

**COMMUNICATION
INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE**

NR. 1 (23) / 2016

***BĂTĂLII CANONICE ȘI SCHIMBAREA
PARADIGMELOR CULTURALE***

Volum II

Coordonatori : Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Elena Botezatu

**Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca**

2016

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, laurentiuichim@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 CNCSIS 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.

Coordonator și editor de număr: Prof. dr. Simona Antofi, Prof. dr. Nicoleta Ifrim, Asist. dr. Elena Botezatu.

Volumul conține o selecție a lucrărilor prezentate în cadrul Conferinței Internaționale a Școlii Doctorale IOSUD Galați, 2-3 iunie 2016, 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 DOBRESCU, 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

Intelectualii și istoria <i>Simona Antofi</i>	8
Florin Manolescu și „identitatea în oglindă” - <i>Cu ochii pe mine. Jurnal român-german. 1995</i> <i>Nicoleta Ifrim</i>	13
Modificări în literatura canonică din programele școlare postdecembriste <i>Nicoleta Crînganu</i>	17
Abordări interdisciplinare ale literaturii contemporane din perspectivă sociologică, psihologică și educațională <i>Iulia Barna</i>	28
Structuri textuale în proza literară a lui Ștefan Agopian <i>Laurențiu Ichim</i>	32
<i>Speculative fictions – dystopian visions for Cristian Tudor Popescu's journalistic discourse</i> <i>Petrica Pașilea</i>	37
Universul lui Vladimir Nabokov <i>Alexandra Tomsa</i>	46
Generații literare / canon literar <i>Cristina Chiriac</i>	63
Afirmări ale ekphrasis-ului în romanul fantastic eliadesc <i>Steluța Bătrînu</i>	76
Reconsiderarea canonului fantasticului livresc în imaginarul prozei blandiene <i>Daniel Kișu</i>	91
Max Blecher, a canon of interwar modernity <i>Nicoleta Hristu (Hurmuzache)</i>	106

Profiluri de poeți și critic(i) - Mircea A. Diaconu, <i>Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu</i> <i>Simona Antofi</i>	124
<hr/>	
„Anchetatorul fals serafic”, „torționarul robot” și „torționarul fanatic” - tripla proiecție a terorii în romanul exilului eliadesc <i>Mihaela Rusu</i>	129
<hr/>	
Duiliu Zamfirescu și genul epistolar <i>Ana-Maria Ciobanu (Stoica)</i>	142
<hr/>	
Călătorind dinspre lume spre sine – <i>Marin Sorescu în patru continente. Jurnal inedit II – Jurnal berlinez</i> <i>Lucia-Luminița Ciucă</i>	151
<hr/>	
Reprezentări ale ekphrasis-ului în romanul <i>Dansatoarea lui Degas</i> de Kathryn Wagner <i>Steluța Bătrînu</i>	160
<hr/>	
Psihocritica- conceptualizări teoretico-metodologice și aplicații practice în spațiul românesc de cultură <i>Ovidiu Marcu</i>	171
<hr/>	
Manifestări ale creativității limbajului uman în discursul publicitar românesc actual <i>Oana Cenac</i>	180
<hr/>	
The Fantasy Literature Reflection in the Romanian Press and its Literary Awards <i>Viorica (Popa) Isaia</i>	191
<hr/>	
Recuperări canonice - Poezia cu tematică religioasă a lui Vasile Voiculescu în discursul critic actual <i>Aura-Valentina Panaitiu-Cășuneanu</i>	201
<hr/>	
Anatomia simbolului în romanele lui Max Blecher	

Nicoleta Hristu (Hurmuzache).....209

Evadarea în scriitură: tipuri de discurs palerian în epoca antedecembristă
Andreea Roxana Sevastre.....227

Recenzii

Lucian Boia, *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*
Simona Antofi.....247

Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*
Simona Antofi.....249

Intelectualii și istoria

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

Abstract: *The Romanian intellectuals and their political commitment become one*

central issue in focus of Manea-Kanterian dialogue (before and after 1990). The different situations of intellectuals's position towards the regime (overt or covert political commitment or, on the contrary, total disapproval) are honestly and objectively approached.

Keywords: ideology, intellectuals' betrayal, literature, debate.

Secvența intermediară a *Curierului de Est. Dialog cu Edward Kanterian*¹, datată martie 2007, aduce, în prim-planul cărții vorbite, un periplu rememorat prin marile capitale culturale ale lumii – și ale exilului interior și exterior al scriitorului evreu de limbă română, Norman Manea – Berlin, Amsterdam, frumosul oraș Leningrad, New-York, Ierusalim, București. Spații în care interlocutorul lui Kanterian s-a (re)cunoscut ca cetățean al lumii dar nu mai puțin ca scriitor evreu de limbă română. Recuperând deopotrivă spații ale diasporei evreiești atât de dinamice, de diferite și de nevrăgite, totodată, recuperarea autobiografică așează Bucureștiul printre spațiile privilegiate ale istoriei personale și ale memoriei: „În pofida opresiunii polițiste, Bucureștiul mi-a dat o senzație juvenilă, de ieșire din țarc, din provincialitate, din atmosfera prea serioasă bucovineană. Veneam dintr-o Bucovină așezată, în care se mai păstra influența austriacă, într-un București dinamic, cu vivacitate de metropolă ușor frivolă, seducătoare.”² Aventura obținerii prețiosului buletin de București nu umbrește frumusețea spirituală și arhitectonică a orașului, în pofida raționalizării curentului electric, a lipsei cărților, a celor două ore de program la televizor etc.

Plecat în exil la a doua tinerețe, Norman Manea continuă să ducă cu sine stigmatul etniei – rapid convertit în prețioasă unitate de măsură identitară –, limba română, dragostea pentru cultura română și statutul de Clovn Alb, aflat în etern conflict cu Autoritatea, fie aceasta politică sau culturală: „Eram și am rămas, se pare, un caz special, nu foarte confortabil pentru Autoritate, fie ea politică sau culturală.”³

Pe acest fond, al relațiilor tensionate cu instituțiile culturale din România, și cu reprezentanții acestora, decernarea premiilor Médicis și McArthur nu pot concura, totuși, cu efectul de bumerang al eseului *Felix culpa*. Autoanaliza *Întoarcerii huliganului* devine, în acest context, o punere în

¹ Norman Manea, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Polirom, 2010.

² Idem, p. 140.

³ Idem, p. 147.

abis cu efect metatextual retroactiv și cu funcția de a redimensiona – printr-o grilă de lectură proprie, a autorului însuși – semantica de profunzime a cărții. Miza *Întoarcerii huliganului* rezidă, prin urmare, în validarea unei opțiuni de scriitură – reflex al modului în care Norman Manea înțelege raportul literatură/memorie/realitate – „Scriu, în general, ceea ce cunosc prin experiența trăită sau ceea ce imaginez. În literatură nu sunt niciodată strict autobiografic, memorialistic, dar scrisul meu este conectat la experiența mea de viață, de gândire și imaginație.”⁴ – precum și în (auto)lămurirea în privința a trei mari experiențe colective: „M-am confruntat personal cu trei mari experiențe colective – Holocaustul, comunismul, exilul - , azi deja, toate, prezente în literatură, nu doar în istorie, și devenite clișee. Am încercat în abordarea acestor teme o premisă personală.”⁵

De aici, discuția alunecă la modul în care dictatura comunistă a modelat generații întregi de tineri, mai bine pregătiți pentru eșec, crede Norman Manea, decât noile generații, modelate de consumism, din România, din America sau din altă parte: „Invidiez noua generație pentru bunăstare, pentru libertatea sexuală, pentru libertatea existenței lor, pentru accesul la informație. Noi nu le-am avut. Dar nu-i invidiez pentru felul cum i-a deformat societatea consumistă, individualistă, canonizată în reclame și clișee. Așa cum am suferit și prin ce am trecut, zic că, totuși, a fost interesant traseul nostru și a fost intens, autentic.”⁶

Între oglinzi paralele se situează, apoi, Imre Kertész, scriitorul nobelizat pentru care experiența lagărului de concentrare a însemnat calea către autorevelare, cu „efect formativ, pedagogic.”⁷ În termenii scriitorului, invitat de ambasadorul israelian la Berlin să spună ceva despre evreitatea sa, „Eu am fost la Auschwitz. Alt tip de evreitate nu am. Sigur, am o mare simpatie pentru cei care au suferit, aș dori ca Israelul să supraviețuiască, oamenii de acolo să trăiască fericiți. Dar eu nu am credință iudaică, nu am educație iudaică. Eu am fost la Auschwitz. Asta este identitatea mea iudaică.”⁸

⁴ Idem, p. 154.

⁵ Ibidem.

⁶ Idem, p. 162.

⁷ Idem, p. 163.

⁸ Idem, p. 164.

O altă ipostază retroactivă, de asemenea, dar în alt mod, a evreității, o ilustrează Paul Celan. Neputând să supraviețuiască traumei cu rădăcini entice, în care memoria înrobitoare a Estului se asociază cu dinamismul și vitalitatea Vestului, Celan se sinucide. Un alt caz exemplar, din perspectiva evreității percepute ca traumă, ca vină și ca pedeapsă, este cel al lui Fundoianu, mort, după cum se știe, la Auschwitz, iar o comparație între cei doi i-ar putea, eventual, lămurii lui Norman Manea, posesor, și el, al unei identități hibride și traumatice, propria sa situație identitară în raport cu Istoria și cu ceilalți: „Am scris despre el și Fundoianu, imaginând un fel de întâlnire post-mortem. Doi poeți foarte diferiți, unul care a avut presentimentul catastrofei și a fost ucis la Auschwitz, celălalt care a trăit și supraviețuit războiului, pierzând o parte din familie, supraviețuind și ca poet, deportat definitiv, împreună cu poezia sa, în rana tragediei părinților și poporului lui, re trăită într-o poezie a interiorității fisurate, intransmisibile, într-o limbă poetică netranzitivă, codificată.”⁹

Născut și format intelectualicește în cultura română, purtător al unei puternice amprente evreiești, și trăind, apoi, douăzeci de ani în America, Norman Manea continuă să scrie, totuși, în limba română: „Româna a fost limba cu care am intrat în lume, apoi limba educației și lecțiilor mele de început, limba iubirii și a prieteniei și a familiei în care creșteam, a fost și limba de lemn a Autorității – interesant de scrutat – în vremea vârstelor mele românești, a fost și a rămas, în mare măsură, limba interiorității mele, care a trăit cu și cu mine, în toate etapele formative, adică, practice, în toată biografia, incluzând bătrânețea.”¹⁰ Limba unui scriitor este *casa sa*, locuința sa spirituală, forța și identitatea sa ireductibilă, în fond. Și alți evrei – americanul Philip Roth, israelianul Yeshayahu Leibowitz, om de știință și filosof, românul-evreu de la Dunăre, Mihail Sebastian, evreul praghez Kafka, austriacul Freud sau cardinalul catolic al Parisului, Jean-Marie Lustiger, născut evreu, ilustrează forme diferite, dar substantial asemănătoare, ale evreității.

Văzând lucrurile din această perspectivă, avantajele hibridizării/hibridității identitare sunt multiple: „Mă simt privilegiat a nu avea o clară identitate sau a poseda o identitate plurivalentă și confuză,

⁹ Idem, pp. 167 – 168.

¹⁰ Idem, p. 175.

care depășește mitologia unui anume grup social sau etnic sau politic sau lingvistic.”¹¹

Și, din nou, *cazul* Eliade. Situat între primejdia bolșevismului – cât de reală și de puternică nu se putea decât bănuși pe atunci – și forța Germaniei hitleriste, intelectualul român face, într-o perioadă de mare fierbere politică, o alegere explicabilă, în context, cel puțin până la un punct, a naționalismului extrem, și nu este singurul. Lucrurile se cunosc prea bine. Tocmai de aceea, măsura procustiană pe care Norman Manea și interlocutorul său o aplică *cazului* Eliade denaturează, prin scoaterea din context, opțiunea ideologică a savantului. Exonerându-l, în același timp, pe romancierul francez Louis Ferdinand Céline, feroce antisemit, de aceeași culpă – prin invocarea uriașului său talent de scriitor.

Cât despre rostul – și rolul – intelectualilor în spațiul socio-cultural și politic actual, evidența diferențelor dintre spațiul American și cel European (intelectualul este rareori întâlnit pe scena publică, în calitate de formator de opinie sau măcar de consultant – în primul caz, dar este regăsit angajându-se adesea în controverse ideologice cu efecte grave, în cel de-al doilea caz) reprezintă, pentru Norman Manea, încă o componentă a exilului pe care scriitorul român/est-european trebuie să și-o asume.

Dincolo de dezbateră care aduce în discuție numeroase cazuri de intelectuali de marcă, ce au făcut opțiuni ideologice care s-au dovedit, imediat sau ulterior, greșite și cu consecințe grave – Nicolae Manolescu, Roger Garaudy, din nou Mircea Eliade, cel din *Jurnalul portughez* sau care au optat deschis, de la bun început, pentru o situație ideologic neangajată în societate – Thomas Mann și Saul Bellow, există o certitudine în ceea ce privește natura particulară a creatorului: „A existat întotdeauna în artist și în intelectual o mare fascinație față de existent pur și simplu. Viața așa cum e ea, direct, imediată. Un soi de frustrare și un sentiment al inferiorității față de oamenii care trăiesc direct, din plin.”¹²

Bibliografie

Manea, Norman, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Polirom, 2010.

¹¹ Idem, p. 191.

¹² Idem, p. 259.

Goldiș, Alex, *Fermitatea nuanței*, în „Cultura literară”, nr. 312, 2011, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2011/02/fermitatea-nuantei/> - accesat la 1.10.2012.

Buleu, Constantina Raveca, *Dialoguri cu Norman Manea*, disponibil la adresa <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1375> – accesat la 1.10.2012.

**Florin Manolescu și „identitatea în oglindă” –
Cu ochii pe mine. Jurnal român-german. 1995**

**Prof. univ. dr. Nicoleta IFRIM,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Abstract: Usually, the confrontation with the West legitimizes the identity dilemmas and the interior construction of the individual profile. Florin Manolescu's diary points out the authorial facets in a double-oriented perspective - identity itself, now renegotiated and literature itself, by means of the dialogue with the great representatives of the Romanian exile.

Keywords: diary, identity-focused quest, literature of exile, Florin Manolescu.

Jurnalul lui Florin Manolescu propune o scriitură cu miză identitară, a intelectualului est-european translatat în spațiul occidental, o experiență a căutării de sine, cu angoase și crize existențiale transpuse în spațiul diaristic și investigate prin mecanismele memoriei și ale autorefecției. De fapt, statutul migrantului, al celui captiv între două lumi și care poartă cu sine două centre de raportare - Vestul și Estul post-totalitar - este surprins de către diarist încă din prologul cărții: „În toamna anului 1992 am primit un telefon care a fost de natură să-mi schimbe tot cursul vieții. În loc de *cursul vieții* aș fi tentat să folosesc cuvântul *destin*, dacă nu mi s-ar părea prea prețios. Pe scurt, un reputat romanist din Germania, profesorul Karl Maurer, care tocmai ajunsese la București, dorea să mă cunoască. Am aranjat o întâlnire, am stat de vorbă și în cele din urmă dl Maurer mi-a propus un lucru mai puțin obișnuit. Să vin pentru patru ani la Bochum, un oraș plasat între Dortmund și Essen, ca să predau literatură și limbă română la Universitatea Ruhr. (...) Așadar am acceptat, am obținut și acordul celor de la Facultatea de Litere din București, și în 1993, la începutul lunii mai, am plecat în Germania, unde am rămas, în loc de patru ani, cinsprezece, ca profesor la Seminarul de romanistică al Universității Ruhr. Cei de acolo mi-au dat sentimentul că au nevoie de mine. Un sentiment cu care n-ai norocul să te întâlnești prea des. Dar, de fapt, nu *am rămas* în Germania, ci *am stat*, și nu timp de cinsprezece ani în întregime, pentru că vacanțele de vară mi le-am petrecut, toate, acasă, în București. Prin urmare, timp de cinsprezece ani am fost un fel de *transhumant*, dar unul mânat de cu totul alte interese și idealuri decât cele pe care ți le-ar putea impune o turmă de oi.” (Manolescu, 2010: 8) Statutul migrantului *transhumant*, al intelectualului care oscilează permanent între tentația occidentală și revenirea periodică la Centrul original funcționează ca element pivotal al întregii scriituri diaristice, legitimând, în realitate, o astfel de proiecție identitară. Sau, în termenii lui Florin Manolescu, „Întrebat la un moment dat de soția mea de ce țin jurnal, i-am răspuns:

Pentru că eu îl țin pe el și el mă ține pe mine. Era o exagerare și nu prea. Și încă un detaliu autobiografic. Când am plecat din Germania, după atâta dulce-amar de timp petrecut acolo, unul dintre colegii mei de la Bochum a vrut să știe ce-o să-mi lipsească în România. I-am răspuns și lui, tot pe scurt: *Nimic, pentru că o parte din mine rămâne în Germania.*" (Manolescu, 2010: 8)

Aventura identitară debutează sub semnul a două vise premonitorii, mărci ale reconfigurării profilului individual al unui intelectual confruntat cu mirajul acum manifest al Occidentului, dar și cu miza propriei scriituri confesive: „În primul recunosc câteva din trăsăturile specifice universului concentraționar în care am trăit până nu demult. Sunt cu Ioana în București. Golesc o mare cutie de carton într-o imensă ladă metalică. Pe neașteptate, un soldat îmi comunică pe un ton răstit că trebuie să mă consider arestat. (...) La început mă opui, apoi sunt obligat să execut ordinul, dar constat că nu am la mine nici un fel de act de identitate. (...) Dar dacă mi-am pierdut identitatea?" (Manolescu, 2010: 8); „Al doilea vis. Sunt în București, e întuneric și tocmai am plecat împreună cu Ovid Crohmălniceanu de la cenaclul Junimea. Traversăm un parc, probabil Cișmigiul, și Crohmălniceanu îmi povestește cu lux de amănunte despre A.E.Baconsky. Despre disidență și despre îndrăznețele lui scrisori de protest adresate celor care conduc țara. Crohmălniceanu știe pe dinafară textele lui Baconsky și citează din ele pasaje lungi. Unele dintre ele sunt în limba latină, și în timp ce le ascult, regret că nu mi le pot nota. E ca și cum aș vrea să țin un jurnal în vis, dar nu pot.” (Manolescu, 2010: 8) Secvențele de vis decodează, în fapt, semnificația jurnalului - o scriitură a identității renegociate în spațiu occidental, dublate de nivelul metatextual, voce a „literaturii despre literatură”. Așadar, pe de o parte, o căutare marcat identitară a intelectualului est-european, purtător al unei memorii post-traumatice care obligă la redefiniri ale profilului personal, pe de alta, un seducător jurnal despre literatura diasporei, un „atelier de creație” al antologiei *The Phantom Church and Other Stories from Romania* (trad.de Georgiana Fârnoagă și Sharon King, University of Pittsburgh Press, 1996).

Primul nivel structurant, al identității renegociate, generează sentimentul straneității, al unui „sine ca altul” („Dar de ce am avut tot timpul un sentiment de detașare, ca și cum aș fi privit totul din afară? Ca și cum m-aș fi uitat la mine din exil.” - Manolescu, 2010: 85), dar care revine obsesiv la un sentiment unic al apartenenței care conferă stabilitate identitară: „Seara, de la 22,30, pe WDR, *Videogramme einer Revolution*, un film documentar din 1992, în regia lui Harun Farochi și Andrei Ujică. Un fel

de schiță cinematografică despre decembrie 1989, dar în stil *Conu Leonida...* plus *D'ale Carnavalului*. Durează până la ora 0,20 și la sfârșit, sentimentul pe care îl avem e al unui penibil enorm. Farsa *revoluției* e atât de groasă, încât sare în ochi. De aceea, nu era nevoie ca autorii filmului să mai îngroașe nimic. Cum, din păcate, o fac. Culmea e că înainte de a mă uita la televizor, tocmai citisem eseurile lui Cioran despre rușinea de a fi român." (Manolescu, 2010: 85) Dar o stabilitate care provoacă anxietăți interioare și dileme asupra „libertății recâștigate” după 1989: „La sfârșitul conferinței și al discuțiilor, o doamnă (după accent, o româncă stabilită în Germania) se apropie de mine și mă întreabă de cât timp lucrez la Bochum. Pentru că în România, îmi explică ea, lumea discută din ce în ce mai puțin liber. Cum să nu mă gândesc din nou la Caragiale, care i-a făcut prietenului său Vlahuță (și prin Vlahuță, nouă, celorlalți) o strălucită demonstrație potrivit căreia nu se prea poate vorbi liber cu nimeni, nicicând și nicăieri. Nici măcar într-un jurnal, cu tine însuși, adaug eu. Și cred că nici în somn.” (Manolescu, 2010: 152) Visul intervine întotdeauna în logica identitară pentru a explicita sensul ascuns al redefinirii de sine a diaristului: „Visul recurent. Orașul. De data aceasta îi prezint dlui Maurer Bucureștii mei fantasmatici. O metropolă cu o arhitectură grandioasă. Peste tot, *Jugendstil* și *Bauhaus*. Cu treceri spectaculoase de la o stradă la alta, cu scări, pasaje și tot felul de statui. Pietele largi de altă dată, din alte vise, au dispărut, și în locul lor se înalță clădire lângă clădire și statuie lângă statuie. Un oraș aglomerat, occidental și latino-american în același timp.” (Manolescu, 2010: 196-197)

Cel de-al doilea nivel, metatextual, în care domină dialogul cu modelele și cărțile lor, cuprinzând, conform logicii diaristice, fragmente de corespondență cu marile figuri ale exilului românesc, este decodat tot prin inserția enclavei onirice: „Vis greu de explicat. Sunt în casa lui Tudor Vianu, care este un fel de muzeu. În Bucureștii reali nu locuiesc prea departe de ea, dar n-am fost niciodată acolo. La etaj, multă lume, copii instalați la o masă și un fel de doică sau de guvernantă care le povestește ceva în nemțește. (...) Ajuns în dreptul unei comode, trag un sertar, în speranța că voi găsi în el cărți sau manuscrise uitate. Îl închid repede, zâmbind vinovat cuiva care se uită la mine. Să fie vorba de visul unui istoric literar, obsedat de *documente*?” (Manolescu, 2010: 158)

Jurnal al unei identități formare, dar și al „literaturii citind literatura”, *Cu ochii pe mine* descoperă personalitatea complexă a omului și criticului Florin Manolescu sub forma unei „povești” care poate genera, la rândul său, literatură. Sau, în termenii diaristului, „Cât timp stă încuiat

într-un sertar, un jurnal rămâne secretul celui care l-a scris. După ce a fost publicat, același jurnal se poate transforma nu numai într-o sursă de informații sau într-o experiență de viață dată în vileag, ci și într-o poveste. Iar povestea, la rândul ei, poate deveni un început de literatură. Toate acestea cu o condiție: autorul să fi avut ce povesti. În speranța că îndeplinesc această condiție, din sertarul în care țin jurnalul celor 15 ani pe care i-am petrecut în Germania, dar și în România, am scos anul 1995. De ce? Pentru că atunci m-am familiarizat cu mai toate ritualurile vieții universitare germane, atunci au început să prindă contur câteva dintre noile mele proiecte literare și tot atunci am avut câteva întâlniri memorabile. (...) Dar și cu Petru Dumitriu, Țepeneag, Alain Paruit, Goma, Dorin Tudoran sau Herta Müller. Și pentru încă ceva a ieșit din sertar jurnalul acesta. Pentru a mă întâlni cu cititorul de astăzi, convins că nu am trăit doar pentru mine. Adică degeaba.” (Manolescu, 2010 - coperta a patra).

Bibliografie

Antofi, Simona, 2013, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93, pag. 29-34, WOS:000342763100005

Manolescu, Florin, *Cu ochii pe mine. Jurnal român-german. 1995, 2010*, Ed. Cartea Românească, București.

Milea, Doinița, 2015, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, WOS:000378362000005

Modificări în literatura canonică din programele școlare postdecembriste

**Lector univ. dr. Nicoleta CRÎNGANU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Abstract: *The aim of this paper is to show significant changes in the literary curricula in the school. The description of the changes starts with the authors studied in school during the communist period, then it goes to the postcommunist canon and curricula. The paper is supposed to show what kind of authors were studied in the communist curricula, which of them disappeared from school programs and books after the Revolution, which authors came into the light after 1989. It will also show what was the approach of the curricula in the literary study*

in the communist period and what was changed in the postcommunist period, which was the role of the literature in students training, what kind of changes appeared during the transition from communist to contemporary curricula.

Keywords: *literary curricula, literary canon, post-communist literature*

Citându-l pe John Guillory *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*¹³, într-o lucrare destinată studiului canonului literar românesc, focalizată pe cazul literaturii postbelice, Cozmin Borza postulează că „orice canon școlar/curricular/didactic reprezintă „canonicitatea” propriu-zisă, mijlocul prin care se impune (deloc firesc, natural), într-o anumită etapă istorică, ideea de literatură/literaritate, de valoare estetică, configurând și predeterminând ce merită citit, dar și cum trebuie realizată lectura. Altfel spus, canonul didactic nu înseamnă doar o listă anume de opere, nici doar un set fix de conținuturi conceptuale sau ideatice, ci de-a dreptul modul în care esteticul/culturalul/literatura în general sunt percepute și definite într-o epocă anume”. În acest context, canonul literar preuniversitar reprezintă pentru orice autor de programă școlară o provocare și o responsabilitate: o provocare, pentru că presupune o bună cunoaștere nu doar a istoriei literaturii, cât a criteriilor de integrare a scriitorilor într-un canon didactic, unde, pe lângă valoarea estetică a operelor, trebuie luată în calcul accesibilitatea lor pentru elevii de gimnaziu și liceu, valorile transmise (în ideea că școala trebuie să formeze un sistem de valori), construcția identitară, câtă vreme, prin literatură și istorie, se construiește ceea ce numim identitatea unei nații. În plus, în gimnaziu și liceu se formează gustul pentru lectură, motiv pentru care atractivitatea unui text reprezintă o nouă constrângere pentru autorii de programe. Este, de asemenea, o responsabilitate, pentru că, pornind de la valori certificate de critica și istoria literară, canonul didactic validează scriitori și opere, prin faptul că aceștia vor intra în mentalul colectiv. Făcând diferența între canonul literar și canonul curricular, Mircea Martin surprinde natura celui din urmă: „Canonul estetic este unul activ și retroactiv, în vreme ce canonul curricular este numai retrospectiv. Cel dintâi se confundă parțial cu actul însuși al consacării, cel de-al doilea acceptă numai o parte din ceea ce a fost deja consacrat. Atitudinea față de tradiție, în genere, și față de clasici, în special, diferă și ea. Pentru canonul școlar tradiția însăși este într-un fel sau

¹³ Borza, Cozmin, „Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii postbelice”, Editura Muzeul literaturii române, București, 2015, p. 104

altul instituționalizată. Autorii clasici sunt intangibili în măsura în care sunt considerați giranți ai literaturii, ai instituției literare și ai altor scriitori, inclusiv ai contemporanilor.” Demersul stabilirii canonului didactic de către autori a fost îngreunat, în perioada comunistă, și de intruziunea politico-ideologică în construcția programelor școlare, în contextul în care literatura română școlară a intrat, în anii 50 sub incidența „realismului socialist”, ceea ce presupunea, după cum subliniază Alex Goldiș¹⁴, „absurdități ale logicii și ale teoriei, niște concepte-fantomă, contradictorii în conținut și indecidabile în expresie, noțiunile de „tipic”, „erou pozitiv”, „realism”, „omnisciență”, „reflectare” sunt, toate, încercări de a legitima o estetică a realismului socialist care să ascundă minciuna fondatoare a nașterii sale: coerciția ideologică. [Goldiș, 1990: 588-594]. Canonul didactic din perioada comunistă a cunoscut două mari modificări: prima, după război, când introducerea „realismului socialist” presupunea abandonarea valorilor literaturii interbelice, în favoarea celor teziste, din care, evident, în a doua etapă a revizuirii canonului, după anii 60, nu a mai rămas nimic. *”Daca e vorba sa numesc o carte sau niste carti raufacatoare, din si pentru literatura noastra, primele care imi vin in minte sint manualele de Limba romana din anii '50 ai stalinismului romanesc. Erau date acolo ca exemple de impresionante realizari ale «literaturii noi», compuneri precum «Minerii din Maramures» si «Lazar de la Rusca», de Dan Deșliu, ori o poezie ridicola precum «Silvester Andrei salveaza abatajul», de A. Toma. Ele mi-au ramas in minte pentru toata viata, cum s-au pastrat desigur in amintirea tuturor acelor generatii agresate spiritual ale epocii, ca embleme grotesci ale mizeriei intelectuale a unei dictaturi deopotriwa nemiloase cu «dusmanii de clasa» si cu inamicii virtuali care puteau fi mintile libere si sensibilitatile cele mai tinere”,* își amintește de perioada stalinistă criticul Ion Pop¹⁵, într-un interviu acordat Alexandrei Olivotto, în ziarul „Cotidianul”. Autori precum A. Toma, Dan Deșliu sunt evitați, în locul lor se recuperează, cu ocazia dezghețului ideologic, o întreagă pleiadă de scriitori interbelici „uitați” de programele și manualele regimului, fără ca, prin acest demers, să se reconsidere toate numele care au făcut istorie literară interbelică. Un exemplu este Mircea Eliade, care a rămas la „fondul secret” în toată perioada comunistă. Programele se structurau pe criteriul cronologic, erau indicate liste de scriitori de studiat,

¹⁴ Goldiș, Alex, *Constituirea canonului impresionist în critica românească postbelică*;

¹⁵ Pop, Ion, în „Cele mai nocive cărți din cultura românească”, interviu acordat Alexandru Olivotto în „Cotidianul”, 19 octombrie 2005

unii dintre ei, monografic, reflex care se menține până după 1989. Ulterior, cazul scriitorilor interziși este reluat și rediscutat. Lucian Chișu, spre exemplu, se referă la trei autori importanți ai perioadei interbelice: Lucian Blaga, George Bacovia și Ion Barbu. Autoul mai observă că „perioada de comunism românesc cunoaște etape distincte, unele de mari constrangeri ideologice, altele de relativă relaxare, contextul politic fiind mereu determinant și dominant”¹⁶ [Chișu, 2008: 164-180].

Parte a unui exercițiu de imagine care presupunea înțelegerea dintre etniile trăitoare în România, canonul din perioada comunistă prevedea și studiul operelor unor scriitori care scriau și publicau, dar, mai ales, viețuiau în spațiul carpato-dunărean-pontic, indiferent de limba în care își scriau opera, astfel că, în programa școlară a anilor 60-89 apăreau scriitori de limbă maghiară și germană, evident, proporțional cu procentul „naționalităților conlocuitoare” – Sútó András, Horváth Imre (scriitori de limbă maghiară) sau Alfred Margul Sperber (de limbă germană). Aceștia nu erau studiați monografic, ci doar ca exemple de scriitori de limbă maghiară sau germană, la care elevii aveau acces prin traduceri. Se studiau, până în 1989, cronicarii, Dimitrie Cantemir, Ioan Budai-Deleanu – perioada veche și premodernă, unde se insista pe trăsăturile perioadei, pe formele incipiente ale literarității românești, apoi literatura prepașoptistă și pașoptistă, cu Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, Nicolae Filimon, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Costache Negruzzi, perioadă studiată, de asemenea, pentru evoluția fenomenului literar. Sporadic, apăreau în programe și manuale poezii Văcărești sau Costache Conachi. Perioada numită a „marilor clasici” era ilustrată prin Mihai Eminescu, studiat, în perioada proletcultistă cu prudență¹⁷, Ion Luca Caragiale, Ion Creangă și Ioan Slavici. Asupra acestor scriitori se insista, erau studiați monografic, pornind de la elemente biografice, de activitate literară, elevilor li se recomandau spre lectură cel puțin două texte ilustrative pentru ceea ce numeau programele și manualele „contribuția la dezvoltarea literaturii”, fără a se putea argumenta această contribuție. În schimb, textele propuse erau cele impuse de critica literară, ordonate pe baza unui criteriu tematic, la Mihai Eminescu, pe genuri literare, la Caragiale, în timp ce, la Ion Creangă, se stabileau corelații între „Amintiri din copilărie” și povești,

¹⁶ Chișu, Lucian, „Blaga, Barbu, Bacovia under the Sign of Proletkult”, *Analele Universității „Spiru Haret”*, nr. 9/2008, pp 164-180,

¹⁷ Mircea Anghelescu, *Eminescu în manualele școlare, România literară*, nr. 11/2000

potrivit cu ceea ce stabilise exegeza. Deși se vorbea despre întreaga nuvelistică a lui Slavici, programa școlară evita romanul „Mara”, pe fondul unor teme „sensibile”, precum relațiile interetnice sau educația religioasă, privilegiată rămânând nuvela „Moara cu noroc”, bună temă de propagandă a unui regim pentru care nuvela lui Slavici permitea discuția asupra dezumanizării capitaliste.

Perioada imediat următoare, sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea propunea tema marxistă a „exploatării omului de către om”, dar și cea a mesianismului (se înțelege, comunist), ilustrate paradoxal prin texte de Octavian Goga, a cărui colaborare cu dictatura carlistă era trecută sub tăcere chiar și la istorie. Drama lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, „Apus de soare” exulta mândria națională, prin motivul domnitorului iubitor de țară, a cărui figură era urmărită, sintetic, de la literatura veche, de la Grigore Ureche sau legendele lui Ion Neculce, la drama menționată, pentru a fi completată cu imaginea din „Frații Jderi” de Mihail Sadoveanu. În fine, pentru George Coșbuc, programele aveau pregătite poemele legate de marile evenimente din viața satului. Alexandru Macedonski, prin „Noaptea de decembrie”, se integra într-o serie ce vorbea despre condiția artistului/geniului și tentația idealului, adăugându-se „Luceafărului” eminescian și anticipând „Mistrețul cu colți de argint” al lui Ștefan Augustin Doinaș. La școală se discuta despre curentele și direcțiile literare și ideologice ale perioadei, accentuându-se pierzania capitalistă manifestată în oraș, în timp ce spațiul valorilor, în mod surprinzător pentru un regim care voia urbanizarea întregii țări, satul. Erau pomeniți în treacăt scriitorii precum Duiliu Zamfirescu sau Calistrat Hogaș.

În anii 70-80, literatura interbelică se preda ca perioadă de maximă înflorire a literelor românești, cu scriitori studiați monografic, fie că era vorba de poeți, George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau Ion Barbu, fie că se studiau prozatori, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu. Dimensiunea de gen, fără a fi numită, era ilustrată prin Hortensia Papadat-Bengescu. Textele erau alese în așa fel încât să propaga propaganda comunistă să se poată manifesta în voie: dintre povestirile lui Sadoveanu se alegeau cele cu simpatii plebeiene, dar și romanul „Frații Jderi”, pentru mitul eroului Ștefan cel Mare, la Rebreanu se insista asupra romanului „Răscoala”, cu multă istorie în jurul lui, dar și „Pădurea spânzuraților”, fiindcă lupta de clasă era completată de problematica națională, pusă în contextul războiului nedrept, de cucerire, pe care un imperiu îl ducea împotriva poporului. Camil Petrescu nu prea

plăcea regimului, nici George Călinescu, deci numărul de ore alocat studiului era mult mai mic.

Programele școlare și manualele acordau spațiu suficient studiului literaturii postbelice, printr-un număr destul de însemnat de scriitori în viață, propuși spre lectură, de la Marin Preda, Nichita Stănescu și Marin Sorescu (care au rămas constante canonice, după dezghețul anilor 60), până la Alexandru Ivăsiuc, Constantin Țoiu, Dumitru Radu Popescu, Eugen Barbu, Paul Everac, Zaharia Stancu, Ștefan Augustin Doinaș, Aurel Baranga, Fănuș Neagu, Adrian Păunescu, Alexandru Philippide, Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Nicolae Labiș, Titus Popovici, Fănuș Neagu, Horia Lovinescu. Unii dintre acești autori au dispărut ulterior din canonul didactic, pe fondul unor concesiuni făcute regimului, criteriul ideologic (dacă poate fi numit astfel după 1990) manifestându-se în forme mai subtile, schimbându-și doar obrăzarele, el rămânând, în realitate, un factor ordonator al studiului literaturii în școală. Spre exemplu, unui scriitor precum Ștefan Augustin Doinaș i se pot reproșa concesiunile făcute regimului, însă opera rămâne semnificativă atât pentru generația din care face parte, cât și pentru educarea gustului estetic, dar și a valorilor unor adolescenți.

Oferta era mult mai diversificată la gimnaziu, unde obiectivul era asigurarea instrumentelor necesare studiului literaturii, de aceea, în listele de autori, pe lângă scriitorii ce vor apărea în programa de liceu, sunt inserate o serie de nume fără rezonanță estetică, menționați probabil pentru obediența față de regim, precum Alexandru Andrițoiu (rămas în istoria literară cu poezia „Ceaușescu”), Victor Tulbure (pe care ar trebui să-l menționăm mai degrabă pentru traduceri din Esenin decât pentru versurile proprii), Dragoș Vicol (cu declarațiile sale de dragoste adresate partidului), Ion Brad (membru marcant al PCR, ambasador, diplomat al regimului) etc. De altfel, și scriitorii de limbă maghiară sau germană erau și ei importanți colaboratori ai regimului. Cu toate acestea, prin texte adecvate vârstei, programele și manualele prevedeau accesul la scriitorii care, în programele de liceu, erau pomeniți în cadrul unor direcții sau tendințe, precum Andrei Mureșanu, Ștefan Octavian Iosif, Ion Agârbiceanu, Ioan Nenițescu, Alexandru Mitru, Ioan Alexandru Brătescu Voinești, D.R. Popescu, Traian Coșovei, Mircea Sântimbreanu, Geo Bogza, Panait Cerna, Dimitrie Bolintineanu, Constantin Chiriță, Alexandru Davila și alții.

Regimul era foarte atent la valorile pe care le transmiteau textele propuse spre studiu, literatura era, așa cum s-a mai spus, instrument de

propagandă. Față de anii 50, modul în care este folosit acest instrument se rafinează, realismul socialist al primilor ani de după război se estompează, însă rămân teme legate de lupta de clasă, exploatare, inegalitate socială, alienare în sens marxist, de patriotismul așezat în grilă naționalis-socialistă. O primă schimbare se petrece imediat după 1990, când, în programele de limbă și literatură română apar scriitori din diaspora, fie că este vorba de autori din Republica Moldova, precum Grigore Vieru, fie despre artiști (auto)exilați, precum Emil Cioran, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Eugen Ionescu. Dispar însă destui autori studiați copios în perioada anterioară, unii, pe bună dreptate, alții, din alte rațiuni pentru care Mihail Kogălniceanu insista la 1840, să se critice opera, nu autorul. Programele mențin încă reflexul studierii monografice, listele de autori, cu indicarea operelor de investigat de către elevii de liceu, orele fiind împărțite, la gimnaziu, între ore de limbă și ore de literatură, la nivel de liceu renunțându-se la cursurile de limbă (cu excepția profilurilor filologice sau pedagogice). Se menține, de asemenea, criteriul cronologic în studiul literaturii la liceu, în termeni de „contribuții” la evoluția literaturii române, fără aplicarea vreunui criteriu în acest sens și fără a se urmări integrarea noțiunilor de limbă în demersul didactic, respectiv, a textelor literare într-un model mai larg, cu conținut identitar. Canonul era destul de rigid, nu permitea derogări de la linia stabilită, astfel încât profesorul de literatură nu putea alege în funcție de clasă sau gust propriu. Canonul se lărgeste, cu alte cuvinte, adoptând autori care, până atunci, erau interziși. Au loc și alte mutații: un scriitor precum Vasile Voiculescu ajunge în programele și manualele de liceu, după ce anterior figura doar la gimnaziu, prin poezia „Imn muncii”. La fel se întâmplă cu Panait Cerna, sporadic inclus în programele și manualele de liceu, imediat după 1989. O spune și Alex Goldiș *”după 1990 să se vorbească insistent despre „revizuri”, cu atât mai mult cu cât, eliberat de ideologia oficială, statutul literaturii române se modificase. Pe de o parte, o serie de teorii, concepte sau instrumente literare considerate tabu au reintrat în circuitul ideilor critice. Pe de altă parte, s-a lărgit însuși domeniul literaturii, care a început să înglobeze scriitori de exil, scriitori de extremă dreaptă, dar și literatura Republicii Moldova. În plus, s-a pus în discuție, imediat după instaurarea principiilor democratice, caracterul etic al literaturii, retrăgându-li-se din merite scriitorilor care au pactizat cu regimul comunist.”*¹⁸ [Goldiș, 2015:

¹⁸ Goldiș, Vasile, Regimul de relevanță și situația istoriilor literaturii de după 1990, Caietele Sextil Pușcariu, II, 2015, p. 588-594

588-594]. Studiul literaturii integrează, pentru prima dată după război, eseul, prin Constantin Noica și Emil Cioran. Viziunea didactică se păstrează însă, asociată cu un canon „înalt, academic”, despre care vorbește Elena Lăsconi¹⁹. Abordarea era tot monografică, scriitorii erau urmăriți prin prisma unor „direcții”, „curente” sau „tendențe”. Modificările nu erau, în esență, semnificative, canonul didactic încerca să se elibereze de ideologia comunistă, însă, fără un fundament exegetic, reflexele pedagogice se păstrau, programele apăreau tot ca liste de scriitori și direcții literare, pentru studiul cărora se propunea un număr de ore. Manualele unice reprezentau „viziunea oficială” asupra unei opere/scriitor/tendențe, elevii își însușeau „comentariile” de acolo sau pe cele redactate de către profesorii lor, în aceeași manieră rigidă, care nu favoriza propria receptare a unui text. Evaluarea se făcea pe conținuturi, cei care aveau memoria mai bună aveau rezultatele dorite, rareori se puneau problema înțelegerii unui text, a receptării acestuia de către elevul însuși, iar cei care făceau diferența erau profesorii. Canonul păstrează un nucleu dur, din care fac parte Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă și marii scriitori interbelici – încă se menține în programe Hortensia Papadat – Bengescu - respectiv, doi scriitori postbelici – Marin Preda și Nichita Stănescu. Marin Sorescu, deși rămâne în programe și manuale, este evitat în cadrul programelor pentru examene. Practic, programa anilor 1990 evită o serie de scriitori care au „pactizat” cu regimul comunist, introduce câțiva autori care fuseseră interziși până atunci, fără a propune o viziune canonică nouă. În acest sens, din punctul de vedere al modificărilor suferite de canon, semnificativă este și observația lui Dumitru Chioariu: „dacă valorile modernismului au intrat în canonul didactic și chiar îl domină, cele ale avangardismului sau ale postmodernismului rămân în continuare marginale”²⁰ [Chioariu, 2010]. O descriere mai amară face Cozmin Borza²¹: „Din nefericire, canonul didactic promovat în anii '90 rămâne un exemplu memorabil și marcant al efectelor adverse ale autohtonizării grăbite a unui contracanon contestat, între timp, chiar în mediul său inițial de manifestare”, [Borza, 2015: 128]

Primul val de reformă reală s-a petrecut în 1999, când programele s-au flexibilizat, permițând profesorilor să opteze pentru studiul unui scriitor

¹⁹ Lăsconi, Elisabeta, Reflecții despre canon, *Viața românească*, nr. 3-4/2009

²⁰ Dumitru Chioariu, în *Anchetele revistei Hyperion*, nr. 4-5-6/2010

²¹ Borza, Cozmin, *Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii postbelice*, Editura Muzeul literaturii române, București, 2015, ISBN 978-973-167-295-3

dintr-o serie, a unor texte din opera unui autor. Viziunea se schimbă, criteriile propuse de noua programă nu mai sunt cele cronologice, o spune și Cozmin Borza: „Renunțându-se la organizarea strict istorică a dezvoltării literaturii naționale ori la tratarea monografică a clasicilor, centrul de interes va fi deplasat înspre un studiu cultural mai larg, vizând mentalitățile, spiritul epocii, gusturile timpului etc. Mai mult, exclusivitatea oferită literaturii estetice și ficțiunii este anulată, textele de frontieră, paraliterare și non-ficționale putând ocupa jumătate din paginile manualelor alternative”²² [Borza, 2015: 110] Se păstrează același nucleu de „autori canonici”, cum sunt denumiți, autori validați de către critica și istoria literară. Potrivit acestuia, literatura română începe cu perioada Junimii, primii autori, în ordine cronologică, fiind Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Ion Creangă și Ion Luca Caragiale. Următoarea perioadă pusă obligatoriu în discuție este cea interbelică, cu patru poeți, prezenți în toate programele după 1970, patru prozatori („bărbați albi morți”), la Hortensia Papadat-Bengescu renunțându-se. Într-o primă perioadă, între anii 1999 și 2007, perioada posbelică păstrează doi autori obligatorii, Marin Preda și Nichita Stănescu, cărora li se adaugă, ulterior, Marin Sorescu. Programa conținea, lucru care s-a și păstrat, o listă cu toți autorii obligatorii, alături de care autorii de manuale și profesorii pot opta și pentru studiul altor autori, precum Costache Negruzzi (pentru literatura pașoptistă), Vasile Alecsandri (pentru pasteluri), Mircea Eliade și Vasile Voiculescu (pentru nuvela fantastică, ultimul putând fi studiat și pentru ilustrarea tradiționalismului), Ion Pillat, George Coșbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski (care apare doar sporadic în manuale). Inovații mai multe apar în zona literaturii contemporane, unde sunt introduși autori noi, cu totul alții în raport cu programa comunistă: Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Mircea Mihăieș, Adriana Babeți etc. Elevii studiază în continuare curente literare, dar li se propun, celor de liceu, teme de reflecție, precum „Formarea conștiinței istorice” și „Dimensiunea religioasă a existenței” (reflexate în literatura veche), „România între Orient și Occident” (în perioada interbelică), „Literatura aservită ideologiei comuniste”, „Diversitate tematică și de viziune în poezia interbelică”, scopul fiind acela de a-l ajuta pe elev să pună literatura română în contextul literaturii universale. În plus, la o simplă enumerare a temelor principale, se observă nevoia de investigare a ceea ce fusese interzis în regimul comunist,

²² Ibidem, p. 110

dimensiunea religioasă, dar și aceea de poziționare culturală și chiar identitară. De altfel, acesta a fost resorturile unuia dintre scandalurile momentului, ne învață George Ardeleanu²³[Ardeleanu, 2009: 12], care descoperă în dezbaterile momentului trei focare: identitar, etic și canonic.

