată, în nici un fel, unui pur neant.” [Guénon, 2013: 63].

[12] „la Quête a été amenée à exprimer un idéal mystique tout chrétien, il n'en reste pas moins que le fond de la légende est plein de la «puissance mystérieuse et redoutable des mythes ancestraux» (...) la plus haute tentation de dépassement métaphysique des hommes nés avant le christianisme, au carrefour d'Europe et d'Asie, se conjugue dans l'histoire du Graal.” [Vierne, 1973:103-104]

[13] „Acesta a fost păcatul meu. Nu trebuia s-o iubesc așa. Ea îmi era altfel ursită, îmi era mireasă. Nu trebuia s-o iubesc așa. (...) O iubeam, o doream, dar nu trebuia s-o fac. Dacă m-aș fi stăpânit, aș fi avut-o și astăzi.(...) Păcatul a fost al meu. Și dacă n-aș fi căzut în păcat, n-aș fi aflat. Întâi și întâi pe ea am înșelat-o când ne-am culcat împreună. Trebuia să am credință, să nădăjduiesc – și să aștept. N-am avut destulă credință. Era ca o icoană pentru mine și așa ar fi trebuit să rămână. Dincolo de viață, dincolo de timp. Așa visam să rămână: înaltă, pură, neîntinată ca o icoană a Maicii Domnului.” [Eliade, II, 2010: 356]

[14] Ileana îl atenționează pe Ștefan: „Ai să mă cauți până la sfârșitul pământului și n-ai să mă găsești”.

[15] Ideea aceasta trebuie coroborată cu una din mărturisirile pe care Eliade i le face lui Claude-Henri Rocquet: „Cred într-adevăr că prezența intelectualului, în

adevăratul sens al cuvântului – mării poeți, mării romancieri, mării filosofi – , cred că prezența lor tulbură enorm un regim polițienesc sau un regim dictatorial de dreapta ori de stânga.”[Eliade, 1990: 75]

Bibliografie

a. Corpus de texte

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Traducere și note de Doina Cornea, Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, II, Prefață de Angelo Mitchievici, Litera, București, 2010.

Eliade, Mircea, *Un amănunt din Parsifal*, în vol. *Insula Lui Euthanasius*, Humanitas, București, 1993.

b. Studii critice

Albérés, R-M, *Istoria romanului modern*, În românește de Leonid Dimov, Prefață de Nicoale Balotă, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

Cordoneanu, Ion, *Introducere în istoria religiilor. Autori și orientări în studiul fenomenului religios*, Galați University Press, Galați, 2011.

Culianu, Ioan, Petru, *Mircea Eliade*, Ediția a II-a, Nemira, București, 1998.

Guénon, René, *Metafizică și cosmologie orientală*, Traducere din limba franceză de Daniel Hoblea, Cuvânt înainte de Teodoru Ghiondea, Herald, București, 2013.

Ichim, Ofelia, *Pădurea interzisă. Mit și autenticitate în romanele lui Mircea Eliade*, Alfa, Iași, 2001.

Neagoș, Ion, *Mircea Eliade. Mitul iubirii*, Ediția a doua, revăzută, Limes, Florești, 2016.

Phauphilet, Albert, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Champion, Paris, 1980.

Rubel, Alexander, *Întoarcerea mitului. Ernst Jünger în România – Ernst Jünger și românii*, în „Philologica Jassyensia”, Anul XI, Nr.1 (21), 2015

Steiner, Rudolf, *Știința ocultă*, Univers Enciclopedic, București, 2003.

Ursache, Petru, *Camera Sambô: introducere în opera lui Mircea Eliade*, Ediția a III-a, revăzută și dezvoltată, Eikon, Cluj-Napoca, 2008.

Vierne. Simone, *Rite, roman, initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

**Tipuri de discurs, strategii și metamorfoze ale căutării identității
în scriitura paleriană din perioada totalitaristă.
Parabola și mitul ca forme ale „rezistenței prin literatură”**

**Drd. Andreea Roxana SEVASTRE
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** The works circumscribed to the period before December can be associated with the supra-theme of the search of the self, because they can be considered ex cathedra "alternatives to a self-portrait" (Ion Simut) in the center of his writings ranging the metaphor of the interior exile in a totalitarian world. Thus, in the period before '89, he chooses the strategies of subversive literature (parable, symbols, myth) to express discretely his opposition to the communist regime and its structures, to the "wire dancer" the writers were subjected to form the "new man". His works are marked by an indirect confession of a autobiography disguised in philosophical, ethical debates and also about mythology and art.*

***Keywords:** search of the self, indirect confession, subversive literature, interior exile*

1. Specii literare și tipurile de discurs din epoca antedecembristă în scriitura lui Octavian Paler

În mod indiscutabil, scriitorul va aborda în epoca antedecembristă mai multe formule sau specii literare, Octavian Paler nu se înregistrează într-un anumit domeniu literar. Ele vor pendula între două direcții: confesiune și dialog, căci după cum afirma Mircea Iorgulescu în 1985, „acestea sunt formule specifice de existență ale literaturii lui Octavian Paler”¹⁵⁷. De altfel, criticul nu ezită să laude „solemnă gravitate impersonală a unui discurs întocmit în deplinul respect al regulilor elocinței clasice, deși este încărcat de toate neliniștele sufletului modern și acuză o subiectivitate violentă și pătimășă”¹⁵⁸. De asemenea, tot în același studiu - în capitolul dedicat lui Paler intitulat „Nevoia de a vorbi”, aprecia încă din 1985 că scriitorul s-a impus în literatura română „printr-un strâns șir de scrieri greu de încadrat într-un gen anume (eseu, memorialistică)” și că a creat „un « gen Paler », inconfundabil și imposibil de imitat”, adăugând că „Octavian Paler era unul dintre puținii fericiți posesori ai unui « ținut » literar în exclusivitate: îl descoperise, îl câștigase, se identificase cu el”¹⁵⁹. Aceeași părere o împărtășește și Eugen Simion care în *Scriitori români de azi*, volumul IV, în capitolul dedicat lui

¹⁵⁷Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.130.

¹⁵⁸*Ibidem*, p.130.

¹⁵⁹*Ibidem*, p.131.

Octavian Paler „Romanul parodic. Eseul moral” susține că „în 10 ani a publicat 7 cărți pe care e greu să le introduci într-un gen literar”¹⁶⁰.

Pentru a se exprima s-a folosit de strategiile literaturii subversive: de mituri, de limbajul esopic, de parabolă, care au fost forme ale rezistenței prin cultură: „Continuam să mă ocup de mituri, adică să întorc spatele istoriei, și să mă folosesc de resursele limbajului esopic, contând pe inteligența cititorilor de a face o lectură « radiosopică » (era singurul mod în care puteai spera să fii publicat spunând niște adevăruri întregi, fără a plăti niciun preț minciunii)”¹⁶¹

„Acrobația” devenea o lege, libertatea fusese coruptă în spațiul est-european după tratatul de la Yalta, un singur om dispunea de soarta tuturor: „totul depindea de ordinele date și cuvântul cel mai des folosit era « disciplina »; o disciplină potrivit căreia « omul nou » trebuia să aprobe zgomotos tot ce i se cerea să aprobe, inclusiv propria sa degradare”¹⁶². Mai mult, „« anormalitatea » în care am trăit a sfârșit, într-o zi, prin a ni se părea normală. Nu mai surprindea pe nimeni minciuna. Devenise normală!”¹⁶³.

Teroarea era amplificată prin șantaj, deoarece ea atingea familia celui „acuzat”, insuportabil era răul produs împotriva celor pe care-i iubeai. Teama de represiune a condus la necesitatea de a întrebuința „o limbă specială « acrobatică » în care tăcerile au uneori mai mult tâlc decât cuvintele, iar vorbele în doi peri abundă”¹⁶⁴. Octavian Paler susține că literatura acrobatică și-a avut rostul ei, putându-se vorbi astfel chiar de o rezistență prin cultură. Andrei, interlocutorul autorului, neagă vehement meritele literaturii antedecembriste, considerând-o drept „literatură de trișori ... asta a fost literatura acrobatică. Și limbă de sclavi, « limba acrobatică »”¹⁶⁵. Paler simte nevoia să-și evalueze operele editate înainte de '89 și să propună el însuși o grilă de receptare a câtorva volume, vizibilă fiind tendința de a se apăra în fața celor care-l acuză de o oarecare tendință de compromis în perioada comunismului, de a nu-și fi asumat deschis poziția disidentului ca Soljenițin care a militat împotriva ororilor făcute de regimurile totalitare: „Aproape tot ce am spus explicit după revoluție am spus și în ultimii doisprezece ani ai domniei lui Ceaușescu, în cărțile mele, prin parabole sau folosindu-mă de un limbaj esopic, specific literaturilor din Est. N-aș reuși azi un proces al totalitarismului mai aspru

¹⁶⁰Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura David & Litera, București-Chișinău, 1998, p. 188.

¹⁶¹Ibidem, pp. 202-203.

¹⁶²Ibidem, p. 133.

¹⁶³Ibidem, p.133.

¹⁶⁴Ibidem, p. 121.

¹⁶⁵Ibidem, p. 186.

decât în *Viața pe un peron* apărută în 1981, și n-am spus nici pe departe, după revoluție ce am spus despre teroare și despre frică în *Un om norocos*, carte demascată, fiindcă Securitatea și-a dat seama că mă refeream la cuplul Ceaușescu”¹⁶⁶.

2. Romanul ca parabolă a condiției omului în lumea totalitaristă

Dintre toate speciile abordate de Octavian Paler, romanul este, în mod indubitabil, specia cu cele mai multe referințe critice, ea intrând deseori în câmpul de interes al criticilor. Prin urmare, și grila de receptare este deosebit de variată, întrucât cele două romane ale scriitorului: *Viața pe un peron* (1981) și *Un om norocos* (1984) par a fi greu de încadrat într-o anumită formulă literară. În sprijinul acestei afirmații, amintesc aserțiunea făcută de Mircea Iorgulescu cu privire la romanul *Viața pe un peron* că „Romanul nu e pur eseistic sau pur parabolic așa cum s-a afirmat, deseori mai ales din dificultatea de a i se găsi o încadrare, e, mai degrabă, realist simbolic, întrucât conține o confesiune dramatică plasată într-un spațiu semnificativ”¹⁶⁷.

Astfel, plasându-l tot în aria literaturii confesive, acesta remarcă faptul că romanul nu poate fi redus nici „la impersonalitatea unui eseu ori la detașarea unei parabole, fiindcă e, dimpotrivă de o tulburătoare și dureroasă concretete”, văzând în el „expresia unei existențe individualizate”. Așadar, personajul din *Viața pe un peron* pare a-și scrie jurnalul, dar o face având permanent conștiința celorlalți „scriu cum aș vorbi. În jurul meu e pustiu, iar omul, dacă nu vorbește uneori, moare, nu-i așa? Pe toți cei care veți auzi, eventual, ce spun, vă consider judecătorii mei. M-am săturat să discut doar cu mine, să mă judec singur”¹⁶⁸. Protagonistul din roman e considerat de critic drept „un Don Quijote al nevoii de a vorbi” înfruntând absurditatea, căci glăsuiește asemenea psalmistului în pustiu (pustiul fiind un loc care poate fi simbol al morții).

Parabola este la origine o narațiune cu scop didactic, căci transmite învățăminte desprinse din întâmplări din viața de zi cu zi a oamenilor, dezvăluind un adevăr general valabil, prin analogia cu o situație concretă. La Paler se modifică ușor aceasta interpretare care vizează mai cu seamă parabola religioasă, întrucât lumea reprezentată este una distopică, iar viața personajelor este istoria unui eșec în plan social, a unor lumi asemănătoare cu

¹⁶⁶*Ibidem*, p. 163.