Mutația principală este însă legată de abordarea studiului literaturii: ea nu mai urmărește studiul producției scriitoricești, nu mai interesează evoluția fenomenului literar, dar nici nu se intenționează studiul unor modele umane sau al unui comportament scriptural, ci își propune să reducă literatura la un pretext pentru formarea unor competențe de receptare și producere de text. În acest context, literatura își reduce spațiul, la concurență cu textul nonliterar, dar își lărgeste și își diversifică formele, prin introducerea textelor de graniță, memorialistice, eseistice, în detrimentul literaturii de ficțiune. Pe de-o parte literatura devine instrument în studiul limbii (putem adăuga elementul etic și identitar), pe de altă parte își propune să adopte generoasă forme și structuri care, până în anii 2000, erau evitate de către autorii de programe. În schimb, această flexibilizare a domeniului se asociază cu o abordare tehnică rigidă a fenomenului beletristic, în special, a literaturii de ficțiune. Se studiază „genuri” și „specii”, „instanțe ale comunicării”, deseori confuz, mecanic, căci, deși nu se mai poartă „comentariile literare”, sunt la modă „demonstrațiile”. Literatura se îndepărtează de elevi: nu prin faptul că își împarte teritoriul cu textul literar, nu pentru că, alături de literatura de ficțiune, în programe apare și literatura de graniță, nu pentru că, prin intermediul literaturii se studiază epoci, mentalități, dominante ale ființei umane, ci pentru că abordarea tehnicizantă a textului literar îl reduce la o schemă goală de sensuri și de semnificații pentru elevul – cititor. Programele se schimbă din nou, deocamdată, la gimnaziu. Ele promit întoarcerea literaturii la literatură, prin cultivarea plăcerii textului, a lecturii, a dezbaterii. Dacă este așa, putem presupune că, la liceu, se va pune în discuție, din nou, canonul. Iar dacă acest lucru se va întâmpla, reconfigurările vor trebui să țină seama de noul tip de elev, de gustul și de orizontul său de așteptare, în așa fel încât conținutul etic, identitar și estetic să ajungă nemijlocit la el. Prin lectura proprie.

Bibliografie:

²³ Ardeleanu, George, „Canon didactic/canon critic: un război inevitabil”, Perspective, Cluj, 2009

1. Programa școlară pentru Limba și literatura română, Ministerul Învățământului, 1980;
2. Programa școlară pentru Limba și literatura română, Ministerul Educației Naționale, 2000;
3. Programa școlară pentru Limba și literatura română, Ministerul Educației Naționale, 2008;
4. Limba și literatura română, manual pentru clasa a V-a, EDP, București, 1993;
5. Limba și literatura română, manual pentru clasa a V-a, EDP, București, 1984;
6. Limba și literatura română, manual pentru clasa a VII-a, EDP, București, 1989;
7. Limba și literatura română, manual pentru clasa a VII-a, EDP, București, 1987;
8. Limba și literatura română, manual pentru clasa a X -a, EDP, București, 1981;
9. Limba și literatura română, manual pentru clasa a XI-a, EDP, București, 1983;
10. Limba și literatura română, manual pentru clasa a XII-a, EDP, București, 1977;
11. Limba și literatura română, manual pentru clasa a IX-a, EDP, București, 1988;
12. Ardeleanu, George, „Canon didactic/canon critic: un război inevitabil”, Perspective, Cluj, 2009
13. Borza, Cozmin, „Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii postbelice”, Editura Muzeul literaturii române, București, 2015;
14. Goldiș, Alex, *Constituirea canonului impresionist în critica românească postbelică*, <https://centrulcle.wordpress.com/2010/05/09/constituirea-canonului-impresionist-in-critica-romaneasca-postbelica/>;
15. Pop, Ion, în „Cele mai nocive cărți din cultura românească”, interviu acordat Alexandru Olivotto în „Cotidianul”, 19 octombrie 2005;
16. Chișu, Lucian, „Blaga, Barbu, Bacovia under the Sign of Proletkult”, Analele Universității „Șpiru Haret”, nr. 9/2008;
17. Goldiș, Vasile, Regimul de relevanță și situația istoriilor literaturii de după 1990, Caietele Sextil Pușcariu, II, p. 588-594
18. Lăsconi, Elisabeta, Reflecții despre canon, Viața românească, nr. 3-4/2009

**Abordări interdisciplinare ale literaturii contemporane
din perspectivă sociologică, psihologică și educațională**

**Conf. univ. dr. Iulia BARNA,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** Our study analyses some interdisciplinary approaches of contemporary literature, from sociological, psychological and educational joint perspectives.*

***Key-words:** literature, interdisciplinarity, society, education.*

Conștiința de sine este reprezentată de eul personal.[3] Identificarea sinelui sub toate formele - fizic, social sau moral-etic, conștient sau inconștient - înseamnă esența trăirii. Eul este constituit din oglinzi care redau în mod diferit, în funcție de mediul social în care se acționează sau de schimbările survenite în plan personal sau profesional, imaginea individului. Sinele real se conturează odată cu acumularea de experiențe, iar acestea conduc în timp la autonomie individuală. Astfel, putem discuta despre posibilitatea integrării în societate a unei persoane, indiferent de construcția sa interioară sau exterioară și de impedimentele existente într-un sistem.

Societatea și cultura contemporană afișează formule de succes și

modele mai mult sau mai puțin practice. Individul nu se mai orientează în funcție de schimbările sociale și politice dezbătute intens în literatura scrisă de-a lungul timpului. El devine aparent propriul lui stăpân, luând deciziile aflate deseori sub influența unor clișee de gândire, fiind îngrozit de faptul că, altfel, ar putea deveni sclav. Dar, după cum știm, literatura redă o lume ideală întrucât scriitorul își exprimă propriile judecați și atitudini în legătură cu viața și experiențele trăite.

Omul devine scriitor, iar acolo în istorisirea sa se transformă succesiv în „narrator, actor, experimentator și obiect de experiment, memorialistul faptelor și gesturilor sale, eroul propriei istorii într-un teatru străin, pe o scenă îndepărtată, însă actualizată prin povestire; el este martorul singular prin raportare la publicul considerat sedentar” [4, p. 50].

Oare literatura este o istorie a vremurilor, o poveste interesantă care reflectă idealul sau o realitate socială menită să activeze emoțiile și să producă schimbări în plan moral? *Relația dintre opera literară și realitatea socială este studiată adesea, pornind de la afirmația lui De Bonald că literatura este o expresie a societății. Dar ce înseamnă această axiomă? Dacă aceasta înseamnă că literatura, în orice moment, reflectă exact situația socială reală, afirmația este falsă și dacă aceasta înseamnă doar că literatura prezintă unele aspecte ale realității sociale, este doar un truism. A spune că literatura oglindește sau exprimă viața este chiar mai ambiguu. Scriitorul își exprimă în mod inevitabil experiența sa și concepția asupra vieții, dar ar fi evident fals să afirme că el exprimă complet și în mod exhaustiv întreaga viață.* [5, p.28]

Interpretarea limitată a literaturii contemporane, după șabloane arhicunoscute, conduce la conformism, convenție, prejudecată. Și atunci cum? Nu există o formulă sau un model! Există o construcție umană: un ansamblu de piese genetice, sociale și educaționale care influențează psihicul. Abordarea interdisciplinară²⁴ și mai apoi transdisciplinară²⁵ a literaturii contemporane va dezvolta individului o gândire divergentă, euristică și deductivă.

Premisa abordării interdisciplinare a literaturii contemporane este aceea de a asigura unitatea cunoașterii și depășirea granițelor existente. Abordarea integrată

²⁴ Acest tip de abordare a textelor literare sau nonliterare îl ajută pe individ să-și formeze o imagine unitară asupra realității.

²⁵ Instruirea și autoinstruirea este centrată pe demersurile intelectuale, afective și psihomotorii ale individului; decompartmentează și reduce tentația dogmatismului.

a cunoașterii nu este un element de noutate, pedagogii subliniind, încă de la vechii greci, importanța transmiterii cunoașterii ca un tot unitar. [6, p.13]

Perspectiva interdisciplinară în studierea literaturii actuale facilitează individului formarea unei imagini clare asupra realității. Viața noastră este una complexă, oarecum unitară, prin urmare ar trebui să studiem fenomenele în funcție de domeniul de activitate umană: atât divizat sau individualizat- psihologic, social sau educațional, cât și intercorelat, complex sau sinergic. Iar interdisciplinaritatea *vine în sprijinul complementarității și integrativității cunoașterii umane.* (Constantin Cucos)

Competențele, valorile și atitudinile necesare individului pentru reușita personală și socială nu pot fi transmise printr-un limbaj abstract, indirect și vag. Așadar, literatura ca artă a cuvântului pătrunde intens în conștiința individului, îl motivează sau îi deschide noi orizonturi, noi căi de acces.

Cititorul descoperă la vârsta adolescenței valențele puternic afective ale cuvintelor, găsește în lectura cărții un sfătuitoare, un confident, dar și o compensație. [1]

Omul contemporan, supus zilnic influențelor pseudoculturale ale mass-mediei, se găsește într-un mare impas de ordin estetic: nu mai știe să discearnă frumosul de urât, arta de kitsch, binele de rău. Și aici intervine literatura: cuvinte, dureri, simțiri, deschideri, ascensiuni, în detrimentul falselor tiparelor sociale generatoare de nonvalori, care conduc în final spre snobism și decadență. *Meritul principal al psihologiei lui Dilthey, Spranger și Bengson constă în accentul pus pe epopee, nu pe dramă. Ei vorbesc de elanul vital și forța spirituală a omului, nu de stările de anxietate și disperare.* [2, p.147]

Cercetând literatura sub aspect interdisciplinar, am încercat să creionăm profilul socio-psiho-cultural al individului din trecut și cel actual. Există o evoluție sau o involuție ? Observăm că *literatura a intuit de la început prinderea structurală a persoanei umane, cu atenția îndreptată asupra semnificației inteligenței, sentimentului, caracterului și chiar temperamentului în unitatea biopsihică a persoanei. Atenția ei a fost și mai mult focalizată asupra semnificației persoanei în societate – familie, clasă, națiune – sub unghiul direcției de evoluție, pe care cultura o indică. Această interpretare biopsihosocioculturală a condiției umane este întrezărită de dramaturgii greci și devine pregnantă în opera lui Shakespeare și Cervantes. Ea cunoaște strălucirea deplină în drama și romanul contemporan.* [2, p. 203]

Filosofia dezbate o serie de probleme legate de cunoașterea umană, de determinismul divin și liberul arbitru, dezvoltă teorii cu privire la relația

dintre bine și rău, legătura dintre egalitate și dreptate. Sociologia este asocierea dintre om, educație și mediul social. Psihologia studiază comportamentul uman, iar pedagogia oferă modele de educație. Dar toate aceste interpretări, despre societate, gândire, existență, nu pot oferi integral răspunsuri utile iluminării minții umane. Literatura le cuprinde într-un tot unitar, prezentând ficțional și în același timp ideal, inter și transdisciplinar, universul uman.

Literatura este socioculturală în propria sa geneză socioculturală, funcții, structură, finalitate și dezvoltare, evident, doar prin personalități creative și capabile de viață spirituală și ea nu poate exista în afară de societate sau de istorie. Toate acestea provin de la societatea ce include sistemul de valori, normele și mesaje, semnificațiile, inclusiv personalitatea creatoare, prin intermediul căreia aceasta oferă forme tot mai înalte de dezvoltare și transcendere. [5, p. 34] Cu alte cuvinte, literatura este și devine pentru cititorul avizat sau neavizat parte integrantă a eului, conștiința de sine.

Referințe

1. Barna, A., Barna, I., (2011). *Tactul pedagogic și social*, EDP, București
2. Mărgineanu, N., (1971) . *Psihologie și literatură*, Cluj, Dacia.
3. Popescu-Neveanu, P., (1978). *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București.
4. Pageaux, D., H., (2000). *Literatura generală și comparată*, Editura Polirom, Iași.
5. Simion, M. O. *Autor, opera literară, societate*. Analele Universității "Constantin Brâncuși" din Târgu Jiu, Seria Litere și Științe Sociale, Nr.3/2011.
6. *Transdisciplinaritate, interactivitate și colaborare în vederea ameliorării mediului socio-afectiv al școlii*, Ghid metodologic, Editura Luminiș, 2017.

Structuri textuale în proza literară a lui Ștefan Agopian

Lector univ. dr. Laurențiu ICHIM,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *The presence of the writer Stephen Agopian in contemporary literary histories reflect critical viewpoints which, either convergent or divergent, ensure the writer a strong position in relation to the Romanian literary canon and the growing demands of the informed readership, certifying in this way the incontestable value of a writer who is hard to subsume one direction or one literary school.*

Keywords: *canon, literary history, critical reading.*

În *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Radu G., Țeposu propune o clasificare cu trei componente a scriitorilor aparținând generației '80 (între care îl așează fără rezerve, pe Ștefan Agopian). O primă categorie o reprezintă *textualiștii* – între care Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun la loc de frunte, ca teoreticieni și practicieni *exemplari* ai prozei literare românești ce exploatează modelul francez de *critifiction*, respectiv de scriitură care își încorporează programatic propriul comentariu.²⁶

²⁶ Prezentul studiu face parte dintr-o cercetare care a avut la bază teza de doctorat cu tema *Scriitura romanescă a lui Ștefan Agopian între (de)construcția narativă și virtuțile (meta)ficționale*. Idei și secvențe corelative au fost deja publicate, pentru validare, în reviste științifice recunoscute, în timpul stagiului de pregătire doctorală

O a doua categorie este dată de *mitologia derizoriului* – aici sunt încadrați Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, George Cușnarencu etc., iar în o a treia categorie – *fantezismul alegoric și livresc* – se regăsesc Ștefan Agopian, Ioan Groșan, Nicolae Iliescu ș.a. În a patra categorie sunt clasați *analiztii*, respectiv Alexandru Vlad, Stelian Tănase, Adriana Bittel etc.

Ceea ce ne interesează în mod deosebit, dincolo de clasificarea în sine și de observația că nicio taxonomie nu este infailibilă, apropieri de textualism regăsindu-se, de pildă, și în romanele lui Agopian, sunt particularitățile de scriitură comune, în opinia criticului, prozatorilor *fanteziști, alegorici și livresți*. Sintetizate deja în denumirea integratoare, acestea sunt disponibilitatea fabulatorie mare, preocuparea pentru o anumită retorică a povestirii ce include deliberat, programatic, intertextul, aluzia culturală și livrescul, alegoria și parabola, parodia, dimensiunea picturală a scriiturii corelată propensiunii spre descriptiv, uneori în dauna narativului, precum și observării atente a detaliului semnificativ.²⁷

În masivul tom dedicat *Postmodernismului românesc*, Mircea Cărtărescu încearcă, printre altele, să acrediteze ideea existenței unei istorii alternative, postmoderne *avant la lettre*, relevantă atât în raport cu o poetică a prozei, intrinsecă mișcării cronologice a formelor literare românești, cât și în raport cu ideea mai veche a sincronizării spațiului românesc de cultură cu marile modele europene ori, în acest caz, americane.

Controversat în sine, demersul lui Cărtărescu are, însă, calitatea de a propune o perspectivă integratoare asupra tuturor formelor și structurilor textuale prin care literatura se dovedește conștientă de sine, și de a permite cititorului avizat să evalueze just coordonatele reale sau fabricate de discursul critic – dintre etapele teoretice, respectiv exercițiile și experimentele literare menite să acrediteze și să investească postmodernismul drept dominantă a unei întregi paradigme culturale.

Asociind *hiperrealismul social* și *sofisticarea textuală* („Această îmbinare intrinsecă de *hiperrealism social* și de *sofisticare textuală* este cea mai limpede marcă a prozei optzeciste, care o apropie de ideologia literară a poeziei aceleiași generații sub semnul unei implicite postmodernități. Ca și în cazul poeziei, acest model abstract nu este totuși aplicabil tuturor

și ulterior.

²⁷ Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993, pp. 22-23

prozatorilor în aceeași măsură.”), Cărtărescu distinge, totuși, între o categorie de prozatori optzeciști care ilustrează cu precădere prima componentă a formulei postmoderniste pe care o propune – „realiștii” grupului sunt Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, Alexandra Vlad, Nicolae Iliescu etc.,²⁸ și o alta, mai aplecată spre „textualism”. Aici se regăsesc Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Emil Paraschivoiu etc.

Situat în privilegiata poziție de mijloc, Mircea Nedelciu ilustrează, prin proza sa, „cel mai perfect (sic!) echilibru de intelectualitate și corporalitate din proza de azi”.²⁹

Adevărații postmoderni sunt, însă, *noii ficționari*, respectiv George Cușnarencu, Ioan Groșan, Hannibal Stănciulescu, Ioan Mihai Cochinescu sau Ștefan Agopian – cu toții „prozatori imaginativi, mult mai apropiați decât ceilalți de modelul prozei postmoderne americane de *metafiction*, așa cum se întâlnește această trăsătură în opera lui John Barth, John Gardner, Robert Grover sau Raymond Federman.”³⁰

Argumentele de structură narativă în virtutea cărora autorul îi așază, pe acești scriitori, în categoria postmodernismului românesc *autentic* sunt, în opinia noastră, în bună măsură moștenite de la predecesorii care, ca Ion Budai-Deleanu, de pildă, habar nu aveau că *postmodernizează* exemplar. Este vorba despre „abolirea totală a criteriului verosimilității, răsturnarea narațiunii către ea însăși, sentimentul caracterului scriptural al realității, ludicul și satiricul prezent în opera lor [și care] fac din acești «ficționari» adevărații postmoderni ai grupului optzecist, cărora li se vor adăuga în anii '90 alte nume importante.”³¹

Prezent, mai apoi, și în capitolul dedicat analizei prozei optzeciste, Agopian este prezentat, totuși, ca o figură oarecum aparte. Mai vârstnic decât scriitorii generației '80, recuperat de aceștia, apreciat de mai toată lumea, creatorul unei formule literare care-l face greu încadrabil, falsul romancier optzecist suscită în mod *paradoxal* – din perspectiva istoricului literar – interesul colegilor săi mai tineri. Explicația nu poate veni decât dinspre analiza *Manualului întâmplărilor*, carte considerată de Cărtărescu nucleul întregii creații a lui Agopian și argumentul cel mai important al

²⁸ Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999, p.159

²⁹ Idem, p.160

³⁰ Ibidem

³¹ Ibidem

încadrării pe care o propune.

Iată, *in extenso*, fragmentul care conține demonstrația criticului teoretician: „Ca și Groșan, și mai mult decât el, Ștefan Agopian este un «lup singuratic» al generației `80. El a fost, de fapt, «recuperat» de optzeciști, fiind mai în vârstă cu câțiva ani buni decât aceștia și, în plus, provenind din alte medii decât cel tradițional, universitar și umanist, din care au venit prozatorii anilor `80. Ca personaj, Agopian pendulează între lumea literară «mare» (a anilor `60 / `70) și cercurile optzeciste, fiind – lucru rar – apreciat de ambele tabere. Toate scrierile lui Agopian sunt «romane istorice». Toate vorbesc despre aproximativ aceleași spații, aceleași vremuri. Registrul lor a fost considerat multă vreme «oniric», ceea ce l-ar afilia pe prozator la mișcarea neosuprarealistă a anilor `70. Din acest punct de vedere, interesul optzeciștilor pentru proza sa apare cel puțin paradoxal, așa încât, ca să-l putem înțelege va trebui să privim mai îndeaproape cartea lui Agopian care a captat în primul rând atenția congenerilor săi mai tineri”³²,

Într-o carte de tip sinteză *ad usum delphini*³³, deloc pretențioasă și în care autorul, George Bădărău, îi amestecă fără rețineri pe Radu G. Țeposu (de la care preia direcțiile prozei postmoderne românești și argumentele aferente clasificării pe care am prezentat-o deja) și Adrian Oțoiu (de la care împrumută sistematizarea mărcilor specifice textualismului românesc) cu Gheorghe Iova și cu alții³⁴, dimensiunii *fantezist-alegorice și livresti* căreia îi este integrat și Ștefan Agopian și argumentelor de regăsit în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* li se adaugă o serie de completări care dezvoltă observațiile de bază.

Așa se face că acest compartiment al prozei postmoderne este, potrivit autorului, „hrănit de replici și parafraze culturale, din șarjări succulente ale achizițiilor livrești, din desfolieri ale imaginarului”; de asemenea, relația cu spațiul literar sau cu Marele Text al Lumii este „întotdeauna parodică, lucidă, sugerând și o funcție critică a lecturii”. Mai mult, „acești prozatori sunt stiliști, cu mare prețuire pentru imaginea

³² Cărtărescu, Mircea, op. cit., pp. 433-434

³³ Integrăm aici studiul ce nu corespunde, formal și structural, rigorilor istoriei literare întrucât, altfel, ar fi necesitat o secvență distinctă acordată doar acestei cărți. Mizând pe caracterul ei sintetic, pe taxinomiile pe care le prezintă și pe similaritățile cu volumul lui Mircea Cărtărescu, declarat *istorie literară alternativă*, fundamentată teoretic și exemplificată analitic, am considerat oportună încadrarea volumului lui George Bădărău în această secțiune a capitolului dedicat receptării romanelor lui Ștefan Agopian.

³⁴ Bădărău, George, *Postmodernismul românesc*, Ed. Institutul European, Iași, 2007

plastică, pentru picturalitate”, adăugându-se la toate acestea și „*nota livrescă, intertextualitatea*.”³⁵ Pe de altă parte, însă, același autor îl situează pe Agopian sub semnul *postmodernismului imaginal sau antropocentric*, laolaltă cu Borges, Michel Tournier, Radu Petrescu, Mario Vargas Llosa, John Fowles, Simona Popescu și Mircea Cărtărescu, toți aceștia având în comun „*registru grav, orientat către om, într-o încercare de recuperare a imaginației simbolice*”.

Într-o altă categorie – a *postmodernismului metaficțional ludic, autoironic și parodic* – ar intra Mircea Nedelciu, Bedros Horasangian, dar și John Barth, Italo Calvino, Thomas Pynchon, Miron Radu Paraschivescu ori Costache Olăreanu. Mărcile distinctive ale scriiturii ar fi, în acest caz, *discontinuitatea epică, expunerea ostentativă a strategiilor narative, parodierea convențiilor literare și continua provocare a cititorului, precum și încălcarea dramatică a regulilor constitutive ale operei*.”³⁶

Chiar în afara unei analize aprofundate a operei lui Ștefan Agopian, se poate ușor observa faptul că scriitura agopiană încalcă fără probleme granița, oricum instabilă, dintre cele două grupări de scriitori, demonstrând interesul pentru meditația implicită asupra *condiției postmoderne* – fie ea a scriitorului prizonier al Marelui Text ori a personajelor aflate în *căutarea unui autor deversat*, odată cu toate celelalte *concepțe tari* ale modernismului, în albia încăpătoare a teoriilor despre toleranța postmodernismului – și pentru (de)con condiționările epistemice și ontologice ale paradigmei în discuție.

Bibliografie:

- Bădărău, George, *Postmodernismul românesc*, Ed. Institutul European, Iași, 2007.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999.
- Mușat, Carmen, *Ipoteze asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998.

³⁵ Idem, pp. 90-91

³⁶ Idem, p. 33. O altă sursă preluată de Bădărău este cartea lui Carmen Mușat, *Ipoteze asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998.

- Teposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993.

Speculative fictions – dystopian visions for Cristian Tudor Popescu's journalistic discourse

**Lector dr. Petrica PAȚILEA,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** The paper aims to show how the transition from journalism to fictional discourse is made, with the inherent specific fingerprint. Cristian Tudor Popescu's collection of science-fiction stories, which preceded his work as a journalist, reflects universes described by unexpected associations where prevails the continuing struggle for supremacy between man and machine and the awareness of possible cohabitation in a future usually very distant while everything is subject to deformation when exploring the imaginary. These worlds dissolution, running on inverted truths waiting to be put in order, give dystopian literary meanings to the discourse, that is to be found later in the journalistic one. Thus, the specificity of science fiction is transferred to journalism, the journalist Cristian Tudor Popescu borrowing the means of the writer Cristian Tudor Popescu in order to reflect reality, and the perpetual struggle against the current which is highlighted in editorial volumes. Here there are to be found the themes that have dominated public debate of the last few decades, showing that his journalistic writing acquire literary valences after being taken out of historical context which were reported at the time of writing, the discourse being fictionalized.*

***Keywords:** parallel worlds, fiction, journalism, dystopia, deformation*

Impunându-se mai întâi ca scriitor de proză științifico-fantastică, Cristian Tudor Popescu publică, înainte de 1990, primul volum, *Planetarium*, pentru care a primit premiul Congresului

european de science-fiction de la Montpellier. Debutează în 1984, la revista *Echinox*, cu povestirea SF *Grădina de cenușă*, acaparată fiind de curentul generat de almanahul *Anticipația* și cenaclurile de gen, unde literatura SF era văzută de pe alte poziții decât până atunci, reconfigurându-se în special la nivel textual. De ce a ales tocmai acest segment și nu unul mai „facil” al literaturii generaliste, explică tocmai scriitorul. „Literatura generală pune în evidență idei despre lume, SF-ul construiește lumi pentru idei. Lumea ideilor este mai cuprinzătoare decât lumea” [Popescu, 1987:172] , spune Cristian Tudor Popescu în *Câteva propoziții despre SF*, cu care încheie volumul de debut, în încercarea de a justifica importanța genului, deopotrivă apreciat și blamat. Autorul are, de altfel, o viziune fantastică asupra lumii reale, considerând că își găsește corespondentul în acest gen de literatură, pentru că *astăzi* singura cale spre performanță în societate o reprezintă specializarea strictă până la obsesie. „Există însă și oameni cărora le este imposibil să-și canalizeze preocupările spre un domeniu bine delimitat. Oameni pentru care totul este interesant. Ce se poate face totuși pentru acești hibridi care pendulează continuu între mecanica cuantică și filosofia culturii, între logica matematică și filmul mut?” [Popescu, 1987:173]. Răspunsul îl regăsește în SF, care „atunci când va ajunge la maturitate, s-ar putea să le ofere o șansă, constituindu-se într-un creuzet «noosartistronic» în care pot fuziona filosofia, științele, poezia, tehnica. Un domeniu de interferență disciplinară ale cărui franje ar putea oferi o imagine, dacă nu globală, măcar globalistă, asupra spiritului uman la un moment dat.” [Popescu, 1987:173]

Proza sa este distopică, scriitorul fiind îngrijorat de „pierderea identității omenești a oamenilor” [Ștefănescu, 2010], o dată cu dezvoltarea superinteligenței artificiale, fapt ce pune asupra textelor sale o amprentă vizibilă, de intelectual cu pregătire științifică (inginer de calculatoare, cum se recomandă), povestirile SF fiind în egală măsură „rezultatul unei sensibilități, unei formații, unei geografii spirituale care îl eclozează aproape inerent.” [Popescu, 1987:171] *Dicționarul General al Literaturii Române* reține că povestirile sale sunt construite în jurul unui model cerebral, cu o logică riguroasă, dar care nu exclude emoționalul: „Semnificativă pentru descrierea modelului este performanța sa intelectuală, forța de a percuta o finalitate ideatică prin specularea, culminând cu o

finalizare șoc, a unor premise conținând date prezente, trecute ori viitoare, reale sau imagine, posibile ori improbabile.” [DGLR, 2004:345] Așa cum observă Voicu Bugariu în prefața la *Planetarium*, „supratema volumului de debut al lui Cristian Tudor Popescu este facultatea de genera noul. (...) Umane, aumane, personajele creative sau doar bântuite de dorul creativității sunt numeroase.” [Popescu, 1987:6] Cel mai elocvent din acest punct de vedere este textul *Pythia*, imagine extremă a dorinței de creativitate, cu accent pe asocierea tragică a unui tânăr supradotat cu un supercalculator ce devine conștient, cei doi sfârșind împreună, într-o asociere mitică om-mașină. „Cine a fost cu adevărat PYTHIA? Un bluf, o defectiune, un programator foarte inteligent sau foarte norocos, care a ajuns sa controleze INFORMONDIA de la un terminal obscur sau pur și simplu o născocire? Nimic din toate astea. PYTHIA a fost o inteligență născută din hazard. O inteligență umană. (...) Va veni însă cândva o zi, nu știu cât de departe situată în viitor, în care omul va trebui să se ridice în picioare în fața Universului sau să piară. Și atunci va trebui să fim *altfel*, să devenim *altceva*. (...) Oamenii crează Generații de Mașini, iar Mașinile, la rândul lor, modelează Generații Umane.” [Popescu, 1987:93] Inovația, creativitatea, misterul și hazardul dețin aici controlul universal, bulversând firul narativ. De altfel, întreaga colecție de povestiri din *Planetarium* redă lumi imposibile, universuri amestecate, descrise prin asocieri neașteptate, umanul fiind într-o perpetuă luptă cu mașina, cu atât mai mult cu cât nimic nu se supune fizicii cunoscute, totul este deformat, transformat, iraționalul devine rațional într-un Cosmos văzut mereu în altă dimensiune. În *Grădina de cenușă*, omul de știință intuiește și apoi teoretizează posibilitățile psihotronice ale unui obiect cosmic ciudat, iar în *Galla*, o organizație secretă îi regizează unui poet o existență care generează experiențe dramatice. *Omohom* este o parabolă a curajului intelectual, temă ce va fi reluată în volumul cu același titlu, publicat în anul 2000. *Omohom*, „singura planetă locuită de om, care va exista atât cât sistemul solar din care face parte”, e o lume stranie, construită cu mijloacele ficțiunii speculative, prin gradarea tensiunii narrative. „Fiecare copil de pe planetă contactează la 10 ani o boală gravă, mortală. Remediul, unul singur: copilul trebuie dus în anumite locuri pustii și sălbatice, desemnate de tradiții obscure, și lăsat singur o noapte. În zori, el revine sănătos

și fără să-și amintească nimic din cele petrecute în timpul nopții, sau nu mai revine deloc.” [Popescu, 2005:233] Tragismul legăturii dintre personajul narator, Inginerul, și Kari, unicul său fiu, sortit nefericirii sau neființei, pentru că o parte din copii nu se mai întorc din Valea Blestemată, nu se știe de ce, este redat crescendo, iar finalul este deschis, dovadă că în povestire „reflectarea umanului în oglinzile deformate ale imaginarului oferă perspective nebănuite și emoționante”. [Stătescu, 2011]

Vremea mînzului sec (1991) este romanul care marchează despărțirea temporară a lui Cristian Tudor Popescu de ficțiunile speculative. Romanul redă existența fără perspectivă a Mînzului, un inginer mărunț, ducându-și viața de pe o zi pe alta, trăind printre cărți, tutun și scurte amoruri, captiv într-o dragoste ideatică pentru Prințesă, dar bucurându-se de prietenia lui Hilbert, care se pierde la un moment dat în demență. Alături de Hilbert reușește să se rupă de realitate, mai ales în lungile discuții despre matematică. Și tot matematica este aceea care îi deschide uși ale caselor de activiști și potențați, cu prilejul meditațiilor, când găsește copii cu intelect discutabil, neveste neglijate gata de un amor pasager, bani mulți pentru a cumpăra orice. Și toate acestea contribuie la construcția unui contrast teribil cu lumea lui, în care se prăbușește zilnic, brutal, încercând să identifice rețeta de supraviețuire, pe fondul unei nevoi acute de certitudine. Personajele rătăcesc în lumea lipsită de orizont unde nimic notabil nu se întâmplă și se pierd în discuții lungi, fade, construind astfel un discurs cu tușe distopice.

În 1993, Cristian Tudor Popescu publică o antologie SF, *Imperiul oglinzilor strâmbe*, unde reunește mai multe texte aparținând autorilor consacrați, tocmai pentru a „clătina” imaginea pe care cei mai mulți o au despre „acest atât de iubit și vitregit spațiu literar”, cum însuși antologarul recunoaște, exprimându-și în același timp speranța că „într-o zi, nu se va mai vorbi de fantastic, straniu, înșolit, science-fiction, oniric, absurd, decât ca de secțiuni prin marele trup al literaturii imaginarului.” [Popescu, 1993:18] Antologia, ce reunește texte ale autorilor români și anglo-saxoni (Ovid S. Crohmălniceanu, Bob Show, Camil Baci, Harry Harrison, Vladimir Colin, Roger Zelazny, Sergiu Fărcășan, Ray Bradbury, Ion D. Sîrbu) debutează cu un omagiu adus bunului său prieten Dan Merișca, *Electrocavalerul*, cel care a murit straniu, electrocutat, în 1991: „Cred că Dan s-a

gândit mult în noaptea aceea, când curgeau amperii în el, dacă să mai trăiască sau nu. Ar fi putut să se ridice dintre elementii săpați în trupul lui gol și să se îmbrace, ascunzând astfel ceața electrică, albăstruie, care i-ar fi dublat fiecare centimetru de piele. Avea niște ochelari negri, cu ramă subțire și lentile mici, ar fi putut să-și ascundă cu ei strălucirea insuportabilă a ochilor. O pereche de mănuși negre i-ar fi putut disimula mâinile arse. Ar fi trecut neobservate bâzâitul continuu și vaga adiere de ozon care i-ar fi însoțit toate mișcările. Și ar fi revenit astfel printre noi un Dan Merișca invulnerabil, singur și temut. Electrocavalerul.” [Popescu, 1993:6] Astfel, în plină etapă a creșterii *sefiste*, Cristian Tudor Popescu vede, prin moartea lui Dan, doar spargerea „pielii acestei lumi”, deschiderea unei ferestre spre alte universuri posibile, explorate doar la nivelul imaginarului.

În prefața volumului, Cristian Tudor Popescu face aplicat și matematic o pledoarie amplă în favoarea literaturii *science fiction*, mai exact a *ficțiunii speculative*, pe care el o preferă și care exploatează la maximum posibilitățile, instrumentele și resursele imaginarului, pentru că expresia, unanim acceptată, vizează totalitatea genurilor literare non-mimetice, de la *science-fiction*, *fantasy* și *horror* până la *realismul magic* și *slipstream*. Sintagma *ficțiune speculative* „s-ar putea dovedi mai potrivită decât clasicul *science-fiction* pentru a denumi în mod specific această modalitate literară ajunsă la vârsta maturității. Preeminența în textul literar a discursului speculativ asupra oricărui alt tip de discurs (inclusiv asupra celui pur științific) constituie în acest moment, cred eu, adevăratul element de individualitate al SF-ului în contextul literaturii imaginarului.” [Stătescu, 2009] În plus, în textele sale, subsumate acestui gen, se remarcă lipsa elementelor științifice, or, dacă apar, au funcții răsturnate, într-o lume în care indivizii și societatea cel mai adesea sunt obișnuiți, dar supuși unor circumstanțe totuși bizare. În eseul ce prefațează *Imperiul oglinzilor strâmbe*, sub titlul *SF ca paraliteratură*, CTP aduce o serie de explicații teoretice cu privire la gen, plecând de la afirmația lui Nicolae Manolescu potrivit căruia avem de-a face „nu cu un gen literar, ci cu o literatură paralelă, în care există echivalentele tuturor speciilor realiste sau non-realiste din literatura *main-stream*. Reportajului, biografiilor și mărturisirilor, în care invenția joacă un rol minim, le

corespund, în literatura SF, proza de anticipație și de prospecțiune pe termen scurt, în care realitatea imediat ulterioară este descrisă *cu exactitate*,” [Popescu, 1993:10] tot așa cum în SF își găsesc corespondențe romanul polițist și romanul clasic.

Cristian Tudor Popescu crede că nu există subiecte privilegiate pentru *ficțiunea speculativă*, cum nu există pentru literatură în general și nu prezența sau absența elementelor tehnico-științifice ori a ipotezelor fabuloase determină specificitatea *ficțiunii speculative*, ci aspectele structurale, textul construindu-se prin generare logică, plecând de la un set de ipoteze, finalitatea construcției speculative fiind una literară, scriitorul concluzionând că accepțiunea vizează, de fapt, „modalitatea care presupune obținerea valorii literare cu mijloace neatașate în mod normal acestui scop.” [Popescu, 1993:18] Acestea sunt explicațiile sale pentru *imperiul* infinit al imaginarului, insuficient explorat și înțeles, de unde și *oglinzile strâmbе*, pentru că nu despre *reflexia* receptării este vorba în esență, ci despre revendicarea apartenenței la literatură.

Trigramă Shakespeare, apărut în 2005, încheie seria ficțiunilor speculative, pentru a lăsa loc volumelor de publicistică. Volumul reunește majoritatea scrierilor SF ale lui Cristian Tudor Popescu, dar poate să inducă în eroare puțin cititorul. Este structurat pe trei părți, primele două cuprinzând povestiri din *Omohom: ficțiuni speculative* (2000), volum ce reprezintă de fapt ediția a doua, revăzută și completată de autor, a volumului de debut *Planetarium* (1987). La acestea s-au mai adăugat o serie de scrieri din volumele de publicistică. În povestirea care dă titlul volumului, autorul spune că „întreagă operă a lui Shakespeare poate fi privită și ca un efort uriaș de a da sensuri vânzolelii oarbe din afara și dinlăuntrul ființei omenești” [Popescu, 2005:306], și interpretează textul shakespearian prin prisma teoriilor *Yi Jing – Cartea schimbărilor*, o biblie a Chinei străvechi, o carte de divinație, a gândirii inițiatice, a principiilor politice și morale, trigramă fiind conceptul fundamental al cărții, format din trei linii, cu opt combinații între linia continuă (Yang) și linia întreruptă (Yin). Cristian Tudor Popescu descompune *Hamlet* și îl reface în cel mai pur stil matematic pe principiul enunțat, toate sensurile fiind dezmembrate și recompuse într-un „text care mă uluiește și pe mine”, după cum se miră chiar autorul și cum confirmă Mihai Iovănel în prefață: „*Trigramă Shakespeare* este

capodopera speculativă a secțiunii. Toți l-am citit pe englez sau măcar ne facem că știm totul despre el: că este genial, că a scris *Hamlet*, că așa și pe dincolo. Citiți acum textul lui Cristian Tudor Popescu, care amorsează ipoteza imposibilă a unei comunicări între Shakespeare și *Cartea chinezească a schimbărilor, Yi Jing*. Vă dau cuvântul că după ce îl veți citi nu veți mai ști nimic.” [Popescu, 2005:11] Iovănel găsește la Cristian Tudor Popescu un „formidabil simț al identificării spectrului de nuanțe, la urma urmei vagi, care compun funcțiile umanului”, iar povestirile sale sunt sintetizate astfel: „Filozoful cinic din *Cassargoz*, savurându-și cocktail-urile ieșite dintr-un shaker care amestecă arta cu crima; cadavrul neintrat încă în *rigor mortis* al lumii proiectate în ucronia *Timp mort*; țâțele zgrunțuroase ale găinii-șarpe din *Copiii fiarei*, impecabila geometrie din *Trigrama Shakespeare*, oribilele caligrafii din *Arta atomică*; gemetele scoase pe suport high-tech în *Hitecha, mylove*; zombie-ul produs în laboratoare în *Kosovomul*; insuportabila incertitudine din *Omohom*; profesionistul sadic din *Pythia*; iluziile triste ale lui Mauldronn, în *Phalanx* – toate aceste desene antinomice în fluidele care irigă corpul umanității participă la arta povestirilor din volum.” [Popescu, 2005:12]

Dar „nu întâmplător scrie CTP literatură SF. Deși aș zice că scrisul său e rebel față de orice înregimentare și forțează dezinvolt marginile oricărei definiții, proza sa e străbătută de acel *sense of wonder* pe care și-l revendică *science-fiction*-ul. Un simț al minunării, al surprizei, al miracolului stăruie și în fundalul celor mai concrete și mai pipăibile banalități ale vieții sociale și politice. Sfătos, în aparență, și părând să știe/să înțeleagă/să judece tot ce se întâmplă în jurul său, CTP nu încetează să se mire, uneori cu o naivitate de copil sau de poet, de mișcările umanului.” [Petraș, 2006] Specificitatea *science-fiction* este transferată în publicistică, jurnalistul Cristian Tudor Popescu împrumutând mijloacele scriitorului Cristian Tudor Popescu pentru a reflecta realitatea, iar apelul la imagini și ipoteze-șoc, așa cum se identifică în textele sale, este destinat să atragă atenția, jurnalistul fiind un non-conformist care lasă impresia că luptă mereu contra curentului și clișeele de orice fel.