¹⁶⁷Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.132.

¹⁶⁸Octavian Paler în Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.132.

societatea totalitaristă, care a generat în fond resurecția parabolei în literatura românească ca formă a rezistenței prin cultură. Avându-și originea în mit, parabola a urmat dinamica specifică miturilor, momentele de afirmare alternând cu cele de absență: „Resurecția parabolei coincide cu momentele critice din existența ființei și, mai cu seamă, a societăților, cu confruntările de mentalități și comportamente întemeiate prin viziuni distinte, deseori contradictorii. Apelul la parabolă se înregistrează cu preponderență în momentele de schimbare a societăților, de reșezare a sistemului lor de valori”¹⁶⁹. Însă ea îi determină pe protagoniști să se refugieze în lumea interioară, să se exploreze, îi învață să se exprime, să-și expună adevărurile, opiniile.

În viziunea lui Eugen Simion, *Viața pe un peron* e interpretat ca „o parabolă amplă cu câteva personaje simboluri și o intrigă ce nu se poate fixa în timp și spațiu, accentul căzând pe valoarea etică a parabolei și pe dezbaterea ideilor, ilustrând vocația lui de moralist. Tema romanului este condiția omului modern, având ca teme adiacente izolarea, frica, culpabilizarea individului, represiunea, solidaritatea. Toate aceste teme identificate de critic pot conduce spre interpretarea și ca o alegorie politică care pune în discuție cu ajutorul simbolurilor sistemul concentraționar comunist, mecanismul unei istorii care cultivă în om frica și disperarea unei lumi distopice. Această lume distopică are ca protagonist un ins fără nume, fără identitate socială, care afirmă despre sine că viața lui este o succesiune de pasiuni eșuate. Criticul vede în aceasta o analogie cu afirmația lui Faulkner care percepe omul ca o sumă de eșecuri. Individul duce lupta duplicității care este „jumătate șobolan, jumătate sfânt”, ajunge să joace șah fără tablă cu ambele culori, în care sunt evidențiate „forța de a eșua, libertatea de a merge împotriva destinului”¹⁷⁰.

Ambiguitatea specifică parabolei este susținută atât de indeterminarea spațio-temporală (nu știm unde, când se petrece acțiunea), cât și de suprapunerea planurilor, a momentelor confesiunii, căci în scena umilirii unei femei în frizerie realitatea nu se deosebește de halucinație, imaginea frizerului se suprapune peste cea a călăului de pe eșafod.

Simbolurile parabolei sunt decodate de Eugen Simion astfel: „Cobra este frica pe care o poartă cu sine, în sine, în comunitatea socială și în pustiu. Omul duce cu el, indiferent unde ar fi, o cobră și o mangustă care să-l apere de cobră. Numai că mangusta este imperfectă. Dacă el ajunge împlânzitor de cobre înseamnă că n-a mai putut lupta împotriva friicii, un flagel care trebuie

¹⁶⁹Al. Zotta, *Parabola literară. O definiție a conceptului*, Editura Virtual, 2010, p.8.

¹⁷⁰Eugen Simion, *op.cit.*, p.201.

refuzat zilnic, ca moartea”¹⁷¹. Confruntarea dintre cobră și mangustă este circumscrisă temei majore a luptei omului cu destinul implacabil într-o societate opresivă. Personajele sale acceptă „o filozofie a resemnării, retragerea din fața lumii neînsemnând absența implicării, ci posibilitatea de a judeca totul cu o anumită detașare”¹⁷².

Tot Eugen Simion e de părere că romanul luat în discuție depășește granițele parabolei prin cugetările care „denotă o gimnastică superioară a minții”, fiind totodată „un roman de idei în sferă morală”¹⁷³. Deși apreciază cartea ca fiind una „incitantă mizând pe romanescul și pe acuitatea ideilor”¹⁷⁴, îi găsește și câteva puncte slabe, cum ar fi: simbolistica inextricabilă (căruia nu îi găsește un corespondent în planul real: oamenii din mlaștină, ritualul lor exotic) și epica ei ar fi trebuit să fie mai densă; îmbogățită cu mai multe evenimente din sfera realității imediate.

Dumitru Micu vede în protagoniștii celor două romane ale lui Paler niște „personaje-voci”, niște „conștiințe problematizante” care se interoghează pe sine, punându-și problema rezistenței la teroare, frică (*Viața pe un peron*) și problema destinului, a realizării (*Un om norocos*). Nicolae Oprea remarcă și el „neliniștea constructivă a subiectului, tentația aventurii și nevoia perpetuă de problematizare a existenței”¹⁷⁵. Ambele romane sunt forme distincte ale pustului, ale însingurării (în jurul gării pustii se află o mlaștină, în interiorul azilului se află sala cu oglinzi – imagine a deșertului). „Ambele biografii, rememorate, observa criticul, nu sunt decât succesiuni de eșecuri. Eșecuri în cascade”¹⁷⁶. Cele două romane sunt receptate de criticul Dumitru Micu atât ca romane-eseuri, cât și ca romane-parabole.

În finalul analizei sale, Dumitru Micu aduce în discuție sensul ascuns al parabolei, care ar fi acela al obligativității angajării politice. Același substrat politic este remarcat și de către criticul Nicolae Manolescu, considerând *Viața pe un peron* mai degrabă „o parabolă buzzatiană și jungeriană”, decât kafkiană (așa cum o percepe Dumitru Micu), dar fără originalitate. În acest fel, legând romanul de contextul politic și de raporturile lui Paler cu sistemul ceaușist, Manolescu observă că autorul a fost la început afiliat sistemului comunist, în calitate de parlamentar, redactor-șef al „României libere”, după care s-a plasat

¹⁷¹*Ibidem*, p.203.

¹⁷²Gheorghe Glodeanu, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, capitolul „Octavian Paler sau tentația romanului – parabolă”, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1998, p. 104.

¹⁷³*Ibidem*, p. 204.

¹⁷⁴*Ibidem*, p. 205.

¹⁷⁵Nicolae Oprea, *Romanul în oglinzi paralele*, p. 71.

¹⁷⁶Dumitru Micu, *op. cit.*, p.572.

în mod tacit în baricada opusă, în anii '80, trecând „într-o disidență, nu neapărat fățișă ca a lui Deșliu”¹⁷⁷. Despre *Un om norocos*, criticul afirmă clar că e „o utopie negativă”, căci „pacienții sunt prizonierii unei idei impuse, și anume, aceea a existenței unui Bătrân, [...] în jurul căruia se țese scenariul unei lumi mizerabile și fără scăpare, scenariu utopic justificat ca toate cele ale totalitarismului modern”¹⁷⁸. Manolescu îi impută romanului o vădită latură senzațională constituită din violuri, crime care nu-și găsesc locul în roman, iar finalul este ambiguu (Nicolae Oprea vorbește chiar despre un final ratat). De asemenea, criticul ține să amintească și modul în care au fost receptate din punct de vedere politic cele două romane: primul roman scapă de cenzură, iar cel de-al doilea, fiind publicat după 1983 – adică după consfătuirea de la Mangalia la care face referire Monica Lovinescu, este urmat de un proces public gratuit, fiindcă romanul deja se vânduse.

În 1990, Cornel Moraru dezgheață critica dinainte de revoluție și vorbește fățiș despre regimul totalitar, reinterpretând rolul lui Octavian Paler în literatură, văzându-l drept „unul dintre cei mai consecvenți luptători împotriva răului absolut încarnat de regimul totalitar.” Romanul e înțeles de critic ca un discurs împotriva fricii.

3. Mitul ca formă a rezistenței prin literatură și a exprimării sinelui

Glisarea în mituri se produce până și în memorialul de călătorie, în cele două opuri *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia 1972*, *Drumuri prin memorie. Italia 1974* – cărți apărute după volumul de debut – *Umbra cuvintelor* (1970). Paler încalcă în mod asumat regulile memoriilor de călătorie, căci autorul relatează conținutul unor mituri în loc să relateze ceea ce vede, ce percepe în jur. Nu descoperim nimic din peripețiile inevitabile în viața oricărui voiajor. Realitatea este invocată doar ca „element generic de contrast negativ”¹⁷⁹ prin care valorile celebrelor mituri sunt evidențiate.

În mituri, scriitorul „se autoexprimă prin ele în ceea ce spiritul său are etern omenesc”, conducând la o „subiectivizare problematică a mitologicului”¹⁸⁰, căci în cartea *Mitologii subiective* își asumă în mod explicit această direcție: „numele de zei și eroi sunt întrebuințate ca pseudonime: (...)”

¹⁷⁷Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 1177.

¹⁷⁸*Ibidem*, p. 1178.

¹⁷⁹ Antonio Patraș, în prefața de la *Drumuri prin memorie*, ediția a III-a, Editura Polirom, 2009, p.11.

¹⁸⁰ Dumitru Micu, *Istoria literaturii române– De la creația populară la postmodernism*, p.571.

grecii antici sunt simple pseudonime. În fond, de fiecare dată am vrut să zic « eu însumi »¹⁸¹.

Mai mult, din dorința de a le aduce în atenția cititorilor, dar și pentru a demonstra actualitatea mitului în viața omului modern, Paler procedează la o reinterpretare și, implicit, o revalorizare a câtorva mituri, integrându-le în peisajul politic, cultural, atât al anilor antedecembriști ca strategie subversivă, cât și al anilor postdecembriști, ca reconfigurare a unei mitologii personale. Constantin Coroiu apreciază că „Octavian Paler este în literatura română un (re)povestitor de mituri vechi cărora le conferă sensuri noi”¹⁸². Criticul e de părere că Paler pare a se afla într-o comuniune permanentă și privilegiată cu miturile.

Plecând de la marile mituri ale umanității, eseistul se adâncește în cunoașterea sinelui, într-o introspecție profundă asupra marilor sale frământări, construindu-și treptat o mitologie interioară, una personală.

În prima parte a operei (până în 1989), mitologia i-a servit drept pretext pentru a putea să-și exprime propriile păreri, propriile adevăruri despre teamă, opresiune și a fost o formă a rezistenței prin cultură. Astfel, Paler explică în cartea *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache* necesitatea de a se folosi de mituri pentru a evita minciuna „Sinceritatea a devenit pentru mine o problemă și, apoi, o obsesie sau, dacă vreți, o manie în momentul în care am început să public. Îmi alesesem ca deviză o afirmație a lui Camus, scriitorul meu preferat din acea vreme: « Libertatea este dreptul de a nu minți » [...] și m-am străduit să nu mint. Nu veți găsi în cărțile mele niciun rând pe care ar trebui, azi, să-l reneg. M-am folosit de parabole, de limbajul esopic, m-am ocupat de mituri, de alte civilizații, dar m-am ferit să mint, sau, ca să fiu și mai precis, am mințit doar prin omisiune. Prin ceea ce n-am reușit, n-am cutezat sau n-am putut să spun”¹⁸³. Mitologia a fost pentru Paler o modalitate de a ieși din istorie, după cum însuși afirmă „nu dădeam niciun semn de aliniere la imperativele epocii. Continuam să mă ocup de mituri, adică să întorc spatele istoriei, și să mă folosesc de resursele limbajului esopic, contând pe inteligența cititorilor de a face o lectură « radiosopică » (era singurul mod în care puteai spera să fii publicat spunând niște adevăruri întregi, fără a plăti niciun preț minciunii). Să nu înțelegeți că încerc să mă exonerez de orice culpă, supralicitând rezistența prin cultură”¹⁸⁴.

¹⁸¹*Ibidem*, p. 571.

¹⁸² Constantin Coroiu, *Octavian Paler, tratat despre memorie*, în „Caiete critice”, nr. 5 (343), 2016., p. 74.

¹⁸³ Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012, pp. 13-14.

¹⁸⁴*Ibidem*, p. 203.

După '89 (a doua parte a operei), mitologia a devenit suport în construirea unei dimensiuni importante a operei sale – autobiografia, dar și o formă de a rezista într-o lume în care se simțea străin, în valorile căreia nu se regăsea.

În ambele perioade, mitologia a reprezentat un refugiu, o evadare din viața reală: în adolescență – din calea războiului și a unei vieți anoste, la maturitate – din calea opresiunii, din dorința de a exprima voalat propriul adevăr, iar la bătrânețe – din calea bolii, a fricii de moarte, a singurătății. El împarte miturile în mituri antice și mituri moderne. Acestea din urmă au o caracteristică comună, și anume, sunt produse de o capodoperă literară. Între ele se numără mitul lui Don Juan (un nou posibil eros), cel al lui Don Quijote (care este asociat cu Proteu, prin faptul că nu se lasă prins în nicio explicație ultimă, cel al lui Faust și cel al lui Hamlet. Miturile pentru care manifestă o mai mare propensiune sunt cele grecești.

Eseistul face din Don Quijote un simbol al omului liber, care nu mai este prizonier al realității sau al prejudecăților, întrucât nu îi pasă de ce zice opinia publică despre el. În plus, se debarasează de interpretarea oferită de Ortega Y Gasset care vede în Quijote un „nebun patentat” deoarece cavalerul spaniol vede în dragoste principala rațiune a existenței sale și face din „lipsa de măsură” o cale posibilă spre sublim.

Necesitatea de a le reinterpretă o explică eseistul prin faptul că vechile interpretări clișeizate golesc miturile de substanță. Oferă exemplul lui Narcis pe care îl califică „nenorocitul” și pe care îl consideră cel mai calomniat personaj din mitologia greacă. Așadar, „numele său este folosit pentru a exprima o stare patologică, egolatria, iubirea perversă de sine. Nimeni nu e dispus să vadă enormitatea din termenul « narcisism ». Cine a auzit de sinucigași care și-au pus capăt zilelor deoarece s-au iubit prea mult?”¹⁸⁵. În schimb, moartea lui Narcis poate să devină mitul jertfei pentru cunoaștere, fiindcă „a vrut să ducă prea departe cunoașterea de sine, ceea ce zeii nu îngăduie”¹⁸⁶. De altfel, unul dintre îndemnurile scrise pe frontispiciul templului lui Apolo de la Delphi era „Nimic prea mult”. Narcis nu face decât să execute o sentință divină, ne avertizează scriitorul. Tânărul fiu al nimfei Liriope era iubit de multe nimfe și fete, a căror iubire o disprețuia: „Era probabil un misogin”¹⁸⁷. Zeița Nemesis care veghea la păstrarea ordinii în univers, l-a pedepsit să se uite într-o fântână și să se simtă atras de propriul chip. Din acel moment, Narcis execută o pedeapsă, se supune destinului ca și Oedip.

¹⁸⁵*Ibidem*, p. 14.

¹⁸⁶*Ibidem*, p. 15.

¹⁸⁷*Ibidem*, p.154.

Mitul este văzut ca o formă de supraviețuire a spiritului într-o lume cât mai acaparată de formă, imagine, marcată de un progres tehnologic, dar totodată și de un mare regres interior. Astfel că, Octavian Paler recurge la rescrierea miturilor după propria simțire, trecându-le prin filtrul subiectivității interioare. În plus, mitul e și o modalitate de ieșire de sub teroarea istoriei, afirmând în același timp însă și neputința de a se sustrage total acestuia și de a reveni la atemporal, la universul mitologic al copilăriei.

Prin mit, Paler își trăiește viața din interior spre exterior, de altfel și călătoriile sale sunt prilejuri de a polemiza pe tema miturilor, întrucât voiajul în Egipt, Grecia sau Italia pare a se realiza din interior spre exterior, căci „m-am întors acasă cu bagajele cu care am plecat ... Alții călătoresc pentru a cunoaște lumea. Eu am călătorit, am impresia, doar ca să mă cunosc pe mine mai bine”¹⁸⁸, dinspre viziunea subiectivă asupra unui mit spre reperarea obiectivelor turistice.

Mitul este folosit de scriitor ca unealtă modelatoare a interiorității, ca model de comportament funcțional și în lumea actuală (modelul Don Quijote, de pildă), chiar dacă prozeții sunt puțini la număr. Astfel, cum am amintit la începutul lucrării, mitul servește de model chiar dacă într-o formă mai degradată. Prin urmare, în formarea etică a discursului lui Paler sunt aduse în prim-plan referințe, concepte, personaje sau atitudini din mitologie. În forma propusă de Octavian Paler (deloc rigidă, lipsită de clișee și prejudecăți), miturile pot reprezenta un model didactic pentru elevi spre cunoașterea lumii prin intermediul lor.

Mitul este pentru acesta o formă de a se confesa, introspecta și dezvălui, un mod de înțelegere a lui însuși, a artei, a lumii și a vieții. În măsura în care mitul îl împinge spre confesiune și confesiunea îl împinge înspre mit – o resursă culturală inepuizabilă pe care autorul o va valorifica din plin în opera sa.

Notele de călătorie se transformă în discursuri erudite, în meditații, scoțând la suprafață natura problematizantă a scriitorului. De asemenea, discursul autoreferențial glisează în mitologie, deoarece, din punctul de vedere al lui Paler, miturile sintetizează în mod peremptoriu experiențele majore ale umanității, valorificând valori umane universale.

Jurnalele de călătorie ale lui Octavian Paler (*Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia – 1972, Drumuri prin memorie. Italia – 1974, Caminante, Aventuri solitare*) nu se înregimentează în stilul vechi al memorialului de călătorie, căci

¹⁸⁸Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012, p. 126.

„notele sale de drum devin eseuri”¹⁸⁹, încadrându-se în „formula eseului cu pretext mitologic pe o schemă narativă minimală, împrumutată memorialului de călătorie”¹⁹⁰.

Cartea *Caminante*, subintitulată sugestiv *Jurnal (și contrajurnal) mexican* după modelul *Antimemoriilor* lui Malraux, este constituită pe două planuri ca și celelalte jurnale de călătorie: planul real (lumea mexicană) și altul – reflecția asupra realității și asupra miturilor pe care în mintea călătorului acestea le cheamă. Vizibilă este căutarea sinelui și a înțelesului lumii prin mituri. Mircea Iorgulescu o numea prin urmare – „romanul unui voiaj interior”, „un roman al experienței confesiunii”¹⁹¹, întrucât Octavian Paler preferă aventura în ordinea ideilor, în țara imaginară a miturilor.

Marin Sorescu valorifică punctele tari ale acestei cărți. În studiul său, *Ușor cu pianul pe scări*, ține să menționeze că lectura jurnalului *Caminante* i-a produs o mare bucurie, deoarece: „Deopotrivă savant și contemplativ, el e un model al genului, topind informațiile diverse, istoria, geografia, artele plastice, mitologia, într-o viziune concentrată”¹⁹². Chiar mărturisește că în acest jurnal, Paler se dovedește a fi un maestru al notelor de călătorie. Și Sorescu afirmă că „jurnalul conține mai multă meditație decât hoinăreală. Erudiției tălpilor i se preferă tamtamul ecourilor în timpanul sensibilizat de lecturi”¹⁹³.

De aceeași apreciere are parte *Caminante* și din partea lui Mircea Iorgulescu, întrucât acesta e de părere că „Lirismul auster și reflecția încălzită de reverii, confesiunea reținută și meditația explodând în fastuoase dezvoltări speculative, în baroce jerbe de idei, concizia și expresivitatea formulărilor ce apar mereu spontane și au temeinicia unor inscripții în rocă dură fac din *Caminante* o carte stilistic impecabilă”¹⁹⁴. În plus, se observă o victorie a semnificativului asupra faptelor, a creației, a artei asupra timpului care macină totul, *Caminante* fiind din acest punct de vedere o „parabolă a creației”.

¹⁸⁹Dumitru Micu, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 571.

¹⁹⁰Antonio Patraș, în în prefața de la *Drumuri prin memorie*, ediția a III-a, Editura Polirom, 2009, p. 6.

¹⁹¹Mircea Iorgulescu, *Ceara și sigilul*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p.213.

¹⁹²Marin Sorescu, *Ușor cu pianul pe scări*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 208.

¹⁹³*Ibidem*, p. 210.

¹⁹⁴Mircea Iorgulescu, *Ceara și sigilul*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 213.

Scriitorul se dovedește un fervent apărător al miturilor, întrucât mitologia este o constantă a operei sale cu toate că în perioada postdecembristă reclamă adesea ruperea omului modern de marile mituri ale umanității, o desacralizare a vieții umane, căci „lumea modernă nu mai e capabilă să gândească în mituri”¹⁹⁵. Omul modern nu mai e capabil să le înțeleagă, nu mai are acces la rețeaua lor de semnificații și nici nu dorește, căci miturile nu mai sunt citite, ci doar citate. În acest sens, Octavian Paler e de părere că „din păcate, tot ce mai putem înțelege sunt miturile moderne; celebrul strigăt al lui Rastignac, deși el pare de o mare discreție și naivitate azi. Miturile vechi, ne mulțumim să le povestim; ca maimuța care aruncă miezul și păstrează coaja”¹⁹⁶.

Rămâne vie speranța în mituri, căci ele sunt purtătoarele unor valori spirituale, atemporale: „Într-o vreme care a sărăcit atât de mult anumite cuvinte încât aproape le-am uitat sensul originar, e bine, poate din când în când să revenim la mituri și la tăcere, pentru a ne face mărturisirile sau măcar pentru a le înțelege cum trebuie pe cele cu care ne-am obișnuit”¹⁹⁷.

Plecând de la mituri vechiului Mexic, eseistul se adâncește în cunoașterea sinelui, într-o introspecție profundă asupra marilor sale frământări, construindu-și treptat o mitologie interioară, una personală.

Dacă inițial mitologia ocupă o pondere mai mare în opera sa, treptat se va îndrepta din ce în ce mai vizibil spre spațiul autobiografic; el parcurge traseul de la mitologie la autobiografie (mitologie personală), apetența pentru mituri rămânând constantă. Se construiește în acest mod mitul personal al autorului. Astfel, toate miturile esențiale au fost supuse cercetării paleriene, le-a eliberat de șabloanele în care fuseseră închise, revalorizându-le, ba chiar actualizându-le din punctul de vedere al noului tablou cultural, politic, social. Reflecțiile autorului sunt surprinzătoare, invitându-ne totodată la o aventură interioară, a ideilor, a propriei persoane.

Prin comparație cu Europa, în Mexic încă se respiră aerul miturilor, în Mexic miturile sunt încă vii și locuitorii par a avea nevoie de ele pentru a trăi. Astfel, încă de la aterizarea sa pe pământ mexican, în timpul fiestei constată că „miturile mai trăiesc aici, în timp ce Olimpul a fost părăsit de fantomele zeilor”¹⁹⁸. Efervescenta străzii din timpul fiestei îl obosește pe scriitor, dar îi

¹⁹⁵ Octavian Paler, *Calomniile mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010, p.79.

¹⁹⁶ Octavian Paler, *Caminante*, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1980, p. 167.

¹⁹⁷*Ibidem*, p. 56.