Temele care au dominat dezbaterea publică a ultimelor două decenii se regăsesc în editorialele lui Cristian Tudor Popescu, texte care construiesc, astfel, o altfel de istorie contemporană, cu

instrumentele publicisticii, pe un fundament literar. Luările sale de poziție sunt rareori nuanțate, cel mai adesea tranșante și în contradicție cu ideile oficial acreditate, argumentele aduse în sprijinul tezelor sale fiind mereu temeinice. Chiar și atunci când greșește, prima impresie este că ar avea dreptate. Așa cum în literatura SF temele predilecte le constituie marile preocupări ale lumii, viitorul și călătoria în timp și spațiu, implicit relația omului cu mașina super-tehnologizată, esențial fiind elementul de noutate, specific literaturii de anticipație, și jurnalismul vizează interesul public, dar pentru un viitor tangibil, posibil, concret și imediat, având în schimb disponibilitatea de a identifica noi valențe ale realului, noi posibilități și interpretări. Cu alte cuvinte, *science fiction*-ul și jurnalismul propun noi ipoteze asupra lumii prin personalizarea discursului *ficțiunii*, comandate mereu de public.

Lumile paralele sunt transferate, așadar, din literatura SF în publicistica sa, aproape integral, contaminând inclusiv discursul, care capătă o tentă accentuat distopică, jurnalistul semnalând evoluțiile periculoase și derapajele din societatea unde mereu se găsește ceva putred, ceva ce trebuie înlăturat. Toate elementele menite să atragă atenția cu orice preț, grație asocierilor neașteptate, dar și prin folosirea imaginației distopice, redau lumi în disoluție, cu adevăruri răsturnate, care așteaptă să fie repuse într-o ordine, fie și numai la nivel de discurs. Astfel, se produce trecerea către textele jurnalistice, către *prime-time*-ul care își revendică atenția maximă a receptorului pentru că livrează revoltă și insolit.

Bibliografie

*** *Dicționarul General al Literaturii Române*, P-R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004
Petraș, Irina, *Cristian Tudor Popescu sau Lumea în trei dimensiuni*, în *Apostrof*, anul XVII, 2006, nr. 9 (196), disponibil pe <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=275>

Popescu, Cristian Tudor, *Imperiul oglinzilor strâmbе*, Societatea „Adevărul” S.A., București, 1993
Popescu, Cristian Tudor, *Trigrama Shakespeare. Ficțiuni speculative*, Editura Corint, București, 2005
Popescu, Cristian Tudor, *Planetarium*, Editura Albatros, București, 1987
Stătescu, Dumitru Cl., *Ficțiuni speculative*, disponibil pe <http://www.srsff.ro/editorial/ficțiune-speculativa/>, 2009
Stătescu, Dumitru Cl., *Omohom - Cristian Tudor Popescu*, disponibil la <http://www.srsff.ro/2009/07/omohom-cristian-tudor-popescu/>, 2009
Alex. Ștefănescu, Alex, *Un Cristian Tudor Popescu mai puțin cunoscut*, disponibil la http://www.romlit.ro/un_cristian_tudor_popescu_mai_puin_cunoscut, 2000

Universul lui Vladimir Nabokov

Drd. Alexandra TOMSA,
Universitatea din București

Abstract: *Our study analyses Nabokov's novels, by revealing its narrative strategies and specific themes.*

Keywords: *Nabokov, novel, narrative strategies*

Nabokov este, mai mult decât oricare alt scriitor, un scriitor al epocii sale. S-a născut într-un moment istoric aparte, iar întreaga univers al copilăriei sale a fost spulberat o dată cu începerea Revoluției Bolșevice, urmând a putea fi reconstituit mai târziu cu ajutorul memoriei în lucrările sale. Și-a petrecut tinerețea în exil, în marile capitale ale Europei Occidentale. A trăit ambele războaie mondiale cu atrocitățile și dramele lor, a avut dublă cetățenie americană și rusă în perioada Razboiului Rece și a reprezentat cu egal talent ambele culturi, cea nativă și cea adoptivă. Dintre toți scriitorii epocii sale, Nabokov are cel mai interesant destin.

Născut și crescut în Rusia de dinaintea Revoluției Bolșevice, acesta are, așa cum el însuși recunoaște, copilăria ideală ale cărei ecouri și amintiri frumoase se regăsesc în paginile unor romane scrise mai târziu, precum *Mașenka* și *Ada sau Ardoarea*. Născut la 22 aprilie 1899 într-o familie de mici nobili ruși, Vladimir Nabokov vorbește de mic în casa părintească rusa, franceza și engleza. Copilăria sa, cu toate jocurile și descoperirile fascinante se desfășoară în toată splendoarea în casa din Sankt Petersburg unde acesta s-a născut și a trăit până la vârsta de 18 ani. Vladimir este cel mai mare dintre cei cinci copii ai familiei avocatului liberal Vladimir Dimitrievici Nabokov. Familia trăiește în atmosfera de dezvoltare culturală și spirituală tipică familiilor înstărite din perioada domniei Romanovilor. Din punct de vedere cultural Rusia acelei perioade este înfloritoare. Marii clasici ai literaturii ruse de secol al XIX-lea spusese deja ce aveau de spus, iar opere precum *Un cuib de nobili*, *Anna Karenina*, *Război și pace*, *Frații Karamazov*, *Idiotul* sau *Crimă și pedeapsă* văzuseră lumina tiparului și circulau în epocă chiar și dincolo de granițele Rusiei. Copilăria idilică a lui Nabokov și adolescența în spirit slav sunt, așa cum acesta recunoaște în memoriile sale, momentele fericite care vor fi curmate de către demonul roșu ce planează, începând cu dezvoltarea Revoluției industriale și apariția doctrinei comuniste, asupra viitorului Rusiei.

Pentru a înțelege mai bine în paginile ce urmează universul literar al lui Nabokov în concordanță cu particularitățile sale biografice, sistemul de gândire și perspectiva asupra existenței, o introspecție în universul copilăriei autorului este necesară, deoarece așa cum însuși Nabokov recunoaște, copilăria este vârsta marilor descoperiri și vârsta care cel mai bine probează sau dovedește eternitatea. În memoriile sale, Nabokov prezintă copilăria din perspectiva descoperirilor fundamentale pentru ființa umană al căror declin se produce acum. Una dintre aceste noțiuni, cea de timp, marchează dezvoltarea ca personalitate a lui Nabokov și va deveni

ulterior o temă fundamentală a literaturii sale:

*"Initially, I was unaware that time, so boundless at first brush was a prison. In probing my childhood (which is the next best to probing one's eternity) I see the aweakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affordin memory a slippery hold. I had learned numbers and speech more or less symultaneously at a very early date, but the inner knowledge that I was I and my parents were my parents seems to have been established only later, when it was directly associated with my discovering their age in relationship with mine. Judging by the strong sunlight that, when I think of that revelation immediately invades my memory with lobed sun fleks through overlapping patterns of greenery, the occasion may have been my mother's birthday, in late summer in the country, and I had asked questions and had assumed the answers I received. All this is at it should be according to the theory of recapitulation; the beginning of reflexive consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time."*³⁷

Descoperirea noțiunii de timp cât și motivul și implicațiile jocului în viața copilului Nabokov sunt elementele esențiale și definitorii în conturarea sinelui real dar și al scriitorului. Privind retrospectiv la toate experiențele și descoperirile copilăriei sale, Nabokov exprimă simultan o serie de judecăți critice la adresa unor teorii și practici psihologice cum ar fi cea freudiană, profitând de ocazie pentru a-și expune propria perspectivă. Descoperirile vizuale și tactile ale copilăriei și configurarea propriului univers dominat de aceste descoperiri sunt cele care generează la

³⁷ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, Random House Inc., New York, 1989, p. 3. *Inițial nu am fost conștient că timpul atât de lipsit de limite la o primă vedere, era de fapt o închisoare. Explorându-mi copilăria (care este momentul cel mai apropiat de eternitate) văd trezirea conștiinței ca pe o serie de flash-uri delimitate de intervale ce devin din ce în ce mai apropiate până în momentul în care se formează blocurile strălucitoare ale percepției, permițând memoriei starea de suspensie alunecoasă. Am învățat numerele și limbajul mai mult sau mai puțin în același timp și foarte devreme. Dar cunoașterea profund interioară a faptului că eu eram eu și părinții mei erau părinții mei pare să se fi fixat mult mai târziu, când a fost direct asociată cu descoperirea vârstei lor în relație cu vârsta mea. Judecând după iluminarea care, atunci când mă gândesc la acea revelație îmi invadează memoria cu petale de soare trecând printre straturi suprapuse de verdeață, cred că ocazia a fost sărbătorirea zilei de naștere a mamei mele, într-o vară târzie, undeva la țară unde am pus întrebări și mi-am asumat răspunsurile pe care le-am primit. Toate acestea sunt, conform teoriei recapitulării, începuturile conștiinței reflexive în mințile celor mai îndepărtați strămoși ai noștri care în mod sigur au coincis cu însușirea noțiunii de timp.*

maturitate, în scrierile sale literare atenția către detalii și înclinația spre însuflețirea obiectelor:

“How small the Cosmos (a kangaroo’s pouch would hold it), how paltry and puny in comparison with human consciousness, to a single individual recollection, and its expression in words! I may be inordinately fond of my earliest impressions, but then I have reason to be grateful to them. They led to a veritable Eden of visual and tactile sensations...Nothing is sweeter or stranger than to ponder those first thrills. They belong to the harmonious world of the perfect childhood and, as such, possess a naturally plastic form in one’s memory, which can be set down with hardly any effort; it is only starting with the reconciliations of one’s adolescence that Mnemosyne begins to be choosy and crabbed. I would moreover submit that, in regard to the power of hoarding up impressions, Russian children of my generation passed through a period of genius, as if destiny were loyally trying what it could for them by giving them more than their share, in view of the cataclysm that was to remove completely the world they had known.”³⁸

Încă de copil, micul Vladimir învață un cuvânt care îi va marca existența și cu care se va întâlni de-a lungul timpului de multe ori și sub multe forme: război. Fie că este vorba despre Războiul ruso-japonez, Războaiele din Crimeea, Primul și Al Doilea Război Mondial, Războiul Rece, toate acestea Nabokov le-a trăit iar aceasta este o particularitate biografică interesantă a autorului *Lolitei*. Cât de poetic descrie în paginile memoriilor sale întâlnirea copilului de numai cinci ani cu acest fenomen care îi va marca destinul și îl va transforma în anii maturității într-un caz paradoxal de scriitor simlutan american și rus – două tradiții culturale, sociale și mai ales politice antagonice la acea vreme:

“To fix correctly, in terms of time, some of my childhood recollections, I have to go by comets and eclipses, as historians do when they tackle the fragments of a saga.[...] The place is of course Abbazia, on the Adriatic. The thing around my wrist, looking like a fancy

³⁸ Ibid, p. 6. Cât de mic era cosmosul (marsupiul unui cangur îl putea cuprinde), cât de mic și de meschin în comparație cu conștiința umană a unei singure amintiri individuale și cu exprimarea acesteia în cuvinte! S-ar putea să fiu neobișnuit de încântat de primele mele impresii, dar până la urmă am un motiv să le fiu recunoscător. M-au condus către un Eden veritabil al senzațiilor vizuale și tactile.[...] Nimic nu este mai plăcut sau mai straniu decât să îți amintești aceste prime încântări. Ele aparțin lumii armonioase a copilăriei perfecte și din această cauză dețin în memoria cuiva o formă natural plastică ce poate fi reprodusă aproape fără niciun efort; începând cu reconcilierile adolescenței însă, memoria începe să fie selectivă și confuză. Mai mult, așa zice că, în ceea ce privește puterea de a absorbi impresii, copiii ruși ai generației mele au trecut printr-o perioadă de geniu, ca și cum destinul ar fi încercat în mod loial tot ce se putea pentru ei, dându-le mai mult decât li se cuvenea în perspectiva cataclismului ce urma să distruge complet lumea pe care aceștia o cunoscuseră.

*napkin ring, made of semitranslucent, pale-green and pink, celluloidish stuff, is the fruit of a Christmas tree, which Onya, a pretty cousin, my coeval, gave me in St Petersburg few months before. I sentimentally treasure it until it developed dark streaks inside which I decided as in a dream were my hair cuttings which somehow got into the shiny substance together with my tears during a dreadful visit to a hated hairdresser in nearby Fiume. On the same day, at a waterside cafe, my father happened to notice, just as we were being served, two Japanese officers at a table near us, and we immediately left – not without my hastily snatching a whole bombe of lemon sherbet, which I carried away secreted in my aching mouth. The year was 1904. I was five. Russia was fighting Japan. [...] But let me see. I had an even earlier association with the war. One afternoon at the beginning of the same year, in our St. Petersburg house, I was led down from the nursery into my father's study to say how-do-you-do to a friend of the family, General Kuropatkin.[...] That day he had been ordered to assume supreme command of the Russian army in the Far East.”*³⁹

Anii peregrinărilor și strămutărilor încep pentru întreaga familie Nabokov în 1917. Întâi vor părăsi Sankt Petersburg-ul pentru a se retrage în altă parte mai liniștită și ferită a Imperiului Rus, în Crimeea. Apoi, după terminarea Primului Război Mondial, în 1919, când Războiul Civil izbucnește în Rusia, familia lui Vladimir Nabokov va lua calea exilului. Mai întâi, Londra, unde tânărul scriitor își începe studiile la Trinity College, Cambridge; inițial studiază zoologia apoi limbi slave și latine. Aceștia sunt

³⁹ Ibid, pp. 7-8. *Ca să fixez corect în ceea ce privește perioada, câteva dintre amintirile mele din copilărie, trebuie să mă orientez după comete și eclipse, așa cum fac istoricii când vor să pună cap la cap fragmentele unei saga. [...] Locul este bineînțeles Abbazia la Adriatica. Lucrul pe care îl am prins de încheietura mâinii, asemănător unui inel pretențios de șervet, făcut din material celuloid semitranslucid, verde pal și roz, este fructul unui pom de Crăciun pe care Onya, o verișoară drăguță de o vârstă cu mine, mi-l dăduse în St. Petersburg cu câteva luni în urmă. L-am păstrat, atașat sentimental de el, până când a început să facă dungi întunecate în interior; dungi care am decis ca prin vis că erau rămășițele părului meu tăiat care au ajuns cumva în substanța strălucitoare împreună cu lacrimile mele din timpul vizitei îngrozitoare la o frizeriță din apropierea orașului Fiume pe care o uram. În aceeași zi, la o cafenea cu vedere la apă, tata s-a întamplat să observe, exact când eram serviți, doi ofițeri japonezi așezați la o masă lângă noi, așa că am plecat imediat de acolo – nu înainte ca eu să subtilizez în grabă o întregă bombă de șervet de lămâie pe care am cărat-o în mod secret în gura care deja mă durea. Era anul 1904. Aveam cinci ani. Rusia lupta cu Japonia. [...] Dar lăsați-mă să văd. Am o asociere mai îndepărtată cu războiul. Într-o după-amiază la începutul aceluiași an, în casa noastră din St. Petersburg, am fost trimis din camera de joacă jos, în biroul tatei, ca să salut un prieten de familie, pe generalul Kuropatkin. [...] În acea zi i se ordonase să preia comanda armatei ruse din Estul îndepărtat.*

anii de formare a scriitorului, ani de studiu și asimilare. Elemente autobiografice din anii petrecuți la Cambridge se regasesc în romanele *Glorie* și *Adevarata viață a lui Sebastian Knight*. În 1920 familia Nabokov se mută la Berlin, unde tânărul Vladimir îi va urma în 1922, după ce își va termina studiile.

Anii petrecuți la Berlin sunt cei mai dificili și traumatici. În martie 1922 tatăl lui Nabokov este asasinat de către un monarhist extremist rus (Nabokov tatăl fusese membru al guvernului Revoluției din februarie 1917 împotriva regelui; ulterior, când bolșevicii au preluat puterea, s-a retras de la guvernare, acesta fiind principalul motiv al începerii exilului familiei). În 1923 Nabokov o întâlnește pe Vera Slonim o rusoaică cu origini evreiești. Cei doi se căsătoresc în aprilie 1925. Nabokov este nevoit în timpul traiului la Berlin să își ia mai multe slujbe pentru a-și întreține familia. Dă lecții de limba și literatura franceză, lecții de tenis și inventează probleme de șah (una dintre marile sale pasiuni). Datorită înăsprirea condițiilor de muncă și de trai pentru populația iudee, dar și pentru emigranții ruși, în 1937 familia Nabokov părăsește Germania cu destinația Franța. În 1940 toți membrii familiei cu excepția lui Serghei, fratele mai mic al lui Nabokov, încep drumul peste ocean, la bordul vasului american SS Champlin. Inițial se stabilesc în Manhattan unde Nabokov va începe munca voluntară la Muzeul American de Istorie Naturală, iar un an mai târziu se va alătura Colegiului Wellesley ca lector rezident, predând literaturi comparate. Nabokov este cel care fondează la colegiul Wellesly Departamentul de Rusă. În 1942 familia se mută în Cambridge, dar Nabokov își continuă colaborarea cu colegiul Wellesly până în 1948 când devine profesor de Literatura Rusa și Europeană la Universitatea Cornell.

Viața de emigrant în America așa cum era ea filtrată prin trecutul și istoria emigranților slavi este foarte bine punctată în povestirea *Semne și simboluri*, una dintre cele două povestiri a căror traducere am realizat-o ca parte componentă a lucrării de față. America anilor celui de-Al Doilea Război Mondial este o țară cu un peisaj sumbru, un amalgam de rase și categorii sociale debusolate datorită traumelor războiului. În această perioadă familia Nabokov află vestea tragică a morții fratelui mai mic Serghei, în lagărul de concentrare nazist Neuengamme. Drama Holocaustului alături de cea a emigrantului slav de origine evreiască, reprezintă de asemenea un leitmotiv al povestirilor dar și romanelor lui Nabokov din perioada americană. *Pnin* este romanul în care cele două experiențe traumatizante sunt utilizate cu precădere. Perioada de început a

exilului în America este dedicată povestirilor și operelor de mici dimensiuni. Nabokov este un maestru al detaliului și își consacră talentul făurind adevărate bijuterii de stil și construcție, cum este cazul povestirii *Surorile Vane*, publicată în 1951 și care marchează apogeul lui Nabokov ca scriitor de proza scurtă în limba engleză. *Surorile Vane* este faimoasă prin stilul literar consacrat și mai ales prin construcția povestirii și prin particularitatea utilizării naratorului inconstant ca și tip de narator ce în loc să dezvăluie cititorului realitatea, o maschează, implicând astfel cititorul în reconstituirea firului epic și deznodământului povestirii.

În timpul lucrului ca profesor la Universitatea Cornell, Nabokov scrie romanul *Lolita* (1955) cel mai important roman al său.

*“ Due to Lolita, the sixties was the Nabokov decade in American literature. The decade was ushered in by Lolita which was still on the New York Times Book Review’s bestseller list nearly a year and half after its American publication (Boyd 1991, 387). Oddly enough, it was in competition with a novel by another Russian writer, Boris Pasternak, whose Doctor Zhivago had just won a Nobel Prize, although its author had been forced to decline (Boyd 1991, 370–373).1 [...]With the release of Stanley Kubrick’s film version in June 1962, a wave of Lolita-mania swept the country. Lolita was that rare cultural phenomenon that left its mark in public consciousness from the most austere member of the intellectual community to sweaty-palmed adolescents in small-town America. Nabokov’s face (with actress Sue Lyon’s Lolita as a gigantic backdrop) appeared on the cover of Newsweek (June 25, 1962). Nor was Lolita the only source of interest in Nabokov. Just prior to Lolita’s film premiere, Pale Fire, which was to become the most critically acclaimed novel of the sixties, had appeared. Although much less erotic and far more cerebral than Lolita, it too soon climbed the bestseller list.”*⁴⁰

⁴⁰ D. Barton Johnson, „Nabokov and the Sixties”, în David H. J. LARMOUR, Editor, *Discourse and Ideology in Nabokov’s Prose*, Routledge Hartwood Academic Publishers, 2002, p. 139. Datorită Lolitei, anii '60 au fost considerați decada Nabokov în literatura americană. Decada a fost inaugurată de Lolita care la aproape un an și jumătate de la publicarea americană era încă în lista de bestseller-uri a New York Times Book Review. În mod absolut bizar, romanul era în competiție cu un roman aparținând altui scriitor rus, Boris Pasternak, al cărui Doctor Jivago doar ce câștigase Premiul Nobel, chiar dacă autorul fusese forțat să refuze premiul.[...]O dată cu premiera versiunii cinema a Lolitei, realizată de Stanley Kubrik în iunie 1962, un adevărat val de Lolita-manie mătură întreaga țară. Lolita era acel eveniment cultural rar care lasă un semn în conștiința publică, de la cel mai auster membru al comunității intelectuale și până la adolescenții cu palmele transpirate din America orașelor mici. Imaginea lui Nabokov (Cu actrița Sue Lyon interpretând-o pe Lolita ca fundal gigantic) apăru pe coperta revistei Newsweek (25 iunie 1962). Dar nu era numai Lolita sursa principală de interes în ceea ce îl privește pe

În urma succesului repurtat cu cele două romane, familia devine independentă financiar iar Nabokov își poate în sfârșit dedica întreaga activitate scrisului cât și traducerii mai vechilor sale romane scrise în limba rusă. Astfel, în 1961 Vladimir Nabokov și soția sa Vera se reîntorc în Europa, stabilindu-se până la moartea scriitorului în Montreux, Elveția. Anii de după scrierea și publicarea *Lolitei* sunt anii creatori ai marilor romane, precum *Pnin*, *Ada sau ardoarea*, *Lumini pale*. Aceasta este perioada de apogeu și completă maturitate literară a lui Nabokov. După publicarea în engleză a *Lolitei*, decide să realizeze el însuși traducerea romanului în limba sa maternă, limba rusă. Nedespărțit de tradiția literară și lingvistică slavă din care provine, Nabokov va realiza o traducere completă, din rusă în engleză, cu comentarii și prozodie, a operei lui Pușkin, *Eugen Oneghin* - traducere care va genera faimoasa dispută cu criticul literar Edmund Wilson:

“As unlikely as it seems, Nabokov’s translation of a long Russian poem barely known to the American reading public led to one of the great intellectual imbroglios of the decade. Edmund Wilson, Nabokov’s old friend and the crusty dean of American literary critics, published a long, detailed, and thoroughly negative review of Nabokov’s literalist translation – not omitting to take several personal potshots at his former friend. Their feud, for that is what it was, was carried on in the intellectual press over a threeyear period and drew in dozens of participants. The elegant acidity of the two main protagonists provided nearly as much entertainment for the intellectual community as Kubrick’s film had for the mass audience.”⁴¹

O dată întors pe bătrânul continent, Nabokov publică la Londra în 1967 primul volum al memoriilor sale, intitulat *Speak, Memory* – o

Nabokov. Exact înainte de premiera filmului Lolita, apăru Pale Fire (Lumini Palide) care avea să devină romanul anilor șaizeci cel mai aclamat de către critici. Deși mult mai puțin erotic și mult mai cerebral decât Lolita, și acesta a urcat în lista bestseller-urilor.

⁴¹ Ibid, p. 140. Oricât de greu de crezut ar părea, traducerea de către Nabokov a unui lung poem rusesc aproape necunoscut publicului cititor american a condus la una dintre cele mai mari dispute intelectuale ale secolului. Edmund Wilson, vechiul prieten al lui Nabokov și morocănosul decan de vârstă al criticilor literari americani a publicat o recenzie lungă, detaliată și profund negativă la adresa traducerii literare a lui Nabokov – neomițând să îl înșepe cu câteva comentarii malițioase pe fostul său prieten. Această discordie, căci asta a fost de fapt, a fost mediatizată de către presa intelectuală pentru o perioadă de trei ani și a atras în interiorul său o serie de alți participanți. Aciditatea elegantă a celor doi actori a produs pentru comunitatea intelectuală la fel de multă audiență cât produsese filmul lui Kubric pentru comunitatea oamenilor de rând.

rememorare în tonuri nostalgice a anilor copilăriei și adolescenței din Sankt Petersburg și apoi a greutăților exilului în Europa.

Dacă în ceea ce privește proza, Nabokov abandonează începând cu anii '40 limba rusă și va scrie exclusiv în engleză, în ceea ce privește poezia, majoritatea volumelor sale de tinerețe dar și de maturitate sunt scrise în limba rusă a cărei muzicalitate și flexibilitate Nabokov consideră că se potrivesc mai bine decât engleza scrierii poeziilor.

Totuși, și în ceea ce privește romanele, în perioada tinereții, în special în timpul exilului în Germania și Franța, Nabokov scrie un număr de nouă romane în limba rusă, atât de diferite ca tematică și chiar ca și stil de romanele de maturitate scrise în engleză în perioada americană și în ultimii ani ai traiului în Elveția. Majoritatea romanelor de tinerețe sunt traduse din rusă în engleză de către fiul lui Nabokov, Dimitri, cu adăugiri considerabile și note redactate de către însuși scriitorul. Cu romanele de tinerețe, Nabokov se înscrie în rândul scriitorilor interbelici și se regăsesc în aceste romane elemente ale romanului modern realist și psihologic așa cum acesta se conturează ca specie în perioada dintre cele două războaie mondiale. Majoritatea romanelor de tinerețe ale lui Nabokov au acțiune ce se petrece în Berlinul exilului său sau în alte părți ale Europei Occidentale. Tenta psihologică și rafinamentul de analist și cunoscător al caracterului uman ale lui Nabokov sunt de asemenea evidente în romane precum *Apărarea Lujin* sau *Camera Obscură*. Mai presus de acțiunea și temele specifice ale romanelor, ceea ce este esențial în scrierile de tinerețe în limba rusă este caracterul estetic al acestora. Acum se conturează stilul specific al lui Nabokov, cu particularitatea atenției la detalii și abordarea mai mult estetică a conținutului literar. Aceasta este, de altfel, una dintre ideile esențiale promovate mai târziu de către scriitor în faimoasele sale cursuri de literatură de la Universitatea Cornell. Literatura, susține Nabokov, nu trebuie utilizată ca lecție de viață și nu poate îmbogăți experiența de viață a cititorului. Aceasta trebuie privită, pentru a fi savurată și apreciată la adevărata valoare, din perspectiva estetică, din perspectiva construcției și stilului autorului și nu din perspectiva poveștii, a acțiunii descrise sau a caracterului personajelor. Conexiunile cu viața reală sunt de asemenea greu de realizat în literatura de calitate deoarece aceasta își crează propria lume, care pentru creator și pentru universul literar în care acesta crează, este realitate. Totuși, urmărind parcursul biografic al autorului, putem observa în operele sale motive și elemente predilecte ce l-au marcat în diferite etape ale exilului. În special opera de maturitate scrisă în limba engleză abundă

în astfel de particularități biografice și care țin de contextul social și istoric în care Nabokov își crează romanele și povestirile.

Critica literară și scenariul adaptat de film sunt de asemenea parte a creațiilor lui Nabokov. În timpul vieții îi este publicat un volum de critică a lui Gogol cât și Cursurile de prozodie care reprezintă comentariile la *Eugen Oneghin* a lui Pușkin. De asemenea, Nabokov este cel care realizează în 1974 scenariul adaptat al romanului său *Lolita*. Post-mortem sunt publicate de asemenea cursurile sale universitare ce conțin, printre altele, ample critici la romanul *Ulysses* a lui Joyce, la *Don Quixote* a lui Cervantes și chiar la romanul *Mansfield Park* scris de Jane Austen.

Așa cum biografia sa o demonstrează, destinul lui Nabokov este unul extraordinar, plin de paradoxuri, antagonisme și situații care într-un fel sau altul, sub o formă sau alta, și-au găsit ecou în creațiile sale literare.

Nabokov trăiește și crează întreaga sa operă literară în plin secol al XX-lea - unul dintre cele mai dificile secole din punct de vedere istoric și militar pe care lumea le întâlnește până atunci. Născut în perioada de apus a Imperiului țarist, Vladimir este obișnuit cu ideea războiului de mic copil și tot de mic copil va fi martorul unei lumi pe cale de dispariție: Rusia idilică a moșiilor întinse de la țară, cu Sankt Petersburgul împânzit de trăsurile la modă și fervoarele culturale, cu Moscova negustorilor evreii și a intelectualității ruse progresiste. Viața în această lume curgea lin, printre serbări câmpenești, vizite la rude și baluri. Toate acestea – repere ale copilăriei timpurii a lui Nabokov, dispar și lasă – așa cum el însuși recunoaște în memoriile sale – urme adânci în conștiința și spiritual tuturor copiilor generației sale.

Este interesant de menționat faptul că Nabokov nu este singurul influențat profund de secolul său. Particularitatea scriiturii sale (cea timpurie, cel puțin) este dată, într-adevăr de tumultoasa viață pe care a avut-o și care l-a purtat ca spațiu și ca timp prin atâtea și atâtea situații dramatice și paradoxale. Spiritul vremii își pune amprenta asupra tuturor creatorilor de literatură, iar secolul al XX-lea abundă într-o pleiadă de oameni de geniu care vor marca prin creațiile lor literatura lumii. Fiind un secol atât de tumultuos și care va schimba radical în special fața bătrânului continent, marii creatori de literatură au ocazia să experimenteze foarte mult în ceea ce privește structura, mesajul, abordarea literară și compoziția creațiilor lor. Perioada interbelică în special este o perioadă în care curentele literare se transformă, legătura cu trecutul dinainte de Marele Război, cum era numit în epocă, se rupe aproape complet sau se diluează

foarte mult iar efervescența culturală generează o serie de valori în toate domeniile dar în special în literatură. De la Est la Vest și de la Nord la Sud, din Rusia până în Anglia post-Victoriană, bătrânul continent abundă în interbelic de scriitori talentați ce vor deveni clasici ai literaturii universale. Situația este similară în America unde interbelicul este oportunitatea de consacrare a unor nume precum: Scott Fitzgerald, Edith Wharton, Virginia Woolf, Eugene O'Neill, James Joyce și Ernest Hemingway. În Europa, scena este dominată de Thomas Mann, Frantz Kafka, Italo Svevo, Marcel Proust, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Andre Gide, Mihail Bulgakov. Printre aceștia toți, Nabokov are ocazia să trăiască și să-și creeze opera. Între aceștia toți, Nabokov face notă discordantă prin dubla sa apartenență, una nativă și una adoptivă, la cultura Estică și cea Vestică. Dintre toți aceștia datorită nașterii sale în Rusia imperială, exilului în Europa din perioada interbelică și apoi exilului în America în pragul izbucnirii celui de-Al Doilea Război Mondial, Nabokov are șansa de a trăi în modul cel mai intens posibil evenimentele ce au marcat istoria Vestului. Amestecul de spirit rus și cultură Occidentală care îi este particular îl face mai sensibil decât colegii săi de breaslă și în același timp mai controversat și mai puțin linear în ceea ce privește, stilul, abordarea, perspectiva creațiilor sale (cele de tinerețe sunt mai degrabă inspirate din literatură modernă Occidentală interbelică și condimentate cu elemente de realism rusec, în timp ce creațiile de maturitate care de altfel l-au consacrat sunt scrise de scriitorul american Nabokov și îmbină stilul său deja bine conturat cu inflexiuni și trenduri ce dominau literatura Americană în perioada de după cel de-Al Doilea Război Mondial).

Există trei evenimente internaționale majore ce au generat schimbări esențiale în sânul societăților civile din Vest și au modificat complet în termeni culturali abordarea și perspectiva artiștilor vizavi de realitățile care ar putea constitui surse de inspirație ale creațiilor lor. Este vorba despre cele două războaie mondiale și despre Războiul rece cu toate conflictele dispiate pe tot globul pe care acesta din urmă le-a generat.

Primul Război Mondial (1914-1918) este momentul în care vechea ordine Europeană bazată pe echilibrul puterilor și marcată de instituția monarhică și de imperialism dispar. Societățile se reorganizează pe cu totul alte baze după terminarea războiului, femeile încep în sfârșit să obțină emanciparea și drepturile sociale și politice pentru care luptau deja de aproape un secol; acesta este în același timp momentul în care se formează majoritatea statelor naționale în Europa Centrală și de Est. Marii pierdanți

ai războiului sunt marile imperii europene: Imperiul Austro-Ungar, Imperiul Rus și Imperiul Otoman. Schimbările cele mai radicale în sânul societății și al sistemului politic și cultural au loc în țara de baștină a lui Nabokov. Aici, Revoluția Bolșevică triumfă pe când întreaga Europă și jumătate din lume sunt în plin război. Ca urmare a acestui triumf, Rusia iese din război mai devreme ceea ce o va așeza la masa pierdanților în momentul încheierii tratativelor de pace. Ca o consecință a victoriei bolșevicilor, forțele monarhiste din Rusia se revoltă și astfel țara va fi măcinată timp de cinci ani de un război civil care după cel mondial va zdruncina din temelii societatea de la bază. Acesta este momentul în care familia Nabokov, este forțată să plece în exil, mai întâi la Londra și apoi la Berlin.

Literatura interbelică se inspiră extrem de mult în special în anii '20 din dramele și traumele unei societăți ai cărei membrii au experimentat cel mai atroce război purtat până atunci în lume. Romanul psihologic și romanul realist modern devin două specii îmbrățișate de majoritatea scriitorilor acestei perioade. În această perioadă literatura începe să fie consumată de mase, tipărirea cărților se realizează la scara mare, traduceri ale autorilor clasici ai secolelor trecute cât și traducerile contemporanilor sunt foarte comune în epocă. Primele romane ale lui Nabokov, scrise în limba rusă și ulterior traduse în engleză, apar în această perioadă iar subiectele lor sunt în ton cu linia generală a literaturii interbelice. În 1926 apare primul roman al lui Nabokov, *Mașenka*. Având ca și temă centrală drama emigrantului rus alungat din propria-i țară, romanul conține o serie de elemente moderne și tipice literaturii interbelice. Urmează apoi romane precum *Rege, damă, valet* (1928) sau *Apărarea Lujin* (1930) și acestea scrise în rusă și publicate de Nabokov în perioada șederii la Berlin. Romanele sale de tinerețe sunt, comparativ cu cele scrise în perioada maturității, inspirate din realitățile politice și sociale ale vremii, iar stilul lui Nabokov este încă în dezvoltare.

La sfârșitul anilor '30 ascensiunea la putere a lui Hitler, care a atras după sine o înăsprire a condițiilor de trai și de muncă pentru evrei (Vera, soția lui Nabokov era evreică), a determinat familia Nabokov să se mute de la Berlin la Paris, ca apoi în 1940 să emigreze în America. Situația emigrantului european în țara tuturor posibilităților din perioada celui de-Al Doilea Război Mondial (1939-1945) este o temă recurentă în scrierile lui Nabokov din perioada Americană. În *Semne și simboluri*, planul trecut al povestirii este dedicat acestei drame. În proza scrisă în limba engleză,

accentual nu mai cade pe realitățile sociale, acestea sunt utilizate doar pentru a crea decorul, contextual ce urmează să asigure veridicitate și localizare în spațiu și timp acțiunea povestirilor sau romanelor. În schimb, povestirile cât și romanele scrise în limba engleză în perioada maturității artistice abundă în detalii biografice camuflăte care sugerează trauma și drama trăită de către scriitor și de către familia acestuia în perioada celui de-Al Doilea Război Mondial.

Cel de-al treilea eveniment politico-militar cu potențial de a genera transformări majore în societate este Războiul rece. Deja naturalizat ca cetățean American cu drepturi depline, viața personală a lui Nabokov intră în sfârșit pe un făgaș relaxant.

Deși mulți dintre criticii lui Nabokov au adus în discuție ideea eticii sociale a romanelor sale de maturitate – în special în cazul controversatului *Lolita* – ceea ce scriitorul a susținut întotdeauna este ideea literaturii ca pură ficțiune, imposibil de conectat cu realitatea în sensul găsirii unor răspunsuri sau modele de comportament cu aplicabilitate în cea reală. Tocmai această abordare atât de controversată a lui Nabokov în ceea ce privește sursa creațiilor sale literare îngreunează oarecum demersul regăsirii elementelor biografice ce l-au marcat pe scriitorul sau omul Vladimir Nabokov.

Născut la apusul secolului al XIX-lea, Nabokov trăiește și crează în plin secol al XX-lea, o perioadă de profunde schimbări și drame morale. Deși cu origini în cultura rusă a nobilimii de sfârșit de secol, Nabokov va simți toate transformările și schimbările tumultuosului secol în care trăiește din perspectiva emigrantului, omului lăsat fără țară, omului universal ce cară cu sine în țările care-l primesc povara unei lumi dispărute la care mai poate doar visa cu nostalgie. Toate aceste elemente sunt doar simbolizate și nu explicit portretizate în operele sale literare.

În trecut cât și în prezent opera lui Nabokov a fost și este controversată în ceea ce privește maniera de interpretare a acesteia atât de către publicul cititor larg cât și de către critica de specialitate. Datorită abordării personale a autorului referitor la literatură ca univers strict particular și imposibil de conectat cu realitatea înconjurătoare în sensul regăsirii acesteia în paginile cărții, interpretarea creațiilor sale este cu atât mai dificil de realizat. În introducerea la propria sa lucrare de critică literară, *Lectures on Literature*, Nabokov explică în eseu *Good Readers and Good Writers* (Cititori buni și scriitori buni) rolul cititorului cât și originile literaturii ca artă comparând-o cu pictura și evidențiind dificultatea în care este pus cititorul în fața unei creații literare, net mai ridicată decât cea în

care este pus privitorul unui tablou:

*"[...] one cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader. And I shall tell you why. When we read a book for the first time the very process of laboriously moving our eyes from left to right, line after line, page after page, this complicated physical work upon the book, the very process of learning in terms of space and time what the book is about, this stands between us and artistic appreciation. When we look at a painting we do not have to move our eyes in a special way even if, as in a book, the picture contains elements of depth and development. The element of time does not really enter in a first contact with a painting. In reading a book, we must have time to acquaint ourselves with it. We have no physical organ (as we have the eye in regard to a painting) that takes in the whole picture and can enjoy its details. But at a second, or third, or fourth reading we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting. However, let us not confuse the physical eye, that monstrous achievement of evolution, with the mind, an even more monstrous achievement. A book, no matter what it is - a work of fiction or a work of science (the boundary line between the two is not as clear as is generally believed) - a book of fiction appeals first of all to the mind. The mind, the brain, the top of the tingling spine, is, or should be, the only instrument used upon a book."*⁴²

La începuturile carierei sale scriitoricești, în perioada interbelică, deși se transformă încet, încet într-unul dintre cei mai publicați și proeminenți scriitori ruși ai diasporei, operele de tinerețe ale lui Nabokov au fost sever criticate. Aceasta se datorează faptului că, așa cum am explicat

⁴² Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, Mariner Books, 2002, pp. 1-8 "Cineva nu poate citi o carte, o poate doar reciti. Un cititor bun, un cititor activ și creativ este un recititor. Și o să vă spun de ce. Când citim o carte pentru prima dată însuși procesul laborios de mișcare a ochilor de la stânga la dreapta, rând după rând, pagină după pagină, această muncă psihică atât de complicată, însuși procesul de învățare în termeni de spațiu și timp despre ce este vorba în carte, toate acestea stau între noi și aprecierea artistică a cărții. Când ne uităm la o pictură nu trebuie să ne mișcăm ochii într-un mod special chiar dacă, la fel ca și o carte o pictură conține elemente de adâncime și dezvoltare. Elementul timp nu intră neapărat în discuție la primul contact cu o pictură. Când citim o carte, trebuie să avem timp să ne acomodăm cu ea. Nu avem niciun organ fizic (așa cum avem ochiul în relație cu pictura) care să poată observa întreaga pictură și să se bucure de fiecare detaliu. Dar la o a doua, a treia, a patra lectură, începem într-un fel să ne comportăm cu cartea ca și cu un tablou. Totuși, nu trebuie să confundăm ochiul fizic, această realizare monstruoasă a evoluției, cu mintea, o realizare și mai monstruoasă. O carte, oricare ar fi ea – o creație ficțională sau științifică (demarcația dintre cele două nu este atât de clară pe cât se crede în general) – o carte de ficțiune se adresează în primul rând minții. Mintea, creierul, capătul superior al coloanei vertebrale este sau ar trebui să fie singurul instrument utilizat atunci când vine vorba de cărți. "

în subcapitolul anterior, este perioada în care scriitorul se conformează tiparelor literare Occidentale specifice interbelicului. Nesiguri vizavi de modul în care să îi clasifice romanele de început scrise în limba rusă, criticii le-a considerat imitații slabe ale unor originale franceze sau germane. Sirin-Nabokov a căpătat rapid reputația unui impostor în căutarea succesului ieftin. Această critică este vizibilă la Gheorghi Ivanov, care realizează critici la romanele *Rege, Regină, Valet* și *Apărarea Lujin*. Ivanov îl cataloghează pe Nabokov ca fiind un impostor și un paria ce nu are cum să aparțină măreței tradiții literare rusești.⁴³

Este adevărat că literatura și stilul lui Nabokov sunt evolutive și că există o diferență vizibilă între romanele sale de tinerețe și cele de maturitate. Chiar dacă observarea similarităților, în ceea ce privește abordarea și tematica cu literatura europeană interbelică este iminentă, datorită contextului istoric și social în care Nabokov crează, eticheta de impostor sau imitator este una total nedreaptă și în total dezacord cu realitatea. În primii săi ani de carieră, marcat de pierderea impusă a țării sale natale și de moartea tragică a tatălui său, Nabokov se refugiază în lucrări de poezie sau proză cu un relativ caracter imitativ ca apoi, la maturitate, așa cum el însuși recunoaște să se orienteze spre surse de inspirație complet non-convenționale. Pe lângă scriitorul rus de rangul doi Mihail Kuzmin, cu care Nabokov a avut ceea ce putem numi un 'affair' literar, preluând și reinterpretând tema romanului acestuia *Aripi*, elemente de inspirație sau similaritate până într-un anumit punct putem regăsi atât în romanele de tinerețe cât și în cele de maturitate cu Lewis Carol, Gogol, Proust, Poe sau chiar Kafka. În ceea ce privește relația dintre creația lui Nabokov și cea a lui Gogol, Ivask susține în articolul *The World of Vladimir Nabokov* că: "Not only the Russian Nabokov (Sirin), but also the English one sometimes follows Gogol, by whom any kind of offal could be transmuted into pearls by the magic of Art. Such insignificant things as wooden boxes with nails, yellowish sulfur, raisins, soap, or a jar of dried-up candies are thus transfigured"⁴⁴

⁴³ Ivanov, Georgiy. 1994. *Sobranie sochineniy v trekh tomakh*. Vol. 3. Moscow: Soglasie, citat în Galina Rylkova, "Okrylyonny Soglyadatay – The Einged Eavesdropper – Nabokov and Kuzmin", în David H. J. Larmour, Editor, *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*, Routledge Hartwood Academic Publishers, 2002, pp.43-44.

⁴⁴ George Ivask, "The World of Vladimir Nabokov" în *Russian Review*, Vol. 20, No. 2 (Apr., 1961), p. 138. Nu numai rusul Nabokov-Sirin dar și englezul Nabokov îl urmează uneori pe Gogol pentru care orice putea fi transformat în perle prin magia Artei. Lucruri

Despre personajele lui Nabokov majoritatea criticilor săi susțin un punct de vedere comun. Personajele sunt vii, în sensul că sunt realizate într-un mod cât se poate de veridic, dar le lipsește vitalitatea, căldura, apropierea care le-ar face umane. Acestea par detașate de realitate așa cum o cunoaștem și par să aibă sens numai în lumea lui Nabokov. George Adamovich unul dintre cei mai cunoscuți critici ruși ai lui Nabokov compară personajele acestuia cu niște păpuși perfect pictate și bine poziționate în vitrina unui magazin.⁴⁵ Chiar și Vladislav Khodasevici, ale cărui dispute cu Adamovich sunt bine cunoscute, coincide ca punct de vedere în ceea ce privește personajele lui Nabokov. Aceasta susține că romanele lui Nabokov sunt populate nu numai cu personaje umane, dar și cu o multitudine de instrumente literare, care, precum personajele fantastice din mitologie (elfii sau spiridușii) alterează întreaga viziune a cititorului, proclamând sau întărind în același timp viziunea lui Nabokov și dezinteresul său față de iluzia similarității cu viața reală.⁴⁶ Ochii devoratori ai lui Nabokov împrumutați uneori naratorului, uneori personajelor, provoacă cititorului în același timp invidie și entuziasm. Pofta vine mâncând, dar în cazul lui Nabokov nimic nu se servește în cantități mari. Poate că mesajul scrierilor sale creative este : bucurați-vă de viață, orice tip de viață demnă de transformare artistică.⁴⁷

Referințe bibliografice:

Surse primare:

1. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, Random House Inc., New York, 1989.
2. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, Mariner Books, 2002.
3. Vladimir Nabokov, 'The art of fiction', interviu realizat de Herbert Gold pentru *The Paris Review* no. 41 (Summer-Fall 1967).

insignifiante precum cutiuțe din lemn ce conțin cui, sulf galben, stafide, săpun sau un borcan cu bomboane vechi pot fi transfigurate.

⁴⁵ G. Adamovich, *Solitude and Freedom*, 1955, p. 214, citat în George Ivask, "The World of Vladimir Nabokov" în *Russian Review*, Vol. 20, No. 2 (Apr., 1961), p. 135.

⁴⁶ V. Khodasevich, *Literary Essays and Memoirs*, 1954, pp. 249-250, citat în George Ivask, "The World of Vladimir Nabokov" în *Russian Review*, Vol. 20, No. 2 (Apr., 1961), p. 135.

⁴⁷ George Ivask, *op. cit.*, p. 138

Surse critice:

1. Vladimir E. Alexandrov, ed., *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York: Garland, 1995.
2. John Burt Foster, Jr. 'Autobiography as Image Making: Nabokov's Art of Memory and Literary Modernism', în *Self-Representations: Autobiographical Writing in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, ed. Tom Smith, 1988.
3. John Burt Foster, Jr., 'Nabokov before Proust: The Paradox of Anticipatory Memory', în *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 1 (Spring, 1989), pp. 78-94.
4. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Durham: Duke Univ. Press, 1987.
5. George Ivask, 'The World of Vladimir Nabokov' în *Russian Review*, Vol. 20, No. 2 (Apr., 1961), pp. 134-142.
6. Barton D. Johnson, *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, Ann Arbor: Ardis, 1985.
7. David H. J. Larmour, Ed., *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*, Routledge Hartwood Academic Publishers, 2002.
8. Lucy Maddox, *Nabokov's Novels in English*, Athens: Univ. of Georgia Press, 1983.
9. Charles Nicol and Gennady Barabtarlo, Ed., *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov's Short Fiction*, New York: Garland, 1993.
10. Dale E. Peterson, 'Nabokov and the Poe-etics of Composition', în *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 1 (Spring, 1989), pp. 95-107.
11. Charles Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, N. Y.: Oxford Univ. Press, 1985.
12. Susan Elizabeth Sweeney, 'Fantasy, Folklore, and Finite Numbers in Nabokov's "A Nursery Tale"' in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 43, No. 3 (Autumn, 1999), pp. 511-529.
13. Allen Thiher, *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.
14. Edmund White, "Nabokov: Beyond Parody." in *The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences, and Stories*, ed. George Gibian and Stephen Jan Parker, Ithaca: Center for International Studies, Cornell Univ., 1984, pp. 5-27.

Generații literare / canon literar

Prof. dr. Cristina CHIRIAC,
Colegiul Național „Unirea” din Focșani

Abstract: Our study analyses the concepts of literary generation and canon as reflected in the critical reading of literary texts.

Keywords: literary generation, canon, Romanian writers.

Indiferent de timp, una dintre preocupările de bază ale societății (considerată adesea critică de direcție) a fost de a descoperi adevăratele valori literare, urmând, implicit, descoperirea formulei estetice pentru fiecare scriitor afirmat, raportându-se însă permanent la programul literar al perioadei, scriitorii fiind încadrați, conform formulelor adoptate (declarat sau nu), într-o generație literară sau în alta.

În accepțiune tradiționalistă timpul acordat unei generații literare era cel suficient cristalizării programului său, trecerea fiind marcată de un manifest literar bine evidențiat, considerându-se că fiecărei generații îi corespunde un anumit curent literar. Începând cu *perioada modernă* (așa cum o numește Al. Piru), în interiorul aceleși perioade literare activează reprezentanți ai unor generații literare diferite. În perioada interbelică, curentele literare - tradiționaliste, moderniste, avangardiste - se activau dincolo de generația din care proveneau, iar în perioada postbelică, schimbarea contextului, a statutului scriitorului, constrângerile duse până la extrem au reprezentat suficiente motive pentru ca formulele artistice la care au recurs autorii să fie foarte diferite.

Reconfigurarea multiplelor înfățișări sub care se manifestă formulele estetice ale literaturii publicate în primul deceniu postdecembrist, ținând cont de condițiile total opuse față de cele ale celor trei decenii imediat anterioare, e una mai dificilă.

Se observă contradicțiile majore, atât în ceea ce privește funcționarea criteriului generaționist urmare a activării mai multor

generații în interiorul aceleiași perioade, cât și cu privire la curentele literare asumate, menținute sau abandonate, respectiv măsura în care se opresc la acestea reprezentanții unor generații literare diferite, publicând în același interval temporal: coexistența modernismului cu postmodernismul, lansarea fracturiștilor, varietatea curentelor de tipul antropocentrismului etc., activitatea criticilor, scopul criticii în acest context, criteriile valorizării estetice și relațiile dintre scriitorii, criticii și istoricii literari de proveniențe și orientări diferite, în acest interval de explozie a libertății.

Atenția majoră este îndreptată spre măsura în care coexistența invocată a determinat scriitorii ce au activat efectiv să-și modifice formula estetică, mai mult, viziunea artistică, astfel contribuind la definirea nivelului vieții literare din perioada '90–2000.

Se pornește tocmai de la această eterogenitate, scriitorilor consacrați în cadrul generațiilor anterioare făcându-li-se încadrarea, aprecierea, în timp ce noul val de scriitori nu numai că nu trecuse printr-o astfel de cristalizare, dar coexistă artistic cu nume și, mai ales, formule deja consacrate și aprobate. (de exemplu, *Orbitor* al lui Mircea Cărtărescu – scriitor optzecist, teoretician postmodernist– este considerată succesul de răsunet al deceniului). La fel stau lucrurile și în interiorul criticii literare, cu noul val de critici care însă se formează spre sfârșitul perioadei.

Este necesară cunoașterea surselor, a originii pentru justetea observațiilor și a analizei valorice a literaturii actuale (de după 2000), evidențiindu-i totodată și actualitatea. Practic, orice analiza nu este o simplă descriere a generațiilor '60, '80, '90, ci prezentarea specificului literaturii acestor generații prin raportare la criteriul social și politic, dar, mai ales, soarta acestor formule în condițiile schimbării radicale a contextului și în condițiile multiplelor înfățișări pe care le îmbracă literatura în deceniul vizat. Astfel, scopul cercetării nu este de a detalia observații critice și de teorie literară deja spuse, cunoscute, ci prezentarea acestora urmărește configurarea unei literaturi ce este produsul unor variate manifestări, încurajate total de libertatea politică și dispariția cenzurii.

Premisa este *coexistența* unor generații literare în deceniul ultim al secolului al XX-lea, foarte diferite ca viziune, diferențele fiind punctate de partea dedicată celor două generații consacrate în perioada antedecembristă, față de cele apărute după '90. Din întregul tablou se remarcă generația optzecistă, prin afirmarea hotărâtă și relația ei cu postmodernismul care s-a manifestat plenar după '90. Un mod diferit de afirmare îl demonstrează generația '90.

Restrângerea ariei de cercetare (la proză) are la bază, în primul rând, convingerea că o lucrare cu caracter exhaustiv nu este posibilă. Pe de altă parte, apreciem că la nivelul prozei, în special al romanului, se ilustrează cel mai bine modificarea formulei artistice înainte și după eliminarea cenzurii. Tot la nivelul prozei se evidențiază cel mai bine măsura în care scriitorii aparținând unei generații de creație mai păstrează formula specifică acesteia în condițiile schimbării totale a peisajului literaturii.

Pornind de la această considerație, urmărim abordarea teoretică a conceptelor devenite operaționale – de generație/ promoție – pentru stabilirea unor conexiuni între generațiile de creație active dintr-un anumit interval temporal, evidențiat, mai ales, prin eterogenitate.

Având în vedere părerile diferite exprimate de critica literară, dar și de scriitori în legătură cu prezentarea literaturii pe generații, în scopul unei abordări corespunzătoare a tabloului literaturii unei perioade, mai ales în situația coexistenței unor formule literare care susținute au marcat afirmarea și rezistența estetică, se impune ca cercetarea să pornească de la conceptul de bază: *generația literară*. Definițiile existente conțin o serie de criterii care permit o abordare practică, pe istoria literară, dar nu pot fi aplicate întocmai de fiecare dată, cu atât mai mult cu cât pentru noile generații, o serie dintre aceste criterii (cum ar fi cel cronologic) nu mai sunt considerate, iar critica literară a operat de-a lungul timpului fie cu concepte diferite (generație, promoție), fie pornind de la o privire de ansamblu care a mers pe principiul inserției. Subliniem rolul esențial asumat de critica literară de a revizui permanent fondul clasic (valoric și de profunzime) în interiorul istoriei literaturii, revizuirea fără a consta în înlăturarea din canon a unor scriitori prin aplicarea strictă a unor principii estetice prestabilite.

Provenind din latinescul *generatio-onis*, conform lui *generation*(fr.), generația reprezintă „capacitatea de a naște, a produce” și este o categorie estetic-sociologică ce desemnează gruparea bio-psiho-istorică din interiorul unei literaturi condusă de un spirit inovator (numit adeseori *revoluționar*).

Definirea generală a termenului de *generație* (de fapt de succesiune a generațiilor) o face Paul Ricoeur în primul volum din *Temps et récit* (*Edition du Seuil*,1983), bazându-se pe contribuțiile lui Kant, Max Weber, Mannheim, Schutz. Noțiunile utilizate de Ricoeur sunt: *vârstă biologică, experiență, orientare, ideal, tipicitate, coexistența straturilor de vârstă, anonimat* etc. Cum definirea concepută de Ricoeur este, mai curând, valabilă pentru sociologie, conceptul de *generație literară* impune o adaptare la contextul

artistic (literar).

În istoria literaturii, noțiunea de generație a fost introdusă de Albert Thibaudet, în anii '30 ai secolului trecut astfel că, în *Istoria literaturii franceze de la 1789 până în zilele noastre* (1930) acesta introduce un element esențial în definirea unei generații literare: „generația care în 1789 avea douăzeci de ani”, folosind formularea și pentru anii 1820,1850,1885,1914 etc . Thibaudet identifică generația literară cu cea biologică, incluzând câte trei generații pe secol⁴⁸. Noțiuni ca: *vârstă biologică, experiența comună* (ori presupus comună) devin relative, impunându-se idealul estetic, orientarea în viața literară, originalitatea care detașează atât de predecesori, dar și de succesori.

În cadrul literaturii noastre o încercare de definire a generației literare face Radu Voinescu dorind să răspundă „chestiunii existenței unei noi generații literare” – pusă pe seama literaturii de după 2000: O generație literară (artistică în genere) reprezintă o rețea de persoane care se situează în interiorul aceleiași vârste biologice, împartășesc același ideal estetic , atașat unei experiențe care este, în linii mari comună sau presupusă ca fiind comună, practică aceeași orientare în viața literară și se delimitează programatic sau numai în virtutea impulsului către originalitate, de predecesori ca și de succesori.

Încercând definirea *generației de creație* (mai mult lămurirea conceptului, verificarea viabilității lui), Nicolae Manolescu propune analiza conceptului prin intermediul unor întrebări cu rol problematizator: mai întâi dacă generația de creație se suprapune celei biologice, și dacă da, până la ce nivel; comportamentul generațiilor și conștiința lor de sine (dacă este identic și dacă toate generațiile au conștiința de sine); dacă schimbarea de paradigmă artistică se produce de fiecare dată atunci când o generație nouă ia locul alteia; dacă o generație mai presupune –obligatoriu– existența unui nou cadru⁴⁹.

Răspunsurile la aceste întrebări, propuse –provizoriu– tot de Manolescu, se bazează pe opiniile celor care au făcut studii de caz pe marginea acestora sau pe exemple din istoria literaturii. Concluzia lui

⁴⁸ Observația lui Thibaudet se aplică și literaturii noastre – având în vedere că majoritatea șazecistilor aveau la debut 20 de ani (oricum vârste cuprinse între 20 și 30 de ani).

⁴⁹ Nicolae Manolescu, „Generații biologice, generații literare” – editorial în *România literară*, nr. 13, 2010, p.3.

Nicolae Manolescu a fost că: „o generație biologică este o fatalitate, al cărei caracter fatal în istoria literaturii este axiomatic, fără a putea fi demonstrat”, iar aceasta favorizează și opinia conform căreia există și pseudogenerații și anume cele care nu au operă literară veritabilă nici după douăzeci-treizeci de ani⁵⁰.

Trebuie avut în vedere și faptul că în formarea unei generații o contribuție decisivă o are și sistemul social (starea de fapt), care inevitabil conduce la reforme ale sistemului de învățământ: revalorificarea sau negarea generațiilor anterioare, în funcție de care se formează spiritul creator-generaționist.

Criteriile în funcție de care s-a format atitudinea exegeților sunt viziunea și metoda de lucru a acestora, concepția scriitorului despre creația literară, rezonanța la public, precum și raportarea la o serie de concepte (în anumite contexte riguros delimitate): *epocă, școală literară, curent literar, grupare literară, tradiție și inovație, progres artistic, individualitate artistică, talent, geniu, creație artistică*⁵¹. Dincolo de gradul de aplicabilitate, acceptarea/neacceptarea sa, conceptul își dovedește utilitatea în măsura în care el exprimă o mentalitate literară anume în planul creației, dar și al receptării și subliniază noutatea adusă de grupul de creație reunit într-un interval de vârstă, indiferent de proveniențe sociale.

O definiție mai amplă (aparținând lui Constantin Schifirneț) apreciază generația literară drept un grup psihosocial, plasat în realitatea socială, culturală, politică a unei epoci, care cuprinde creatori de vârstă apropiată, orientați de aceleași idealuri de reînnoire a limbajului artistic, de abordare tematică într-un mod inedit, marcat de un stil propriu de acțiune în realitatea socială ca și de modalități noi de difuzare și receptare a propriilor creații și a tradiției literare⁵². Criticul mai preciza că generația literară este formată din trei *valuri*: *valul de tranziție* (the transcience generation), *valul de flux* („the tide generation”) și *valul de reflux* („the generation of deep leanness”).

Invocarea valabilității acestor etape are menirea de a demonstra *curgerea* generațiilor care „își dau mâna”⁵³; *își predau ștafeta* încercând eventuale

⁵⁰ Nicolae Manolescu, „Generații biologice, generații literare” – editorial în *România literară*, nr. 13, 2010, p.3.

⁵¹ Constantin Schifirneț, *Generație și cultură*, Ed. Albatros, Bucuresti, 1985 p.228.

⁵² *Ibidem*, p.229.

⁵³ Constantin Schifirneț, *Generație și cultură*, Ed. Albatros, Bucuresti, 1985, p.192.

conexiuni, cunoscut și acceptat fiind faptul că fiecare generație literară își propune evidențierea chiar până la supraevaluare a literaturii pe care o scrie.

Părerile diferite față de criteriul generaționist merg până la contestarea lui, aducem în acest sens exemplul articolului publicat în *Rețeaua literară* de Virgil Diaconu, unde introduce o serie de interviuri cu o parte dintre scriitorii optzeciști, și pe care îi declară „împotriva canonului optzecist”⁵⁴: Liviu Antonesei susține că „o generație nu este o elită, ci un fenomen de masă; dar dacă nu produce o elită, nu se vede ca generație”⁵⁵; Dan Arsenie afirmă că „orice generație culturală e strict mediocră, sunt doi-trei care se retrag pe insule și niciodată cei din centru”; „Tocmai aceștia sunt cei care fac ceva, în calitate de unici, nu ca membri ai vreunei generații”⁵⁶. Ioan Moldovan, referindu-se la gradul de potrivire a spiritului creator individual cu programul generaționist afirma că „pe măsură ce ești tot mai mult tu însuși, te depărtezi, cu sau fără melancolie, de <<cuib>>, de <<clan>>, de <<grup>>, de <<generație>>, iar apartenența ta la aceste entități <<globalizante>> devine o temă de istorie literată, culturală, stilistică etc”⁵⁷. Marta Petreu este de părere că se insistă prea mult asupra termenului de generație : „a fost o realitate mai importantă atunci, la intrarea în literatură, decât azi. În timp, fiecare autor și-a descoperit vocea sau individualitatea proprie, pulverizând în felul acesta, printr-un fenomen natural de individuație, cochilia colectivă”⁵⁸. George Stanca subliniază lipsa strictă de utilitate a conceptului, implicit operațional: nu înțeleg de ce trebuie să fim clasificați, grupați pe generații. Eu cred că nu aparțin nici optzeciștilor, nici șaptezeciștilor sau poate ambilor, dar sunt singular. L-am adulat pe Cezar Ivănescu, îi iubesc, îi respect pe Coșovei și pe Iaru, pe Doru Mareș al anilor ’80; mă închin în fața nebuniei lui Stoiciu și întreb ce au ei în comun cu o anume generație și ce nevoie ar avea ei de ea?⁵⁹. Bogdan Alexandru Stănescu evidențiază coexistența generațiilor recente, respingând ruptura

⁵⁴ Virgil Diaconu, „Trădarea optzecismului”, în *Rețeaua literară*, nr.3, 2011, p.4.

⁵⁵ Liviu Antonesei, *Vremea în schimbare*, interviuri, Editura Moldova, 1995, p.43.

⁵⁶ Dumitru Augustin Doman, „Interviu cu Dan Arsenie”, revista *Argeș*, Pitești, 2009, p.6.

⁵⁷ <http://scriitorul-destin-si-optiune.blogspot.ro/2012/04/ioan-moldovan.html>.

⁵⁸ Marta Petreu, *De la Junimea la Noica. Studii de cultură românească*, Iași, Ed. Polirom, 2011, serie de autor.

⁵⁹ <http://georgestanca.blogspot.ro/>.

dintre generații: O generație care se afirmă prin negarea celei anterioare se hrănește dintr-un fond profund violent, are la rădăcini sânge (intenția criminală este crimă, nu-i așa?). Sângele și cadavrul din care se scurge sunt cei mai buni fertilizatori pentru tânăra literatură. Totuși, aceste lucruri trebuie înțelese cu înțelepciunea dată de experiență și nu respinse în stilul unor tați autoritari. Obiectul dorit de fiu este cel pe care-l posedă tatăl, ca deținător al autorității. Dar dorința nu este de a înlătura tatăl, ci de a avea (într-un mod absolut mimetic) ceea ce acesta posedă oficial; Atitudinea cea mai înțeleaptă este să accepți, să ajuți, pentru că memoria generației care încearcă să se impună prelungește imaginea <<bătrânului>> : Bekett pe lângă Joyce, Brâncuși pe lângă Rodin, chiar dacă au fugit mereu de lângă maestru, n-au putut scăpa umbrei proiectate de acesta asupra întregii lor vieți⁶⁰.

Începem cu prezentarea modelului de operare cu criteriul generaționist din *Istoria literaturii* a lui Al. Piru, pe motiv că detaliile oferite de critic în legătură cu periodizarea înlesnesc descifrarea canonului fiecărei epoci literare în parte. Astfel, la rugămintea lui Eugen Simion de a-și prezenta biografia (scopul fiind completarea *Dicționarului General al Criticilor* – volum neapărut), Al. Piru explică, printre altele, periodizarea pe epoci și perioade : *perioada veche, epoca premodernă, modernă, epoca marilor clasici, sfârșit și început de secol (epocă de tranziție), perioada contemporană, epoca actuală*⁶¹. Criticul explică noțiunea de *perioadă*, drept „interval de timp caracterizat prin trăsături proprii, în cursul căruia se desfășoară anumite fenomene sau evenimente”, iar epoca „este o diviziune a unei perioade marcată printr-un moment important, un punct de oprire”. El subliniază că epoca 1780-1829 este iluministă, explicând clasificarea literaturii acestei epoci pe genuri. După epoca *marilor clasici*, prezintă o nouă epocă de tranziție (de la secolul al XIX-lea la secolul XX) cu cinci direcții, prima fiind între *clasicism* și *naturalism* (Duiliu Zamfirescu, Delavrancea etc.; Călinescu îl pune pe Duiliu Zamfirescu la *Literatorul* și pe Delavrancea la *Micul romantism*). Piru arată că a înlocuit termenii de *sămănătorism* și de *poporanism*, dar l-a acceptat pe acela de *simbolism* în care îl înscrie și pe Macedonski pe care-l consideră *precursorul poeziei noi*⁶², în timp ce la

⁶⁰ Bogdan Alexandru Stănescu, „Postludiu”, în *Paradigma*, nr. 1-2, 2003, p.6.

⁶¹ Eugen Simion, „Două scrisori de la Al. Piru”, în *Caiete critice*, nr. 29, 1999, p.2.

⁶² Ion Pachia Tatomirescu, *Dicționar estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicării...*, Ed. Aethicus, 2003, p.192.

Călinescu sămănătorismul apare sub emblema *tendința națională*, iar poporanismul sub titlul de *teoria specificului național*.

Generația de creație este conceptul pe care Mircea Martin așezându-l la baza cărții sale (*Genezie și creație*, 1969) îl folosește pentru a desemna „nu solidaritate gregară sau intoleranță juvenilă, ci o atmosferă de emulație artistică, un concurs deschis pentru promovarea noului și a adevăratelor valori”⁶³. Adăugăm și părerea lui Felix Nicolau potrivit căreia nu se pune semnul egal între un *manifest literar* și un *program*, manifestul fiind cel care duce la constrângeri incomode față de scriitori (incomodă fiind și imprecizia lui) și are un suport teoretic cu rol de convingere, în timp ce programul este predictiv și limitativ⁶⁴. În opinia lui Morris, *manifestul* este o „indiferență politică creatoare”, iar în opinia lui Jurgen Habermas programul este „un mediu al dominanței și puterii sociale”. Distincția dintre manifest și program o punctează și Adrian Urmanov, referindu-se la conturarea generației 2000: „noi am făcut prefața generației cu geacărița”⁶⁵.

În legătură cu apariția după ’90 a unei noi generații literare, fenomenul este considerat firesc în primul rând de criticii consacrați în generațiile anterioare. De exemplu, Paul Cernat (critic literar la *Cenaclul Litere* condus de Mircea Cărtărescu) subliniază că e „în legea firii” ca ieșirea din perioada comunistă să presupună ivirea unei generații (culturale) „nesocializate în comunism”⁶⁶. Concepția lui contrazice legalitatea așa-ziselor generații decenale (60-70-80-90-2000), considerând criteriul biologic (istoric) unul irelevant pentru perioada postcomunistă. Explicația adusă și pe care și noi o susținem este următoarea: „criteriul socio-istoric este mult prea omogenizat pentru diversitatea, eterogenitatea și pluralitatea din interiorul deceniilor, acestea manifestându-se descentralizat, imitând o mișcare centrifugă, fiind vag secundate criterii de ordine tipologică”. Susținem că, adaptat la spațiul literar românesc, canonul lui Laurențiu Ulici poate fi aplicat doar pentru tipurile de formule omologate înainte de 1990.

O altă părere (de respingere) despre funcționarea conceptului de generație vine din partea lui Mircea Țuglea (fondator al *Cenaclului de Marți*

⁶³ *Ibidem*, p.185.

⁶⁴ Felix Nicolau, „Manifeste literare nouăzeciste (și postdecembriste)” în *Luceafărul de dimineață*, nr. 28/23, septembrie 2009, p.4-5.

⁶⁵ O are în vedere pe Diana Geacăr și nu pe mama acesteia, Ioana Geacăr.

⁶⁶ Paul Cernat, *Obsesia generaționistă*, în *Bucureștiul Cultural*, nr. 10, 2007.

și al Asociației Arte&Litere ASALT), cel care asociază termenul de *generație* cu cel de „oportunism literar, de grupare în interiorul căreia se pot ascunde mult și bine mediocritățile⁶⁷. În spațiul literaturii românești, fenomenul este considerat de Țuglea „un barbarism critic”, explicația fiind că în limba franceză (limba de origine) termenul acoperă într-adevăr și o realitate biologică, dar aceea era de aproximativ treizeci de ani, iar din engleză de unde este importat, acoperă interiorul unei decade⁶⁸. Autorul concluzionează că „optzecismul”, „nouăzecismul” sunt „calchieri ale sintagmei, <<literature of the eighties, nineties>>”, având drept scop să stabilească precizia delimitării unei generații (autoritatea termenului), prin anumite criterii care să definească o generație de creație (interesul istoriei, criticii literare) și nu una biologică.

Generația poate reprezenta, deci, o paradigmă nouă, având ca efect alte moduri de scriitură care de fapt remodelează orizontul de așteptare al unei epoci anume. Atunci când teoretizarea se produce după conturarea generației, paradigme variate vor fi valorizate diferit (datorită modificărilor majore aduse operei) încât față de variațiunile inevitabile, nici în cazul celei mai strânse unități nu se poate vorbi de un *arhitect totalizant*⁶⁹.

Periodizarea literaturii pe epoci și perioade este de maximă importanță, dar nu se poate vorbi de generații ori promoții literare, de succesiunea ori coexistența lor fără a avea în vedere formulele estetice. În *Postfață* la ediția a II-a de la *Scriitori români de azi I* (1978), Eugen Simion afirmă că „orice grupare este convențională, subiectivă, discutabilă”, că „esențiale sunt în cărți de acest fel judecata critică și justificarea analitică a judecății”. În această carte prezentarea scriitorilor nu se mai face pe generații ori promoții, epocă ori perioadă, ci sunt prezentați autorii (după cum susține autorul) individual, printr-o raportare la valoarea literară, fără să înțelegem de aici că raportarea la generația literară din care vine scriitorul ori la „momentul literar” în care se încadrează sunt pierdute din vedere. Ca primă dovadă a abordării sub raport canonic stă principiul de la baza materialului (ne referim aici la *Scriitori români de azi I*, 1974), invocat de titlurile celor trei părți din compoziția volumului: *Evoluția poeziei*, *Evoluția prozei* și *Evoluția criticii literare*. Totodată, titlurile unor capitole din același volum fac trimitere cât se poate de evidentă la criteriile generaționiste:

⁶⁷ Mircea Țuglea, „Liziera serii”, în *Paradigma*, nr. 1-2, 2003, p.8.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

„Continuitate și ruptură. Poezia evenimentului”, „Buzduganul unei generații”, „Resurecția baladei”, „Prelungiri ale suprarealismului”, „Critica nouă”, „Precursori și modele”. ca și la anumite perioade literare: „Momentul '45-'46”. Pe de altă parte, sublinierea spiritului de generație literară în care se înscriu scriitorii îi reușește criticului Eugen Simion în prezentarea fiecărui text literar; permanent se găsesc formulări de tipul: „[George Bălăiță] a publicat trei cărți de povestiri și nuvele în stilul cunoscut al prozei tinere din anii '60...”. Desprinderea optzeciștilor este anunțată prin Mircea Nedelciu: „Prima lui carte (*Aventuri într-o curte interioară*, 1979) anunță debutul unei noi generații de prozatori și începutul unui nou stil în proza noastră”, pe Mircea Cărtărescu îl numește „liderul noii generații de poeți”. Prin prezentarea lui Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade, Constantin Noica, G.Călinescu (vol.I), scriitori care nu aparțin generațiilor postbelice, este pusă în evidență coexistența generațiilor literare din perioada postbelică.

Scriitori români de azi (I,1974; II,1977) cuprinde autori și opere contemporane despre care autorul, Eugen Simion spune că „sunt grupate după tipul de sensibilitate”. Despre modul de ordonare a celorlalte criticul spune că „sunt puse într-o cronologie critică personală; unele texte sunt mai vechi și, dacă ar fi avut timpul necesar, autorul le-ar fi înlocuit cu altele care ar fi exprimat poate mai limpede punctul lui de vedere actual”. Iată și o caracterizare generală: „Literatura postbelică (îndeosebi cea occidentală) este plină de tineri abia ieșiți din copilărie, complicați și refractari față de morala părinților”, ca o sugerare a desprinderii (sau, după caz, a conturării) unor generații.

Cartea acoperă, după cum spune și autorul în *Cuvânt înainte*, „50 de ani de literatură română și, implicit, „o epocă tragică din istoria noastră”. Scopul mărturisit al cărții a fost ocolirea literaturii oficiale, deci promovarea literaturii de valoare, demonstrând astfel că, în ciuda contrângerilor politice supreme, spiritul critic autentic nu s-a topit în vremea dictaturii comuniste⁷⁰.

Precizăm că Eugen Simion, în aceeași *Postfață* a cărții menționează că *Scriitori români de azi* „nu constituie o istorie a literaturii române

⁷⁰ Criticul precizează că a amintit aici de compromisurile făcute de scriitori (trimite la capitolele despre Sadoveanu, G.Călinescu, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc) în fața regimului comunist.

contemporane”, deși nu își ascunde intenția în acest sens, autorul vorbind de „un număr de analize globale și analize fragmentare” că alcătuiesc opera. Ceea ce subliniem este că operarea cu trasăturile generaționiste în analizele de pe marginea literaturii este inevitabilă indiferent de statutul de istorie literară al acestor analize.

Nici *Literatura română postbelică* (2002) a lui Nicolae Manolescu nu este o lucrare cu statut de istorie literară. Literatura prezentată este tot cea postbelică, subtitlul cărții, *Lista lui Manolescu*, anunțând statutul de selecție cât și obiectivul acesteia: „constituirea canonului literar”⁷¹. Ca o supraordonare se observă aplicarea criteriului genurilor literare, autorul precizând totodată că „data nașterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în câteva cazuri, care reprezintă excepții, autorii cu pricina au debutat cu întârziere (Șt. Aug. Doinaș este un bun exemplu), împreună cu o altă generație decât a lor”. De aici reiese considerarea implicită a generațiilor literare distinct de cele biologice ale scriitorilor, deci din nou primatul esteticului. În *Cuvânt înainte*, autorul vorbește de „bătălia canonică” din literatura română pe care o plasează în contextul dezbaterilor despre postmodernism: „Generația '80 este aceea care introduce în câmpul literar conceptele canonice și ea pare cea dintâi conștientă că evoluția însăși a literaturii se face prin schimbări de paradigmă”. Și din observația: „Primul canon a fost acela al generației pașoptiste și formularea lui limpede o găsim în celebra <<Introducere>> la <<Dacia literară>> din 1848”, înțelegem că schimbările de paradigmă sunt, de fapt, mutații canonice și că acest „canon” este direct legat de generația literară, de formulele estetice prin care se distinge.

Manolescu face o serie de cronici pe marginea textelor pe care le consideră ca făcând parte din „canon”, în dreptul prozei începând cu G.Călinescu, *Mircea Eliade*, până la *Mircea Nedelciu*, *Gheorghe Crăciun*, *Ioan Groșan*, *Răzvan Petrescu*, *Antologii de proză*, *Jurnale și memorii*. Scriitorii nu sunt grupați, deci, pe generații literare, dar în introducerea cărții Manolescu face o „schiță a evoluției canonice din literatura română: pașoptiștii, junimiștii reprezentând <<prima contestare>>”, canonul

⁷¹ Nicolae Manolescu motivează în *Notă asupra ediției* din *Literatura română postbelică*, Editura „Aula”, Brașov, 2001, p.5, că „orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei și autorului, ar fi complicat inutil lucrurile”.

modernist ocupând întreaga epocă interbelică. Manolescu precizează că mișcarea simbolistă de la începutul secolului a anticipat canonul modernist, în timp ce neo-modernismul anilor '60-'70 este doar modernismul „retrezit la viață”.

Iată postmodernismul în viziunea lui Manolescu: „nu se poate să nu remarcăm că avem de-a face cu vechiul canon modernist (întrerupt, reluat și rebotezat) cosmetizat prin adoptarea câtorva autori și opere postmoderne”; „Schimbarea de paradigmă sesizabilă spre 1980 n-a condus la înlocuirea canonului vechi, modernist, de către acela nou, postmodern, ci la un armistițiu neobișnuit, deși explicabil. Bătălia canonică s-a încheiat de data aceasta în coadă de pește. Anii '80 au cunoscut o întetire a cenzurii care n-a permis tinerilor postmoderni să dea până la capăt bătălia contra moderniştilor. Iar după 1989 armistițiul n-a fost nici abrogat, dar nici prefăcut în pace durabilă. Pur și simplu a fost asumată decizia finală”.

Deci, distincția sigură dintre modernism și postmodernism a fost împiedicată de contextul politic, cea dintre șaizeciști și optzeciști -de șaptezeciști- nu se vorbește ca despre o generație.

Din descrierea literaturii de după 1989 avem posibilitatea de a verifica în ce măsură a avut dreptate Manolescu: când scriu aceste rânduri, în primele zile ale secolului XXI, nu știu dacă și când se va relua cea de-a patra „bătălie canonică”, suspendată de un deceniu de represiune și de cumulum de anarhie. Ceea ce știu este că selecția operelor care formează canonul literar actual s-a făcut acum treizeci de ani (n.n. a se lua în calcul timpul în care a fost scrisă cartea, 2001) și a avut două surse: pentru toată literatura de dinainte de al doilea război, cea medievală, cea din secolul XIX sau cea din secolul XX, suma a fost critica modernistă interbelică (Istoria nerepublicată, până în 1982 a lui G.Călinescu, îndeosebi), cu premisele și intoleranțele ei, inițiată de revizuințe lovinesciene și urmată de încă două generații de critici și scriitori; pentru literatura postbelică, suma a fost critica generației '60, ieșită ea însăși din mantaua modernistă (călinesciană sau lovinesciană)...⁷².

Diferit de *Scriitori români de azi* ori de *Lista lui Manolescu, Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale (I-III, 1967-1975)* a lui Ovid Crohmălniceanu ține la prezentarea scriitorilor în contextul generației lor literare, deci un alt mod de practicare a canonului literar. Iată câteva dintre

⁷² Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol.I. Poezia, Editura „Aula”, Brașov, 2001, p.7-13.

principiile criticului în acest sens: „M-am mărginit, deci, să-i citez acolo unde scrisul lor a contribuit la evoluția prozei noastre între cele două războaie mondiale”; „N-am mai consacrat capitole scriitorilor reprezentativi pentru perioada anterioară, chiar dacă ei au continuat să fie prezenți în viața literară și ulterior, ca N.Iorga, I.Agârbiceanu, Gala Galaction sau Jean Bart. Am pornit de la aceeași idee că prezentarea lor se cuvine a fi făcută integral în cadrul momentului literar care i-a afirmat și al cărui climat particular i-a format”⁷³.

Crohmălniceanu schițează întâi contextul social și pe cel cultural al epocii, anunțând ivirea altor personaje cu rol decisiv pentru mișcarea literară (Eugen Lovinescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Ion Pillat, Tudor Vianu, George Călinescu, Mihai Ralea, Ion Vinea), de fapt, o altă generație literară. Sunt prezentate publicațiile, grupările și direcțiile literare, loc principal ocupând *Sburătorul*, punctată fiind și *Gândirea*, *Viața românească după război* etc. Proza este prezentată pe considerentul „înfloririi romanului” (se amintește că fenomenul fusese prevăzut de Garabet Ibrăileanu) și pe principalele direcții de dezvoltare ale prozei românești, începând cu lărgirea ariei sociale a romanului: *Realismul dur*, *Caleidoscopul mediilor*, *Comedia automatismelor*, *Memorialistica deghezată și francă*, *Analiza psihologică*, *Literatura autenticității și experienței*, *Universul proiecțiilor obsesive*, *Proza artistică*, *Reconstituirea balzaciană și clasificarea caracterologică*, *Antiproza*.

Amintim că autorul declară că nu a acordat atenție genurilor literare, scriitorii care s-au remarcat în două, chiar trei genuri literare fiind prezentați acolo unde, zice criticul, s-au afirmat mai ales. Mateiu Caragiale, de exemplu, a scris și eseuri, dar e evident că proza lui interesează în primul rând. Rigurozitatea studiului a mers până într-atât încât nici măcar coexistența generațiilor nu a mai fost reflectată, cu toate că acum au continuat să publice scriitori reprezentativi pentru perioada anterioară.

Precizăm încă o dată că nu doar istoriile literare fac obligatoriu trimitere la trăsăturile de generație literară, ci și critica literară, indiferent dacă forma este de cronică, analiză literară, articole apărute în revistele literare.

⁷³ Ovid S.Crohmălniceanu, *Cuvânt înainte la Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura „Pentru Literatură”, București, 1967, p.5-6.

Afirmări ale ekphrasis-ului în romanul fantastic eliadesc⁷⁴

Drd. Steluța BĂTRÎNU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: This paper aims to investigate the dual role of visual and verbal discourse, of ambiguity and polysemy, which are omnipresent in the Romanian landscape of Mircea Eliade's fantasy novel "Miss Christina". This essay intends to prove that the chosen narrative text summarizes different means of execution-expression, inside a piece of writing that is capable to explore the temporal determined imaginary universe, the texts being subject to a chronosyntax, while the image to a toposyntax. Specific analysis tools are used (such as literary, artistic, musical and hermeneutical analysis) to emphasize the shift from a verbal register to a visual one, asymptotically structured, but also to discover the ekphrasis phenomenon that is related to the image captured in its ephemeral state. The expected result is to reassemble the narrative of Eliade's work, trying to isolate the passing from the literary form of narration to the artistic one. The novelty of this investigation consists in comparing and contrasting these two types of discourses, their relationship with the language of art, from an inter- and transdisciplinary perspective, by promoting a multidimensional analysis model of approach to literature.

Keywords: chronosyntax, toposyntax, ekphrasis, visual discourse, verbal discourse

Elvira Sorohan probează eficiența esteticului printr-o întoarcere la frumosul emoționant amenințat, din păcate, de un comercial nepretențios ce derutează receptorul. Spectacolul marilor spirite, [literatura] oferă loc de contemplare a orizontului, o dezvoltare a sinelui mai mult decât alte arte și o căutare neîntreruptă a unui ideal. Această întrupare a spiritului și a frumosului, calitate transparentă ce îi asigură varietatea și complexitatea în șirul celorlalte arte, apare și la N. Manolescu (Manolescu, 2000:9), interesat

⁷⁴ This work was supported by the project " Interdisciplinary excellence in doctoral scientific research in Romania - EXCELLENTIA" co-funded from the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no. POSDRU/187/1.5/S/155425."

de identificarea unui tip de cititor specific epocii religioase (nivel calitativ) și laice (nivel cantitativ, diversitate), preocupare ce îl conduce spre un *oligofren virtual*, o absență a spiritului. Așadar, dintotdeauna literatura a șlefuit caractere umane prin comunicarea în variantă accesibilă a esteticului, iar colaborarea cu imaginea vizuală a ajutat-o să se vadă mai bine pe sine și să se reinventeze: „Cuvintele nu s-au certat niciodată cu imaginile, ele se relevă reciproc observației care le captează simultan” (Sorohan, 2013). Arta se sustrage din sfera activităților obișnuite pentru că nu este o manifestare oarecare, ci ajută ființa umană să-și conserve spiritualitatea, preocupare întâlnită în cele mai timpurii perioade ale umanității. Dacă Hegel așază arta pe un soclu având ca vecine religia și filozofia, nici el nu se distanțează de spirit, reiterând ideea conform căreia arta „nu e decât un mod de a înfățișa înaintea conștiinței și de a exprima divinul, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului” (Biemel, 1987: 293). Limbajul artei rămâne același, doar căile în/spre înțelegere diferă; ea cere traduceri, transpuneri, reinventări multiple pentru a o face dacă nu înțeleasă, măcar accesibilă.

Personalitate enciclopedică de tip renașcentist (Handoca, 1993:14), Eliade merită a fi înțeles și studiat prin ansamblul creației sale. Autorul *Tratatului de istorie a religiilor*, apărut la Paris în ianuarie 1949, se ocupă tangențial și de etnologie, antropologie, estetică sau literatură, lărgind orizontul unui bun deținător al adevărilor sacre ale creștinismului, budhismului, islamismului sau mozaismului. Majoritatea studiilor sale se sprijină pe cuvinte-cheie precum mituri, rituri, simboluri dar și expresia sacru și profan, două situații existențiale care amintesc de faptul că sacralitatea se manifestă peste tot, camuflată în profan. De aici rezultă și termenul de hierofanie, manifestare a sacrului în profan, într-o accepție comprimată.