¹⁹⁸Octavian Paler, *Caminante*, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1980, p. 28.

induce și o stare de „beție”, o stare de mit ca o insolație: „Altă beție stăpânește strada. Una care, după câte îmi dau seama, pune sau poate să pună omul în comunicare cu o vârstă pierdută. O vârstă a legendelor, a jocurilor fără umbră. Fiesta are ceva de ritual”¹⁹⁹. Cea care declanșează refugiul în miturile aztecilor și ale mayașilor este legenda zeului Quetzalcóatl – zeul artei, șarpele cu pene atunci când vede spectacolul „Quetzalcóatl, tragedie antropocosmică”. Spectacolul îl determină să perceapă Mexicul într-o cu totul altă lumină, aureolată de mit, seara aceea având un rol decisiv în a-l face ca Mexicul să însemne mai mult pentru el decât o simplă țară, după cum el însuși afirmă, conștientizând totodată că „miturile nu trăiesc decât în măsura în care noi înșine suntem în stare să le dăm viață”²⁰⁰.

Una dintre ideile centrale ale gândirii vechilor mexicani, în jurul căreia gravitează întreaga carte, este că arborele universului are două brațe: un braț al dragostei, un braț al durerii. De altfel, ritualul vechilor azteci, pentru ca omenirea să-și continue cursul vieții, era ca periodic să fie sacrificat câte un prizonier sau un războinic, scoțându-i-se inima pe Piatra inimilor pentru a regenera soarele. Când soarele a răsărit prima dată, el nu avea viață. Pentru a-l însufleți zeii s-au sacrificat dând propriul lor sânge, după care oamenii au trebuit să se substituie zeilor. Întrebarea retorică pe care fie scriitorul, fie Tatle – un copil tăcut și închis în sine care a ajuns bărbat tot punând întrebări, fiul lui Quetzalcóatl, un alter ego al memorialistului e: „Este necesar un pământ plin de durere?”²⁰¹.

Zei azteci sunt supuși așadar de către Octavian Paler unei judecăți aspre. Zeii vechiului Mexic se dovedesc a fi cruzi, teribili, cu figurile schimonosite, încolăciți de șerpi pentru a spori frica, pentru a obține ordinea universului prin durere: „Acești zei n-au știut niciodată ce este clemența. Nu pentru că erau răi, ci pentru că erau imperfecti. Creația lor era provizorie și imperfectă. Oricând putea să dispară printr-un cataclism. Iar zeii compensau prin cruzime ceea ce n-au reușit prin creație. Erau cruzi ca să combată fragilitatea lor. Nu dădeau șanse de mântuire, ci amânări. Nu așteptau rugăciuni, ci sacrificii”²⁰², „zeii nu găsesc astfel altă soluție împotriva morții decât moartea însăși”²⁰³. Aceste sacrificii repetate s-au dovedit inutile pentru că acum acești zei neândurători sunt morți, au supraviețuit doar statuile lor. Paler se replică vehement împotriva atrocității divinității aztece, susținând că „lumea n-are nevoie de o credință care ucide, de o balanță în care pe un talger

¹⁹⁹*Ibidem*, p. 28.

²⁰⁰*Ibidem*, p. 56.

²⁰¹*Ibidem*, p. 58.

²⁰²*Ibidem*, p. 44.

²⁰³*Ibidem*, p. 45.

se află frumusețea rigidă a astrelor, iar pe celălalt victimele acestei frumuseți”²⁰⁴.

Meditația paleriană are nuanțări surprinzătoare. De multe ori, ajunge până la a propune o contra-interpretare, debarasându-se de calomniile mitologice, de prejudecățile de care miturile au fost încărcate de-a lungul istoriei. Astfel, Octavian Paler e de părere că înainte de a-i condamna pe azteci ar trebui să ne analizăm atent pe noi înșine. Observația glisează treptat dinspre miturile vechi ale aztecilor spre analiza societății actuale și a fiecărui individ în parte: „Oare pietrele de sacrificii sunt atât de curate acum? Oare lumea de azi a renunțat să mai pretindă plăți în durere? [...] Nu cred că sacrificiile aztecilor pot fi justificate, dar nici nu cred că noi suntem judecătorii inocenți care pot da verdicte fără să se rușineze de ei înșiși. Din păcate, ne-am învățat să citim istoria cât mai departe de oglindă”²⁰⁵, „pietrele de sacrificii sunt într-adevăr goale și totuși există și azi idoli cruzi. Uneori la fel de cruzi ca și zeii pe care i-ai cunoscut tu. Doar că nimeni nu mai omoară în văzul lumii. Se mulțumesc să fie nepăsători sau să ne arate că totul se cumpără”²⁰⁶.

De altminteri, singura judecată utilă este a noastră, a lumii actuale, fiindcă trecutul nu mai poate fi schimbat, prin urmare „singurul proces folositor în fața pietrelor de sacrificii din Mexic este procesul judecătorilor. Un proces în care să ne întrebăm pentru ce trăim, în numele căror criterii. Și ce avem noi înșine de spus într-o noapte ca asta în care vântul dă insomniile umbrelor din vechile mituri. La urma urmei, în Mexic, ca și aiurea, nu vom găsi sub pietrele ruinelor decât adevărurile pe care noi înșine le-am ascuns acolo. Sau de care aveam nevoie”²⁰⁷.

În ciuda ororilor pe care mitologia aztecă le presupune și pe care Octavian Paler le blamează, aceeași mitologie cuprinde și povestea prințesei Malinalli și a conchistadorului Cortés. Natura romantică a scriitorului îl determină pe acesta să afirme că Mexicul a fost cucerit nu numai prin sabie, ci și prin iubire. Admiră la mexicani pasiunea, curajul lor uneori ezitant, înclinația lor spre singurătate. Se simte apropiat de mexicani: „mă recunosc pe mine însumi în curajul lor circumspect și în singurătatea lor plină de pasiune”²⁰⁸. Îi repugnă Coatlicue – zeița cu fusta de șerpi, cea mai fioroasă zeiță din Olimpul aztec, dar îl fascinează mitul șarpelui cu pene, al Quetzalcóatl, căci „poate numai neobositul romantic din mine e de vină pentru asta, dar văd în șarpele cu pene mai mult decât un zeu: un mod de a

²⁰⁴*Ibidem*, p. 41.

²⁰⁵*Ibidem*, p. 42.

²⁰⁶*Ibidem*, p. 93.

²⁰⁷*Ibidem*, p. 43.

²⁰⁸*Ibidem*, p. 119.

gândi lumea. El unește cerul și pământul, durerea și dragostea, clipa care a fost și speranța”²⁰⁹. Acest zeu pare a fi reprezentativ pentru sufletul mexican, întrucât el împacă lucruri greu de împăcat, aduce cerul pe pământ și-l transformă în speranță, penele combat șarpele, iar șarpele împiedică aripa să uite căldura pământului. Tot așa și sufletul mexicanului reunește contradicțiile dintre învinși și conchistadori, dintre tradiție și progres, „ca să-și ascundă timiditatea, el devine bățaios, ca să uite de singurătate, erupe ca un vulcan”²¹⁰. Mai mult, moartea lui Quetzalcóatl este interpretată de Paler și ca un nou început, deoarece din cenușa zeului confundat cu Cortés s-a născut Mexicul.

Așadar, rezistența prin literatură nu a fost posibilă decât prin utilizarea unor strategii ale literaturii subversive: evadarea în mituri, limbajul esopic, parabola. Literatura acrobatică a presupus utilizarea frazelor cu dublu sens, „arta acrobatică de a te folosi de simboluri, de un limbaj esopic, echivoc, însă foarte clar pentru un auz exersat”²¹¹.

Bibliografie

a) Opera lui Octavian Paler

1. *Umbra cuvintelor*, București, Ed. Eminescu, 1970.
2. *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia*, București, Ed. Albatros, 1972.
3. *Drumuri prin memorie. Italia*, București, Ed. Albatros, 1974.
4. *Mitologii subiective*, București, Ed. Eminescu, 1975.
5. *Apărarea lui Galilei*, București, Ed. Cartea Românească, 1978.
6. *Scrisori imaginare*, București, Ed. Eminescu, 1979.
7. *Căminante: jurnal (și contrajurnal) mexican*, București, Ed. Eminescu, 1980.
8. *Viața pe un peron*, București, Ed. Cartea Românească, 1981.
9. *Polemici cordiale*, București, Ed. Cartea Românească, 1983.
10. *Un om norocos*, București, Ed. Cartea Românească, 1984.
11. *Un muzeu în labirint*, București, Ed. Cartea Românească, 1986.
12. *Viața ca o coridă*, București, Ed. Cartea Românească, 1987.
13. *Aventuri solitare: două jurnale și un contrajurnal*, București, Ed. Albatros, 1996.
14. *Deșertul pentru totdeauna*, București, Ed. Albatros, 2001.
15. *Autoportret într-o oglindă spartă*, București, Ed. Albatros, 2004.

²⁰⁹*Ibidem*, p. 62.

²¹⁰*Ibidem*, p. 65.

²¹¹Octavian Paler, *Calomniile mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010, p. 121.

b) Bibliografie generală

1. Bachelard, Gaston, *Apa și visele – Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995.
2. Caillois, Roger, *Mitul și omul*, traducere din limba franceză de Lidia Simion, București, Ed. Nemira, 2000.
3. Coroiu, Constantin, *Octavian Paler, tratat despre memorie*, în „Caiete critice”, nr. 5 (343), 2016.
4. Durand, Gilbert, *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, în românește de Corin Braga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.
5. Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999.
6. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978.
7. Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
8. Iorgulescu, Mircea, *Ceara și sigiliul*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, (*Confesiuni indirecte – despre Apărarea lui Galilei, Scrisori imaginare și caminante*).
9. Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, (*Octavian Paler. Nevoia de a vorbi. Paradoxul cordialității. Judecata de acum*).
10. Octavian Paler, *Calomniile mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010.
11. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000.
12. Paler, Octavian, *Caminante*, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1980, p. 149.
13. Paler, Octavian, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012.
14. Paler, Octavian, *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia*, București, Ed. Albatros, 1972.
15. Simion, Eugen, *Scriitorii români de azi*, vol. IV, Editura David & Litera, București-Chișinău, 1998.
16. Sorescu, Marin, *Ușor cu pianul pe scări (cronici literare)*, București, Ed. Cartea Românească, 1985 (scris în 1983) (*Cobra și mangusta*).
17. Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români (M-Q)*, București, Editura Albatros, 2000.
18. Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa

<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>

19. Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania*, **Procedia Social and Behavioral Sciences**, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>

20. Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.

Metaforele obsedante din proza literară a lui Marin Preda

Drd. Ovidiu Marcu
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: *Preda's literary work can be interpreted as a huge open gate to the subconscious of the writer through which enter, from the world of his childhood and his formation as a man, the obsessive metaphors that hold in their center his father's fascinating figure. Besides, Preda's texts can be easily set into an extension of his biography, due to the fact that in many of them one can find, melted, scenes of family life seen in the restricted position of a community whose members are part of the same split humanity (Morometii) or as an extended reply at the community level (the village).*

Key-Words: *subconscious, obsessive metaphors, biography, recurrent images*

Opera literară a lui Marin Preda constituie o imensă poartă deschisă spre subconștientul scriitorului, prin care pătrund din lumea copilăriei și a formării ca om, metaforele obsedante, care au în centru chipul fascinant al tatălui. De altfel, textele lui Marin Preda pot fi fixate cu ușurință într-o prelungire a biografiei, întrucât în multe dintre ele se regăsesc scene din viața de familie, văzută în ipostaza restrânsă de membri ai aceleiași umanități scindate (Moromeții) sau ca o replică extinsă a familiei la nivel de comunitate (satul).

Deși se impune ca scriitor încă de la debutul literar o dată cu publicarea în 1948 a volumului de nuvele "Întâlnirea din Pământuri", în care se regăsesc germeii unei geografii spirituale a lumii Moromeților, în textele lui Preda pot fi observate cu ușurință metafore recurente care acoperă scrierile de tinerețe, dar și scrierile de maturitate artistică ale prozatorului.