În estetică se luptă pentru o valoare, identificată prin *frumos* (Ralea, 1963: 127), un frumos ce îl desprinde pe cititor din tumultul cotidian și îl aruncă în *regiunile spirituale* (Ralea, 1963: 126). Dacă literatura europeană, în speță cea franceză și italiană, s-a preocupat constant de artă, literatura română are aceeași orientare în-spre sensibil, iar certificarea ei nu întârzie să apară odată cu opera lui M. Eliade, un literat interesat de frumosul autohton. În *Domnișoara Christina* vocile criticii literaturii românești identifică o componentă folclorică a poveștii de iubire dintre un strigoi și un pământean, prin extindere, dintre un Luceafăr și o Cătălină, în viziune

inversată. Dacă arta constituie un mijloc de exprimare, se pare că în creația eliadescă mijlocele felurite de dialogare cu cititorul nu se rezumă doar la cuvânt, ci și la imagine, o armonie mutuală ce se integrează tacit în totul operei. Corelația strânsă între personaje și mediul în care acestea conviețuiesc îl determină pe cititor să împrumute *un ochi* de estetic pătrunzător și critic, pentru a observa, îndeaproape spațiul fantastic de expresie halucinatorie. Orientarea acestuia către fenomene și zone spirituale se recunoaște în însăși mărturisirea lui din *Fragment autobiografic* din perioada de debut, când face trimitere la o interconexiune a realului și a fantasticului. Eliade schițează prin artă și prin stilul său mentalitatea poporului român, așadar o diagnoză pentru psihologia sa etnică susținută de un spațiu autentic, un timp mistic medieval animate de personaje prinse într-o încheștare a umanului și a nonumanului (Eliade, 2013: 10). Șansa de a nu fi *condiționat istoricește*, după cum pățise generația lui Nicolae Iorga, îi dă aripi celui ce avea să facă parte din grupul *privilegiaților*, care după succesul cu romanul exotic *Maitreyi* va publica numai *cărți dure* pentru a-și descuraja cititorii.

Ficțiunile lui Eliade, construite pe un suport mitologic și religios de extracție autohtonă sau cu rădăcini în alte spații culturale, fac corp comun cu opera științifică. Ele se înscriu într-o tradiție consistentă (proza fantastică și filozofică). Despre *interferența celor trei atitudini* (Eliade, 2013: 7) amintește Sorin Alexandrescu, menționând că avem de-a face cu un creator pentru care literatura este expresia materială a talentului autentic. Conștiința apartenenței la cultura autohtonă nu l-a împiedicat pe scriitor să-și lărgească orizonturile pentru a devoala, dar nu în totalitate, misterul infinit al realului, ambiguitatea lui fascinantă.

Dacă pentru scriitor invitarea fantasticului în lumea reală pare una familială, între planul real și fantastic neexistând discontinuitate, cititorul însă se va simți derutat odată cu „evocarea straniului, insolitului, misteriosului” (Mica, 1993: 6) care îi va amenința certitudinea. Fantasticul irupe în sânul realității cumiți, trezind-o prin „neliniște, instituind un climat psihologic dominat de anxietate, de perplexitate în fața misterului” (Mica, 1993: 7). Operele de natură fantastică relaționează perfect cu incompreensibilul, cu neînțeleșul, cu surprinzătorul, sentimente care îl surprind, din nou, pe cititor. Eliade nu comentează stranietatea întâmplărilor, nu lămurește simbolurile ivite, ci creează constant momente de ambiguitate epică, alipită logicii curente a episoadelor acțiunii. La majoritatea scriitorilor se întâlnesc mijloace similare de întrupare a

fantasticului „motivul dublului, motivul psihozei și al halucinației, al morții tainice, misterioase și al crimei, al visului rău, al magiei sau al resuscitării diferitelor mituri” (Mica, 1993: 8), așadar un spațiu dezagregat în urma amenințării echilibrului real, omniprezent și în operele lui M. Bulgakov. Intersectarea realității și a ficțiunii capătă forme multiple și complexe în opera bulgakoviană, cea dintâi fiind transpusă artistic în proza fantastică însă, împletindu-se ca într-un joc, asemenea unui delir imagistic (Bulgakov, 1995: 11). La baza nuvelei *Diavoliada*, care deschide ciclul acestor povestiri, se află un fapt real, cunoscut din biografia autorului: secția de literatură, unde lucrase Bulgakov timp de două luni, s-a desființat din cauza unor probleme financiare, iar angajații și-au primit drepturile bănești sub forma unor chibrituri. Mirosul lor de sulf creează acea atmosferă care justifică titlul. Nuvela expune peripețiile fantastice ale unui slariat, Korotkov, care lucrează într-una din instituțiile aciuete în incinta unui fost restaurant. Concediat pentru o neglijență imaginară, el încearcă să demonstreze că e vorba de o eroare, dar toate eforturile sunt în van. Kalsoner, noul șef al instituției, se arată mereu ocupat, motivându-și atitudinea prin fraza cheie „îmi răpiți un timp prețios” (Bulgakov, 1995: 70)

Încercările lui Korotkov de a-l prinde într-un dialog se transformă într-o neîncetată urmărire, dar ivirea celui de-al doilea Kalsoner derutează și complică stadiul lucrurilor. Șeful, aidoma viitorilor însoțitori ai Satanei din *Maestrul și Margareta*, are ochii verzi, se deplasează cu o viteză supranaturală, se schimbă mereu, lasă în urmă un miros puternic de pucioasă: „Korotkov avu senzația că, la fiecare cuvânt rostit, gura necunoscutului emană un miros de chibrituri arse” (Bulgakov, 1995: 73). Korotkov își pierde actele, drept urmare și identitatea, perindarea acestuia prin sfera supranaturalului, schimbarea numelor instituțiilor complică mult situația nefavorabilă în care se află personajul. Totul îi este potrivnic, mergând pe un drum nepietruit al *apusului*. Pragul ultim al acțiunii e reprezentat de metamorfoza lui Kalsoner într-un motan negru cu ochi fosforescenți, conducând la o inevitabilă asociere cu ipostaza unui personaj din *Maestrul și Margareta* : „-Ajutor! Răcni Kalsoner, și glasul lui subțirel deveni acum un bas de armă. Făcu un pas greșit, căzu cu zgomot și se lovi la ceafă de treptele scării. Lovitura își făcu efectul: Kalsoner se preschimbă pe dată într-un motan negru, cu ochi fosforici” (Bulgakov, 1995: 83). Fantasticul în această nuvelă e omniprezent, iar finalul îl prezintă pe Korotkov aruncat în gol de pe balustrada unei clădiri de zece etaje. Singur într-o lume halucinantă, condusă de strigoi și roboți, Korotkov va sfârși

prin a ceda, devenind o simplă marionetă în mâinile unei forțe atotputernice. Asemenea nuvelei *Diavoliada*, în romanul *Domnișoara Christina* teroarea devine certă pentru Egor și pentru Nazarie încă de la început: „Dar d-na Moscu se așezase extenuată pe scaun. Profesorul rămase uluit lângă ea, cu fraza nesfârșită. Îi era teamă să se întoarcă spre ceilalți; teamă nu cumva să pară ridicol sau ofensat” (Eliade, 2013: 39). Fără a neglija straniețea nuanțată prin câmpurile lexicale (ciudat, neobișnuit, nefiresc, neobișnuit, neverosimil, înspăimântat, curios), acesteia i se adaugă o atmosferă de moleșeală, pesemne un cocon de molie ce așteaptă să spargă zidurile protectoare, degajată în special de dna Moscu ale cărei zâmbet *prea obosit, braț moale* și acea *stranie și neînțeleasă oboseală* învăluie conacul, dar și personajele într-o stenahorie, materializată treptat. Asemenea detalii stârnesc curiozitatea lui Egor și lui Nazarie, uluiți și temători, ciudățeniile familiei anunțând parcă un increat aflat în perioada de incubație, o așteptare a ceva neprecis, scormonit și trezit odată cu săpăturile de la Bălănoaia în care scotocirea în măruntaiele pământului nu scoate la lumină adevăruri neelucidate, ci și demoni. Nefirescul teamat instalat în vorbe suferă o strămutare în gesturi, jocul cu obiectul contondent al lui Egor trădează gestul inconștient de a analiza și diferenția, tradus simbolistic prin modificarea materiei pasive (conacul, Dna Moscu) de către principiul activ (Egor). Mânuirea cuțitului, indirect, furnizează convingerea îndepărtării influențelor malefice (Chevalier, Gheerbrant, 1993: 424), gest ce converge spre o dezarticulare a gândului.

Cafeaua pe care Sanda o oferă oaspeților are efect anamnezic, dezmoștește trupuri și trezește spirite demult adormite, episod similar celui din *La țigănci* când Gavrilescu trece printr-un logos purificator, reînființându-și trecutul: „Să nu bei prea multă cafea, șopti fata deschizând ușa și împingându-l înăuntru” (<http://bookspot.ro/file.axd?file=2010%2F10%2FMircea+Eliade+-+La+Tiganci.pdf>).

Motivul tăcerii în literatură capătă la Eliade semnificații profunde, o tăcere, de asemenea stranie și tulburătoare, instalată progresiv în sufletele personajelor săpând un mare și neînțeles gol lăuntric, acoperind cu un giulgi nu doar chipuri, ci și lumi; tăcerea își face prezența precum un *spiritus loci* la conac și în sânul câmpiilor dunărene, locuri „deznădăjduite, pustii, bătute prea mult de soare...cu o fecunditate înspăimântătoare” (Eliade, 2013: 43) pe care niciun pictor n-a încercat să le picteze. Spațiul dunărean pare a fi doar un pretext, un soi de omphalos al unor orașeni

adunați aici, victime ale unor întâmplări neobișnuite (Mircea Eliade, 902) Personajele, lipsite de un elan vitalist, vlăguite, fac parte din două tabere, benefice ori malefice, poziție pe care autorul o evidențiază constant; cu toate acestea, nu se poate ignora bolnavicioasa atmosferă care apasă acești oameni, asupra cărora apasă o greutate invizibilă. Vizibil devine totuși acest tip de malefic, regăsit în parantezele frenologice, fețele lor scoțând la iveală o frică ce ușor se va materializa. Biologic vorbind, personajele rămân victime ale unui cerc vicios malign, nu întâmplător Sanda se îmbolnăvește chiar în noaptea ivirii strigoii, înrăutățindu-se în a doua și stingându-se în cea de-a treia, la mijirea zorilor, odată cu uciderea Christinei de către Egor. Cochetarea cu spațiul psihanalitic sugerată de stările de somn sau de leșin are o dublă semnificație: refuzul morții sau perimarea deprinderilor afective. Domna Moscu are similitudini cu Andronic din *Șarpele* a căror putere încetează la răsăritul soarelui și începe la apus, mai ales după miezul nopții, de parcă ceva *străin* în ei îi obosește, iar vindecarea lor înseamnă „înlăturarea încărcăturii, depărtarea materiilor străine din corp” (Kuhne, 2013: 73) singura modalitate exactă pentru vindecarea bolnavilor. Echilibrul lumii rezidă în compartimentarea diurnului și a nocturnului, a maleficului și a beneficului, a vieții și a morții. Apariția strigoii în vis, adică în substratul subconștientului, este o întârziere a în-ființării răului. Egor nu pică în farmecele ei, se împotrivesc, luptă cu proprii demoni, dovadă că voința este activă/trează în somn.

Odată cu materializarea întâlnirii lui Egor cu Christina, acțiunea se îndreaptă către deznodământ, impunând un ritm alert scenariului epic. Tânăra o salvează pe Sanda, incendiul se extinde purificând locul asemenea celui din *Moara cu noroc*, dezleagă vrăjile distrugând portretul Christinei și îi înfige un fier în inimă, nicăieri altundeva decât în pivniță, peregrinare identificată cu o coborâre ad Inferos. Prețul anihilării maleficului prin uciderea sufletului și spiritului Christinei (anima-animus) constă într-o redobândire a unui echilibru exterior lumesc, dar și o conștientizare a pictorului Egor că a rămas singur, cu amintirea tinerei mirosindă a violete pe care ursita nu i-a hărăzit-o. Se pare că domnișoara Christina își alege, ea însăși, spațiul în care vrea să trăiască, întreținând abil confuzia dintre vis și realitate, marcă distinctivă a fantasticului caracterizat prin ruptura în odinea realității. Tema predilectă a întrepătrunderii fantasticului cu realul, convertită în limbaj pictural, stimulează imaginația cititorului; Christina se aseamănă izbitor cu *Fantoma albastră* a lui Sabin Bălașa, tablou cu elemente comune suprarealismului căruia îi imprimă un

aer meditativ grație preferinței pentru culoarea albastru, similară celei de la Voroneț. Altfel spus, albastrul este legat de imaterialitate, culoarea cerului, specialiștii în psihologie asociindu-l cu o „relaxare spirituală”. Prin extindere, în China Antică, în arta tradițională ființele cu chipul albastru erau demonii și strigoii, pe când simbolistica central-europeană asociază albastrul cu lucrurile misterioase, mistice, incerte. Bălașa optează pentru spații deschise, ezoterice, ființa umană evadează din concret spre un spațiu infinit, conturând iluzia unui real posibil.

Ca în orice lucrare, picturală sau literară, spațiul ocupă un loc determinat. Scenele care pregătesc venirea Christinei derivă firesc unele din altele: portretul și atmosfera din fosta ei cameră, întâlnirea Simina-Egor, așa-zisa ivire a ei prin pădure, povestirile lui Nazarie despre trecutul ei erotic, toate culminând cu visul în care aceasta pare că face parte dintotdeauna. Ea încearcă să se revitalizeze printr-o reînțoarcere în lumea celor vii prin intermediul celui mai înălțător sentiment, refuzându-se ca strigoi. Dorința Christinei de a fi femeie nu se materializează imediat, rămânând blocată într-un același incert halucinant abur, o ceață prin care se plimbă lejer fantomele pictorului vizionar Bălașa. Cu toate acestea, feminitatea strigoiului va fi susținută de cea a Siminei, un personaj fantastic pur, demonică și senzuală, ingrediente perfecte de acaparare a lui Egor, de această dată în varianta diurnă. Ceața și atmosfera apoase persistă. Trăsura care o aștepta pe Christina, încremenită în timp și în spațiu, asemănătoare celei din nuvela fantastică *La țigănci*, completează mesajul operei. Christina nu-și găsește rostul într-o lume a palpabilului, singurul mobil ce îi împlinește acest vis rămâne trăsura plină de loloții ce o va conduce spre o lume damnată, spre un oarecare nicăieri identificată cu mașina fantomă din tabloul lui S. Dali.

Literatura rămâne un prilej de a dialoga cu alte arte. Opera lui M. Eliade nu se sustrage acestui fapt. Cristina Scarlat în studiul său (disponibil la adresa http://www.academia.edu/8306385/Domni%C8%99oara_Christina_de_Mircea_Eliade_%C3%AEn_traducere_muzical%C4%8) amintește de transpunerea romanului fantastic *Domnișoara Christina* în cheie muzicală, plecând de la ideea lui R. Barthes care afirmă că e imposibilă redarea unei fraze muzicale în discurs literar: «Il n’y a pas de phrase qui puisse être l’équivalent d’une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même, il n’y a pas de traduction». Un bagaj de cunoștințe minimale ar ajuta receptorul să înțeleagă acest dialog între arte distincte. Redusă la

forma cea mai simplă, cunoașterea impune o relaționare între emițător și receptor. „Întrepătrunderea artistică” (Berger, 1976: 49) (sintagmă ce desemnează interacțiunea dintre creație, prezentare și difuzare a artei), este legată organic de informații, în opinia aceluiași R. Berger. Textul poate fi pus în relație cu o imagine, promovând o serie de elemente cu valoare simbolică și completând pe alocuri cu semnificații necesare cuvântului rostit. Atmosfera de straniețe, somnolența sau absenteismul personajelor de la conac sunt în aceeași nuanță cu peisajul lugubru, animat de urlatul unui câine speriat, venind dinspre parc spre casă, un gest ce rupe tăcerea, sugerând că un dezechilibru se va produce sau că acesta va fi un mijlocitor între lumea vie și forțele subterane. Pădurea mirosindă a putreziciune, înspăimântătoare și nebunească, bolnavă precum dna Moscu, împrumută obiectului contemplat, portretul Christinei, un aspect neliniștitor. Dar nimic nu este mai tulburător decât portretul domnișoarei Christina, angelică și demonică deopotrivă, emanând un amalgam de sentimente, de la sensibilitate, la inocență, deghizate în neliniște și tristețe. Tabloul scrutează stările de conștiință ale unei domnișoare neîmpăcată cu ea însăși, neîmplinită în dragoste, iar rozul păcălește ochiul receptorului, desfătându-l pentru moment, violentând privirea într-un final. Aceeași expresie feminină scăldată în clar-obscur și absentă spațiului temporal se găsește în tabloul lui W. M. Whistler, *Tânără în alb* (1863).

Acest acord între subiect și limbajul plastic capătă în tabloul domnișoarei Christina diferite conotații artistice. Imaginea pe care și-o închipuie cititorul, în fața căruia se dezvăluie treptat, și ceilalți privitori este anunțată de o polemică între o persoană neavizată-dna Moscu, îl elogiază pe Mirea, și Egor-un avizat într-ale artei, reținut, intransigent și ironic față de lucrările pictorului bucureștean George Demetrescu Mirea. În concluzie, opiniile pertinente ale lui Egor, un alter ego al autorului însuși, se rezumă la o subestimare a stilului și valorii pictorului Mirea, îndemnându-l conform propriului stil. Pictorul Mirea, un excelent portretist, nu se cufundă în scene pline de amănunte, ci preferă simplitatea, în tușe fumurii, mistice, permițând accesul într-o lume a unei figuri ce se lasă greu decriptată: Doamna în rochie roz, Portret de femeie I și Portret de femeie II satisfac estetic gustul receptorului. Comparând ceea ce vede cu ceea ce cunoaște, cititorul asistă la o lectură iconologică, prelungind mintal starea de spirit a individului din tablou și cunoscându-i istoria personală.

Figura domnișoarei Christina, ucisă în timpul Răscoalei din 1907, este păstrată în familie prin portretul aflat în conacul familiei Moscu: „(...)

un portret în mărime naturală al Christinei; l-a pictat Mirea. Copiii o știu după portretul acela (...) (Eliade, 2013: 64). Nazarie realizează o descriere fidelă a tabloului: „Domnișoara Christina zâmbea din portretul lui Mirea, parcă l-ar fi privit într-adins pe el. Era o fată foarte tânără, îmbrăcată într-o rochie lungă, cu talia subțire și înaltă, cu buclele negre lăsate pe umeri) (Eliade, 2013: 62). A se observa perspectiva profesorului, ademenit de ochii celei reprezentate, ale cărui remarci aparent făcute în trecut reliefează o subiectivitate clară (*parcă ar fi privit, prea mare...prea încărcată, firește...*). Cu siguranță ea din tablou nu a trecut neobservată, neafată. Totuși viziunea arheologului este una de suprafață, făcută în linii mari, pe el nu îl interesează portretul fetei cu trăsăturile fizice alese, ci atmosfera încărcată, amenințătoare ce degajă melancolie, în suflet, și miros de sulfină, în odaie.

Tabloul lui Dimitrie Gavrilean pare să fie o concretizare a gândului lui Egor de a o picta pe domnișoara Christina în stilul său propriu, acesta are ca text-sursă opera lui Eliade: poziție centrală, o pălărie mare îi ascunde părul auriu, poartă o rochie scăldată în maro, albastru și cărămiziu, ținută completată de o umbreluță. Figura tristă contrastează cu trupul liniștit, pe fundal mijeste conacul familiei plasat în câmpia dunăreană, atinsă de arșiță. Silueta feminină și cele două indicii spațiale sunt prezentate în amurg, roșul și negrul trezesc ochiul privitorului (deși în roman se definește clar nuanța de roz a rochiei), reamintindu-i că se află într-o atmosferă nocturnă și tenebroasă, familiară personajului. Impresia de beatitudine este imediat răsturnată de acest decor obscur care sugerează tristețea sufletească a tinerei, plecată împotriva voinței ei dintre cei vii. Portretului fetei i se acordă o atenție excesivă, interesează aici tehnica detaliului, însă elementele decorative, ivite timid denotă grija pictorului pentru redarea cât mai expresivă a celei ce suscită interesul privitorului; D. Gavrilean o pictează prin ochii unui alt artist, ai lui Egor, un alter ego al său care îl ajută să refacă întregul: „Aș vrea să încerc odată să pictez acest tablou..., să-l pictez cum știu eu, iar nu să fie o copie” (Eliade, 2013: 64).

Opera lui M. Eliade constituie o sursă de inspirație și de traducere în alte coduri ale artei precum opera lui Luis de Pablo, *La Señorita Christina*, sau filmul lui Viorel Sergovici (1992) sau drama lirică omonimă în două acte a lui Șerban Nichifor. Această abordare pluriperspectivistă a literaturii arată că textul lui M. Eliade poate fi transpus și în alte limbaje ale artei. Toate surprind maiestuos figura emblematică a Christinei sau a cuplului Egor-Christina, fiecare autor eliminând un detaliu sau, dimpotrivă, valorizându-l, filmul rămânând cea care completează cel mai bine scenariul

imagistic grație aspectului sincretic și a dialogul perfect dintre vizual și auditiv. Dacă în film cititorul se perindă cu lejeritate prin spațiul fantastic fără granițe, în tablou lumea pare încremenită, suspendată. Receptarea se realizează progresiv și distinct, în funcție de percepția fiecăruia: despre portretul în mărime naturală amintește cea dintâi doamna Moscu, introducerea în lumea artei odată cu dialogul dintre Egor și dna Moscu despre rigorile estetice, exclamația dnei Moscu atunci când o zărește, teroarea apăsătoare resimțită de Nazarie, o teroare care îl împietrește, și nu în ultimul rând, conversația tacită dintre pictor și Christina: „Egor rămăsese departe de portret. Se trudea să-și dea seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie și oboseală, în fața acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui nesfârșita ei singurătate. Plutea mult dor și multă jale în ochii domnișoarei Christina. Zadarnic îi zâmbea ea familiar, zadarnic își strângea cu mâna umbreluța albastră și își ridica pe furiș o sprânceană, parcă l-ar fi invitat să râdă și el de pălăria ei prea mare și prea încărcată, pe care, firește, n-o poate suferi, dar a pus-o pentru că așa i-a cerut mama. Domnișoara Christina suferea în nemișcarea ei. „Să-și fi dat ea seama că va muri atât de repede?” se întrebă Egor” (Eliade, 2013: 62). Deși Egor contemplă pictura de la depărtare, o trece mai întâi prin filtrul sufletesc, nu o tratează ca pe un obiect decorativ. Se observă că pe ambii privitori, pe Egor și pe Nazarie, îi încearcă aceleași sentimente de melancolie și milă față de protagonistul tabloului, ambii se simt înfiți locului, ambii priviți, însă doar Egor va fi *alesul* Christinei.

Tăcerea lui Egor adâncește sensurile imaginii. Noncuvântul naște relație intimă între privitor și cel/cea care se lasă mângâiată de privire. Ochii devin una dintre căile de cunoaștere între un el și o ea, între un Pygmalion și o Galatee, intermediată de aceeași tăcere de tip vermeerian, confidențială, atenuând izul de singurătate printr-o atmosferă familiară. Nu întâmplător observația finală implică o observație de finețe, descriptorul asumându-și observația cu privire la autenticitatea operei de artă: „-Cu un asemenea model, nu se putea face decât o capodoperă, vorbi liniștit Egor”. Actanții descrierii ajută la conturarea acestui pasaj ekphrastic, obiectul contemplat provocând o impresie puternică descriptorului, iar el la rândul-i o transmite cititorului. La acest spectacol vizual este invitat și cititorul să reflecteze silențios în fața numirii subiectului descrierii.. Dacă la început referințele picturale aveau tentă ironică, trimiterile ekphractice inserate de Egor împrumută semnificații profunde și emoționale. Cert este că tabloul-

oglină al Christinei îi atrage printr-o forță supraomenească, provocându-le o stare de angoasă, un mare și neînțeles gol lăuntric. Contextul dialogic dintre descriptor și descriptor în această descriere ekphrastică pune în lumină tabloul, centru de interes, al doilea creând un discurs personal, rezultat al propriei alegeri, dar și al trecerii imaginii vizuale în imagine verbală.. Gesturile împiedicate ale personajelor, aluziile acestora la Christina, stările lor sufletești, vor fi sprijinite de o descriere a operei și o apropiere între personajul din tablou și privitorul pasiv. Comentariul actorial certifică în plan afectiv-apropierea dintre Egor și Christina și în plan profesional-impresiile unui creator după ce opera va fi privită: „-Cu un asemenea model, nu se putea face decât o capodoperă, vorbi liniștit Egor” (Eliade, 2013: 63).

Autorul așează tabloul la o distanță egală de fereastră, frontieră între lumea adormită din conac și cea exterioară *prea înecată în apusul soarelui*. Pictura-oglină a celei ce a fost, domnișoara Christina, nu împrumută nici pe departe haina unui obiect de decor, aceasta creează un efect contrastant între reacțiile diverse ale contemplatorilor și privirea răscolitoare a Christinei, panicându-i. Așadar, raportul de forțe este inversat, o însă nonanimată, împreună cu istoria personală, face presiuni în realitatea concretă, bulversând materie și spirit. Privit din perspectiva schimbării discursului literar în cel pictural, tabloul lui Mirea limpezește mesajul textului prin apelul la o operă reală ce concordă cu precizările din opera eliadescă, chiar dacă autorul ignoră o descriere de tip filigran. Discursul nezis sau negrăit, reprezentat de lumină și culoare, soicliazează perfect cu cel rostit și auzit, completând discursul romanesc fantastic. În opera *Domnișoara Christina*, cititorul devine martorul mut al dialogului deschis între literatură și pictură, posibilitate de reevaluare a artei simultane și succesive, dar și o ierarhizare a valorilor personale.

Bibliografie selectivă:

a) CORPUS

Bulgakov, Mihail, *Diavoliada*, Editura Univers, București, 1995.

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina. Șarpele*, EDITURA CARTEX 2000, București, 2013.

b) PERIODICE

Mircea Eliade, în „Rampa”, anul XIX, nr. 5660, 20 noiembrie, 1936, pp 1 – 3, text reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a –II-a, ed. cit.,

p.902.

c) **TEORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ**

Berger, René, *Artă și comunicare*, Ed. Meridiane, București, 1976.

Biemel, Walter, *Expunere și interpretare*, Editura UNIVERS, București, 1987.

Handoca, Mircea, *Mircea Eliade*, Editura RECIF, București, 1993.

Kuhne, Louis, *Știința expresiei figurii*, Ed. A II-a după ediția apărută la Institutul de Editură Ralian și Ignat Samitca din Craiova, în anul 1903. Titlu original: „Știința expresiunii figurii”, Editura Vicovia, 2013.

Manolescu, Nicolae, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Editura „Aula”, Brașov, 2000.

Mica, Alexandru, *Fantasticul românesc între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*, Editura ROMCOR, București, 1993.

Ralea, Mihai, *Scieri din trecut în literatură*, Editura pentru literatură (EDP), 1963.

d) **DICȚIONARE**

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, EDITURA ARTEMIS, București, 1993.

e) **SURSE INTERNET**

1. Sorohan, Elvira, „Cum și ce comunică literatura”, în *Convorbiri literare*, nr. 6, 2013, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/SOROHANiun13.htm> [accesat în 30.03.2016].

2. Eliade, Mircea, „Fragmente regăsite”, *Biblioteca Bucureștilor*, Ianuarie 2007-Anul X, Nr. 1
<https://istoriiregăsite.wordpress.com/2012/08/10/mircea-eliade-gragment-autobiografic> [accesat în 2.04.2016].

3. Eliade, Mircea, La țigănci, (<http://bookspot.ro/file.axd?file=2010%2F10%2FMircea+Eliade+-+La+Tiganci.pdf>) [accesat în 27.03.2016].

4. Scarlat, Cristina, Domnișoara Christina de Mircea Eliade transpus în cheie muzicală, http://www.academia.edu/8306385/Domni%C8%99oara_Christina_de_Mircea_Eliade_%C3%AEn_traducere_muzical%C4%8 [accesat în 2.04.2016]

ANEXE

Sabin Bălașa-FANTOMA ALBASTRĂ

<http://jurnaluldedrajna.ro/sabin-balasa-scriitor-pictor-artist-plastic-si-regizor-de-filme/>



Sabin Bălașa-BALUL FANTOMELOR



Salvador Dali-MAȘINA FANTOMĂ



<http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cateva-ferestre-si-catre-ce-se-deschid-ele-ii-tabloul-domnisoarei-christina-de-andreea-rasuceanu-8009669>

George Demetrescu Mirea-*Portret de femeie*



Reconsiderarea canonului fantasticului livresc în imaginarul prozei blandiene

Drd. Daniel KIȚU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Resumé: Bien nourrit par la norme du fantastique intellectuel de Baconski ou des éléments folcloriques, légendes qui se sont reposées même dans l'écriture de Mircea Eliade (on voit „Mademoiselle Christina”) le fantastique de Blandiana ne surgisse pas à la frontière étroite qui sépare le réel de l'irréel (dans le sens de la définition de Tzvetan Todorov), mai il est, dans son essence, une résémantisation du réel. On parle, dans ce cas, d'une prise extérieure, établie conventionnellement-esthétique sur l'inexplicable, sur l'étrange, tandis que Blandiana prends sur soi la descente dans un surnaturel touché soit fantasmatique, soit étrange, soit grotesque. On peut ainsi relever un fantastique issu parmi les volutes du soi, dans le sens dans lequel l'auteur manifeste une évidente préférence pour le récit secret où le je narratif essaie surtout une auto-représentation plutôt qu'une simple translation de la matière épique du réel vers l'irréel et contrairement. On ose à dire que le fantastique de Blandiana naît de ce besoin-là du soi créateur d'évader du processus de la dénaturation du je par une dimension flagellante du réel.

Mots clés: canon, fantastique, imaginaire, symbole, soi.

1. Reevaluarea blandiană a canonului fantasticului literar românesc

Categoria estetică a fantasticului este, în mod obișnuit, valorizată ca o „intruziune brutală a misterului în viața reală” (Castex) sau ca o „ezitare între o explicație naturală și una supranaturală a faptelor narate” (Todorov).¹

Fantasticul literar se regăsește în două segmente importante ale prozei Anei Blandiana: ciclul celor 4 texte nuvelistice din *Cele patru anotimpuri* și povestirile reunite sub titlul *Proiecte de trecut*. Criticul Nicolae Manolescu inventaria mai multe ipostaze ale fantasticului în proza scriitoarei. Astfel, acesta vorbește despre un fantastic de atmosferă, un fantastic intelectual, de urgență baconskiană, fantasticul bazat direct pe motive folclorice, pe legende și eresuri. În fine, un loc special este atribuit de către critic fantasticului buf. Dincolo de aceste oglinzi de urgență a fantasticului în proza scriitoarei trebuie remarcat, în primul rând, faptul că fantasticul, în cazul textelor acesteia devine reflexul interior al unei memorii de-o sensibilitate aparte. Irealul glosează pe marginea realității, de cele mai multe ori claustrante, mortifiante, pornind din străfundurile eului, din adâncurile unei memorii grijulii să prindă cele mai infime scame ale trecutului, pe scara valorizatoare a unei memorii involuntare, în sens proustian. La acest nivel, naratorul selectează acele cioburi de timp relevante pentru devenirea interioară a fantasticului epicii sale. Se creionează astfel un complex simbolism care antrenează o transformare a eului narativ la Blandiana: „... transfigurarea obiectului produce o transfigurare a subiectului, o veritabilă *metanoia*.”²

Doina Uricariu vorbea despre *scenariul ontologic al scriiturii* la Ana Blandiana [Doina Uricariu, 1985: nr. 1]. Aceeași autoare menționează, în legătura cu mecanica epicii fantastice a scriitoarei:

E ca și cum ai realiza dintr-o dată că opera Anei Blandiana se lasă explicată printr-un *apeiron*, că ea este o lume ivită din apă, precum aceea văzută de Thales sau o lume rostuită din rarefacția și condensarea aerului precum aceea din ipoteza lui Anaximene.³

Pornind de aici irealitatea relevantă a lumilor blandiene înfățișează lectorului permanente glisări dintr-o dimensiune într-alta pentru a sugera nevoia evadării dintr-un real sufocant, dintr-o Istorie maculată de multe ori de meschinăria umană, de noroiul compromisului degradant, de absurdul unor legi care confiscă sufletescul și libertatea personală.

Înscriindu-se în siajul lui Poe, Kafka și Borges, influențată de realismul

magic al lui Márquez sau Cortázar, Blandiana continuă tradiția inaugurată de Mihail Bulgakov cu *Maestrul și Margareta*, care recurge la convenția fantasticului în scopul de a denunța, în mod disimulat, dimensiunea grotescă a existenței într-un totalitar.⁴

Putem afirma faptul că prozele Anei Blandiana sunt o exersare inspirată a dimensiunii fantasticului marcată de experiența memoriei. În magma acestei memorii ulcerate de răni existențiale, fie personale, fie colective, dimensiunea suprarealistă proliferează poetic și fantasmatic. Acesta este scheletul narativ atât al nuvelor din *Cele patru anotimpuri* cât și al povestirilor din *Proiecte de trecut*.

Important este și faptul că imaginația simbolică a dimensiunii fantasmatică la Blandiana presupune, în permanență, implicarea focarului afectiv al eului narativ. Acesta din urmă „colorează” continuu vălurile irealității la nivel epic. „... profunzimea simbolică a imaginilor este inseparabilă de o tonalitate psihică, de o *aura* afectivă, care solicită totalitatea Eului.” [Wunenbruger, 1998: 30].

2. Anotimpurile fantasticului interior

În genere, definirea fantasticului trebuie să includă și expresia unei ciocniri între două (sau mai multe) sisteme de semnificații, dintre care unul poate fi cu ușurință decodificat, codul celuilalt rămânând obscur (de unde neliniștea, uimirea, senzația de mister imposibil de elucidat, ca în povestirile lui Poe sau ale lui Eliade). Un fel de intersecție între inteligibil și ininteligibil...⁵

În cazul prozelor fantastice ale Anei Blandiana această ciocnire nu se produce, în esență, ambele sisteme de semnificație rămânând voit obliterate, în sensul unei reciprocități dirijate a procesului ambiguității. Există numeroase intrări-ieșiri și invers dintr-o dimensiune în cealaltă, din realul anamnezei în irealul constructului oniric. Nu putem spune că un plan îl luminează pe celălalt ci, dimpotrivă, că există o reciprocitate a eviscerării semnificativului de către semnat și viceversa, care generează o imagerie degringolantă iar deruta naratarului devine absolută, când este pus în fața structurii narrative de tip final deschis. Toate prozele din *Cele patru anotimpuri* au o asemenea structură. În egală măsură, trebuie să subliniem faptul că structura narativă ajunge să fie articulată, în egală măsură, de un *ego biografic*, dar și de un *ego transcendental*, în sens ficțional, „care pro-ferează și pro-fesează narațiunea, prin care ceva pătrunde în lumea vie a imaginilor și a sensului.”⁶

Scriitoarea însăși mărturisește că mizează pe acea *stare de veghe* specială pe care i-o conferă senzorialul și oniricul. Acel dincolo poate fi foarte bine un dincoace sau un întru real. La Blandiana, SINELE narator amalgamează lumile și trăirile într-o inconsistență atent regizată care antrenează naratarul în experiențe insolite.

Un element constitutiv fundamental pentru acest nou tip de fantastic este *memoria*. Prima nuvelă din *Cele patru anotimpuri*, dedicată anotimpului hibernal, glosează tocmai despre această facultate specială a anamnezei eului narativ. Incipitul textului intitulat *Capela cu fluturi* debutează cu un excurs definitiv despre mecanica memoriei:

Mi-a lipsit întotdeauna ceea ce în mod curent se numește memorie, acea facultate de a înregistra fără discernământ totul, acea atenție continuă care face să-ți poți aminti peste zece ani fraza, banală, pe care colegul de masă a spus-o între felul întâi și felul al doilea. [...]
Ceea ce rețin din întâmplări este un anumit sentiment dominant al lor, o anumită stare de spirit, o anumită culoare care nu este întotdeauna adaptată la real, nu se potrivește cu adevărat situației decât rar, atunci când subiectivitatea mea se suprapune întâmplător realității obiective.⁷

Observăm, aici, o definiție a unui tip special de memorie, ancorată narativ într-o structură fantastică de un tip distinct. Ana Blandiana se apropie de mecanismul proustian al memoriei afective, care selectează din real doar acele crâmpene semnificative din care țese urzeala unui fantastic mai degrabă intimist, un produs special al eului creator. *Revelația* este declanșatorul acestei memorii selective și tot ea este agentul prin care se configurează fantasticul interior blandian:

Și totuși – e adevărat, rar – se întâmplă ca lumea să mi se descopere printr-o mișcare bruscă atât de epatantă, cu legi atât de conforme devenirilor mele, încât atenția mi se aprinde brusc, determinând o stare de intensă concentrare, o surescitare în timpul căreia înregistrez totul [...]. În asemenea momente, totul este atât de deosebit de ceea ce trăiesc și de felul cum trăiesc de obicei, încât mă gândesc cu spaimă că nici nu trăiesc decât în aceste rare explozii, că am trăit până acum pe pământ douăzeci sau treizeci de ore.⁸

„Departate de a fi la cheremul timpului, memoria îngăduie o dublare a clipelor și o dedublare a prezentului... [...]. Memoria e realmente de

domeniul fantasticului deoarece orânduiește estetic amintirea”⁹.

Textele fantastice devin astfel produsul unor momente de rară și numinoasă deschidere către o altă dimensiune a existentului, care-i oferă scriitoarei posibilitatea conexiunii cu adevărurile profunde ale lumii. Turnarea acestui complex produs ontologic într-un palimpsest narativ devine firească deschidere estetică. Naratorul-martor sau actant al prozelor Anei Blandiana se manifestă pe această structură etajată..

În cazul anotimpului hibernal al ciclului epic din *Cele patru anotimpuri* naratorul experimentează straniețea unei întâlniri cu inexplicabilul unor evenimente care-i dau o stare de urgență interioară, într-o lume apatică, pe care o simte pradă unui pericol iminent. Dincolo de acest cod de lectură putem decela pericolul devastator al aneantizării existențiale, pericol care străbate ca un filigran aproape invizibil textura narațiunii.

Evenimențialul fantastic irumpe cu violență într-un spațiu bucureștean atins de o iarnă agonică. Paradoxul este capela inundată de ninsoare și de valul inexplicabil de fluturi. Există aici și o întâlnim și-n alte proze fantastice blandiene, pendularea între exterioritate și interioritate, bază a mecanismului dialectic al fantasticului acestor proze. Exterioritatea, în *Capela cu fluturi*, este urbanul bucureștean anodin în care iarna pare a-și fi încheiat reprezentația, în timp ce interioritatea, capela cu o arhitectură stranie, necunoscută, este minată „feeric” de-o ninsoare nestingherită. Sacrul nu se naște din natura specială a locului în care se petrece întâmplarea, ci, dimpotrivă, din întâmplarea în sine care excede natura divină a toposului. Perdeaua de fluturi care acoperă catapeteasma și chipurile îngerilor generează neliniștitoarea stare de angoasă sufletească din care naratorul-actant nu va ieși nici în final.

Symbolismul fluturelui poate fi o „probabilă trimitere la spațiul thanatic, în măsura în care fluturile este o insectă ce trăiește sub spectrul metamorfozei.”¹⁰.

Mitologia clasică asociază fluturii cu *sufletul*, legat de Thanatos (Moarte) și Hypnos (Somn) [Rowena și Rupert Shepherd, 2007: 2015]. „În mod obișnuit, fluturile este considerat a fi un simbol al imponderabilității și al instabilității. Noțiunea de fluture arzându-se la flacăra unei lumânări nu ne este specifică doar nouă: Așa cum fluturii se zoresc spre moarte în flacăra cea strălucitoare, citim în *Bhagavad Gîta* (11, 29), tot așa oamenii aleargă spre pierzanie...”¹¹. Fluturii apar, în nuvela Anei Blandiana, într-o strânsă relație cu sacrul și apoi cu profanul. Catapeteasma stranie a capelei

este efectiv sufocată de aripile foșnitoare și viermuitoare ale fluturilor. Mișcarea lor continuă creează o stare de neliniște care nu părăsește eul narativ. Autorul-narator asistă, siderat, la spectacolul profanator al oblnubilării sacralității iconice într-un dans lasciv și neliniștitor și stranie este tocmai imposibilitatea găsirii sursei acestei stări generate de dansul spectral al ființelor înaripate:

Altarul – căci era un altar straniu și neșemănând cu alte altare, împodobit cu sfinți pictați în culori întunecate, dar având enormi ochi albaștri, atât de luminoși încât păreau orbi – altarul era luat în stăpânire încet, fără grabă, în așa fel încât ceea ce vedeam eu în acea fază intermediară a cuceririi era un amestec păgân de sfinți și fluturi, ființele care rezultau fiind mai greu de imaginat decât sirenele sau centaurii.¹²

Fluturii devin agentul spectral în cazul conștiinței ulcerate de real a martorului înspăimântat care este însăși autoarea, sufletul ei chirchit în această bruscă stare de urgență interioară. Dorința de a-și țipa groaza și de a da un avertisment lumii se izbește tocmai de zidul necrozant al indiferenței oamenilor. Bătrânul din scuarul pustiu reacționează catatonice la zbuciumul protagonistei, cu o replică abulică, „De-ar fi numai asta...”. O femeie de serviciu, într-un restaurant pustit de orice urmă de umanitate, răspunde și ea la fel de absurd sau, poate, la nivelul firescului unei lumi decrepite: „De fluturi îmi arde mie...”.

Fantasticul atârână straniu ca un tablou interior în această lume cenușie, plină de manechine umane descărnate, deposedate de propria voință și de vitalism. Ana Blandiana transmite impresia de *lume înfrântă*, prăbușită în ruinele propriilor mecanisme existențiale ca într-un exces de penitență, ca într-un osuar imens. O lume narcotizată de propria debilitate ontologică. Spectacolul de balet din teatru este metafora acestei lumi. Oamenii deghizați în fluturi imenși, spectatorii prizonieri ai acestei stări traduse-n aplauze frenetice (mecanica aplaudării, recunoscutibilă și din romanul *Sertarul cu aplauze*) ilustrează o „măimăuțărare a misterului” cum însuși naratorul cugetă amar.

Finalul nuvelei asociază, de această dată, două simboluri, cel al fluturelui cu cel al pisicii.

Mitul esențial în *Dragi sperietori* este cel chthonian pentru că acest episod al ciclicității anotimpurilor este dedicat miracolului primăvăratec. „Pentru că primăvara nu este atât o îmblânzire a văzduhului, cât o răscoală,

o insurecție anuală a țărâni.”¹³

Acest mit se dezvoltă pe terenul opoziției civilizație – haos teluric, lumea urbană – natura neîmblânzită, de aici, tentația evadării din carcera cotidiană a betoanelor și-a zidurilor, atracția și invazia teluricului în ființă („... simțeam pur și simplu pământul urcând prin mine, cotropindu-mă”).