Ne propunem să urmărim, după metoda psihocritică introdusă de Charles Mauron, felul în care unele metafore apar redundant în textele lui Marin Preda, de la volumul de debut până la ultimul roman, "Cel mai iubit dintre pământeni", ceea ce arată că acestea nu au constituit obsesii de moment care

s-au suprapus peste tema abordată, ci preocupări care au rămas fixate în subconștientul scriitorului.

1. În umbra tatălui

Chipul tatălui, în diferite ipostaze și relația pe care acesta o are cu familia reprezintă o constantă în scrierile lui Marin Preda, putându-se vorbi de un complex al paternității pe care scriitorul l-a reluat de fiecare dată. De

altfel, în volumul de confesiuni *"Imposibila întoarcere"*, apărut în 1971, Preda mărturisea: *"Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața (...)." ²¹²*

Imaginea tatălui care domină autoritar familia alcătuită din copii proveniți din două căsătorii apare încă din primele texte ale lui Preda. În nuvela *"Casă de a doua oară"*, publicată în revista *"Contemporanul"*, nr 26/ 21 martie 1947 și nr. 27/28 martie 1947, personajul principal, Tudor Gîngoe, se înfățișează ca o primă variantă a lui Ilie Moromete care încearcă să gestioneze conflictele mocnite din interiorul unei familii hibride, Gheorghe și Ilie, copiii dintr-o căsătorie anterioară a lui Tudor Gîngoe sunt ipostaze ale lui Achim și Nilă din romanul *"Moromeții"*, în timp ce Ioana și Sae sunt copiii pe care îi are cu Joița, actuala soție.

Gheorghe, fiul cel mare pleacă la București cu oile timp de trei luni cu promisiunea că va aduce banii necesari pentru a scoate familia din impasul financiar în care se afla, însă calculul făcut rămâne fără acoperire, declanșând, la întoarcere, furia tatălui care făcuse numeroase împrumuturi pentru schimbările din gospodărie. Speranțele ruinate ale bătrânului sunt de înțeles mai cu seamă după relatarea vecinului Bîzdoveică pe care flăcaul l-a cinstit și la care văzuse chimirul plin cu bani: *"Am rămas, am mâncat acolo în cârciumă, și când să plecăm, Gheorghe desfăcu chimirul să plătească, numai mii, Pațanghele... Avea chimirul plin!" ²¹³*

Așteptarea îndelungată a băiatului plecat suprapusă peste frustrările familiei și mai ales ale tatălui a cărui încredere este dezamăgită crunt justifică reacția lui Tudor Gîngoe din finalul nuvelei: *"Tudor Gîngoe izbi cu pumnul, spintecând aerul în sus pe lângă fața lui Gheorghe, și urlă iar, simțind valul de întuneric adânc și nedeslușit din ochii băiatului cum îi împresoară și-i omoară puterile: - Sări-ți-ar ochii!...Gheorghe nu se clinti. Văzu doar fulgerarea neagră a pumnului cum zboară ca un arc pe lângă fața lui. Nici nu clipi, numai fălcile i se mișcă, ca un scrâșnet învechit de lemne tare." ²¹⁴*

Reacția furioasă a lui Tudor Gîngoe care dă rămă tot ceea ce a construit în absența fiului este o modalitate de eliberare a unor acumulări ce au la bază trădarea încrederii de către fiul cel mare. Gheorghe evită să vorbească despre experiența eșuată din capitală, în fond o inițiere erotică în spatele căreia se afla o fată cu moralitate îndoielnică și cu ajutorul căreia tânărul a risipit banii câștigați care aparțineau familiei. Tatăl dă rămă anexele gospodărești și vrea să procedeze la fel și cu casa, semn al prăbușirii unui mit: cel al familiei.

²¹² Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, p.204

²¹³ Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, p.98

²¹⁴ Marin Preda, *Opera citată*, p.108

Chipul tatălui desfigurat de furie ca urmare a atitudinii de neascultare a fiilor din prima căsătorie apare și în nuvela *"Dimineață de iarnă"*, inclusă în ediția din 1948 a volumului *"Întâlnirea din Pământuri"*. Și aici Paraschiv și Ilie Moromete, băieții dintr-o altă căsătorie, privesc cu scepticism autoritatea paternă căreia încearcă să i se substituie printr-un act de revoltă spontană, considerând că s-au sacrificat destul pentru sora și mama vitregă. Atitudinea sfidătoare a fiilor care refuză să îndeplinească treburile gospodărești trasate de tatăl prezentat fără nume creează o stare de tensiune pe care bătrânul o presimțea. Mama și fiica asistă neputincioase la tentativa de preluare a puterii în familie de către băieți, iar tatăl după ce o lovește pe femeia ce vociferează le aplică răzvrătiților o corecție cu ciomagul pentru a-i vindeca de nesupunere. *"Omul desfăcu mâinile de la spate cu iuțea, le ridică în sus, și un ciomag lung spintecă aerul. Paraschiv își duse coatele înainte, ferindu-și capul, dar lovitura îl trânti la pământ."*

- Ce aveți, Paraschive, tată, spune!

Flăcăul, jos, gâfăia de spaimă.

Omul ridică iar ciomagul și acum nu-l lovi o singură dată. Începu să-l piseze cu lovituri pe unde nimerea și întreba la fel, mereu:

- Ce aveți? Ce aveți? Astăzi! Ce aveți voi astăzi? Spune, tată, spune. Spune-mi mie, ce ai tu astăzi...." ²¹⁵

Se poate observa cu ușurință că Paraschiv și Ilie sunt variante în lucru (intermediare) ale lui Paraschiv și Nilă din romanul *"Moromeții"*, după cum tatăl este o ipostază nenumită a lui Ilie Moromete. Neascultarea și înfruntarea tatălui de către băieți reprezintă o constantă a textelor amintite, iar aceasta impune intervenția categorică a autorității nesocotite după un moment de ezitare.

Secvențele din nuvelele *"Casă de a doua oară"* și *"Dimineață de iarnă"* anticipează fragmentele din volumul 1 al romanului *"Moromeții"*, apărut în anul 1955, în care Ilie Moromete încearcă să țină sub control atitudinea centrifugă a copiilor proveniți dintr-o căsătorie mai veche. Concesiile la care recurge pentru a păstra unitatea familiei se dovedesc zadarnice și atunci, după o reflecție prelungită, în care nu află răspuns unde a greșit față de băieți îi sancționează într-un mod exemplar. *"Moromete îl lăsă nu pentru că îi era milă, ci ca să se întoarcă spre Paraschiv. Se întoarse și începu să-l lovească rar și adânc pe unde nimerea. Loviturile îl dezmeticiră pe Paraschiv, el încercă să se ridice, să se împotrivească. Parul însă îi paraliza cu chibzuială mâinile, fluierile picioarelor, oasele soldurilor."* ²¹⁶

Imaginea tatălui este transfigurată de neputința de a evita o ruptură ale cărei consecințe le anticipase și pe care nu o mai poate împiedica. Din acest

²¹⁵Ibidem, p.133

²¹⁶Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, p.301

motiv tonul cald, părintesc lasă locul unui urlet prin care încearcă pentru ultima dată să-i trezească la realitate pe băieții orbiți de setea de îmbogățire. Disperarea tatălui nu cunoaște limite în această scenă în care presimte că înstrăinarea fiilor de el și de familie va fi definitivă, iar ușa pe care o lasă deschisă în urmă pentru o eventuală reconciliere va rămâne într-o așteptare zadarnică. *"Moromete aruncă deodată parul la pământ și prea îndelungata lui stăpânire de sine se desfăcu într-un urlet:*

- *Ne-no-ro-ci-tu-le! Paraschive! Nenorocitele ce ești!*

Apoi se întoarse spre Nilă, care între timp sărise din pat și se ghemuise într-un colț:

- *Și tu, Nilă? Tu, mă? E lume care aleargă din zi și până în noapte pentru un pumn de făină! Și voi ca niște câini! Ca niște câini turbați săriți unul la altul! Vă omor! Cui nu-i place la târla mea, să se ducă! Să plece!*

*Moromete după ce urlă astfel cu ochii ieșiți din cap, făcu un pas repezit și lung și porni spre ușă. Apucă de clanță violent și vru să se ducă, dar din tindă se întoarse la fel de vijelios cum ieșise și continuă să urle. [...] Cuvintele din urmă fuseseră rostite atât de tare, încât se pierdură într-o răgușeală stinsă și neputincioasă. Omul era de nerecunoscut."*²¹⁷

Relația pe care părintele o are cu familia, de cele mai multe ori numeroasă, este surprinsă în multe texte din perspectiva fiilor dezrădăcinați sau prin intermediul unor rude prin alianță. Pluriperspectivismul ipostazei paterne arată importanța pe care tatăl o are în proza lui Preda care stă sub semnul patriarhatului (patriarhului) și așezarea celorlalți membri ai familiei în umbra tatălui la care se raportează în permanență. Astfel, în *"Povestea unei călătorii"* publicată în *"Viața românească"* nr. 3-4 din martie-aprilie 1949, Paraschiv și Achim Moromete se întorc în sat, după zece ani pentru a-l împiedica pe tatăl lor, Ilie Moromete să vândă pământul care li se cuvenea.

În urmă cu zece ani, cei trei copii ai lui Moromete din prima căsătorie, Paraschiv, Nilă și Achim, pleaseră de acasă, după certuri interminabile, cărora tatăl le pusese capăt printr-o bătaie cruntă. Ilie Moromete voia să treacă pe numele lui copiii din a doua căsătorie, ceea ce însemna că cei trei erau nevoiți să împartă moștenirea cu frații vitregi. Refuzul tatălui de a le face pe plac fiilor fugari creează o stare tensionată pe care niciuna din părți nu pare dispusă să o înlocuiască printr-o atitudine conciliantă. *"Întâlnirea celor doi frați cu bătrânul Moromete avusese un sfârșit neașteptat. Achim și Paraschiv Moromete se ridicaseră de pe pat și plecaseră amenințând. În clipa când ieșeau din curte, bătrânul deschise fereastra dinspre drum și strigase în urma lor, scuișând printre cercevele:*

- *Să vă întoarceți când mi-oi vedea eu ceafa! Ați crezut că de dragul vostru am strâns și mi-am făcut! Am să vând până la o palmă...*

²¹⁷ Marin Preda, Opera citată, p.301-302

- *Avem să vedem noi, bătrâne, a răspuns Paraschiv, trântind poarta. Noi am venit.... am crezut că înțelege omenește... Acum am terminat. Du-te și vinde și o să vedem noi!"*²¹⁸

Dacă în această nuvelă băieții se întorc acasă unde sunt întâmpinați de un tată irascibil, supărat de apariția nesperată a acestora după atâta timp, în schimb în volumul doi al romanului "*Moromeții*", publicat în 1967, schema epică este reluată în sens invers. Aici Ilie Moromete, după ce urmează exemplul lui Bălosu, pe care îl disprețuise pentru setea lui de îmbogățire, pleacă la București în încercarea disperată de a-și aduce acasă fiii risipitori. Revederea nu se desfășoară însă așa cum și-ar fi dorit tatăl, care regăsește băieții mânați de aceeași ură veche împotriva familiei.

Dialogul mult dorit între tată și fii nu se produce pentru că băieții refuză comunicarea sinceră care se sparge într-un monolog al suferinței părintești. Tatăl contemplă lipsa de orizont a copiilor și încearcă până în ultima clipă să îi scoată dintr-un naufragiu al orgoliilor stupide.. "*Sunteți copiii mei, orice-aș face, și eu sunt tac-tău, oricum ați vrea voi s-o întoarceți... A venit tipul să recunoaștem fiecare... Greșit a fost că nu v-am lăsat în sat să vă arăniți.... Greșit a fost că ați fugit de acasă când puteați să vă faceți rostul vostru și să munciți pământul... Dar dacă voi ați uitat acest lucru, eu n-am uitat.... După fuga voastră n-am avut decât un singur gând și gândul ăsta a fost la voi..... Cum să fac.... Cum să procedez ca să aflați că muncesc pentru voi și că puteți să vă întoarceți fără grijă și să găsiți tot pământul la un loc cum fusese? [...] Am la mine banii, nu vă vorbesc în vânt.... Întoarceți-vă acasă... Ce vă așteaptă pe voi aici, mări copiii? Să muriți într-o odăiță ca asta în timp ce acasă aveți bătațura largă și pământul întins cât vezi cu ochii?"*²¹⁹

Despărțindu-se de copiii care îi refuză propunerea, Moromete pleacă dar păstrează deschisă ușa în speranța că într-un târziu Paraschiv, Nilă și Achim vor contribui la reîntregirea familiei, unul din pilonii care justifică puterea interioară a tatălui. Dacă în nuvela amintită băieții pleacă trântind poarta și amenințând, în roman, Moromete le vorbește cu blândețe, cu un glas sugrumat de emoții, chiar dacă tăcerea așternută în urma lui anulează orice speranță. "*Și se dovedi apoi, în anii care urmară, că el păstra mereu acea ușă deschisă în urma lui, doar-doar se vor întoarce băieții lui acasă; nu-l dădu mai departe pe Niculae la școală, deși ar fi trebuit dacă ar fi înțeles că nu mai era pentru el, pentru Moromete, nici o speranță.... Cei trei erau duși pentru totdeauna."*²²⁰

Obsesia refacerii familiei destrămate este reluată de Marin Preda și mai târziu în romanul "*Delirul*", apărut în 1975, ceea ce arată că evenimentul petrecut demult a rămas fixat adânc în subconștientul scriitorului. La scena

²¹⁸ Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, p.137

²¹⁹ Marin Preda, *Moromeții*, vol. II, p.18-19

²²⁰ Marin Preda, *Opera citată*, p.20

reîntâlnirii dintre tată și fii asistă și Paul Ștefan, poreclit al lui Parizianu, cel care l-a însoțit pe Moromete la București. Tânărul care funcționează în text ca un personaj *raisonneur* reconstituie episodul, iar Moromete și băieții lui sunt văzuți prin ochii acestui narator cu multiple disponibilități interpretative.

De această dată, bătrânul apare ca un om copleșit de întrebări referitoare la necesitatea călătoriei și la destinul copiilor pierduți într-un oraș care nu le oferă perspective optimiste. Îngrijorarea tatălui este pusă în echilibru cu indiferența celor trei băieți care îl privesc pe Moromete ca pe un străin (intrus) venit să le ceară socoteală. *"Fără să-și dea seama el chiar așa și făcu, începând cu o constatare, ca și când ar fi vorbit așa în general, nu copiilor lui: <A fi portar într-un bloc e bine un timp, dar dacă la un moment dat te dă afară, ce-i faci? Ai tu casa și munca ta sigură care să te ajute să te însori și să-ți faci familia ta? Unde? Nu zice nimeni că a fi sudor nu înseamnă să ai leafa asigurată, dar unde stai? Se compară o odăiță de-asta cu o curte mare în care ai caii tăi și îți muncești pământul, între oameni?>Și tăcu posomorât și disprețuitor. Asta era? Nu era mulțumit de feciorii lui. Asta o știau ei bine!"*²²¹

2. Salcâmul protector

Imaginea salcâmului care străjuiește protector gospodăria apare frecvent în scrierile lui Marin Preda și se identifică în ochii adultului cu lumea copilăriei în care constituie un reper al statorniciei. Axis-mundi, copacul apare reprezentat în numeroase tradiții și reunește simbolismul crucii, al axei universale sau pe cel al cunoașterii și devine la Preda centrul unei mitologii individuale. Salcâmul este totodată simbol al aspirației lumii, prin verticalitatea și legăturile definitive cu pământul, iar tăierea lui echivalează cu prăbușirea unei familii (acestei lumi).

Salcâmul ce devine un reper al familiei și al satului se transformă într-o metaforă redundantă în multe dintre textele prozatorului dobândind astfel caracterul de obsesie. De altfel, *"Salcâmul"* este chiar numele unei schițe, publicată în *"Timpul"* nr 1853/ 7 iulie 1942, în care tânărul scriitor povestește un episod din copilărie legat de tăierea salcâmului. Textul, unul din primele texte ale lui Preda, îi are în prim-plan pe tatăl și pe unul din frați în momentul sacrificării arborelui impunător. Scena se petrece înainte de răsăritul soarelui, în semiîntuneric și le creează celor doi sentimentul săvârșirii unui gest sacrificial. Personajele care poartă nume reale, Tudor Călărașu – tatăl și Gheorghe – fiul depun un efort considerabil în *"lupta"* cu salcâmul viguros, iar după tăierea acestuia trăiesc sentimentul culpabilității. Apariția vecinilor pe la gard care îl apostrofează pe Călărașu accentuează senzația de vinovăție. *"- Măi, Tudor Călărașu, începuse numaidecât alt vecin, dar nu putuse să sfârșească,*

²²¹ Marin Preda, *Delirul*, p.63

pentru că acela, la început, rămăsese pironit, pierdut, rătăcind cu ochii în golul din care salcâmul, căzând, parcă rupsese o perdea de pe adâncul luminos al dimineții. Nici nu s-așteptase. A simțit că-l cuprinde o teamă rea, un fel de înfiorare, ca și când toți acei care îl înconjuraseră și-l pironeau l-ar fi prins furând ori omorând pe cineva.”²²²

Salcâmul protector este doborât iar imaginea căderii acestuia se suprapune peste imaginea unei prăbușiri a întregului univers. Salcâmul, simbolul stabilizator al copilăriei, este anulat prin brutalitatea loviturilor de secure, iar tăierea surprinde acum fragilitatea unei lumi. *”La început încet, salcâmul căzu acum cu o iuțeală neașteptată și îmbrățișă grădina ca un uriaș. Văile clocoteau și câinii începuseră să latre. Parcă se prăbușise cerul, și grădina rămăsese mică, năpădită de aer și de lumină.”*²²³

În subconștientul personajelor gestul este încărcat de agresivitate. Îndemnul inițial al tatălui: *”Hai, cum îi facem, mă? Hai să-i mâncăm întâi rădăcinile. Da’ arde-l, nu te juca!”*, declanșează o furie care se va elibera doar când copacul trântit la pământ arată ca o vietate care a avut o moarte violentă. Abia în acel moment Tudor Călărășu conștientizează culpa, iar aruncarea securii apare ca o modalitate de disculpare. *”Apoi deodată, fără să mai aștepte ca cineva să-i răspundă, se învârti printre oameni și, ridicând mâinile în sus, aruncă securea peste trupul întins al copacului doborât.”*²²⁴

Scena tăierii salcâmului rămasă în structura de adâncime a scriitorului este reluată și nuanțată în 1955, în primul volum al romanului *”Moromeții”*. Momentul în care se produce de această dată este cel dinainte de răsăritul soarelui, iar gestul este acompaniat de litaniiile femeilor din cimitir care amintesc de corul din tragedia greacă. La fel ca în schița amintită participanții la actul condamnat al sacrificării salcâmului sunt tatăl, Ilie Moromete, și Nilă, unul din fii, însă, de această dată salcâmul este menționat ca reper al satului și ca loc de joacă al copiilor, adică un martor tăcut la viața comunității. Din acest motiv hotărârea tatălui de a-l tăia îl intrigă pe Nilă, iar după căderea acestuia produce reacții de condamnare atât din partea familiei, cât și a vecinilor sau al copiilor care rămân fără un reper spațial de care se leagă multe amintiri ale vârstei.

Salcâmul protector al familiei este înfățișat ca o ființă care a fost ucisă, iar prezența în secvența citată a razelor roșii de soare este confirmată (justificată) ulterior de apropierea celorlalți fii, Paraschiv și Achim care contemplă trupul nemișcat al copacului. Comportamentul lor ca și al sătenilor îi învinovățește pe făptași de crima înfăptuită cerându-le socoteală.

²²² Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, p.16

²²³ Marin Preda, *Opera citată*, p.16

²²⁴ Marin Preda, *Ibidem*, p.17

"Între timp, Paraschiv și Achim se apropiaseră și se uitau peste trupul salcâmului într-un anumit fel, parcă ar fi fost vorba de un animal bolnav care fusese ucis." ²²⁵

Imaginea salcâmului care se identifică cu cea a familiei și prin extensie a satului este reluată de Marin Preda și mai târziu, în 1971, prin eseul care dă titlul volumului de confesiuni *"Imposibila întoarcere"*. Revenit în satul natal, Preda constată că acesta nu mai păstrează nimic din identitatea pe care o avea în vremea copilăriei și în care salcâmi străjuiau întreaga așezare rurală. Constatarea că salcâmi au fost tăiați creează în subconștient o stare de neliniște ce se traduce într-o reacție de negare a apartenenței la acest spațiu. *"Dar chiar și satul, când ajung la marginea lui, pe deal, și mă uit în jos, nu-l mai recunosc. Se văd casele cu acoperișurile lor, ulițele și deasupra cerul. Satul este complet descoperit în fața cerului. Au tăiat salcâmi, pe toți. Țsta nu e satul meu. De ce au tăiat ei salcâmi? Aș putea să aflu. Dar mă rețin."* ²²⁶

Obsesia salcâmului care a jucat un rol important în viața familiei nu a dispărut nici mai târziu, iar autorul o reia și în 1977 în *"Viața ca o pradă"*, semn că întâmplarea petrecută în timpul copilăriei stăruia încă în cutele memoriei ca o rană nevindecată.

Aflat la Sinaia în căutarea unui subiect pentru un nou roman, Preda își amintește subit de schița *"Salcâmul"* neinclusă în volumul de debut *"Întâlnirea din Pământuri"*, iar întrebările care îi apar în conștiință încearcă să afle un răspuns în legătură cu omiterea acesteia. *"Schița era un secret care nu trebuia dezvăluit. De ce? Așa! Era secretul meu. Că apăruse în Timpul trebuia, debutam, dar salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele. Și acum deodată mi-am dat seama de ce. Acest salcâm doborât era singura întâmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adâncă, neștersă, cu familia mea."* ²²⁷

Concluzii

Urmărind cu atenție textele literare ale prozatorului se poate observa cu ușurință frecvența cu care anumite metafore se reiau într-un interval de timp considerabil ceea ce ne îndreptățește să credem că acestea au constituit adevărate obsesii pe care Preda le-a purtat în subconștient aproape toată viața. Chipul tatălui, agresivitatea istoriei, fascinația cuvântului, salcâmul protector și duelul virilității sunt elemente definitorii ale geografiei spirituale a lui Marin Preda și reperele unei lumi inconfundabile în care persoanele cu identități reale se transformă în personaje și trăiesc în vecinătatea literaturii.

²²⁵ Marin Preda, *Ibidem*, p. 52

²²⁶ Marin Preda, *Imposibila Întoarcere*, p.193

²²⁷ Marin Preda, *Viața ca o pradă*, p.314

Suprapunerea textelor literare evidențiază caracterul redundant al acestor metafore în perioade de creație diferite ceea ce indică o constantă a imaginilor, pe care scriitorul, conștient sau nu, le-a transpus în opere.