Povestirea propriu-zisă conține o călătorie interioară, o fugă intempestivă către libertatea pe care-o dă respirația chthoniană, fluxul debordant al ivirii vegetale.

Întâlnirea și hăituirea mesagerului asexuat, ciudat angelic, al primăverii, spectacolul înmormântării din mijlocul claserului inert al cvartalelor impersonale care tind să sugrume chiar și misterul morții sau capetele vii de copil răsărite straniu din pământul mormintelor sunt tot atâtea fațete ale unei suprarealități glisate pe nesimțite în fluxul trăirilor interioare ale eului narator.

Prezența-absență a mesagerului primăverii, aburoasă inconsistență angelică a simțurilor răscolite de beția vegetal-telurică stârnește o goană irațională prin mahalalele răvășite de aburul primăvăratec.

Tentația verificării identității mesagerului, patimă orfică a punerii sub semnul îndoielii a inexplicabilului naște fisura realității imediate sufletului naratoarei. Paradoxal, farsa pusă la cale nu trezește cititorul, nu-l întoarce în real, ci acutizează straniul întâmplării:

Și, deodată, cu un fel de pornire rea, așa cum numai în dragoste se întâmplă, mi-a trecut prin cap să-l verific și, fără să mă gândesc, am intrat în prima prăvălie pe lângă care treceam.¹⁴

Precum Orfeu care-o pierde definitiv pe Euridice în hăul nevăzutului și-al nespusului, la fel, silueta eterică, a cărei identitate nu poate fi precizată, alunecă-n aerul citadin, disipându-se iremediabil de lângă platforma unui tramvai, vehicul ce pare venit din alte vremuri, posibil vehicul al transcendentului:

Greșisem ceva, de asta nu mă îndoiam, călcasem, într-un punct pe care nu-l cunoșteam, înaltele legi neștiute și eram pedepsită acum într-un mod de a cărui grozăvie nu eram în stare să-mi dau întru totul seama.¹⁵

În *Orașul topit*, textul debutează cu același intro narativ cvasi-evocator, care amintește de evadarea din timp a eului confesiv sau, mai

bine zis, de eludarea ființei auctoriale din câmpul devenirii ilustrat de mecanica temporalității.

În general, timpul îmi scapă și eu îi scap lui într-o reciprocă neaderare.
Nu îmbătrânesc. [Ana Blandiana, 2011: 75].

Trecerea la firul diegetic propriu-zis se realizează tot prin indispensabila mecanică a memoriei, care-l trimite pe cititor către orizontul vârstei de aur a copilăriei și-l conexează cu toposul marin care „îmi dădea o acuitate a simțurilor extraordinară, un sentiment al trăirii clipei aproape halucinant.”¹⁶

Se cuvine spus, în acest punct al analizei, că fluidul textual se scurge printr-o triadă simbolică: topos acvativ – supradeterminare solară – refugiul Hypnos-ului. Mai concret, există două regimuri ontologice pe care se grefează materia epică a nuvelei *Orașul topit*: exterioritatea, marcată de fobia amenințării solarității malefice, agentul unei Realia care agresează simțurile, antrenează deformarea suprarealistă a mundanului și interioritatea, marcată de permanenta ispită a Hypnos-ului. Somnul devine salvarea necesară din capcana raționalității care, în mod necesar, *trebuie* să vadă lumea afectată de mecanica solară distructivă:

Trupul meu putea să se trezească, știa s-o facă, dar rămânea în somn
ca într-o vizuină, ca într-o celulă de protecție.¹⁷

Întreaga geografie perceptivă a spectacolului escatologic, pe care-l va configura narativ-descriptiv nuvela, este minată de maniheismul simbolic solar. Există, în text, o solaritate funestă, care va lichefia materie și spirit, „soarele de pe cer, mereu mai strălucitor, deși mereu mai puțin colorat, mereu mai obiectiv, triumfător peste lume” [Ana Blandiana, 2011: 80] și-o solaritate fulguranță, misterioasă, tentantă pentru spiritul contemplativ al eului narativ:

Soarele din apă se stingea încetul cu încetul, atât de frumos, atât de
dureros, că, privindu-l, ochiul se umplea de o mare lacrimă colorată.
[Ana Blandiana, 2011: 80].

Între acești doi versanți ai imaginarului epic se naște o saga onirică a deconstrucției lumii, văzute prin ochiul dilatat de efuziunea imagistică a poetei mai degrabă. Ce se întâmplă după aceea survine, de fapt, la nivelul

percepției subiective. Relativizarea perspectivei auctoriale dă seama de paginile care înfățișează o apocaliptică degradare a materiei.

Ieșirea din somn este ireversibilă și reîntoarcerea la beatitudinea uitării de sine, ca autarhică tentație de respingere a realului ulcerat de agresiunea solară, pare imposibilă. Somnul apare ca echivalent al increatului, al acelei stări a ființei neafectate de vicisitudinile devenirii:

Repaosul nocturn al ființei a generat numeroase simboluri, legate în special de activitatea onirică, dar și de întreruperea legăturilor cu viața. Reprezentat ca ființă înaripată și magică, somnul se află în relație cu lumea morții, dar și cu cea a fanteziei pe care o potențează.¹⁸

Pretextul narativ al celui de-al patrulea anotimp epic este o expediție de recuperare a unor cărți, transport special, pe care naratoarea este însărcinată să-l întreprindă. Narațiunea Anei Blandiana configurează apoi, în permanență, acest contrast între lumea filtrată prin amintirile copilăriei și universul rătăcirii în căutarea unor cărți de negăsit.

Secvența care se constituie în nucleu epic al scrierii este cea a arderii cărților, simbol dual, fie cu trimitere, în palimpsest, la epoca dogmatismului distrugător de spirite a comunismului, secvență distopică, în care simbolismul ignic face legătura cu lumea lui Ray Bradbury din *Fahrenheit 451*, fie cu trimitere către pierderea inocenței copilăriei, deziluzionarea iremediabilă pe care privirea înlăcrimată de suferință a tatălui o transmite fetei.

Tema textului ar fi legată de ispita nostalgică a vârstei aurale, de permanenta retragere din timp, subconștientă, într-o lume acoperindu-și, într-un palimpsest nesfârșit, miezul auriu al unei purități pe veci pierdute.

Impresia de sfârșit lasă un final deschis asupra motivului succesiunii sau al simultaneității lumilor posibile și-al capcanei lipsite de certitudini în care suntem trăiți:

Putea fi administratorul, sau tata, sau altă ființă neaparținând acestei lumi. Acestei lumi? Căreia dintre ele? Și eu însumi cui aparțineam?¹⁹

Soluția hypnos-ului, a retragerii definitive în somn, reprezintă promisiunea ființării unei alte dimensiuni, dincolo de hiatusul unei existențe iluzorii într-o lume care nu este decât palidul reflex al unor alte planuri ontologice posibile.

3. Intimismul claustromorf al toposului fantastic în proza Anei

Blandiana

TOPOSUL joacă un rol important în această permanentă translare dinspre memoria-focar afectiv către reflexul ei fantasmatic-diform.

Vorbim despre toposul unei capele părăsite (*Capela cu fluturi*), despre un cimitir ancestral, sugrumat într-un clasor urbanistic impersonal (*Dragi sperietori*), despre lichefierea apocaliptică a unui oraș (*Orașul topit*) sau despre labirintul aiuritor al unui borgesian depozit de cărți (*Amintiri din copilărie*).

În toate cele patru matrici narrative ale unei suprarealiste călătorii interioare, prin viscerele unei imense memorii onirice, există câte o entitate liminară care veghează la intrarea în acest spațiu pulsativ în care se intră și din care se iese într-un permanent contact cu reflexul hipertrofiat al acestuia, dimensiunea fantastică, oglindirea ireală. Vedem un bătrân atemporal, pe o bancă din zona veche bucureșteană (*Iarna*), entitatea supranaturală, cu irizații angelice (*Primăvara*), delfinul mort, un fel de alter ego auctorial (*Vara*), o stranie bătrână spălătoareasă (*Toamna*).

Toate aceste repere jalonează experiența deseori derutantă a inervării fantasticului în textura subțire a cotidianului. Pe această canava a exercițiului rememorativ ca plonjon în străfundurile unui univers halucinatoriu se edifică și sensul simbolic al nuvelor din *Cele patru anotimpuri* care „are o dimensiune morală. Tema lor comună este agresiunea asupra conștiinței și asupra valorilor etice, exercitată de o forță impură, promiscuă și ambiguă care maculează și ascunde autenticitatea vieții.”²⁰

Această impresie este evidentă în *Capela cu fluturi*, unde reclusiunea temporară în capela bisericii fantomatice, părăsite, echivalează cu o inițiere într-un mister al unei sacralități negative. Invazia catapetesmei, ninsoarea nefirească într-un hibernal agonic, zgomotul straniu al fluturilor care înghit efectiv imaginile iconice ale altarului sunt tot atâtea trimiteri către demonetizarea insidioasă a misterului sacral care-și stinge aura protectoare. Naratorul se simte în permanență agresat într-o lume recodificată de-o stranie retorsiune a propriilor sensuri. Senzația de agresivitate insidioasă pe care o transmite agitația, colcăiala nesfârșită a fluturilor face trimitere către angoasa profundă a unui subconștient terorizat de lipsa de comunicare cu Celălalt. Drama naratorului-protagonist din *Capela cu fluturi*, este infernul însingurării prin mutilarea Logosului, pierderea sensului divin al unei topologii, nu reificate, ci răsturnate într-un carnavalesc infernal. De aici, rătăcirea inutilă printr-un restaurant sau printr-o sală de spectacole teatrale,

ambele spații ale deconectării de real, care și-au schimbat brusc funcționalitatea. Într-o lume a păpușeriei sensului profund spiritual, însingurarea de care suferă eul autorului-narator este o rană evidentă. Putem aprecia faptul că, aici, toposul dezvoltă un fantastic virat evident către straniu și către coșmaresc.

În *Dragi sperietori*, orașul, tentația renașterii chthoniene, atracția pieței de legume sunt monade ale trăirii, ele există atâta vreme cât sunt trăite și împărtășite cititorilor într-un elan confesiv marcat, pe alocuri, de mărcile adresării directe:

Cum aş putea să vă explic senzația aceea sau acel sentiment? Mai mult decât o bucurie, un fel de isterie tăcută și derulată cu încetinitorul a simțurilor intrate în rezonanță atât de perfect, încât efectul atinge în intensitate durerea..."²¹

Cel de-al doilea episod al povestirii propriu-zise va sonda cealaltă fațetă a misterului teluric: thanatosul. Blandiana contrapunctează imaginea clasorului urban organizat în cvartale uriașe, impresionante, dar reci, fără viață, simbolizând anonimitatea unei existențe uniformizate, spectacolului fascinant al morții ineluctabile, dar infinit mai umane, respirând în toposul unei bisericuțe de cartier și-al unui cimitir fascinante prin modesta evidență a unui adevăr supraordonat nefirescului mundan clasat în „repere de ciment și var”.

Nuvela *Orașul topit*, se leagă, topologic, de mai multe dimensiuni: acvaticul marin, plaja, camera, spațiul citadin. Translarea spațială este asigurată de pendularea între starea de veghe și tentația hypnos-ului. Această mișcare între spații conturează o dialectică ontologică a exteriorității și-a interiorității.

Symbolismul claustromorf virează pe nesimțite către unul intimist, al cărui centru este *camera*, odaia, în care naratorul simte nevoia irepresibilă de a se abandona somnului.

Există și un suprapersonaj care condiționează simbolic aceste repere topologice. Vorbim, în acest caz, despre *solaritatea duală*, căci există lumina solară benefică și cea malefică în proza Anei Blandiana.

Marea este, în mod exclusiv, rodul percepțiilor intuitive ale autorului-narator, topos interior, clădit la nivel intuitiv de simțurile văzului, auzului, dar, mai ales, de cel olfactiv. Toposul marin se insinuează, încă de la început, la nivel diegetic, precum un spațiu ambiguu.

Apă în mișcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale și realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii [...]. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieții și a morții.²²

Nu întâmplător, vocea narativă pleacă dinspre mare către coșmarul citadin al lichefierii materiei și redevine personaj marin, în finalul textului, atras irepresibil către o poartă imaginară, onirică, a evadării din realul dalinian.

Conotația thanatică a temei hypnos-ului se întrevede și-n paginile acestui text. Atracția regressus-ului spre meandrele subconștientului, spre uitarea desprinderii de real, sugerată de moarte, este asociată toposului acvatic, redundant în contextul epic dat și arhetipului selenar. Această triadă a evaziunii din real reprezintă una dintre cele două coordonate esențiale în privința viziunii dihotomice în arta narativă a Anei Blandiana. Spunem că poeta și scriitoarea oscilează între cele două planuri fundamentale, Realul și Irealul. Coordonatei desprinderii de labirintul mundan îi corespunde mișcarea catabasică a memoriei, al cărei țel esențial este universul copilăriei, lumea eterată a ființei, Arcadia personală a autoarei.

În *Toamna. Amintiri din copilărie*, depozitul de cărți este un spațiu suprarealist, halucinatoriu, dublu descensus, mai întâi *ad inferos*, un infern a-spațial și atemporal în care eul narativ întâlnește un univers pulsatoriu, o umoare ontologică în care se afundă pe nesimțite, un univers vegheat de-un Cerber estropiat, o bătrână spălătoreasă și animalul ei de companie, o *pisică* bizară, scheletică și ubicuă.

Scopul iluzoriu al naratorului-protagonist al întâmplării este de-a găsi un administrator inexistent care să-i livreze cărțile pentru biblioteca al cărei angajat este. Bătrâna-Cerber, amintind de bătrâna sibilinică din *La Țigănci*, nuvela lui Mircea Eliade, dezvăluie imposibilitatea găsirii administratorului. Dialogul cu bătrâna este un scenariu lacunar al inițierii într-o dimensiune încasetată. Fantasticul, aici, se naște din repetatele treceri într-un spațiu sau celălalt, în glisările dintr-o suprarealitate deformantă în jocul de oglinzi al memoriei.

Naratoarea zărește, din spațiul bătrânei, anticameră a călătoriei în timp și spațiu, pretext al satisfacerii tentației retractile, printr-un ochi de sticlă murdară, o splendidă livadă de gutui, în deplin contrast vizual cu

lumea decrepită care-o înghițise.

Din încăperea „promiscuă de dedesubt” a bătrânei, reflex narativ kafkian al absurdului infernal, protagonista este nevoită să practice un ASCENSUS interminabil pe o SCARĂ care apoi se prăbușește, tăind orice posibilitate de întoarcere. Sugestia este că orice demers inițiat este o necesară înaintare către un Adevăr. Scara este mitemul asociat de cercetătorul Gilbert Durand, misterului, care face trimitere, fie la intimismul experienței raportării personale la universul mundan, fie la spaima claustrantă:

Scările casei coboară întotdeauna, și a urca în pod sau în camerele de la etaj înseamnă tot a coborî în inima misterului, a unui mister desigur de altă calitate decât cel al pivniței, dar la fel de nuanțat de izolare, de regresivitate, de intimitate.²²

Coridorul oniric, scaldat într-o beznă de nepătruns, căptușit cu rafturi de cărți imposibil de deslușit este calea către dimensiunea-nucleu a narațiunii.

Componenta olfactivă, „Mirosul de cărți vechi”, este declanșatorul memoriei afective:

Era un miros din copilărie, mirosul podului nostru de acasă în care se urca pe o scară.²⁴

Scara supradimensionată din ireala experiență a Depozitului de cărți este o conexiune cu scara copilăriei, cu drumul spre efemerul paradis livresc. Intimismul bibliotecii echivalează, aici, cu refugiul necesar din calea exteriorității mortifiante sufletește și spiritual.

NOTE FINALE

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; P.G. Castex, *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.
2. Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, Cluj, Cartimpex, 1998, p. 29.
3. Doina Uricariu, Viețile posibile ale cuvântului, în: *România literară*, nr. 1/3, București.
4. Viorica Pașea, Fantastic, rememorare și subversiune: Cele patru anotimpuri, în: *Vatra*, nr. 526-527, Târgu Mureș, p. 110.
5. Milea Doinița, *Fantasticul ca „real ficțional”*. Grile de lectură, în

- Antofi Simona, Milea Doinița (coord.), *Strategii și convenții literare. Preocupări critice*, Europlus, Galați, 2005, p. 289.
6. Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p.43.
 7. Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, București, ART, 2011, p. 29.
 8. *Ibidem.*
 9. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977, p. 501.
 10. Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, AULA, 2000, p. 40.
 11. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. II, București, Artemis, 1995, p. 59.
 12. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 38.
 13. *Ibidem.*, p. 51.
 14. *Ibidem.*, p. 57.
 15. *Ibidem.*, pp. 59-60.
 16. *Ibidem.*, p. 76.
 17. *Ibidem.*, p. 77.
 18. Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Univers Enciclopedic, 2002, p. 321.
 19. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 116.
 20. Viorica Pațea, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 112.
 21. Ana Blandiana, *op. cit.*, pp. 53-54.
 22. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 304.
 23. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p.269.
 24. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 104.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1994), *Dicționar de simboluri*, București, Ed. Artemis.
- Shepherd, Rowena și Rupert, (2007), *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, Oradea, Ed. Aquila '93.
- Uricariu, Doina (1985), *Viețile posibile ale cuvântului*, în: *România literară*, nr. 1, București.
- Wunenburger, Jean-Jacques (1998), *Viața imaginilor*, Cluj, Ed. Cartimpex.

Max Blecher, a canon of interwar modernity

**Drd. Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE),
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** This article aims to trace out the diagram of the insight into Max Blecher's work, an atypical author and a marginal figure of tragic experience, who succeeds in imposing himself on the Romanian literature through his peculiar and problematic writing, subsequently integrating himself in the canon of the interwar modernity. From the perspective of the critical receptiveness in the diachronic and synchronic sense, there will be highlighted several temporal sequences between 1934 and 2015, in which Blecher's work is subjected to the value and typological criterion, and there will be made both just, enthusiastic appreciations, and subjective, sometimes controversial and blameable ones. The analytical process will also emphasise the clichés of the author's receptiveness and the underlying elements*

that give Blecher's work two distinct directions: on the one hand, the psychological analysis, the experimental and confessional literature and on the other, the metaphysics through the elements of the absurd, oneiric visionariness and ontological crisis. Thus, the delayed canonisation of this author explains itself through the syncope in the evolution of receptiveness and the arguments that place this author in a totally different cultural context: psychologism, expressionism, surrealism, existentialism.

Keywords: *canon, critical receptiveness, diachronic, synchronic, psychological analysis, metaphysics.*

Considerat un autor atipic, „un caz de receptare problematic și spectaculos”⁷⁵, Max Blecher a manifestat interes de-a lungul timpului și continuă să incite atenția exegeților prin romanele sale metafizice care propun o tematică ontologică alimentată de obsesiile prozatorului: „imaginea subiectivității, fantezmele interiorității, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimea inconștientului, spectacolul terifiant al abisalului”⁷⁶.

Autor al anilor '30, al cărui parcurs creativ s-a hrănit din filosofia existențialistă heideggeriană, dar și din vizionarismul suprarealist dalian, Max Blecher este „un postmodern avant la lettre”⁷⁷ în viziunea lui Iulian Băicuș, care reușește să se impună prin scriitura insolită și maladiv-experimentală, suport al „textenței”⁷⁸ mistificatoare.

Pentru o înțelegere mai profundă a romanelor blecheriene este necesar să se menționeze un istoric al receptării critice care a contribuit la situarea în canon a autorului, deși această valorizare este vizibilă abia după anul 1990, când Blecher își câștigă definitiv locul în peisajul literaturii române modernist-interbelice. Ceea ce remarcă însuși Max Blecher într-un articol din revista *Vremea* apărut în 16 iunie 1935 cu privire la destinul literar al poetului și gravorului englez William Blake, se poate aplica, în definitiv, și propriei sale existențe auctoriale:

⁷⁵ Ada, Brăvescu, *Un caz de receptare problematic și spectaculos*, Editura Tracus Arte, București, 2011;

⁷⁶ Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute*, în M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Vinea, București / Editura Aius, Craiova, 1999, p.11;

⁷⁷ Iulian, Băicuș, *Micromonografie critică: Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, 2004, p. 6;

⁷⁸ *Ibidem*, p. 197;

„Este în destinul acesteia (operei) o prelugire normală a destinului vital a neînțelesului artist și o încheiere a lui perfect logică. Opera lui Blake devine după trei sferturi de veac o veritabilă aparițiune, sublimă și halucinantă, identică cu viziunile marelui artist.”⁷⁹

Discursul critic asupra prozei lui Max Blecher trebuie privit sub aspect diacronic și sincron, acest demers fiind realizat în mod sintetic de Radu G. Țeposu în studiul monografic *Suferințele tânărului Blecher*. Mult mai elaborată și actualizată este monografia Adei Brăvescu, *Un caz de receptare problematic și spectaculos*, ce propune o diagramă a receptării lui Max Blecher de-a lungul a șapte decenii, din 1934 și până în 2008. Având ca reper aceste lucrări care urmăresc poziția scriitorului și a operei sale în contextul canonizării, se trec în revistă cele mai importante opinii critice, demersul analitic fiind îmbunătățit și completat cu ultimele monografii și articole despre opera blecheriană până în anul 2015.

Se pot delimita, astfel, câteva secvențe temporale, cuprinzând perioada 1934-2015, în care scriitura lui Max Blecher este supusă criteriului valoric și al tipologiei, menționându-se atât aprecieri juste și entuziaste, cât și judecăți subiective, uneori controversate și blamabile. Se pot delimita, astfel, opt etape importante: receptarea operei în epocă (romanele *Întâmplări în irealitatea imediată* și *Inimi cicatrizate*, 1934-1939), excluderea din canon prin verdictul călinescian (1941), deturnarea unui destin literar (1942-1965), revitalizarea operei blecheriene (1967-1979), M. Blecher- un scriitor paradigmatic (1980-1989), încadrarea în canon (1990-2000), promovarea autorului prin traduceri, monografii și articole (2000-2008), opera blecheriană în diverse chei de interpretare (2008-2016).

Trebuie precizat de la bun început faptul că activitatea sa literară este restrânsă, dar cotate substanțial prin substratul filosofic sau psihanalitic, începând cu debutul prozei scurte *Herrant* (29 iunie 1930) și continuând cu alte schițe și eseuri publicistice, cu placheta de versuri *Corp transparent* (1934), cu romanele antume *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936) și *Inimi cicatrizate* (1937) și romanul postum *Vizuina luminată* (1971) pe care critica literară le-a evaluat preferențial în ceea ce privește verdictul axiologic.

⁷⁹ Max Blecher, în articolul *William Blake- vizionar genial și chinuit* din volumul *Vizuina luminată: Proză, Publicistică, Arhivă*, Editura Cartea Românească, București, 1971, p. 262;

Nota de întâmpinare a volumului de poezii este anonimă și apare în revista *13* din iulie 1934 care anunță parcursul literar impresionant vestind „un mare poet”, „fraged și format” ce promovează o „poezie crescută pe tulpina de lumină a suprarealismului”⁸⁰. Un verdict demn de semnalat este dat, cel mai probabil, de Geo Bogza într-o cronică nesemnată care intuiește în cele 15 poeme talentul unui poet de factura „eminamente modernistă”⁸¹. Aceste prime receptări ale operei blecheriene trasează într-o oarecare măsură direcția de investigare a profilului auctorial și a încadrării poetului într-o anumit tip de scriitură.

Romanele apărute în epocă (*Întâmplări în irealitatea imediată* și *Inimi cicatrizate*), la interval de un an, sunt mult mai solicitate atenției critice, acestea constituind un punct de plecare al investigației universului ficțional care se remarcă printr-o autonomie a simbolicului, vehicul semantic ce transgresează „lumile simultane”⁸².

Publicarea primului roman aduce cu sine povestea unei mari prietenii, cea dintre Blecher și Geo Bogza, susținătorul și confidentul său, „stâlpul solid de sprijin”⁸³ care i-a urmărit îndeaproape actul creativ, valorificându-i ideile (titlul inițial *Exerciții în irealitatea imediată* este înlocuit cu *Întâmplări în irealitatea imediată*), supervizându-i textul prin intermediul corespondenței, sprijinindu-l editorial și, nu în ultimul rând, promovându-i imaginea în presa vremii. Geo Bogza este maestrul din umbră al scriitorului, este „prietenul, mentorul, criticul, agentul, corectorul și cititorul cel mai generos și solidar”⁸⁴ care contribuie semnificativ la devenirea ființei proteice blecheriene. Recunoștința lui Blecher pentru sprijinul acordat necondiționat din partea lui Bogza este vădit exprimată de autor prin intenția de a-i dedica acest roman, fapt consemnat în scrisoarea din 4.III.1935:

⁸⁰ Apud Ada Brăvescu, *M. Blecher- un caz de receptare problematic și spectaculos*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 20;

⁸¹ Ibidem, p. 21;

⁸² Anca Chiorean, *Patru dimensiuni reale în irealitatea imediată. Eseu despre stratigrafia imaginarului blecherian*, Editura Avalon, Cluj-Napoca, 2015, p. 26;

⁸³ Mădălina, Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000, Roman, 31.X.1934, p. 37 ;

⁸⁴ Ada Brăvescu, *M. Blecher- un caz de receptare problematic și spectaculos*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 30;

„Păreră ta mă importă mai mult decât orice pe lume și dacă e adevărat că scriem întotdeauna pentru cineva, atunci *Exercițiile* sunt scrise pentru tine.”⁸⁵

Cel de-al doilea roman *Inimi cicatrizate*, având ca titlu provizoriu *Țesut cicatrizant*, este scris într-un „galop al condeiului”⁸⁶, într-o continuă intimitate cu moartea, supunându-se unui travaliu creativ îndelungat în urma căruia autorul se resimte „epuizat, frânt, stors de toate forțele”, depunând „un enorm efort fizic, un adevărat surmenaj”⁸⁷. Această scriere va apare sub îndrumarea unui alt prieten de suflet al autorului, Mihail Sebastian, care-și va asuma rolul de critic și de agent, facilitând publicarea în bune condiții.

Prin urmare, cele două romane apărute la distanță de un an vor avea parte de o receptare critică individuală, însă de cele mai multe ori, referințele punctează o tratare comună a romanescului prin prisma încadrării tipologice, a tematicii abordate, a formulei narrative și a stilului blecherian.

Astfel, Geo Bogza va saluta apariția romanului debut printr-un articol în care vorbește despre un suflu nou adus literaturii, „o nouă sensibilitate, un nou fel destul de chinuit, de a privi lumea”⁸⁸. Într-un alt articol publicat în revista *Vremea* din 9 februarie 1936, *Cartea lui Blecher*, recenzentul reliefează două aspecte semnificative ale scriiturii blecheriene, pe de o parte, imposibilitatea încadrării în tipologia romanescului, fiind „o carte de esențe filtrate îndelung, un material pur, neaservit nici unei rețete, lucrat în fiecare capitol cu tehnica pe care o cerea ritmul lui lăuntric”, iar pe de altă parte, luciditatea intransigentă, aproape matematică a stilului ce redă artistic „un material de obsesii și coșmaruri”⁸⁹, folosindu-se de „fraze limpezi, corecte, în care, asemeni lentilelor de lunete, nici unei umbre confuze nu i-a fost îngăduit să se strecoare.”⁹⁰

⁸⁵ Mădălina, Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000, Roman, 4.III.1935, p.58;

⁸⁶ Ibidem, Roman, 24.V.1935, p. 65;

⁸⁷ Ibidem, Roman, 29.IX.1936, p. 123;

⁸⁸ apud Mădălina Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 101;

⁸⁹ Ibidem, p. 222;

⁹⁰ Idem;

În aceeași măsură și Mihail Sebastian, celălalt prieten de suflet, exaltă genialitatea lui Blecher, intuind în proza acestuia „un mare destin literar”⁹¹. Articolul apărut în *Rampa* din 22 februarie 1936 se ocupă de studiul exclusiv al primului roman pe care criticul îl recomandă cititorilor care pot descoperi omul de dincolo de scriitură, acea confesiune despre singurătate adresată unui prieten abstract:

„Este jurnalul unei sensibilități, al unei inteligențe, al unei singurătăți populată de umbre și lumini secrete. Îl citești cu sentimentul de a face nu cunoștința unei cărți, ci cunoștința unui om. Ai un prieten mai mult, când ai terminat ultima pagină.”⁹²

Referitor la scriitura romanului, M. Sebastian vorbește despre „această simțire fabuloasă și această inteligență analitică”⁹³, remarcând o dominantă a suprasenzorialului, dar și o luciditate dusă la extrem. Se reține, însă, hipersensibilitatea eroului blecherian ale cărui simțuri „au o ascensiune rănită” surprinsă în cadrul unei irealități autentice, care „nu este nici abstractă, nici închipuită, ci dimpotrivă, vie, precisă, organică”⁹⁴. Dacă primul roman dezvăluie sufletul tragic al unui personaj ce amintește de strigătul sfâșietor de dureros al pictorului expresionist Eduard Munch, devenind o carte scrisă „dintr-o necesitate dramatică de eliberare”⁹⁵ de sentimentul apăsător al singurătății, a doua operă face din drama individuală o dramă colectivă, o „dramă de semnificații, nu de fapte”⁹⁶, întrucât maladivul nu este descris ca o atrocitate fizică, ci este expus în sfera metafizică. În acest sens, romanul *Inimi cicatrizate* este considerat de M. Sebastian net superior primului prin conturarea unui topos sanatorial populat de ființe memorabile care își iau în derâdere destinul blamat și propria moarte. În articolul din revista *Reporter* din 17 ianuarie 1937, M. Sebastian insistă asupra calităților de scriitor care oferă acel „sentiment de securitate”⁹⁷ cititorului pasionat de literatură:

„E o bogăție de culori în scrisul lui Blecher, o diversitate de expresie, un accent de sinceritate directă, o putere plastică, o magică forță de a atinge

⁹¹ Ibidem, p. 226;

⁹² Ibidem, p. 224;

⁹³ Ibidem, p. 225;

⁹⁴ Ibidem, p. 225;

⁹⁵ Ibidem, p. 237;

⁹⁶ Ibidem, p. 240;

⁹⁷ apud Mădălina Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 244;

prin cuvinte esența lucrurilor, încât fiecare pagină pare un tablou viu, o stampă însuflețită.”⁹⁸

Destul de rațional și intransigent, Pompiliu Constantinescu face remarci laudative cu privire la primul roman, însă afirmă posibilul insucces public prin însăși inovativa și îndrăzneala fățișă a scrierii. Părtinitor celui de-al doilea roman care l-a impresionat în mod evident, va sublinia impactul devastator al ființei la lectura cărții datorat dramatismului existențial: „Umană, autentică până la un fel de jupuire a conștiinței, neliniștită și lucidă în același timp, de o demnitate de o tragedie antică”⁹⁹.

Cea mai importantă apreciere vine din partea lui Eugen Ionescu consemnată în articolele publicate în revista *Facla* din 1936 care vede în proza lui Max Blecher o scriere unică și originală, metafizică prin excelență, fiind părtinitor romanului *Întâmplări* catalogat de acesta drept o capodoperă.

Opiniile critice încep să se nuanțeze și receptarea operei blecheriene va fi pusă sub semnul unor fine analogii cu literatura europeană, contribuind astfel la cristalizarea imaginii unui autor care merită toată aprecierea. Sașa Pană, un atent și rafinat observator al operei blecheriene, va asocia romanul debut cu *Nadja* a lui André Breton, iar Lucian Boz îl va alătura pe Blecher, prin similaritate și prestigiu, unor creatori de renume: Urmuz, Lautréamont, Breton, Éluard, Kafka, Max Ernst, Victor Brauner, Perahim.

Merită semnalată contribuția semnificativă a doctorului Justin Neuman care pune în valoare opera lui Max Blecher prin studiul asupra romanului *Întâmplări* apărut în revista *Adam* din decembrie 1937 în care oferă scriiturii o cheie de interpretare psihanalitică. Demersul inițiat de doctorul Neuman se îndreaptă în direcția psihanalizei freudiene, evidențiind „sexualitatea maladivă”¹⁰⁰ ascunsă în spatele fiecărui personaj și găsind un corespondent identitar al protagonistului în diferitele ipostaze ale actanților: „Ozy e un alter-ego actual al eroului. Paul, un alter-ego

⁹⁸Idem;

⁹⁹ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 320;

¹⁰⁰ Iulian Băicuș, *Micromonografie critică: Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, 2004, p. 22;

năzuit, un deziderat al sufletului eroului.”¹⁰¹ Preluând teoria psihanalitică freudiană, autorul studiului identifică în romanul blecherian o activare permanentă a principiului plăcerii prin eros care conduce inevitabil către principiul realității dominat de instinctul thanatic:

„În dizarmoniile psiho-sexuale inconștiente, reprimarea instinctului sexual, înăbușirea acestui instinct vital este, uneori, marcată și compensată prin revărsarea instinctului morții, instinctului nirvanei, constituit din cruzimea ancestrală.”¹⁰²

Studiul reprezintă o analiză minuțioasă a romanului, însă „excesiva sexualizare a interpretărilor”¹⁰³ diminuează valoarea simbolicului impusă stratigrafiei imaginarului blecherian. O abordare psihanalitică, însă aduce o contribuție semnificativă în descifrarea universului blecherian, fiind un bun demers de a descoperi mitul personal al scriitorului, în sensul lansat de Charles Mauron, care prin prisma operei se verifică elementul biografic.

Aceste intervenții publicistice sunt urmate de apariția unor volume în care se intenționează canonizarea autorului. De exemplu, în *Istoria literaturii contemporane*, E. Lovinescu amintește această apariție pe scena literară, fără însă a enunța vreo judecată de valoare.

Dacă nominalizarea lui Blecher a fost lansată cu răsunet de majoritatea criticilor, receptarea problematică ține de încercarea de a încadra opera blecheriană într-un tipar literar. Despre romanul *Întâmplări* s-a spus că este jurnal (M. Sebastian, Ion Biberi, Octav Șuluțiu), prozo-poem (Sașa Pană), roman (Ieronim Șerbu, I. Peltz), are un caracter ambiguu, „nu e un roman, dar nici un eseu, nu e un poem și nici un jurnal intim”¹⁰⁴ (P. Constantinescu), un caracter memorialistic, confesionar (Perpessicius, L. Boz).

De asemenea, o altă problemă a fost încadrarea tipologică, majoritatea exegeților grăbindu-se să afirme că este vorba despre o proză psihologică (E. Lovinescu, Ion Biberi, M. Sebastian, Perpessicius), dar au existat și opinii care au susținut ideea unei proze metafizice (E. Ionescu, O.

¹⁰¹ apud Mădălina Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000, p.269;

¹⁰² Ibidem, p.275;

¹⁰³ Iulian Băicuș, *Micromonografie critică: Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, 2004, p.31;

¹⁰⁴ Apud Mădălina Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000, p.52;

Șuluțiu, Ieronim Șerbu) vehiculând concepte ale identității: disoluția eului, raportul eu/ non-eu, sensul ontologic al existenței, etc. Se remarcă o direcție singulară de receptare și interpretare a romanului blecherian într-o viziune psihanalitică, cea a doctorului Justin Neuman în studiul *Revelația literaturii lui M. Blecher*. Notele pertinente și asocierile frapante pe care le face constituie un impuls premergător validării de mai târziu a inconștientului ca dominantă a scrierii blecheriene.

Dispariția mult prea devreme a artistului din lumea literară (1938) a contribuit la punerea sub tăcere a operei acestuia. Anul 1941 este unul nefast pentru receptarea operei blecheriene, întrucât în lucrarea monumentală *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a lui George Călinescu, criticul îl exclude pe Blecher din canonul interbelic. Îi alocă doar câteva rânduri, integrându-l în capitolul *Noua generație. Momentul 1933. Filozofia neliniștii și a aventurii*, îl numește un bolnav autentic care a imitat proza lui Thomas Mann.

„M. Blecher a fost un bolnav adevărat, totuși romanul *Inimi cicatrizate* pare o imitație după *Der Zauberberg* de Thomas Mann. În locul sanatoriului alpin de tuberculoși pulmonari, avem înaintea noastră un sanatoriu maritim de tuberculoși osoși. [...] Tot ce are raport cu fiziologia, este remarcabil. Din acest punct de vedere romanul este un reportaj superior. [...] Dar când romancierul începe să româneze, devine absurd, iar când cade în erotism, de-a dreptul respingător.”¹⁰⁵

Perioada dintre 1941 și 1966 este searbădă în ceea ce privește amintirea autorului Max Blecher, poate și din cauza opiniei negative călinesciene, poate și din cauza regimul comunist care a cenzurat majoritatea scriitorilor interbelici. În această etapă a receptării critice se reține articolul din revista *Orizont* din 1947, *Cu inima lângă M. Blecher*, semnat de Sașa Pană care insistă mai mult pe imaginea omului Blecher, decât pe cea a scriitorului. Viața lui Blecher este cu adevărat scrisă tragicului, iar ochii privitorului rețin o atroce și nemiloasă suferință întipărită adânc pe chipul muribundului: „Glasul venea de departe, clătinat, ca și privirea albastră, mătaoasă, din orbitele înfundate. [...] Palid

¹⁰⁵ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p.880;

ca paiul, frumos, deși cu pomeții împungăreți și sfâșietor ca o statuie vie a durerii.”¹⁰⁶

Criticul Ovid S. Crohmălniceanu va da curs interpretărilor și redeschide cazul Blecher printr-un articol în *Contemporanul* din 1966 în care îl apropie pe acest straniu autor de mari personalități ale literaturii universale:

„Ceea ce-l înrudește structural pe Blecher cu Kafka, cu Bruno Schultz sau Robert Walser e mai ales facultatea de a se instala în nenorocire, de a o accepta ca o condiție a vieții curente.”¹⁰⁷

Este urmat de Dinu Pillat care apare cu un studiu în revista *Viața românească* în 1968 inclus ulterior în volumul *Mozaic istorico-literar* (1971) unde va sublinia mărcile autenticității blecheriene: viziune onirică, artificium, perspectiva spectaculară, absurd, luciditate rece, dementială, trivială. O notă aparte merită menționată: „avem a face cu o formă de literatură existențialistă, în care viziunea lui Sartre din *La Nausée* se găsește anticipată tulburător”¹⁰⁸. Mult mai pertinentă este intervenția Georgetei Horodincă în studiul *Structuri libere* (1970) în care atestă convingător apartenența lui Blecher la existențialism prin drama trăită de personaj, prin „inutilitatea vieții, aspectele ei de absurditate și coșmar, elemente de confesiune personală, care ating universalul numai prin intensitatea neliniștii sale interrogative”¹⁰⁹. De asemenea, susține experimentarea suprarealismului la Blecher prin trinitatea „ingenuitate infantilă /vis / nebunie”¹¹⁰, prin explorarea inconștientului trimițând la psihanaliza freudiană. Ion Negoïtescu definitivează plasarea lui Blecher pe linie existențialistă în termenii filosofiei lui Karl Jaspers, într-un studiu din *Engrame* (1975), *M Blecher sau bizara aventură de a fi om*, invocând câteva trăsături concrete: precaritatea materiei obiectuale, haosul materiei, tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului, tentația lichidului și fluidului, umezeala, decorul, feericul/ visul, neantul, etc.

¹⁰⁶ Apud Mădălina Lascu, , *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000,p.338;

¹⁰⁷ Apud Ada Brăvescu, *M. Blecher- un caz de receptare problematic și spectaculos*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 90;

¹⁰⁸ Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 116;

¹⁰⁹ Georgeta Horodincă, *Structuri libere, M. Blecher: delir esențial*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 78;

¹¹⁰ Ibidem, p. 72;

Reeditarea celor două opere sub îngrijirea lui Dinu Pillat în 1970, publicarea scrierii postume păstrată în manuscris *Vizuina luminată* în 1971 de către Sașa Pană, și traducerea în limba franceză a romanului debut în 1973 au reprezentat trei momente semnificative pentru reactualizarea textului blecherian și investirea lui cu noi valențe literare. Cronicile exegeților sunt în această perioadă mult mai substanțiale decât în perioada debutului și vor marca schimbări evidente în receptarea și recalificarea romanelor. Din acest moment receptarea operei lui Blecher se fructifică și tot mai mulți critici literari sunt interesați de subtilitățile discursive neexploatate îndeajuns. Nicolae Manolescu apare cu o cronică în *Contemporanul* din 1970 în care recunoaște stilul original al autorului mai ales în primul roman, cel de-al doilea considerându-l inferior din punct de vedere al substanței scriiturii. Alexandru Protopopescu publică în 1970 două articole în ziarul *Tomis* care subliniază dimensiunea metafizică a prozei blecheriene, fără nicio legătură cu psihologismul perceput greșit în critica datată anterior. De menționat este lucrarea lui Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române* (1972), pentru că Blecher își asigură un loc sigur în canonul literar. Tot în favoarea prestigiului blecherian vine și inițiativa de traducere în limba franceză a romanului *Inimi cicatrizate* de către Mariana Sora în 1972, moment decisiv pentru aprobarea valorii autorului și în context european. Bineînțeles că această publicație a avut ca ecou cronici importante ce aparțin lui Hector Bianciotti, Eduardo Roditti sau Dumitru Țepeneag, cel din urmă reeditând articolul în limba română în 1997 în *Caiete critice*. În acest ultim act critic, autorul articolului clarifică problematica încadrării lui Blecher în curentul suprarealist: nu este vorba de o identificare cu această mișcare la care se știe că Blecher ar fi aspirat, întrucât se dezice de tehnica dicteului automat, ci mai curând se afiliază modelului oniric prin cele două coordonate ale viziunii acceptate: copilăria și visul. Sergiu Pavel Dan va accentua constanta fantastică a operei blecheriene, irealitatea, în capitolul *Fantasticul absurd* (1975) din lucrarea *Proza fantastică românească*. Un interes aparte față de opera lui Blecher îl manifestă Radu G. Țeposu care se pare că urmărește consecvent și prospectiv publicarea unui studiu mai amplu despre acest autor, însă refuzat editorial, proiectul va fi amânat și publicat abia în 1996, *Suferințele tânărului Blecher*. Rămân articolele din *Echinocțiu* sau *Amfiteatru* care conturează un portret în fărâme al scriitorului adaptat temei abordate, criza ontologică.