NOTE

- [1]. Marin Preda, *Imposibila Întoarcere*, p.204
- [2]. Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, p.98
- [3]. Marin Preda, *Opera citată*, p.108
- [4]. Marin Preda, *Opera citată*, p.133
- [5]. Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, p.301
- [6]. Marin Preda, *Opera citată*, p.301-302
- [7]. Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, p.137
- [8]. Marin Preda, *Moromeții*, vol. II, p.18-19
- [9]. Marin Preda, *Opera citată*, p.20
- [10]. Marin Preda, *Delirul*, p.63
- [11]. Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, p.16
- [12]. Marin Preda, *Opera citată*, p.16
- [13]. Marin Preda, *Opera citată*, p.17
- [14]. Marin Preda, *Opera citată*, p. 52
- [15.] Marin Preda, *Imposibila Întoarcere*, p.193
- [16]. Marin Preda, *Viața ca o pradă*, p.314

**Însemnări din Sodoma – Fecunditatea începutului prozei literare a lui
Ștefan Agopian**

**Lect. dr. Laurențiu ICHIM
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Summary: *Ștefan Agopian's literary prose is as difficult to categorize as the manner of the writer to consider and describe himself as the author. The specificity of this text, Notes from Sodom, resides, as we will try to prove, in the reinvention of the meta-text - used not only as a narrative, but also as a substance of writing, and also in anticipation of other later versions of the writer's metafiction with historiographic shade.*

Keywords: *literary narrative, meta-text, historiographic metafiction, diegesis.*

Cititorul care urmărește distribuția romanelor lui Ștefan Agopian, în spațiul tipografic al celor două volume de *Opere*²²⁸, înțelege că scriitorul, eludând traseul sinuos al editării fiecărui volum de proză literară în parte, își regizează, cu atenție demnă de semnificația în sine și de caracterul integrator – definitoriu în raport cu întreaga creație a unui autor, apariția completă a prozei sale românești.

Mizează, cu alte cuvinte, pe un efect de receptare anume, și pe cititorul suficient de experimentat pentru a identifica etapele unei cronologii interne a operei motivată nu numai cronologic, cât și po(i)etic. Dispunerea pe verticala paginii tipărite a titlurilor induce privirii lectorului o mișcare de *glissando* susținută, (in)discret, de un agent parateatral esențial al receptării: subtitlurile.

Exceptând eventual secvențele de teatru (care, la o adică, pot fi considerate, și ele, experimente de redistribuire a componentelor românești în spațiul textului dramatic), se cuvine remarcat, din capul locului, principiul po(i)eticității emergente drept instrument principal și clarificator al traseului creator a lui Ștefan Agopian.

Citite pe orizontală, într-o redistribuire paratactică pe care o considerăm în egală măsură necesară, deși pagina tipografică nu o permite ca atare, titlurile și, mai ales, subtitlurile, induc ideea unei deveniri po(i)etice riguroase centrate pe problematica, conceptele și strategiile scripturale ale narativității.

Coordonarea evidentă dintre *Însemnări din Sodoma* (un fel de roman), *Ziua mâniei* (Roman), *Manualul întâmplărilor* (un altfel de roman) și *Tache de*

²²⁸ Agopian, Ștefan, *Opere I*, (Însemnări din Sodoma, Drumul, Republica pe eșafod, Ziua Mâniei, Manualul întâmplărilor, Tache de catifea), și *Opere II*, (Sara, Tobit, Fric), Ed. Polirom, Iași, 2008.

catifea (Roman), din volumul I, se continuă, în volumul al doilea, cu titluri simple, fără marcaj paratextual suplimentar, care denotă o firească autonomizare a scriiturii românești în raport cu procedurile de narativizare devenite, de acum, substanța însăși a textului. Mai mult, după *Sara și Tobit*, *Fric* reprezintă despărțirea lui Agopian de formula literară care l-a consacrat.

Principiul dispunerii prismatice a componentelor acestei aventuri exemplare a unei scriituri ea însăși cu totul particulară nu intră-n contradicție nici cu ideea de cronologie, nici cu cele două secvențe legitimoare – *Realismul magic: triumful imaginației și al fanteziei* – text redactat de Eugen Negrici, care deschide volumul unu, și *Dosarul de presă* care îl încheie pe ce de-al doilea. Ambele dau greutate metatextuală romanelor și sunt completate de datele biobibliografice ale autorului, prezente în ambele volume de *Opere*. Se naște, astfel, un portret *ad-hoc* al scriitorului, prin prisma romanelor sale, elaborat po(i)etic și cronologic, multiplu fațetat, bazat pe un continuum și simultan pe o necesară diferențiere creatoare.

Intenția de portretizare în spațiul și cu instrumentele literaturității este evidențiată imediat de aparatul paratextual rafinat al primei vârste po(i)etice a narațiunii agopiene, *Însemnări din Sodoma (Un fel de roman)*.

Considerat o structură de tip nucleic-anticipatorie a romanelor ulterioare, ficțiunea metatextuală *Însemnări din Sodoma* „conține, în nuce, toate temele recurente în operele lui Ștefan Agopian.”²²⁹ Însă are relevanță tangențială, în opinia noastră, în raport cu avatarurile românești ale metaficțiunii istoriografice și, mai mult decât atât, pe lângă sensurile la suprafață, evident parabolice, dublate de un marcaj antiideologic emfatic ce atenuează textualismul ca practică a scriiturii, nu întrunește unanimitatea criticilor în ceea ce privește apartenența arhitextuală.

Suită de povestiri autonome sau roman, *Însemnări din Sodoma* ilustrează, în mod evident, faptul că Agopian „își privește opera ca o carte continuă, punctual individualizată de entități diferite, dar care comunică între ele, sunt alimentate de aceeași substanță și menite regresivii în aceeași materie originară”²³⁰.

E drept că *memoria generică* a literaturii s-a transformat, în proza literară a lui Agopian, într-o po(i)etică narativă *sui generis*, pe care *însemnări din Sodoma* o poartă, fie ca o „excelentă parabolă a ruinării unei dictaturi”²³¹, ca

²²⁹ Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998 p. 138.

²³⁰ Ivăncescu, Ruxandra, *Ștefan Agopian. Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000, p. 20.

²³¹ Cristea, Radu Călin, *Ștefan Agopian, Însemnări din Sodoma*, în „Jurnalul literar”, nr. 29-32/1994.

o distopie, la rândul ei, distopică, fie ca un experiment edificator asupra stilului și al *dicțiunii* imaginarului specific agopiene.

Pe scurt, *Însemnări din Sodoma* reprezintă istoria metatextuală a devenirilor egal îndreptățite ale unei dictaturi și ale unei revolte cu substanță livrescă semnalată chiar din titlu și care va deveni obiectul unei rescrieri postmoderne.

Mai mult, dezbaterea de principii și ilustrare exemplară a unor prototipuri umane cu valoare emblematică – *Marele Pedagog, eroul revoluției, procurorul revoluției, președintele noului stat și consilierul pe probleme intelectuale, cetățeanul simplu*, care nu știe ce să facă cu așa-zisa libertate garantată de statul-penitenciar, *șeful Siguranței statului și – Artistul* – din prima secvență, *Artistul în Macedonia (povestea unei revoluții)* este refractată strategic în următoarea istorisire. *Viața la oraș* pune în scenă relativ aceleași personaje care, cu nume schimbate, evoluează acum, intradiegetic, într-o poveste (aparent simplă) cu oameni obișnuiți, dar care evocă, prin detalii narative și prin atmosfera de ansamblu, viața sub dictatura comunistă. Și nu mai puțin, prin inserturi metatextuale de dimensiuni mici, anunță existența certă, supradiegetică, a Artistului.

Scrisorile din Sodoma reprezintă un metatext ce pune în dezbatere principalele categorii ale narativității literare nutrit cu substanță livrescă, preluat și amplificat în romanul *Ziua Mâniei*, iar *Însemnări din Sodoma* demonstrează din nou versatilitatea scriiturii agopiene, capabile să rescrie (în)aparent un text cu autoritate morală și religioasă puternică – Lot, cel care, în povestea biblică, se salvează din condamnată cetate a Sodomei, se sacrifică, aici, în calitate de polițai al orașului, pentru salvarea acestuia.

În fine, *Bâlciul spiritual* amestecă dezinvolt rescrierea postmodernă, procedurile consacrate ale parodiei și parabola pentru a crea un tip de anti-structură narativă bazată pe heterotopie ce (re)pune în discuție povestea nașterii lui Iisus – epifanie ratată de toată lumea, căci magii sunt orbi, steaua nu a apărut pe cer iar Artistul nu mai poate (sau nu mai vrea) să atribuie o suprasemnificație care să dirijeze simbolurile și personajele istoriei (ca altă dată, în altă carte) sacre.

Cert este că simbolurile culturale s-au opacizat în această parabolă despre dictatură și tirania politică, dar și despre *tirania semnificativului* (cu o sintagmă a lui Nicolae Manolescu, aplicată convenției romanului realist).

Eliberarea va fi, prin urmare, una dublă: în raport cu ideologicul și cu structurile narative tradiționale, producătoare de sens.

BIBLIOGRAFIE

1. Agopian, Ștefan, *Opere I, (Însemnări din Sodoma, Drumul, Republica pe eșafod, Ziua Mâniei, Manualul întâmplărilor, Tache de catifea), și Opere II, (Sara, Tobit, Fric)*, Ed. Polirom, Iași, 2008.
2. Cristea, Radu Călin, *Ștefan Agopian, Însemnări din Sodoma*, în „Jurnalul literar”, nr. 29-32/1994.
3. Ivăncescu, Ruxandra, *Ștefan Agopian. Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000.
4. Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998.

Tache de catifea
– roman paraistoric despre exigențele anti-po(i)eticii narative

Lect. dr. Laurențiu ICHIM
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *The novel entitled Tache de catifea represents, in the opinion of the specialized critics, the highest point of the para / meta / intertextual experiment through which Agopian, by refreshing (almost all) the processes of the historical novel, categorically and uniquely resolves historiographic metafiction within Romanian literature.*

Key words: *metafiction, novel, paratext, metatext, intertext.*

Considerat de mulți critici cel mai important roman al lui Ștefan Agopian, datorită densității sale metatextuale și a exercițiului istoriografic polemic în raport cu regulile ficționalității canonice, *Tache de catifea* pune în discuție, din capul locului, ierarhia dintre instanțele enunțării și construcția eului narator. Personajul care, mort fiind, ia cuvântul pentru a-l delega pe autor să-i spună povestea, dă startul unui proces transgresiv complex, explicat de Adrian Oțoiu ca „transgresiunea frontierei dintre viață și moarte”, „dublată aici de transgresiunea limitelor dintre sfera autorului și cea a personajului, dar și de fluidizarea demarcației dintre realitate și ficțiune”²³²

Mai mult, mormântul lui Tache de catifea reprezintă, în opinia criticului, un loc liminal în care sunt convocate extremele jocului narativ (narator și personaj, referențial și ficțional), în raport de „indiferență împăcare.”²³³

Amalgamarea instanțelor și a funcțiilor narative, precum și schimbările dese de focalizare, una *oportunistă*, dispusă să preia în totalitate, uneori, nu doar punctul de vedere, ci și felul de a vorbi al personajelor, colorează romanul în nuanțele unui *picaresc autobiografic*, când relatarea se face la persoana întâi singular, sau se reorganizează drept componente ale unei scriituri, care tot cu substanță pretins autobiografică, îl mandatează pe Autor ca voce narativă a personajului.²³⁴

Cât privește convenția relatării de fapte istorice, romanul lui Agopian își expune, și de această dată, tendențios articulațiile, repetând „adâncirea acelei falii pe care autorii de roman istoric tradițional își dădeau silința s-o camufleze cât mai abil, falia dintre pretext documentar și excrescența

²³² Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba sașie*, Paralela 45, 2003, p. 178

²³³ idem, p. 179

²³⁴ ibidem

fictivă.”²³⁵ Ceea ce rezultă este un *asamblaj heteroclit*, o colecție de asemenea cicatrici care mai mult separă decât unesc.”²³⁶