Perioada de după 1980 aduce notații considerabile apte că

completeze paradigma scriitorului Max Blecher. Așadar, apar lucrări care readuc în discuție autorul Blecher semnate de: Silvian Iosifescu (*Reverberații*- 1981), N. Florescu (*Profitabilă condiție*- 1983), Alexandra Indrieș (*Polifonia persoanei*- 1986), Sultana Craia (*Fetele orașului*-1988), Edgar Papu (*Lumini perene*- 1989), etc. Remarcabile sunt însă articolele din *Familia* ale lui Nicolae Manolescu pe care ulterior le va include în opera *Arca lui Noe* (2000), capitolul alocat lui Blecher fiind *Prin niște locuri rele*. Criticul literar încadrează proza blecheriană în tipologia *corinticului* și se ocupă de explicarea elementelor definitorii care fac din acest autor un scriitor autentic. Astfel, evocând fragmentul călătoriei sangvine, va remarca „interioritatea fizică a corpului”¹¹¹ care este în definitiv un topos afectiv. Apoi aduce în discuție similaritatea conceptuală a *trăii* cu a *visa* asumată naratorial de Blecher pentru a demonstra viziunea himerică, suprarealistă, onirică, detașându-se clar de perspectiva psihologică: „Universul real nu este interiorizat psihologic, ci explorat poetic (...) Ochiul este acela imaginar, suprarealist, oniric sau mitic, pe care-l știm de la Kafka, de la Bruno Schultz și alții”¹¹². Bineînțeles că nu va ignora tema crizei de identitate conturată de interogația „Cine anume sunt”¹¹³ și de secvența schizoidă ilustrată de privirea îndelungată a protagonistului către un punct fix de pe perete asemenea unei *marote*. Legate de crizele din copilărie sunt evocate și spațiile blestemate și cele binevoitoare, ajungând la cinematograful și panopticum, două locuri care definesc viziunea teatrală, artificială, spectaculară a realității create de eroul blecherian. E amintită și experiența noroiului când personajul încearcă să se izbăvească de propria individualitate. Și în acest punct al criticii sale, N. Manolescu ajunge la ceea ce este mai interesant, emblematic, inovativ la Blecher, problema identității. Respinge alteritatea de tip rimbouldiană și acceptă în cazul lui Blecher acea *ipseitate*, neputința de a deveni un altul care provoacă o mare durere și nefericire în sufletul protagonistului.

În aceeași măsură și studiul lui Radu G. Țeposu, *Noroiul și placa de gramofon* (1983), este interesant prin mențiunile obiectuale și raționale cu privire la romanele lui Blecher. Printre altele e preocupat să reproșeze criticii interbelice și unor exegeți eroarea de a eticheta opera de debut

¹¹¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București: 1001 GRAMAR, 1998, 558;

¹¹² *Ibidem*, p. 560-561;

¹¹³ Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate, Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014, p.19;

blecheriană drept jurnal datorită confuziei epicului cu romanescul, însă explică argumentat că acesta se încadrează în specia romanului. Mihai Zamfir în lucrarea *Cealaltă față a prozei* (1988) cu studiul *Maestrul din umbră* va alătura numele lui Blecher de scriitori precum H. Bonciu și Constantin Fântâneru, aducând notorietate și referențialitate acestui autor atipic epocii în care a trăit și a scris. Criticul identifică la nivelul prozei blecheriene câteva nuclee semiotice ce dau însemnătate valorică textului: *indeterminarea individualității, boala ciudată, sexualitatea aberantă, lumea obiectelor, obsesia thanatică, amoralitatea, forma narativă a confesiunii, firul epic redus*. Astfel, analiza simbolicului oferă privilegiul încadrării romanului *Întâmplări* într-o paradigmă ce dezvăluie „narațiunea cea mai abstractă și mai teoretică dintre toate”¹¹⁴, „o impecabilă scriitură esențializată, teză de bază a noului roman: dezvăluirea polemică și completă a individualității.”¹¹⁵

O altă contribuție care merită amintită este cea a lui Constantin Trandafir prin patru articole dedicate lui Blecher: *Destin tragic și conștiința modernă, M. Blecher și existențialismul, Blecher și orizontul de așteptare, Originalitate și convergente*. La finele anilor '80 Daniel Vighi va publica trei cronici în revista *Orizont* dezbătând viziunea blecheriană asupra realului ca fiind una de natură metafizică. Anul 1988 va aduce prima monografie critică, însă aceasta va apare în spațiul francez, în nr. 17 al revistei *Dialogue (Histoire d'un oubli)* consacrat în exclusivitate lui Blecher, prin contribuția a trei apologeți: Georgeta Horodincă, Nicolae Balotă și Jacques Bouet. Cel din urmă va aduce un aport semnificativ susținerii valorice a autorului, punctând modernitatea operelor lui Blecher care anticipa *noul roman*.

După anul 1990 se continuă procesul de revalorificare prin apariții editoriale care reînnoiesc viziunea asupra scriitorului M. Blecher. Odată cu primele discuții despre restructurarea canonului românesc, apar lucrări de referință care dezbate această problematică, impunând o schimbare radicală de paradigmă culturală. Demersurile impunerii unui nou canon fuseseră semnalate și în trecut, în *Arca lui Noe* (1983) a lui N. Manolescu și în *Cealaltă față a prozei* (1988) a lui Mihai Zamfir, însă tema unei bătălii canonice va lua amploare abia la sfârșitul anului 2000- începutul lui 2001 când apar dialoguri polemice în cele mai importante reviste culturale: *România literară, Contemporanul, Familia*, etc. În opera *Privind înapoi modernitatea...* criticul Sorin Alexandrescu propune o abandonare a celor două canoane impuse

¹¹⁴ Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p. 174;

¹¹⁵ Ibidem, p. 175;

de-a lungul timpului, cel cultural inițiat de E. Lovinescu și G. Călinescu și cel literar fundamentat de N. Manolescu pentru a putea recupera și literatura non-esteticului. În aceeași măsură, Ion Bogdan Lefter reconstruiește conceptul de modernism, propunând „impunerea unei noi secvențialități a istoriei literaturii române”¹¹⁶, dintr-o perspectivă postmodernă. Astfel, se poate spune că perioada 1990-2000 se va definitiva poziția lui Max Blecher în paradigma unui canon redefinit, revalorificat și reevaluat.

Cele mai interesante studii despre Blecher apărute în volum după anul 1990 sunt *Avangarda în literatura română* de Ion Pop (1990), *Istoria literaturii române* de Ion Negoitescu (1991), *În căutarea autenticității* de Dumitru Micu (1992), *Eseuri despre romanul românesc interbelic* (1993) de Alina Pamfil, *Revizuirii* de Ion Simuț (1995), *Privind înapoi modernitatea...* de Sorin Alexandrescu (1999), *Postmodernismul românesc* (1999) de Mircea Cărtărescu, *Recapitularea modernității* (2000) de Ion Bogdan Lefter. Nu lipsesc publicațiile: Gheorghe Glodeanu – *Literatura ca antidestin* (Tribuna, 1993), Constantin Trandafir- *M. Blecher și cogito-ul scriitorului* (Ateneu, 1990), Daniel Vighi- *Contemplare în panopticum* (România literară, 1990), Diana Adamek- *M. Blecher. Asfințit în panopticum* (Tribuna, 1993), etc.

Anul 1995 va anunța cea de-a doua reeditare a romanelor antume la editura Gramar în colecția 100+1 capodopere ale romanului românesc cu o prefață de Teodor Vârcolici. În anul următor se va publica prima monografie, *Suferințele tânărului Blecher*, concepută de Radu G. Țeposu numit de Ada Brăvescu „primul blecherolog stricto sensu”¹¹⁷.

Împlinirea celor 60 de ani de la moartea lui Blecher va conduce la o serie de evenimente importante în acest sens: interviul lui Radu G Țeposu luat Dorei Wechsler, sora scriitorului și articole semnate de Ioana Pârvulescu în *România literară* (*Blecher-60 de ani de la moarte*), de Aura Christi în *Contemporanul*. *Ideea europeană*, de Nicoleta Corbu în *Tribuna*, studiile concepute de Carmen Mușat (*Estetică trăirii. Biografism și iterabilitatea și Obsesia corporalității. Trupuri textuale*).

După anul 2000 apar și alte monografii: *Introducere în opera lui M. Blecher* de Sergiu Ailenei (2003), *Micromonografie critică: M. Blecher-Un arlechin pe marginea neantului* de Iulian Băicuș (2004), *Max Blecher și noua*

¹¹⁶ Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității*, Paralela 45, Pitești, 2000, p.7

¹¹⁷ Ada Brăvescu, *M. Blecher- un caz de receptare problematic și spectaculos*, București: Tracus Arte, 2011, p.63;

estetică a romanului românesc de Gheorghe Glodeanu (2005), *Timpul discursului la Max Blecher* de Rozalia Corciar (2007), *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei* de Doris Mironescu (2011), *Un caz de receptare problematic și spectaculos* (2011) de Ada Bravescu și *Patru dimensiuni reale în realitatea imediată. Eseu despre stratigrafia imaginarului blecherian* (2015) de Anca Chiorean.

Lucrarea lui Sergiu Ailenei se vrea a fi un eseu asupra imaginarului operei blecheriene, încadrând romanul lui Blecher în literatura semiotică care propune un „tip de proză, fără a fi propriu-zis simbolistă”, dar „în bună măsură constituită din atmosferă și jalonată de simboluri”¹¹⁸. Așa cum menționează autorul în *Cuvânt introductiv* că intenția lui este de a-și fixa atenția asupra imaginarului exterior, material al creației, cât și asupra imaginarului interior, al reveriilor, studiul invocă „tropismul”¹¹⁹, una din proprietățile omului pe care le dobândește în pasajele onirice.

Iulian Băicuș nu ține seama de principiul cronologic specific unei monografii, însă studiul său se prezintă drept o lucrare de cercetare științifică capabilă să ofere scriitorului M. Blecher o autoritate valorică în contextul literaturii române. Interesantă este identificarea unei structuri fractalice a operei blecheriene care se reconstruiește continuu, făcând din autorul ei „cel mai baroc scriitor român”¹²⁰. Astfel, sunt reperate în textul blecherian motive importante ale barocului (bula de aer și existența umană ca un mare teatru al umbrelor), dar și structura anamorfotică, serpentinată a scriiturii ce face posibilă convertirea lui Blecher într-un scriitor manierist:

„Aidoma acestor stampe cu structură anamorfotică e însăși scrisul lui Blecher, iar poietica lui e să deseneze, în palimpsest, un disegno interno pe care cititorul poate să-l piardă din vedere.”¹²¹

Prin urmare, eseistul percepe substanța textului blecherian drept o reprezentare a benzii Mobius, în care se împletește scripturalul cu picturalul, efectul scondat fiind cel al existenței care particularizează stilul autorului: „voi continua să cred că în banda existenței lui Max Blecher [...]

¹¹⁸ Sergiu Ailenei, *Introducere în opera lui Max Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003, p. 73;

¹¹⁹ Ibidem, p.84;

¹²⁰ Iulian Băicuș, *Micromonografie critică: Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, 2004 p.15;

¹²¹ Ibidem, p. 107;

existența e mult mai importantă decât textul, literaritatea însăși rămânând undeva, în background, într-un spațiu al secundarității și recesivității.”¹²²

Monografia lui Gheorghe Glodeanu nu oferă o perspectivă inedită asupra operei lui Max Blecher, întrucât sunt reluate două capitole din lucrarea *Poetica romanului românesc interbelic: o posibilă tipologie a romanului* (1998), iar analiza romanelor blecheriene este completată cu citate reprezentative. Ceea ce este de reținut rămâne încadrarea romanelor blecheriene în „modelul narativ experimental”¹²³, insistând asupra aventurilor ontologice ale personajelor.

Un studiu extrem de important se dovedește cel al Rozaliei Colciar care interpretează textul lui Max Blecher din perspectiva semanticii referențiale, fiind „o analiză aplicată a jocului strategic al timpurilor verbale”¹²⁴, care definește temporalitatea deictic-discursivă și temporalitatea estetică. Nu lipsește, desigur, o catalogare a operei blecheriene ce însușește pe de o parte diferite direcții de reprezentare imagistică, iar pe de altă parte semnaleză o confruntare a identității cu alteritatea: proza blecheriană este „prin substanță de tip expresionist, prin formă, de tip suprarealist, iar prin structurile genului, de tip neo-fantastic, acesta din urmă caracterizându-se printr-un discurs dispersat, în care vocea narativă este străbătută de alteritate, într-un proces de căutare a identității.”¹²⁵

Monografia lui Doris Mironescu este cu siguranță un document al existenței autorului Max Blecher și o confirmare a unei opere scrise „împotriva biografiei”¹²⁶. După ce realizează o fotogramă a orașului Roman în care s-a născut Blecher, eseistul reia într-o ordine cronologică parcursul devenirii blecheriene, punctând câteva etape semnificative: copilăria, adolescența, studenția în centrul Parisului, perioada sanatorială Berck-Leysin-Techirghiol, debutul editorial, întoarcerea acasă, proiecte literare.

¹²² Ibidem, p. 197;

¹²³ Gheorghe Glodeanu, *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, p.21;

¹²⁴ Ada Brăvescu, *M. Blecher- un caz de receptare problematic și spectaculos*, București: Tracus Arte, 2011 p. 205;

¹²⁵ Rozalia Colciar, *Timpul discursului la Max Blecher*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p.160;

¹²⁶ Doris Mironescu, *Viața lui Max Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iași, 2011;

Cu un simț estetic învederat, Doris Mironescu descrie parcursul existențial al scriitorului român ca o trecere subtilă de la mitul suferinței la defăimarea mitului, în sensul în care „literatura era un răspuns adresat bolii, semnificând rezistența individului la degradingolada organismului prin opera imaginației și a inteligenței.”¹²⁷

Cea mai recentă lucrare dedicată operei lui Max Blecher, aparține Ancăi Chiorean, care propune o interpretare hermeneutică în care urmărește *spargerea* imaginarului în „lumile simultane”¹²⁸ construite pe coordonatele irealității autentice și a pseudorealității. Studiul prezent vizează numai primul roman blecherian care este delimitat de două ere, ante-Edda și post-Edda, unde se profilează patru dimensiuni importante (Lumea inteligibilă, Theatrum mundi, Infernul și Purgatoriul) în funcție de prezența și interferența elementelor intratextuale și extratextuale. Un aspect interesant al cărții îl constituie definirea irealității blecheriene prin raportare la Lumea ideilor, în sens platonician, eseista dorind să reconfigureze în scriitura blecheriană un mit al peșterii adus în contemporaneitate.

În paralel cu nenumăratele articole, monografii sau studii despre opera lui Max Blecher se fac și traduceri ale romanelor în limba germană, spaniolă, cehă, engleză, ceea ce atestă încă o dată valoarea operei lui Blecher care este promovată în nenumărate cronici din spațiul european, semnate de critici de renume.

Sintetizând acest istoric al receptării critice blecheriene putem spune că procesul canonizării a fost unul defectuos datorită interpretării neadecvate a operei, etichetării nejustificate și eronate, contextului socio-politic, sincopelor temporale inerente, nepotrivirii stilului modernist, metafizic, oniric, suprarealist, existențialist cu spiritul epocii defazat.

Deși opera lui Max Blecher a fost supusă nenumăratelor prejudecăți, aceasta dăinuie în timp prin prospețimea și savoarea scriiturii, deschiderea fantezistă și insolită a romanescului capabil să bulverseze simțurile umane, să desființeze realitatea și s-o reconstruiască în irealitate. Harald Hartung marturisește într-un articol plăcerea electivă a textului blecherian în ciuda problematicii dramatico-existențialiste: „Paradoxul operei lui Blecher este

¹²⁷ Doris Mironescu, *Viața lui Max Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iași, 2011, p.163;

¹²⁸ Anca Chiorean, *Patru dimensiuni reale în irealitatea imediată. Eseu despre stratigrafia imaginarului blecherian*, Editura Avalon, Cluj-Napoca, 2015, p. 26;

că nefericirea descrisă atât de sugestiv devine bucuria intelectuală a cititului”¹²⁹(*Pielea mea ciuruită. Călătorie inițiativă pe sub calotă craniană*).

Bibliografie:

- Ada, Brăvescu, *Un caz de receptare problematic și spectaculos*, Editura Tracus Arte, București, 2011;
- Anca Chiorean, *Patru dimensiuni reale în irealitatea imediată. Eseu despre stratigrafia imaginarului blecherian*, Editura Avalon, Cluj-Napoca, 2015;
- Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, București, 1971;
- Doris Mironescu, *Viața lui Max Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iași, 2011;
- George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941;
- Georgeta Horodincă, *Structuri libere, M. Blecher: delir esențial*, Editura Eminescu, București, 1970;
- Gheorghe Glodeanu, *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005;
- Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității*, Paralela 45, Pitești, 2000;
- Iulian, Băicuș, *Micromonografie critică: Max Blecher- Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, 2004;
- Max Blecher, în articolul *William Blake- vizionar genial și chinuit* din volumul *Vizuina luminată: Proză, Publicistică, Arhivă*, Editura Cartea Românească, București, 1971;
- Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate, Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014;
- Mădălina, Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut- Corespondență și receptare critică*, București, Editura Hasefer, 2000;
- Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988;
- Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București: 1001 GRAMAR, 1998;
- Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1967;
- Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute*, în M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Vinea, București / Editura Aius, Craiova, 1999;
- Rozalia Colciar, *Timpul discursului la Max Blecher*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p.160;

¹²⁹ Apud Corina Bernic, *M. Blecher*, în *Bucureștiul cultural*, nr. 20-21/2006;

Sergiu Ailenei, *Introducere în opera lui Max Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003;

Resurse web:

<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=8592>, Corina Bernic, M. Blecher, în *Bucureștiul cultural*, nr. 20-21/2006,

Profiluri de poeți și critic(i) - Mircea A. Diaconu, *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu*

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

Résumé: Le discours critique et celui poétique se rencontrent en Post-Histoire sous le gouvernement du critique Mircea A. Diaconu, afin de se prouver, avant et après le démembrement d' Orphée, deux composantes importantes du livre qui rassemble des articles et des études sur l'éthique et l'esthétique de la poésie roumaine contemporaine.

Mots-clé: éthique de la littérature, esthétique, Post-Histoire, discours critique.

În volumul *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu (Fragmente despre poezia românească de azi)*, criticul literar și profesorul universitar Mircea A. Diaconu pare, la o primă vedere, să-și adune laolaltă o serie de texte din

categoria criticii de întâmpinare pentru a oferi o panoramare – și un punct de vedere avizat – asupra poeziei românești actuale. *Fragmentele* nu sunt, în realitate, doar părți ce compun un ansamblu a cărui coerență e dată, la rigoare, de apartenența corpusului comentat la discursul poetic și de experiența binecunoscută a criticului în calitate de cititor (îndelung) avizat de poezie. Ci sunt elementele *sine qua non* ale unui discurs critic bine articulat, care caută să demonstreze un lucru de care Mircea A. Diaconu este ferm convins: *organicitatea fenomenului poetic*.

Pentru a proba aceasta are nevoie de o idee-pivot care să dea seama, pe de o parte, de specificitatea discursurilor poetice analizate, iar pe de alta, de specificitatea discursului critic. Desigur, corelativ profilului criticului literar ce caută mereu să-și valideze ideile și să-și legitimeze demersul propriu, neomițând să destăinuie câte ceva din poietica scriiturii și din poietica metatextului specializat. După cum spune Mircea A. Diaconu însuși, „renunț la distanța modernului care stabilește categorii tipologice și desenează sisteme, arhitecturi, modele, a celui modern care se legitimează printr-o rețea sofisticată și densă de referințe – care funcționează ca plasa de siguranță pentru echilibrist.”¹³⁰

Emoția apropierei de poezie presupune, însă, activarea cercului hermeneutic ce leagă comunicarea poetică – fenomen la fel de inefabil ca și emoția poetică în sine – de ratarea pe care translatarea (ei) în cuvinte, sub formă de comentariu aplicat ori de discurs îndrăgostit (parafrazându-l pe Eugen Simion) o implică: „În fond, poezia îți oferă întâlnirea cu ceva care te locuiește fără să știi și în legătură cu care îți dă iluzia posesiei. O prezență – absență. Restul sunt, firește, cuvinte, explicații, raționamente, demonstrații, metodă, poate pledoarie, dovadă toate acestea a unui sine care se caută și care, deopotrivă, se expune.”¹³¹ Iar apropierea de poezie se face „Cu nostalgia criticului care nu renunță nici la retorică, nici la metodă, și nici la experiența lecturii concretizată în emoție – și ale cărui texte ar trebui citite atât pentru povestea pe care o spun despre ceilalți, cât mai ales despre sine. Dacă nu cumva la mijloc e pur și simplu povestea limbajului.”¹³²

Ce-i rămâne, atunci, criticului de făcut, ca tip de demers specific? Caută – și găsește – o cale de acces către sensurile fragile pe care poezia le conține.

¹³⁰ Mircea A. Diaconu, *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu (Fragmente despre poezia românească de azi)*, Ed. Tracus Arte, 2014, p. 5.

¹³¹ Idem, p. 6.

¹³² Ibidem.

Ceea ce echivalează căii regale a cunoșterii unor adevăruri fundamentale. Și a autocunoașterii.

Și acum, poeții. Câțiva dintre ei, cel puțin, din perspectiva unei etici a poeziei care presupune nu doar o lectură în cheie ontologică, ci și o investigare a modului în care arhitectura de limbaj (își) dezvăluie resorturile ființei.

Calea Șarpelui, volumul lui Gellu Naum, scris cu argheziana mână stângă, ca formă a răzvrătirii și, în egală măsură, a eliberării ființei abia astfel nesupuse rațiunii, aduce în discuție o etică a poeziei ce constă tocmai în „eliberarea sinelui prin pătrunderea lui într-un alt orizont de cunoaștere” – iată renăscută vechea idee a romanticilor, și a suprarealiștilor, de a transforma literatura în forma ei privilegiată, poezia, în instrument și cale de relaționare corespondentă a macro și a microcosmosului, și care, mai ales prin adormirea rațiunii, include exercițiul spiritual al morții: „Moartea, ca etapă, ba, mai mult, ca experiență necesară salvării, iată substanța unei iluminări prin poezie – și semnificația titlului întregului volum se clarifică astfel. Calea Șarpelui este soluția salvării individului de individualitate și resemantizarea, din această perspectivă, a morții.”¹³³ Văzută ca despărțire de individual, moartea permite autoproiecția într-o obiectualitate absolută.

Structura creatoare și discursivă proteică a lui Ștefan Augustin Doinaș se asociază *măștilor adevărului poetic*, care trebuie văzute ca părți ale unui ansamblu omogen prin intermediul căruia poetul se situează, succesiv și simultan, în diferite, forme, vârste, ipostaze ale umanității puternic colorate personal. Mai mult, „prin limbajul măștilor, poetul sondează în eul abisal, iar experiența poetică e un exercițiu al explorării posibilului.”¹³⁴ Principiul *măștii poetice* angajează, desigur, o etică a literaturii în virtutea căreia, dincolo de un ansamblu de strategii discursive ce formează amprenta stilistică a lui Doinaș, se dezvăluie „un principiu ontic care coagulează formule poetice diferite sub un singur stindard.”¹³⁵ În acest mod, masca (măștile) devin(e) ființă poetică.

În cazul poeziei lui Mircea Ivănescu, livrescul a înlocuit realul, căci poetul „descoperă, astfel, că tot ce i se întâmplă repetă fapte din cărți și tocmai de aceea poezia lui pare un jurnal al inconsistenței, al absenței, al

¹³³ Idem, p. 10.

¹³⁴ Idem, p. 19.

¹³⁵ Idem, p. 20.

substituirii propriului sine, al golului.”¹³⁶ Slăbiciunea ontologică dată de criza perpetuă, am zice, a limbajului ca mod de articulare a lumii, este realitatea pe care poetul încearcă să o depășească tot prin limbaj: „În căutarea unui sens, poetul face din text aparența unei întemeieri.”¹³⁷

Infernala comedie a lui Emil Brumaru aduce, artificial – livresc și prin pure jocuri textuale, o *candoare de imn păgân*, așa cum și Julien Ospitalierul arată cum anume cruzimea se poate transforma în *deliciu la pătrat*.¹³⁸ Mai precis, „La școala hedoniștilor, poetul inventează universuri fabuloase, femei a căror voluptate nerușinată e semnul unor fine explorări ale naturii, peisaje euforice și bete iluzii, însă plăcerile lui au ca obiect nu lumea, ci textele.”¹³⁹

O altă ipostază a semnului-lume o reprezintă *grafii*-le lui Mircea Muthu. Aici, „Privită ca amenințare care substituie trecerea și moartea, această mutare a ființei în semn are reversul său: incandescența e purificată până la înseninare. Arderea e lumină, la fel cum trăirea e anamneză.”¹⁴⁰ Și, din nou, Mircea A. Diaconu se dovedește un experimentat căutător al strategiilor/jocurilor de limbaj, al manierei stilistico-semantice prin care poezii încearcă să dea consistență nimicului, vidului. Iată, de pildă, la Nicolae Coande, „Poezia e chiar această lume infernală. Fără misiune, fără sens, fără iluzie, simplu produs al ființei care secretează răul. Altfel spus, realitatea însăși e secvență dintr-o carte, pe care structuralismul n-o mai încapă și care se hrănește din golul ființei, din absența sensului.”¹⁴¹ Lipsa de sens poate fi, la rigoare, convertită în căutarea unei semnificații chiar acolo unde nu te-ai fi așteptat ca poetul să o/le caute.

La final, Mircea A. Diaconu imaginează un dialog care desfide raportul centru – margine prin asumarea deteritorializării post-istorice, așa încât Edgar Alan Poe să-l fi citit pe Ion Barbu – „Căci nu există decât periferii, egale între ele. Marile narațiuni au murit. Trăiască, deci – așa mistificate, travestite, carnavalești!”¹⁴², Umberto Eco să-l fi comentat pe Cassian Maria Spiridon – „Odată cu poezia lui Cassian Maria Spiridon, spiritul insurgent – se știe că poetul este unul din inițiatorii revoluției

¹³⁶ Idem, p. 33.

¹³⁷ Idem, p. 37.

¹³⁸ Idem, p. 49.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Idem, p. 67.

¹⁴¹ Idem, p. 192.

¹⁴² Idem, p. 219.

române la Iași – își alătură nu numai vitalismul, ci și melancolia.”¹⁴³, Julia Kristeva, sau poate Tzvetan Todorov, pe Gellu Dorian „I-am apreciat scrisul obsesiv, născut din pasiuni devastatoare, stinse însă, și conștiința sa morală, neiertătoare și purtată, ca pe un stindard, la vedere. Sper să mă invite la Cernăuți, unde știu că-l va sărbători pe Eminescu, poetul național al românilor. Acolo sper să-i întâlnesc și prietenii, toți parcă niște exilați.”¹⁴⁴, iar Roland Barthes pe Radu Florescu – „Lăsând impresia că-și adâncește ochiul în concret, el ne comunică mesajul pe care numai spaima omului originar – sau extazul său uimit – îl resimțea. Spaima ființei care se descoperă pe sine prin materia din juru-i, devenită cosmică. Oricum, nu un personaj de hârtie este Radu Florescu, ci o ființă care trăiește în discurs. Un discurs amoros.”¹⁴⁵

Sosit mai târziu (adică debutând mai târziu, pe la 50 de ani), Vasile Tudor i-a revenit lui Mircea A. Diaconu însuși, și el personaj în această aventură scripturală post-istorică. Alături de I. L. Caragiale – adică personajul creat de textele sale, de scriitura propriu-zisă, în virtutea căreia un autor – sau un critic *se respectă pe sine și vrea să fie respectat*.¹⁴⁶

Bibliografie

Diaconu, Mircea A., [*Atelierele poeziei*](#), Editura Fundației Culturale [*Ideea Europeană*](#), București, 2005.

Diaconu, Mircea A., [*Fetele poeziei - Fragmente critice*](#), Editura [*Junimea*](#), Iași, 1999.

Diaconu, Mircea A., *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu (Fragmente despre poezia românească de azi)*, Ed. Tracus Arte, 2014.

¹⁴³ Idem, p. 220.

¹⁴⁴ Idem, p. 221.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Idem, p.222.

**„Anchetatorul fals serafic”, „torționarul robot” și „torționarul fanatic”-
tripla proiecție a terorii în romanul exilului eliadesc**

**Drd. Mihaela RUSU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** In the aftermath of World War II, the Eastern European cultural space is dominated and controlled by the Stalinist ideology of the communist regime. Postwar Romania is, consequently, profoundly traumatised by the repressive apparatus of this totalitarian regime, whose quintessence was the myth of Securitate – an occult, all-powerful organisation manipulating the individual and collective consciousness.*

*Taking advantage of his condition as an exiled writer, Mircea Eliade publishes in 1955 the novel *Noaptea de Sânziene* (The Forbidden Forest), a vast historical fresco of the interwar and postwar Romania, in which he infiltrates the character of the Securitate officer in a literaturised form, through the image of “the robotic tormentor”, face to face with “the fanatic tormentor”, both doubled by the*

image of the “deceptively seraphic investigator” who inquires into the case of the failure defector, the philosophy teacher Petre Biriș.

Key words: Securitate, investigator, Eastern Europe, communism, postwar Romania.

Eliade, format ca scriitor în spiritul surprinderii experienței trăite, când își gândește proiectul romanului *Noaptea de Sânziene*, mărturisește în jurnal intenția de a topi în substanța acestuia istoria României inter și postbelice, așa cum a fost ea trăită și resimțită de micile drame personale ale celor care și-au văzut viețile zdrobite de război și de politica comunistă: „aș vrea să utilizez mult din ce-am văzut și am auzit de la alții.” [Eliade, 1993:151]. Pentru el, propria literatură trebuie să fie relevantă pentru posteritate, pentru că încearcă să ofere prin ea o investigație a perioadei de tranziție de la societatea interbelică liberală la societatea comunistă, proiectată de ingineriile sociale staliniste. De aceea, una din multiplele interpretări care pot fi date romanului în discuție este aceea de frescă-istorică, întrucât surprinde în paginile sale marile evenimente care și-au pus amprenta indelebilă asupra României moderne: alegerile din Romania anului 1937, dictatura carlistă, Rebeliunea Legionară, asasinarea lui Armand Călinescu și-a căpitanului Corneliu Zelea Codreanu, guvernarea antonesciană, Al Doilea Război Mondial, bombardarea Bucureștiului la 4 aprilie 1944 și invadarea capitalei de către trupele soviete, culminând cu sfârșitul monarhiei regelui Mihai I. Perioada care a urmat abdicării forțate a lui Mihai I se conturează în memoria colectivă a societății românești sub semnul declinului, al traumei și al morții.

Calitatea de „roman total” a acestei epici vaste împiedică însă interpretarea lui doar ca frescă-istorică. Lectura operelor literare ale lui Eliade trezește, obligatoriu, interesul pentru activitatea sa științifică care are o influență covârșitoare asupra scrierilor de literatură, mai ales în planul structurii și al substanței lor. „Această influență este trecută prin multiple filtre și prisme succesive, fenomenul final de transmutație concretizându-se în constituirea unui nou gen de literatură” [Nicolescu, 2011: 280], pe care criticul Eugen Simion îl denumește prin sintagma „narațiune mitică”. „Savantul Mircea Eliade, preocupat de studiul rolului miturilor existente în societățile arhaice sau moderne, devine, în ipostaza romancierului Mircea Eliade, creator de mituri” [Nicolescu, 2011: 280], de aceea suntem îndreptățiți să considerăm că, unul din noile mituri care se insinuează în paginile romanului este și *mitul modern al Securității*, ca aparat de represiune

care a instaurat și a instrumentat teroarea în timpul regimului comunist. Ion Vartic e de părere că în *Noaptea de Sânziene* (publicat în 1955), „Mircea Eliade se relevă ca un surprinzător precursor al romanului «obsedantului deceniu».” [Vartic, 2007: 738]

Fiind unul din primele romane românești postbelice (rămas aproape necunoscut publicului larg mai bine de 30 de ani), *Noaptea de Sânziene* se înscrie în categoria romanelor frescă care surprind imaginea descompunerii unei lumi, a generației perioadei *Belle époque*. Deși numele unor personaje din text „au existență istorică, deși ideea de autenticitate a lumii evocate este proclamată deschis în text, deși evenimentele care formează fundalul sunt reale, cartea nu trăiește din dimensiunea istorică” [Milea, 2010: 182], cât mai degrabă din cea mitică, personajele fiind conturate sub presiunea unor timpuri paralele. Romanul oferă multiple secvențe ilustrative care conturează imaginea Securității în ipostaza „părintelui sever” care „are dreptul să inspire respect, teamă, să încurajeze sau să pedepsească.” [Cesereanu, 2011], tocmai pentru că, inițiind un mit, „întemeietorii” au dreptul să facă orice. Membrii aparatului de represiune din România comunistă [1] pot fi identificați, la o lectură atentă a romanului, în persoana agenților de securitate, a angajaților Ministerului de Interne, a gardienilor brutali sau a insesizabilelor stenografe, a funcționarilor excentrici din justiție sau din forul ecleziastic ori a membrilor rețelelor de spionaj care lucrează ca agenți dubli în străinătate, cu toții oferind, *grosso modo*, tipare reprezentative pentru ceea ce Ruxandra Cesereanu numește prin categoria „anchetatorului fals-serafic, a torționarului propriu-zis (cu două nuanțe – torționarul robot, care torturează în virtutea obișnuinței sau chiar blazat-mecanic, și acela fanatic, sadic) și cea a bufonului balcanizat (acesta nu torturează, eventual pălmuește; dar, în general, este un grobian lingvistic).” [Cesereanu, 2011]

În paralel cu povestea de dragoste suprafirească pe care o experimentează protagonistul Ștefan Viziru, cel care și-ar dori să poată iubi, în același timp, asemeni sfinților, două femei (pe soția Ioana, dar și pe enigmatică Ileana), romanului relatează și încercarea nereușită a lui Biriș de-a fugi din țară, la scurt timp după ocuparea României de către Soviete. Ștefan Viziru, economist în legațiile românești din străinătate, în zorii anului 1948, „dezertează la inamic”, refugiindu-se la Paris, în timpul unei vizite de afaceri în Cehia, luând cu sine o seamă de documente importante referitoare la datoriile de război ale României și la acordurile economice cu Sovietele. La două luni după „dezertarea” lui Viziru, Biriș, urmează să

traverseze și el clandestin granița, pe la Arad, pentru a emigra în Franța, din dorința declarată de-a le explica existențialistilor francezi ce înseamnă, dincolo de Cortina de Fier, să fii „en situation” și să ți se pună „le problème du choix” sau „le problème de la liberté”. Ștefan îl pusese în legătură cu membrii unei rețele care se ocupa cu emigrația ilegală. În principiu, Biriș avea de parcurs un traseu simplu: trebuia să sosească cu trenul la Arad, să meargă în Aleea Alexandru și acolo să întrebe de doctorul Vlad. Semnele neliniștitoare ale acestei temerare încercări apar încă din timpul călătoriei cu trenul, pe ruta București-Arad, când celălalt pasager al compartimentului îi sugerează discret filosofului să-și aranjeze cravata pentru a-și masca dolarii care se conturau pe sub ea, mult prea evident. Deși bolnav de tuberculoză, pensionat după multiple tratamente de la liceul unde preda, Biriș este un spirit efervescent, își dorește să înceapă o nouă viață la Paris și, de aceea, se încumetă să pună în aplicare planul lui Ștefan. Obișnuit mai mult să gândească decât să acționeze, filosoful este tracasat de temeritatea acestei încercări de viață și de moarte. Rezistând cu anxietate călătoriei cu trenul, el ajunge în cele din urmă la casa doctorului Vlad, persoana care mai departe l-ar fi pus în legătură cu cei care îi asigurau traversarea graniței. În casa doctorului, are însă o surpriză de proporții, este întâmpinat de membrii Securității care îl supun de-a lungul mai multor zile unui interogatoriu, la început amabil și relaxat, ulterior tot mai violent. La întrebarea anchetatorilor: „Ce căutai la Paris?”, Biriș răspunde distrat că avea de dus „un mesaj din labirint”: „Asta e o formulă de-a noastră, o formulă cifrată, inventată de noi, de Ștefan și de mine. E un fel de-a vorbi când ne referim la situații-limită din care, aparent, nu mai există ieșire(...) Mă trimisese odată Ștefan cu un mesaj către Ileana. Îi spunea că se simțise pierdut într-un labirint, dar că totuși nu se lăsase doborât de descurajare și că până la urmă descoperise că se poate ieși din labirint” [Eliade, 2010, II: 276, 279]. Limbajul acesta cifrat, îi face pe anchetatori să-l suspecteze pe Biriș de legături cu mișcarea de rezistență care se organiza în acei ani în munți și astfel situația lui se complică din ce în ce mai mult. Numele său este asociat cu un temut adversar al comuniștilor, Pantelimon [2], cel care organiza rezistența în munți. Obsesia anchetatorilor este nu aceea de a pedepsi, de a tortura și de a distruge, ci de a afla cine este trezorierul memoriei colective, Pantelimon.[3]

Citit din perspectiva acestui episod, romanul *Noaptea de Sânziene* ar putea fi inclus în categoria „literaturii secretului”[4], ilustrată prin prezența triadei *anchetator* (funcționarii Securității) – *martor* (profesorul de filosofie

Petre Biriș) – *secret* („mesajului din labirint” care trebuia transmis la Paris). Încercarea de descifrare a misteriosului secret devine singurul obiectiv al anchetei, cu observația că ancheta are, la Eliade, rolul de a adânci și nu de a revela secretul. Secretul declarat – *mesajul din labirint* – este doar pentru anchetatori un secret, în realitate el este un fals secret, desfășurarea anchetei formulând, *de facto*, un secret.

Biriș se declară „un filosof privat”, angoasat totuși de o mare slăbiciune: Frica. Îi este frică de Securitate, de necunoscuți, de corecția fizică, de viață în general. În felul acesta își și justifică înclinația spre filosofie: „Obsesia mea este filosofia. Și acum îmi dau seama de ce: pentru că sunt laș, mi-e frică de viață (...) Sunt un laș! Mă lăudam că-mi place să simt istoria în marș în jurul meu, că voiam să trăiesc numai ca să văd ce se întâmplă în lume – și acum mi-e frică pentru că mă duc la Arad. Mă duc numai până la Arad; asta-i tot ce fac, asta-i toată aventura mea. Și totuși mi-e frică!...acolo mă dau jos din tren, mă duc în Aleea Alexandru și întreb de doctorul Vlad.” [Eliade, 2010, II: 271, 282] Frica funcționează în cazul lui Biriș ca un presentiment. Niciuna din acțiunile lui Biriș, anterioare episodului fugii, nu a lăsat să răzbată această slăbiciune personală. Fiind de formație filosof, părea oricând capabil să rezolve ideologic toate problemele vieții.

În galeria anchetatorilor săi avansează, *à tour de rol*, câteva figuri emblematice de torționari: șeful serviciilor secrete, Protopopescu, secondat de securiștii harnici, Duma și Bursuc. Protopopescu [5] ipostaziază în roman figura „anchetatorului fals-serafic”, îl supune pe Biriș unui interogatoriu de tip pânză de păianjen, în care au loc dezbateri filosofice despre existențialism, dar din care încearcă să desprindă treptat informațiile necesare anchetei în care este implicat. Protopopescu apare, abia schițat în roman, ca șef al megalomanului avocat Spiridon Vasilescu Vădastra care, pe lângă funcția pe care o ocupa în barou, își rotunjea veniturile din exercitarea rolului de spion și delator într-o agenție secretă, în care fusese recrutat încă din vremea studenției. În aparență, anchetatorul Protopopescu este chiar un individ serafic, la primul interogatoriu „îi întinde mâna cu căldură” lui Biriș, îl întâmpină „cu un zâmbet cordial” și se declară încântat să-l cunoască, mărturisindu-i, pentru a-l flata, că Duma i-a „vorbit în termeni elogioși” despre el. Imaginea acestui „bărbat înalt, masiv, cu părul cărunt” contrastează flagrant cu gesturile de amabilitate grosier mimată, prin care, în timpul anchetei, îl servește pe Biriș cu țigări din tabachera lui de argint, ajungând chiar să i le aleagă personal din

tabacheră, când observă că acuzatului îi tremură prea tare mâinile. Este o contradicție în carne și oase, când îi vorbește lui Vădastra, își folosește „glasul lui de stăpân care nu admite replică, și care aduce cu sine, mai întotdeauna, vești rele”, dar față de acuzatul Biriș se arată foarte îndatoritor, compătimentându-l pentru oboseala drumului, promițându-i-i însă că va fi recompensat (dacă vor fi mulțumiți de el) cu o misiune la Paris care să-i ofere ocazia să-i cunoască pe existențialiști. Adevărata față a lui Protopopescu se desprinde din caracterizarea pe care i-o face Vădastra: „un Popescu oarecare (...) unul din oamenii care conduc din umbră și pe care nu ai cum să-i lovești (...) e un om fatal, el își vinde pur și simplu țara, o vinde dușmanului pentru a-și salva pielea.”[Eliade, 2010, II, 326-327], o prezentare succintă, dar esențială, în care se sugerează explicit faptul că instaurarea comunismului în România s-a putut concretiza doar prin concursul agențiilor secrete de securitate, conduse de niște indivizi care ar fi putut trece drept niște „oarecare”, stăpâniți mai mult de ambiții personale și prea puțin interesați de destinul țării.

Secundul lui Protopopescu este un alt „anchetator machiavelic”, Mihai Duma, o veche cunoștință a lui Biriș. Pe vremea când nu se contura încă ideea intrării României în război, Biriș îl întâlnește în cafenelele pe care le frecventa și-l luase drept „un tip interesant”, pentru ca apoi să-și schimbe părerea și să vadă în el un om „lipsit de interes”. Ileana, care îi fusese secretară pentru o scurtă perioadă, îl considera și ea „un tip foarte oarecare”, așadar, un om lipsit de o inteligență proteică, dar totuși suficient de influent încât să-și schimbe locul de muncă în poziții cheie. În timpul războiului lucrase în Serviciul Secret și făcuse spionaj pentru nemți, ulterior fusese numit secretar de presă la Lisabona, iar după război își oferise serviciile Ministerului de Interne. Aceași perfidie comportamentală tipică superiorului său, îl caracterizează și pe el. Față de secretara lui se arăta când muștrător, când zâmbitor. „Mai ales zâmbetul îi era antipatic Ilenei; i se părea că trădează o cruzime pe care obrazul placid al lui Duma o ascunde altminteri cu desăvârșire.”[Eliade, 2010, II: 75] Când îl interoghează pe Biriș îi dă asigurări că nu-i va face nimic, invocă vechea prietenie care îi leagă, se oferă benevol să-l scoată din încurcătura în care singur s-a băgat și se declară convins că vor colabora perfect, dar în timpul discuțiilor opiniile divergente sunt punctate prin luări de poziții clare, marcate de priviri aspre și tonalități ridicate. Treptat, Duma devine un „călău harnic” [6], o unealtă a „anchetatorului fals-serafic” care nu își murdărește mâinile prin schingiuirea victimelor. Amabilitatea și inteligența

sa sunt dublate de demagogie. Prin întrebări învăluitoare, cei doi anchetatori îl aduc pe Biriș în punctul în care nu mai poate nega evidențele. Odată adus în discuție numele lui Pantelimon, Biriș pălește, simte că îi revine tremurul mâinilor și aspiră mai cu sete fumul de țigară. Chiar dacă Biriș dezmente orice legătură cu suspectul Pantelimon, reacțiile îl trădează. Nu știm dacă „mesajul din labirint” pe care trebuie să-l ducă Biriș la Paris este doar o formulă ludică prin care Ștefan face referire la redescoperirea sensului existenței personale sau realmente lui Biriș, ca verigă în rețeaua de contraspionaj patronată de Pantelimon, i-a fost încredințat un mesaj secret.