Și Carmen Mușat identifică drept mărci ale ficțiunii (post)istorice a lui Agopian *imprevizibilitatea și fragmentarismul*, „mult mai adecvate pentru a exprima pluralitatea constitutivă a lumii, decât «iluzia realistă»”²³⁷, o „lume populată de personaje pe care somnolența lor, continua lor abulie și indiferență le situează la granița dintre real și imaginar”²³⁸, pe fondul „temei catalepsiei germinative a personajului autor, cel mort și îngropat în text.”²³⁹

Mecanismul de contrafacere deliberat deconstructivă al parodiei menține, în romanul lui Ștefan Agopian, *pattern-ul* istoric la nivel hipotextual, ca o prezență absentă, pe punctul de a se concretiza, dar constant blocată de hipertextul care dislocă modelul în baza unui contract de lectură asumat de ambele părți implicate și a competenței narative a cititorului. În termenii autoarei, „aflată în situația de a fi paraistorică, ficțiunea lui Agopian, afișând concomitent similaritatea și diferența față de canon este asemenea unui ecran, «membrană permeabilă» ce reflectă și deformează totodată modelul.”²⁴⁰

În opinia lui Marian Victor Buciu, rostul principal al romanului rezidă în „funcția autodescoveririi.” O căutare, o testare și, poate, chiar o forțare a resurselor și a limitelor *limbajului configurativ* și potențialului (de)structurant al inter/meta/textualității ar fi ceea ce dă marca inconfundabilă a metaficțiunii agopiene. În termenii criticului, „romanul nu este conceput ca o târăgănare a intrigii, dar chiar a limbajului de încercuire îndepărtată a imaginarului și de prestructurare poetică”, în vreme ce „relatarea devine o îngânare (ironică) critică, distantă, parodică a picarescului istoric, cu propensiuni de simili-distopie”²⁴¹

Rescrierea preia artificiile convenției verosimilității specifice romanului istoric, însă doar pentru a le *laiciza* polemic, căci „mimesis-ul de tip demiurgic, proleptic ca mod narativ insistent, este un succedaneu livresc, biblic, travestit estetic după epurarea ideologiei religiozității (...).”²⁴² Altfel

²³⁵ idem, p. 34

²³⁶ ibidem

²³⁷ Mușat, Carmen, *Ipoteze asupra romanului românesc postmodern*, Paralela 45, 1998, p. 138

²³⁸ idem, p. 137

²³⁹ ibidem

²⁴⁰ idem, p. 140

²⁴¹ Buciu, Marian Victor, *Proza lui Ștefan Agopian*, în „Convorbiri literare”, nr. 7 (103), iulie 2004, disponibil la adresa: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/BUCIUiul4.html>.

²⁴² ibidem

spus, intertextul preia prerogativele structurii narative semnificative specifice romanului istoric și se contaminează cu luciditatea metatextuală a postmodernului, amestecând, totodată, în fluidul narativ, ipostaze ale fanteziei imaginarului oniric supra/infra –realist sau magic.

În fine, Costin Tuchilă identifică, la rândul său, relația de *complicitate* narativă dintre personaj și *Autor*, dar mai ales punctează componentele de substanță scripturală ce dau densitatea aparte, *moliciunea* și *continuitatea* non-narativă a textului. Este vorba despre coloratura manieristă a romanului, constituită din „senzații transcrise excepțional, stări sinestezice neprevăzute, combinații subtile de grotesc și *sublim*, portrete memorabile prin simțul caricaturalului (...), imagini ale firii și suspiciunii, detalii cu forță de sugestie și de creare a atmosferei”²⁴³ cu totul particulare.

Ca reacții critice față de proaspăta apariție a romanului sau față de actualitatea receptării acestuia, se cuvine amintit, aici, punctul de vedere al criticului Paul Georgescu, cel dintâi în a semnală și evidenția specificitatea aparte a jocului cu structurile artistice practicat de Ștefan Agopian și, „drept consecință, formula neîncadrabilă a cărții.”²⁴⁴

Și opinia singulară a Ioanei Pârvulescu trebuie semnalată, pentru care catifeaua e un *concept critic* de camuflare a intenției subversive a romanului. Căci *Tache de catifea* ilustrează, crede autoarea, „romanul politic al oricărei literaturi în care există cenzură ideologică.”²⁴⁵ Așa s-ar explica de ce modelul *tristram shandy*, romanul lui Lawrence Sterne, este întors spre o altă miză, mai actuală, prin care „jocul dintre viu și mort, dintre trecut și viitor” arată că „istoriile narate ascund istorii vii.”²⁴⁶

Dacă Paul Georgescu identifică, în mod corect și semnificativ pentru o galerie de voci critice ulterioare, sursele, similaritățile și simpatiile electivă ale romancierului, prezente, de altfel, explicit și în interviurile analizate de noi în capitolul intitulat *Agopian par lui-même*, García Márquez, Andrzej Kuśniewicz, Mihail Sadoveanu, Mateiu Caragiale (de ultimii doi apropiindu-l atenuarea faptei teribile, o crimă, o bătaie soră cu moartea, schingiuri etc., respectiv „alura poetică a narațiunii” și „lirismul freatic”), nu e mai puțin adevărat faptul că „referirile la Don Quijote (*activoul inadecvat*) și la Oblomov (*blândul abulic*) sunt în egală măsură tratate cu *ironie* de către un autor, în fond *aspru*.”²⁴⁷

²⁴³ ibidem

²⁴⁴ Georgescu Paul, *Întâlnire cu Clio*, în „România literară”, septembrie 1981

²⁴⁵ Pârvulescu, Ioana, *Romane de catifea*, în „România literară”, nr. 41 / 1995

²⁴⁶ ibidem

²⁴⁷ ibidem

BIBLIOGRAFIE:

1. Buciu, Marian Victor, *Proza lui Ștefan Agopian*, în „Convorbiri literare”, nr. 7 (103), iulie 2004, disponibil la adresa: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/BUCIUiul4.html>.
2. Georgescu, Paul, *Întâlnire cu Clio*, în „România literară”, septembrie 1981.
3. Mușat, Carmen, *Ipoteze asupra romanului românesc postmodern*, Paralela 45, 1998.
4. Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba sașie*, Paralela 45, 2003.
5. Pârvulescu, Ioana, *Romane de catifea*, în „România literară”, nr. 41/1995.

Daniela Petroșel, *Ficțiunea metodelor critice*, 2015

Cartea Danielei Petroșel, *Ficțiunea metodelor critice*, apărută la editura Pim, în 2015, propune un demers curajos de remotivare/relegitimare teoretico-metodologică a exercițiului/actului critic și a discursului critic în sine, pândit tot mai mult, în opinia autoarei, de pericolul ficționalizării, al integrării în textul de ficțiune, al asimilării, cu alte cuvinte, în alte tipuri de discurs, subsumabile literaturii, ceea ce duce la anularea autorității criticii și a unei ierarhii canonice în cadrul căreia acestui tip de discurs îi era rezervat un loc privilegiat. Se adaugă, aici, tentația permanentă a fiecărui critic de a se contempla narcisic, cât mai intens cu putință, în propriul discurs, tentație favorizată mult mai mult de eseistică, decât de critica metodologică. Asumându-și toate acestea, căci „această devenire a discursului e normală”, Daniela Petroșel mai spune ceva: „de vreme ce, ne învață structuralismul, textul nu ascunde un sens pe care noi trebuie să-l căutăm, ci chiar căutarea noastră naște sensuri, iar toate ezitățile și eșecurile noastre interpretative sunt generatoare de sens, atunci cum am putea să-i cerem criticului să restabilească armonia într-o lume structural haotică?”

Care să mai fie, în aceste condiții, rostul criticii și menirea criticului? Și cu atât mai mult, a unei cărți despre critică? Răspunsul este simplu și firesc, și el dă seamă de justetea gândirii autoarei, deloc tentată să cadă în plasa derivei terminologice, și, prin urmare, metodologice și interpretative antrenate de permisivitatea postmodernă: „critica este, de fapt, chipul sub care literatura vine în lume”. Ancorându-se solid de puncte de vedere îndelung verificate și pe deplin credibile, precum cel al lui Marcel Corniș-Pop, Daniela Petroșel optează pentru o coabitare nonconflictuală a *hermeneuticii tradiționale* cu critica *argumentativă, tranzacțională, revizionistă*, pentru a putea pătrunde în și cartografia spațiul critic. Chiar și așa, pericolele de care un astfel de demers trebuie, pe cât posibil, să se ferească, sunt inventariate conștient: *terminologia* – „*metodă critică, școală critică, curent critic*: vom folosi acești termeni ca fiind sinonimi, conștienți fiind că selectarea unui singur termen ar fi structural nefericită”. Apoi, *relevanța metodei* – „în ce măsură mai contează să vorbim despre metodă critică în condițiile în care (...) critica literară în ansamblu e mai nou chestionată asupra utilității sale”. Se adaugă *selecția metodelor* – „Dintre numeroasele ramificații ce formează curentele criticii literare, am optat pentru categoriile fundamentale pe care le considerăm puncte nodale”. *Schematizarea excesivă și pericolul suprateoretizării* se adaugă riscurilor pe care Daniela Petroșel le identifică, lucid, ca atare.

Dincolo de toate acestea, sinteza propusă de autoare „a sfârșit prin a fi o interogare a modului în care literatura însăși își naște teoriile, o interogare asupra legitimității discursurilor critice și, de ce nu, asupra eșecului

permanent al criticii literare". Adică tocmai o modalitate – și o demonstrație – de convertire a acestui eșec într-o reușită.

Simona Antofi

Franco Moretti, *Grafice, cărți, arbori. Literatura văzută de departe*

Studiul lui Franco Moretti, *Grafice, cărți, arbori. Literatura văzută de departe*, apărut la Editura Tact, în 2016, în traducerea lui Cristian Cercel, cu o Prefață de Andrei Terian, propune o redimensionare binevenită – avându-se în vedere interesul lui Moretti pentru *marxism, teoria evoluționistă, world-system analysis, geografie culturală, studiile cantitative, teoria rețelei*, precum și alte metode de abordare a textului literar, specifice studiilor literare – a perspectivei asupra raportului dintre teoriile ce abordează câmpul literar și obiectul acestora de lucru. Interesul particular al lui Moretti vizează modul în care „literatura ca mod de rezolvare a tensiunilor sociale, a problemelor ridicate de istorie (așa cum afirmă semnatarul Prefetei) și discursul critic ce o însoțește pot lupta eficient cu o „imensă inerție a sistemului literar”, pot da seamă de modul în care ia naștere mereu un (același) compromis, indiferent de epocă, etapă literară, curent, direcție sau școală literară, „între demersurile inovatoare ale autorului și constrângerile procedurilor moștenite, între ideologiile dominante ale epocii și ideologia impusă de propria retorică a textului, între tensiunile existente în societate și încercarea de a realiza consensul comunitar”. Ceea ce propune, concret, Moretti, în acest sens, este o *distant reading*, adică o transpunere în forme grafice a datelor geografice, socio-politice, culturale, istorice din textele literare. În opoziție cu *close reading*-ul, *distant reading* presupune, așa cum sintetizează chestiunea Andrei Terian, în aceeași Prefață, că „textul literar poate fi tradus (într-un cod semiotic similar – limbajul – sau diferit – imaginea) fără ca prin această recodificare literatura să piardă ceva esențial”. În acest mod, fără a respinge datele colectate deja, despre literatură, prin diverse metode de analiză, Moretti face, din *distant reading*, o provocare asumată, operaționalizată cu succes, de care câmpul teoretic și aplicativ al studiilor literare românești se poate folosi cu bun câștig.

Simona Antofi