Deși Duma îi cere scuze lui Biriș pentru confortul de care este privat, el știe că în subsol atât el, cât și colegii lui, brutele, execută alt fel de interogatorii. Invocă mereu vechea prietenie care i-a legat, dar are insanitatea să-l întrebe în timpul torturii cum se simte sau dacă a suferit, și toate acestea privindu-l în ochi, cu speranța că-i va putea descoperi vreo urmă de slăbiciune care să-l facă să cedeze. Face gesturi hidoase, îi pune mâna prietenește pe frunte, îi învelește tălpile ca să nu-i fie frig și totodată ordonă să-i fie reluată pedeapsa într-un sfert de oră. Astfel apare în roman, Bârsan- „tortionarul robot” [7], un securist hibrid, când monstruos, când uman [8]. „Figura marcantă a securistului român, pentru această perioadă, a fost cea a «boxerului.»” [Cesereanu, 2011] Este un „grobian lingvistic” care face salturi spectaculoase de la apelative degradante: „ofticos”, „grijania mătii”, la formulări reverențioase: „Spuneți, domnule profesor, că-mi rămân copii pe drumuri! Ca pe un Dumnezeu vă rog!” [Eliade, 2010, II: 290]. Deși își justifică meseria în mod respingător, amintind mereu că are cinci copii cărora trebuie să le dea de mâncare (chiar dacă nu le dă decât ceai cu pâine neagră), el renunță rapid la imaginea „călăului pocăit”, încheindu-și scurt procesele de conștiință, dedicându-se și mai asiduu încercării de „a scoate untura” din cei anchetați.

Metodele diplomatice de anchetă epuizându-se, lui Biriș i se aplică tortura fizică. El este torturat mai ales fizic, în diferite grade de intensitate, de la cald la fierbinte, bătut la tălpi și-i este aplicată alternativa cu fierul roșu. El însă e o structură fragilă, având plămâni aproape desfigurați de tuberculoză, slăbiciunea fizică îl face inapt pentru suferință. Aparatul de represiune a gândit însă, diabolic, și metode de fortificare a organismelor slăbite pentru a rezista torturii, astfel încât acuzatul să nu moară înainte de a accepta să dezvăluie secretul. Doctorul de serviciu îi injectează ulei camforat și stricnină pentru a-l împiedica să leșine, iar în aceste condiții Biriș reușește să găsească o metodă care să-l facă să reziste. De fiecare dată

când simte căldura fierului roșu în tălpi mintea lui defulează fantasmatic durerea: închide ochii și se trezește călătorind în noapte, pe un vapor, în care toți pasagerii duc în mâini lumânări aprinse: „În clipa următoare Biriș regăsi vaporul care înainta în noaptea de Paști. Strângea din nou, cu emoție lumânarea aprinsă, o strângea cu amândouă mâinile ca și cum i-ar fi fost teamă să nu i-o smulgă cineva. În jurul lui, cât putea zări pe puntea vaporului, se aflau oameni îngenunchiați cu lumânări aprinse. Biriș așteptă câteva clipe să se înalțe flacăra. Dar limba de foc pâlpâia șovăind, începea să se înalțe, transformându-se într-un fir de lumină, apoi se micșora din nou, tremurând, parcă amenințând să se stingă. Vaporul înainta tot mai repede în noapte și lui Biriș începu să-i fie teamă că firul de lumină nu va mai izbuti să se înalțe până în bolta cerului, spărgând-o. O mare tristețe îl copleși deodată și începu să se roage, privind emoționat flacăra. Târziu, pe neașteptate, lumina izbucni dintr-o dată, și Biriș își dădu fericit capul pe spate ca s-o poată urmări cum se înalță. O văzu atingând cerul și în clipa următoare zări din nou figura strălucitoare, aurie, care parcă îl aștepta acolo, în spărtura de lumină. E Dumnezeu, își spuse, mirându-se că mai poate gândi în beatitudinea fără seamăn în care se cufunda, pierzându-se.”[Eliade, 2010, II: 289] În narațiunea mitică eliadescă, rolul esențial în descifrarea /adâncirea unui secret este jucat de simbolistica luminii, a căldurii sau a toropelii. Din perspectivă transdisciplinară, Basarab Nicolescu e de părere că „există o teorie a evoluției universului bazată pe o anumită interpretare a principiului al doilea al termodinamicii, indicând că toate formele de energie existente în univers se transformă progresiv în energie termică, în căldură.”[Nicolescu, 2011:282]. Interpretând în acest sens simbolistica luminii și a focului, putem explica rezistența lui Biriș la tortura arderii cu fierul roșu, prin transferarea, compensatorie, a căldurii fierului incandescent în potențialitățile salvatoare ale unei lumini călăuzitoare, cathartice. Măreția personajului se degajă tocmai din maniera în care analizează această situație limită: înțelege că în apogeul suferinței sale i-a fost îngăduită bucuria întâlnirii cu divinitatea, dar numai cu prețul suferinței călăului său: „Cineva trebuia întotdeauna să plătească, înțelese el, și de data asta va plăti Bârsan. Ca să poată cunoaște el beatitudinea, suferă Bârsan.”[Eliade, 2010, II: 290]

Galeria torționarilor lui Biriș este completată prin Bursuc, personajul care ilustrează în roman ceea ce Ruxandra Cesereanu numește prin apelativul „bufonul-balcanizat”. Este un teolog care făcând apologia ispășirii, ajunge să-și pună credința în slujba intereselor obscure ale

Securității. În timpul războiului se alătură convoaielor Crucii Roșii care duceau alimente în satele din Moldova, ruinate de război și de secetă. Legătura cu asociația Crucii Roșii trădează, de fapt, implicarea sa în cercurile serviciilor de spionaj, știut fiind acordul dintre această organizație mondială și spionajul economic în favoarea Agenției Evreești de la Istanbul.[9] Bursuc apare în preajma personajelor cheie, de fiecare dată când acestea ajung în situații limită. E de bănuț că el este cel care a oferit serviciilor secrete informația referitoare la intenția lui Biriș de a părăsi țara. Când îl vizitează în închisoare, îi spune lui Biriș că a venit să-l scape, în amintirea vechii prietenii care îi leagă, dar totodată îl amenință, spunându-i că are asupra lui puterea Sfântului Duh. Se simte el însuși în pericol, pentru că doi din prietenii săi, Ștefan și Biriș, sunt suspectați de legături cu temutul personaj Pantelimon, de aceea se oferă să contribuie benevol la anchetă. Când realizează că nu-i poate smulge lui Biriș declarația referitoare la Pantelimon, bagatelizează situația și se dezice de el, gestul său amintind de atitudinea lui Pilat din Pont: „Eu mă spăl pe mâini. Tu faci ce vrei. Dacă vrei să devii martir al rezistenței, n-ai decât. Dar dacă ne vom mai întâlni vreodată, să nu te plângi. (...) Eu mi-am făcut datoria și acum mă spăl pe mâini. Fiecare cu păcatul lui...” [Eliade, 2010, II: 286] În aparență pare resemnat față de întorsătura dramatică pe care a luat-o viața prietenului său, dar în clipa în care merge la spital ca să-i ridice trupul (familia fusese anunțată că murise deja în urma torturilor) se căiește, conștientizând că a căzut în capcana *ispitorului ispitit*. Biriș îi cere să-l dezlege și să-i spună o rugăciune ca să-și poată da sufletul, dar în aceea clipă își recunoaște limitele: „Nu sunt vrednic (...) Eu sunt mai păcătos ca tine. Eu sunt tâlhar, sunt un criminal. Nu sunt vrednic să te dezleg.” [Eliade, 2010, II: 300]

În afara *anchetatorului fals-serafic*, toți ceilalți trei încearcă să încarneze pe rând imaginea *călăului pocăit*, dar atitudinea lor este utopică, scurtele momente de regrete, saturate de muștrări de conștiință, sunt îndepărtate prin reluări rapide de poziție. Ei văd în tortură o metodă de căutare și de cercetare a adevărului. Cu toții își concentrează energia într-un singur scop: să afle de la Biriș conținutul mesajului secret pe care trebuia să-l ducă la Paris. Când, în cele din urmă, Biriș acceptă să le spună mesajul, începe să le recite versurile din *Miorița*, îi determină și pe ceilalți să recite versurile odată cu el și, folosind „cifru secret” al acestei balade populare, le transmite de fapt atitudinea sa resemnată în fața morții. Își acceptă sfârșitul cu o senină resemnare, deși se declară frecvent laș, el este, de fapt, asemeni ciobanului moldovean; știe că nu se poate împotrivi destinului și de aceea

așteaptă împlinirea acestuia. Imaginând astfel trama epică a romanului său de maturitate, Eliade se situează ideologic între teoria blagiană a «boicotului istoriei» și ideea cioraniană a *vocației ratării*, ca o trăsătură specific românească. Pentru el, „comunismul a însemnat un test al capacității intelectualilor de a-și asuma propria condiție în fața puterii și a instrumentelor ei.” [Mitchievici, 2016:5] Urmărind profilurile celor patru personaje care contribuie la anchetarea și torturarea lui Biriș, se constată că, în afară de Bârsan, ceilalți trei sunt intelectuali de profesie: teologi, filosofi, economiști, ceea ce înseamnă că, declinul istoriei României postbelice este pus de Eliade pe seama acestora.

Descriind epoca stalinistă și ancheta Securității, Eliade nu vehiculează doar idei, ci și imaginarul particular al lumii torturii, care recuperează deopotrivă atmosfera epocii și reflexele mentalitare ale societății. Eliade nu vorbește cu teribilă violență despre teroare, despre asasinat și despre frica generalizată ca stare naturală a populației, pentru că o expunere foarte brutală a faptelor ar fi provocat inevitabil impresia unui accident al istoriei, accident ca atâtea altele. El încearcă să demonstreze că perioada stalinistă este o cădere vertiginoasă însoțită de pierderea memoriei istoriei, de o degradare, urmată de o distrugere a miturilor fundamentale, constitutive, vitale, o dezagregare a spațiului spiritual românesc. Ideea acestei căderi este sugerată în roman inclusiv prin simbolistica ascensorului și a pivniței/celulă. În timpul anchetei Biriș este reținut în subsolul unei clădiri, adesea camera sa se transformă într-o celulă căreia nu-i mai găsește ușa, întotdeauna scufundată în întuneric. Pentru interogatorii, deținutul este ridicat, cu un ascensor, printr-o criptă a bolții celei și dus la audiențe. „Ascensorul, vehicul în principiu al «înălțării», este în realitate un vehicul ce duce spre spații degradate, într-o treptată și rafinată descompunere” [Nicolescu, 2011: 283], iar pivnița este „un spațiu special ce permite accesul către moarte.” [Nicolescu, 2011: 283].

Înțelegem, așadar, că acest roman, prin episodul anchetei lui Biriș, prefigurează una din temele predilecte ale nuvelisticii fantasticii eliadești de mai târziu. Autorul acordă o atenție deosebită imaginii Securității, trădând chiar o obsesie, dacă ținem cont de faptul că imaginea anchetatorului va reveni constant în aproape toate nuvele care vor urma publicării romanului. Savantul Eliade construiește în roman cu uneltele literatului *mitul Securității*, pe care însuși aparatul de represiune l-a răspândit în rândul poporului român și, totodată, deconstruiește acest mit. Securitatea este prezentată ca o societate ocultă, atotputernică,

manipulatoare a conștiinței colective și individuale, care dirijează un întreg sistem piramidal al fricii și al turnătoriei, prin care să poată fi controlat și supravegheat un întreg popor. Eliade sugerează ideea că această societate ocultă poate fi învinsă numai dacă omului încetează să-i mai fie frică, iar această atitudine poate fi desprinsă și învățată din destinul ciobănașului moldovean. Reactivând, la nivelul inconștientului, memoria trecutului, prin mesajul ciobănașului moldovean, adică prin unul din miturile fundamentale ale spiritualității românești, textul construiește o lume în care omul încetează să mai fie slab, își stăpânește fricile și astfel poate învinge întunericul represiv.

NOTE

[1] Ruxandra Cesereanu propune o denumire esopică pentru România comunistă, și anume apelativul Isarlık care se regăsește și în titlul cărții lui Basarab Nicolescu în care autorul oferă o viziune transdisciplinară asupra literaturii ultimei jumătăți de secol.

[2] Misterul care planează în jurul acestui personaj este alimentat suplimentar de felul în care el este caracterizat de Biriș: „Pantelimon! Exclamă Biriș zâmbind. Numele tău e legiune” [Eliade, 2010, II: 286] Etimologia grecească a cuvântului „compus din *pant-*, de la forma de genitiv *pantós* a lui *pan*, «tot» și *eleémon*, «milos»” [Borș, 2015: 189] arată că el este, în realitate, destinatarul și decodicatorul mesajului. „El este purtătorul de mituri într-o lume puternic desacralizată și ideologizată.” [Borș, 2015: 190]

[3] Numele său, de rezonanță grecească, sugerează faptul că este cel de pretutindeni și de nicăieri, o nălucă care să alimenteze românii speranța rezistenței prin cultură, ca formă de rezistență metafizică. Deși romanul nu este explicit în privința legăturii efective sau inexistente dintre Biriș și Pantelimon, acesta îi face un portret în termeni elogioși: „E un bărbat înalt, frumos, cu ochii negri arzători. Parcă n-ar avea vârstă. Parcă n-ar fi un om de pe la noi. Spun că e de la munte. Când te apropii de el, înțelegi că e prea târziu. Nu-i mai poți rezista; ești al lui. Așa s-a întâmplat cu toți: odată ce l-au întâlnit, nu s-au mai putut despărți. Ne duce pe toți la Paris...” [Eliade, 2010, II: 292] Imagine ce trimite explicit la portretul ciobănașului moldovean din balada *Miorița*.

[4] Alain Robe Grillet lansează în spațiul european moda *literaturii secretului* prin publicarea romanului *Les gommés* care propune ca schemă epică

structura: anchetator, martor, secret.

[5] Numele său este destinat derizoriului, prefixoidul *proto* desemnându-l drept primul dintr-un lung șir de Popești insignifianți.

[6] Atât Duma, cât și Protopopescu intră în categoria desemnată de I.D. Sîrbu prin noțiunea de *apteri*, non-torționari, anchetatori și birocrați care servesc instituția de represiune.

[7] În terminologia lui I. D. Sîrbu, Bârsan este un *eunuc*, un torționar din oportunism, o brută clasică. La Cărtărescu, acest tip de torționar își are corespondent în personajul „zbirilor vulgari”, al „bătrânilor” care practică tortura în mod plebeu.

[8] „Am copii, stăruie celălalt. Spuneți ceva! Dacă știți, spuneți ceva! Că v-a rugat și domnul inspector, are și el ordin. Vă rog ca pe Dumnezeu! Am cinci copii...” [Eliade, 2010, II: 288]

[9] A se vedea în acest sens dosarele de la securitate ale evreilor *Avram Leiba Zissu și Mișu Benvenisti*, analizate de Liviu Cărare în volumul *Destine individuale și colective în comunism*.

BIBLIOGRAFIE

- Corpus de texte

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

Eliade, Mircea, *Jurnal*, Volumul I (1941-1969), Volumul II (1970-1985), Ediție îngrijită de Mircea Handoca, Humanitas, București, 1993.

- Surse critice

Borș, Monica, *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*, prefață de Radu Vancu, Institutul European, Iași, 2015.

Cărare, Liviu, *Destine sioniste în comunism. Avram Leiba Zissu și Mișu Benvenisti*, în „Destine individuale și colective în comunism”, Polirom, Iași, 2013.

Milea, Doinița, *Romanul istoric românesc*, Ediția a II-a, EUROPLUS, Galați, 2010.

Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *COMUNISM INC. Istorie despre o vreme care a fost*, Humanitas, București, 2016.

Nicolescu, Basarab, *De la Isarlîk la Valea Uimirii*, vol.I *Interferențe spirituale*, București, Curtea Veche, 2011.

Petreu, Marta, *Eliade par lui-même, II, Codul ascuns al Noptii de Sânziene*, în

„Apostrof”, nr.5/ 2007.

Ruxandra Cesereanu, *Imaginea securității în literatura română în comunism și postcomunism*, în „Caietele Echinox”, nr.1/ 2011, articol accesat pe site-ul <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2698>, la data de 2. 06.2016.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Ediție nouă, Univers enciclopedic Gold, București, 2011.

Vartic, Ion, *Noaptea de Sânziene I, II*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*,II, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Duiliu Zamfirescu și genul epistolar

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

***Abstract:** Duiliu Zamfirescu succeeds through his letters to deliver the whole expression of his personality .Through his informal ,personal letters we can notice a real , first order ,brilliant artistic personality.The interest of Duiliu Zamfirescu correspondence is not only in the historical-literary nature ,but also prevails with different kind of satisfactions than stern documentation. A writer's correspondence reveals secrets he doesn't want to be found but they are part of moral and intelectual climate which has conditioned the conception the artistic work. .When you read a writer's correspondence is like passing into his work laboratory ,following him without being noticed ,is like indiscreetly, intrusively reading his mind.*

***Key Words:** correspondence, epistolary genre, intelectual profile, artistic personality*

„Corespondența lui Duiliu Zamfirescu constituie un gen literar; dincolo de document ea se impune și prin însușiri stilistice, prin investigație psihologică, prin bogăție de senzații, dacă nu și de idei. A compune o scrisoare cu frumuseți literare, la capătul unei sfortări, cade în putința oricărui scriitor. Arta epistolară nu constă într-un efort, ci în capacitatea de a produce involuntar, cu necesitatea indiferentă a bradului ce dă rășină, alimentată de o sevă continuă și fatală; ea e efectul unei stări sufletești ce reclamă nevoia comunicării directe, a unor senzații, a unor impresii.”

În 1880, după terminarea dreptului, Duiliu Zamfirescu este numit supleant de ocol la Hârșova. Fiind izolat în micul oraș deoarece era nevoit a-și începe profesia fără prea mare tragere de inimă, tânărul Duiliu, îndrăgostit de Eliza, simte nevoia să se confeseze. Astfel, ia naștere primul capitol din bogata corespondență a autorului.

Din 1888 până în 1906 (cu o întrerupere de doi ani) este secretar de legație la Roma, perioadă în care va scrie operele sale principale, dar pe primul loc aflându-se corespondența, jurnalul psihologic și de creație al autorului, ce conține pagini întregi de călătorii și memorialistică. În Italia i se schimbă viața. Vizitează bineînțeles Roma, apoi Neapole, Florența și Veneția, începe să studieze istoria și arheologia alcătuiindu-și o adevărată bibliotecă de specialitate. La Roma diplomatul intră în cercurile mondene, pe care, cel puțin la început, le privește cu superioritatea celui ridicat prin forțele proprii. În 1890 se căsătorește cu Henritte Allievi, fiică de senator. Va duce o viață bună , cu plimbări la Anzio, Amalfi sau în apropierea

Romei. Deși călătorea mereu prin Europa, Duiliu Zamfirescu s-a simțit singur și izolat de viața literară din patrie, de prieteni, de familie, iar dorul de apropiați a intensificat necesitatea de a comunica și cum altfel decât prin scrisori. Atunci când scrie, se regăsește pe sine, se pune în legătură cu pământul natal și cu prietenii, ce se află în permanență în gândurile lui chiar dacă e la Roma, Atena sau Bruxelles, iese din singurătate, se apropie de țară și de cei dragi. Corespondența din această perioadă ne dezvăluie un iubitor de artă și arheologie, un călător pasionat, descriind toate locurile îndrăgite ale sudului în scrisorile sale, definindu-l pe diplomatul, pe scriitorul și omul de lume, Duiliu Zamfirescu. În perioada cât a stat la Roma, Duiliu Zamfirescu s-a dezvăluit în scrisori sub toate aspectele, transmițându-și gândurile și impresiile, descriind, teoretizând, autocriticându-se și confesându-se.

În 1906 părăsește Italia. Revenind în țară, e numit secretar general al Ministerului Afacerilor Străine, iar în 1909, reprezentantul României la Comisia Europeană a Dunării, cu grad de ministru plenipotențiar. Odată cu stabilirea permanentă în țară, scrisorile se împuținează și se oficializează, nu mai au semnificații deosebite, în afara acelor strict istorico-literare.

Astfel, corespondența destul de numeroasă a lui Duiliu Zamfirescu poate fi clasificată cronologic în trei perioade:

- Până la plecarea lui Duiliu Zamfirescu în Italia (1876 -de când datează prima scrisoare-1888)
- Perioada Roma (1888-1906) incluzând și cei doi ani (1892-1894) când a fost transferat la Atena și Bruxelles
- Stabilirea în țară după 1906.

Din prima perioadă, datează în principal scrisorile (39) cu prietenul din copilărie Duiliu Ioanin, din perioada *Roma* cu mentorul și prietenul Titu Maiorescu- o corespondență de aproape 200 de scrisori, diferite ca întindere și înțeles, luând înfățișarea unor mărturisiri de viață sau artă. Tot din această perioadă este și corespondența cu Nicolae Petrașcu, Iacob Negruzzi, Elena Miller -Verghy, Trandafir Djuvara, corespondență de un mare preț, surprinzând cititorul în mod plăcut de la primele rânduri.

În prezenta lucrare, am urmărit, în urma analizei scrisorilor lui Duiliu Zamfirescu, utilizarea descrierii, ca mod de expunere predominant, conturarea jurnalului biografic al operei, criticarea propriei (creații-autocritica).

Utilizarea descrierii ca mod de expunere predominant.

Utilizarea descrierii, surprinzând momente din viața cotidiană, relatând cu exactitate evoluția evenimentelor, încadrând toate acestea într-un peisaj deosebit, corespunzător cadrului natural în care au loc evenimentele, este adesea întâlnită în corespondența scriitorului.

Prin paginile scrisorilor adresate prietenului din copilărie, Duiliu Ioanin, îl cunoaștem pe tânărul student ce-și petrece vacanța la moșiile arendate de părinți prin județele Brăila și Râmnicu Sărat, sau la via de la Vârteșcoi, în apropierea Focșanilor, bucurându-se de soarele blând, hoinărind prin păduri. Poeziile și nuvelele de debut „își trag materia din asemenea experiențe, dintr-un astfel de climat liric, ce nu va înceta niciodată să emită radiații în opera scriitorului”. Într-una dintre scrisori imortalizează pădurea, descriind-o până la cel mai mic detaliu, după o partidă de vânatoare : „Am fost zilele trecute la vânat. Zău, nu știi ce farmec deosebit are liniștea pădurilor, ce șoaptă lungă s-aude în căderea fiecărei frunze și ce mărturie tristă găsești la fiecare pas, sub picioare, despre destinația lucrurilor pe pământ. Și iarăși, când bate vântu, ce zgomot asurzitor , câte glasuri multiple ies din îmbătrânitele piepturi ale plopilor uriași !... Proaspătul licențiat în drept, numit la Hârșova ca supleant de ocol (locțiitor de judecător) în 1880, este nevoit să se deplaseze în anchete prin satele dobrogene, până în așa-zisii munți ai Măcinului, pe care-i găsește „misterioși”, impresionându-l prin aspectul lor straniu, „ cu vegetație cenușie și peste tot bogată care-ți înfățișează tabloul unui deșert.” Descriere ce stârnește râsul, descoperim în scrisori , atunci când prezentă casa notarului de la Ostrovu - „un sat rătăcit din văile Balcanilor”, trimis acolo pentru a constata o crimă: „O casă de notar este tot ce-a lăsat Dumnezeu mai desperecheat. Dacă-ți dă papuci, are numai unul, dacă-ți dă tacâmuri, are numai furculiță, dacă te pofteste să faci țigară, are tutun și n-are hârtie, în sfârșit, notar, notar, în toată puterea cuvântului.”

Tânărul îndrăgostit de Eliza, sora lui Duiliu Ioanin, simte nevoia să se confeseze, și cum altfel decât prin scrisori, scrisori ce iau forma unui jurnal, în care mărturisește: „Iubirea este, precum spunea sermanu Niculescu, o scânteie smulsă din razele cerești. Această scânteie mi-a încălzit inima și tremur și plâng și voi muri ducându-mi dorul cu mine.” De altfel, poeziile și nuvelele de debut „își trag materia din asemenea experiențe, dintr-un astfel de climat liric, ce nu va înceta niciodată să emită radiații în opera scriitorului.” Vestea că persoana iubită este bolnavă fără speranța de a se însănătoși aduce multă suferință, nopți fără somn, ore de meditații, suspinuri ce pot părea, după mulți ani, melodramatice,

sentimente pe care i le-a împărtășit prietenului Ioanin, descriindu-i-le în scrisori. „ De când mi-ai scris că Eliza e bolnavă, mi se pare că nu mai am niciun scop în această deșartă lume. Mă gândesc adesea dacă s-ar întâmpla să moară ea ce-o să fac cu mine. Tu nu poți să-nțelegi, dragă Duiliu, cum mărește depărtarea și nenorocirea acea dumnezească scânteie a iubirei ce fiecare muritor o are într-însul." Iubirea pentru Eliza, căsătorită Dinescu (căreia i-a dedicat câteva din poeziile și nuvelele debutului, *În albumul doamnei E. D., Blaue Donau, Amintiri din vremuri*), l-a marcat pe scriitor, iar suavitatea și gingășia fetei stau la originea idealului de feminitate din opera sa nuvelistică și romanescă. Dar omul Duiliu Zamfirescu nu a fost afectat în aceeași măsură, căci acesta „nu numai la vârsta primei tinereți ne pare ca un frumos și uneori trist Don Juan."

Momentul numirii (primăvara anului 1888) ca secretar de legație la Roma este momentul ce marchează o nouă etapă în viața scriitorului. Corespondența din această perioadă „ne deschide o poartă și un drum tocmai spre acest pățimaș iubitor al scrisului, rămas încă în penumbră, înconjurat ostil de prejudecățile scrisului. " Cât timp a fost diplomat în străinătate, a călătorit în permanență, făcându-și din acestea o adevărată satisfacție morală și estetică. Chiar dacă începuturile de acomodare în Italia nu au fost tocmai ușoare, „ajunsese să-i fie dragă". Nu era deloc sedentar, călătoriile și plimbările provocându-i o deosebită plăcere. Nu avea, în materie de artă o pregătire de specialist, comentând cu totul sumar monumentele și muzeele pe care le vizita. Pare mult mai orientat în materie de istorie și arheologie, domeniu în care își alcătuieste o adevărată bibliotecă de specialitate. Muzeele și relicvele arheologice îl atrăgeau deopotrivă cu peisajele, cu viața și moravurile locuitorilor. Duiliu Zamfirescu este corespondentul permanent și constant, al vieții mondene și cotidiene, pe care îndrăznesc a-l asemăna cu jurnalistul ce transmite informații de la fața locului.

Impresii din călătorii împărtășește prietenilor dar și Elenei Miller Verghy, căreia îi descrie locurile pe care le-a vizitat și pe unde a trecut, uimit de minunățiile ce se găsesc prin lume și de frumusețile pe care le poate oferi natura. „ Acum o lună eram la Florența, rătăcind prin Bargello pentru a zecea oară de Jean Bologne, de Donatello, de Luca della Robbia; peste câteva zile eram la Vallombrosa, la 1000 de metri înălțime, făcând, după un prost obicei rămas din tinerețe, asediul unei nemțoaice monumentale; după alte câteva zile respiram fericit, în mijlocul copiilor mei, aerul din Brianza, uitându-mă în ochii frumoși ai lui Mutzili (băiatul

cel din urmă); peste o săptămână eram la Bellagio, pe lacul de Como, în cel mai frumos clin de pământ ce se poate închipui."

Sosirea pe lume a primului copil ,trezește în corespondentul nostru sentimente noi , sentimente pe care i le descrie prietenului din țară Ioanin, dorind să-l informeze despre noile sale trăiri în caliate de părinte. „ Nu știi dragă Cocobuş, ce simțire puternică și absolut nouă e dragostea de copilul tău. Nimic din egoismul amorului. Eu acum mă găsesc că am un scop în lume. Momentele de descurajare se răresc din ce în ce mai mult. Enorma cantitate a prejudecăților lumești se reduce la minimum de expresie."

Dialogul epistolar tot din această perioadă se poartă și cu distinsa directoare a „pensionului nou de domnișoare" Elena Miller -Verghy, pe al cărei salon literar îl frecventa împreună cu Delavrancea și Vlahuță, ce o prezintă astfel: „ scurtică, grăsuță, dulce la vorbă, purtătoare de ochelari, vecinic tânără, cunoscând mai multe limbi și dialecte, și vorbind în toate cu o vădită plăcere. Când are de spus ceva mai greușor îi tremură buza de jos." Raportul de prietenie ce-i leagă pe cei doi este emoționant și recunoscut într-una din scrisori : „Cuvintele cu care îmi spui , că dacă ai fi fost mama mea, ai fi știut să mă aperi de multe neazuri, m-au mișcat până la lacrimi, deși înțelegeam demult că un asemenea simțământ mă leagă de scumpa mea mamița."

„Este epoca în care se realizează, odată cu poezia, romanele și nuvelele, o operă epistolară închizând multiple valori, printre care, nu cea din urmă, ni se pare a fi aceea literară."

Conturarea jurnalului biografic al operei

Își scrie singur biografia operei în scrisori, efectuând prima ei radiografie, venind în ajutorul criticii cu date esențiale. Toate gândurile și ideile creative ce vor prinde contur, materializându-se în poezii, nuvele și romane au fost împărtășite interlocutorului corespondent, cititorul de mai târziu descoperind biografia operei aproape ca într-un jurnal. Din dorința de a comunica cu prietenii din țară, mai ales cu Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi și N.Petrașcu, le descrie starea de spirit, planurile literare și stadiul în care se găsește cu elaborarea operei.

Aflat la Focșani, trimite lui Duiliu Ioanin poezia *Un trandafir*, cu rugămintea de a trece pe la redacția revistei *Literatorul* pentru a o da spre publicare. „ În tristețea care m-a coprins întorcându-mă acasă, am scris această mică poezie, atins de poetica frumusețe, a unui biet trandafir, pe

care mama mi l-a adus dintr-o glastră. Fii bun și treci pe la Literatorul spre a o lăsa să se publice." Despre creația literară îi scrie și lui Trandafir Djuvara în 1890: „ Am sfârșit și trimis la București o lungă dandana, pe care o chibzuiesc și scriu din 88.(romanul, *Lume nouă și lume veche*-1891). Dar cine știe ce-o ieși din ea. Probabil că au să mă înjure criticii și criticaștri, cum le-ou veni la gură, mai cu seamă cei radicali și socialiști. Dar eu le-am dedicat un capitol de drag." În semn de recunoștință pentru „serviciile prietenești", trimite la *Ateneul român*, (revistă condusă de Trandafir Djuvara,) *În carantină*, „o schiță ușoară, fără nicio pretenție", după cum însuși o prezintă, cu rugămintea de a nu i se trece numele întreg, ci doar inițialele, fiind și prima colaborare cu o altă publicație, după mulți ani, în afară de *Convorbiri literare*. „ Acesta este primul manuscript , pe care, de mulți ani, îl trimit la altă revistă, decât la Convorbiri. Este o dovadă că te iubesc și că nu uit serviciile prietenești ce mi-ai făcut." În judecata dreaptă a prietenului se încrede atunci când scrie următoarele rânduri : „În momentul de față eu închei o nouă încercare de roman care se va publica sub titlul *Viața la țară*. Sper că o să găsești într-însul icoana credincioasă a unei părți din viața noastră câmpenească, și tocmai de aceea, deosebită de a celorlalți autori, ai căror țărani sunt așa de extraordinari. Să vedem" iar lui I. C Negruzzi îi dezvăluie planul despre următorul roman – „Gândul meu este de a scrie un al doilea roman, sub titlul *Viața la oraș*, cu persoanele rămase mai în umbră, și anume cu Scatiu, Tincuța și Mihai. Scatiu, bădăranul boierit care izbutește să ia pe Tincuța, se așează la București, unde deschide casă, se alege senator, își exercită talentele sale de mojić, torturându-și femeia prin gelozie, prin ignoranță și prin fumuri de bogăție." Și pe Trandafir Djuvara îl informează despre al doilea roman, cerându-și scuze că nu a răspuns mai repede la srisoare, adresându-i rugămintea de a citi *Viața la țară* pentru a înțelege romanul *Tănase Scatiu*. „ Aș fi dorit să-l citești, atât ca să-ți poți da părerea, cât și ca să poți înțelege pe Tănase Scatiu, al doilea roman din serie, al cărui sfârșit îl apropii."

Planurile pentru al treilea roman, din *Ciclul Comăneștenilor* sunt dezvăluite lui Titu Maiorescu. „Doresc să scriu al treilea roman din seria *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*. Se va chema, probabil, *În Război*. Îmi propun două lucruri :

- Să arăt înrâurirea binefăcătoare ce a avut războiul asupra claselor conducătoare de la noi, prin aceea că a oprit pentru câtva timp dezvoltarea caracterului sceptic și zeflemist al acestei clase, moștenit în origine de la latini și agravat de fanarioți, punând-o față cu primejdia și mai cu seamă cu

firea puternică a țăranilor;

- Să încerc a dovedi cât este de firească și neumană instrucțiunea, curat mecanică, ce se dă soldaților noștri, și cât ar fi de folositor, pentru apărarea țării, să se scoată din popor, întreagă energie națională pe calea educativă."

Dorește a-i cunoaște părerea despre romane și Elenei Miller-Vergy informând-o despre ceea ce scrie și trimite spre publicare: „Pentru moment mă îndeletnicesc cu o a treia încercare de roman. Dacă mata citești *Convorbirile*, vei fi văzut că ele publică *Viața la țară*. Romanul pe care l-am început acum și care se cheamă *Tănase Scatiu* este urmare la *Viața la țară*. În același timp se editează *Lume nouă și lume veche*, publicat în *Convorbiri*, în 1891. Te rog să-l citești îndată ce va apărea în volum, și să-mi spui cum îl găsești". Aceleiași doamne Miller-Vergy îi adresează și întrebarea, într-o scrisoare din 1898, „Și fiindcă vorbim de roman te rog să-mi spui de îți place sau nu *În război*."

Criticarea propriei opere.

Duiliu Zamfirescu a fost autocriticul propriei creații, așteptând și acceptând sfaturi și sugestii de la partenerii de dialog, câteodată dând chiar putere decizională interlocutorului în a publica sau nu ce însuși a creat. „Îți trimit o poezioară de patru strofe, (Amurg)-scrie lui Trandafir Djuvara în 1893- După cum vezi, e un simplu tablou pe care ți-l trimit pentru singurătatea munților în care te afli. De ți se pare bun, dă-l în revistă, de nu, rupe-l."

Informându-și cu regularitate prietenii despre geneza operei sale, era aproape imposibil să nu facă și aprecieri asupra ei. Romanul *În război* nu este cel mai reușit din ciclul Comăneștenilor, dar prin evocarea anumitor momente dramatice ale Războiului de Independență l-au determinat pe autor să creadă că aici ar fi punctul cel mai înalt al operei sale, după cum reiese dintr-o scrisoare trimisă lui Titu Maiorescu în 1897 - „Cele două pagini în care trupa așteaptă ora atacului și momentul în care Șonțu face un pas înapoi și pune mâna pe garda sabiei sunt chintesența întregii mele puteri de creațiune. Mai mult decât atât nu pot să fac. Oricum vor fi privite de critici aceste două pagini, ele reprezintă pentru mine cea mai puternică emoțiune artistică ce mi-a dat-o până astăzi autosugestiunea de scriitor."

Temându-se că romanul *In război* (1897) ar putea trezi suspiciunile criticii, deoarece avea o tentă similară cu aceea a lui Tolstoi, din *Război și pace*, ajunge la concluzia: „Cine va ceti romanul meu din cei ce au cetit pe al lui Tolstoi, va vedea deosebire esențială, dintre amândouă, creațiunea mea

e latină, pe când a sa e slavă. De vor fi asemănări, acelea vor fi datorate faptului că, la urma urmei, sufletul omenesc este același peste tot. Dar nu vor fi."

Promite mentorului său (Titu Maiorescu) că va scrie un roman, pe care îl intitulează inițial *Pe arătură*, dar îl va schimba în *Viața la țară*, roman ce va fi pe placul amândurora, dar „cu măsură” - „Văd că dumneavoastră vă place *Viața la țară* cu măsură - îi scrie lui Titu Maiorescu. Așa e și drept și tot așa îmi place și mie. Cu dragă inimă voi tăia și voi schimba orice. Din momentul ce o lucrare e publicată, ea îmi devine străină.” În dialogul epistolar cu Titu Maiorescu discută problemele limbii, criticul reproșându-i vulgaritatea vorbirii lui Tănase Scatiu, iar scriitorul, căruia autenticitatea vorbirii i se pare esențială, îi răspunde invocând profilul moral al eroului: „E adevărat că limba lui Scatiu e cam bătărană, dar eu socotesc că asta e vina lui Scatiu, nu a limbii.” Când se referă la literatură, la problemele de estetică, scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (în special cele adresate lui T.M), devin articole de critică în care mărturia este însoțită de judecata valorilor.

Acceptă criticile și părerile despre propriile creații din partea prietenilor („Tin să cunosc părerea dumitale- îi scrie lui Tr. Djuvara în 1897- părere nefățarnică a unui vechi amic, pe care de atâți amari de ani nu l-am văzut), dar nu din partea oricui „care-și face vârful la plumb. Și aceasta nu pentru că ocup un loc însemnat în societate, ci pentru că, de 20 de ani, dau o lucrare organică, ce nu are seamă nici în literatura noastră și nici în alte literaturi, aceea a studiului unei societăți întregi. *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Îndreptări* și astăzi *Ceea ce nu se poate*, au , fiecare personalitatea și năzuințele sale; fiecare trăiește cu căldura și elocvența sa și toate se confundă în bizară unitate a sufletului nostru românesc.”

Despre propriile versuri, *Alte orizonturi*, poetul a dat prima și cea mai exactă judecată, indicând caracterul lor livresc : „Spune-mi cum le găsești, dacă nu-ți plac, le voi îndrepta, iar dacă îți plac, mă voi bucura. Sunt reci, nu-i așa ? o întreba pe Elena Miller - Verghy. Am vrut să le fac reci ca de marmură, dar poate că au ieșit din piatră de gârlă.”

Portretele, descrierile, peripețiile, planurile literare și autocritica pe marginea lor sunt rezultatul involuntar al necesității de a comunica. Duiliu Zamfirescu nu se gândea să facă literatură trimițând scrisori, ci era tentat să comenteze pe marginea ei, să-și destăinuie experiența, să formuleze aprecieri, să emită opinii.

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
 Cioculescu Șerban, „O față nouă a lui Duiliu Zamfirescu”, revista Fundațiilor Regale, Anul III, 1 aug. 1936, nr.8
 Săndulescu Alexandru, *Duiliu Zamfirescu. Scrisori inedite*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967
 Săndulescu Alexandru, *Duiliu Zamfirescu. Cele Mai frumoase scrisori*, Editura Minerva, București, 1974
 Săndulescu Alexandru, *Duiliu Zamfirescu și marele său roman epistolar*, Editura Minerva, București, 1986
 Săndulescu Alexandru, *Literatura epistolară*, Editura Minerva, București, 1972
 Lovinescu Eugen, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943

**Călătorind dinspre lume spre sine – Marin Sorescu în patru continente.
 Jurnal inedit II – Jurnal berlinez**

**Drd. Lucia-Luminița CIUCĂ,
 Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Abstract: *A poet, essayist, playwright and prose writer, Marin Sorescu publishes in 1999 the volume Jurnal. Romanul călătoriilor (A Diary. The Novel of Travels), although he openly rejects the diary “as a direct authorial expression and as a bastard genre” without rules. The volume is soon followed by Marin Sorescu în patru continente. Jurnal II. Inedit (Marin Sorescu on Four Continents. Diary II. Unpublished), published by George Sorescu, who retraces Sorescu’s voyages from illustrations and travel notes found in the writer’s notebooks. Fascinated with travel, Sorescu is fond of describing settings that he did not actually see but to which he travelled in his imagination. The volume consists of a Berlin diary (1973-1974) and a number of telegraphic notes from England, Ireland, Mexico, the Netherlands, Greece, etc. Although he is not interested in “the diary become literature”, promising that, provided that he writes one, it would be “salty” - he declares an adept of Titu Maiorescu’s diary, a telegraphic form which records numerous details – his writing is, nevertheless, loaded with the feelings of a curious traveller, haunted by anxieties, who turns his experience into endless, tireless knowledge, being constantly on an initiatory journey. The discovery of a new*

cultural space makes him also discover a new self within. This raises the question as to whether are there two entities in the diary, a foregrounded one, as an assumed authorial mark, and another one to be read between the lines, or whether the authors identity is recomposed behind the iciness of this diarist.

Keywords: *travel diary, Marin Sorescu, Berlin, identity, self.*

Marin Sorescu a fost poet, pictor, prozator, eseist și dramaturg. Deseori se declară împotriva jurnalului ca „expresie directă a autorului și ca gen bastard”, fără reguli, totuși publică, în 1999, *Jurnal. Romanul călătoriilor*, urmat de volumul *Marin Sorescu în patru continente. Jurnal II. Inedit*. Cel din urmă apare sub atenta supraveghere a fratelui său, George Sorescu, care reconstituie, din ilustrații și din impresiile de călătorie notate în carnețelele scriitorului, voiajele lui Sorescu în Occident. Fiind fascinat de călătorie, Sorescu face o pasiune din descrierea locurilor pe care nu le-a văzut niciodată, dar spre care călătorise imaginar. Volumul conține un jurnal berlinez (1973-1974) și o serie de însemnări telegrafice din Anglia, Irlanda, Mexic, Olanda, Grecia etc. Cu toate că nu-l interesează „jurnalul care devine literatură”, și promite că, dacă va face unul, va fi destul de „sărac” - se declară adeptul jurnalului lui Titu Maiorescu, jurnal telegrafic, care consemnează amănunte. Își propune astfel ca atunci când va realiza unul, consemnarea să fie necontemplativă și nelivrescă, fără aforisme și figuri de stil nefiind interesat de literatură: „Literatura îmi place separat. Jurnalul mă interesează, așa cum spuneam, ca document și ca autenticitate.” [Sorescu: 2006, 5]; „O să scriu însă un jurnal necontemplativ și nelivresc (...), să nu mă las târât în erudiție, aforisme și metafore.” [Sorescu, 199: 203] Sorescu își exprimă concepția din postura specialistului care, în anul 1985 în revista *Caiete Critice*, realizează un amplu eseu, *Acești grefieri ai sufletului*, despre genul literar al jurnalului, adresând o întrebare: „De ce nu scriem în fond, noi, românii jurnale?” [Simion, 2005: 7], la care tot el răspunde. „Nu e vorba în primul rând de lenea balcanică – pitoreasca lene balcanică – cu explozia de vitalitate și inteligență consumată în cafenele (acum cafenelele s-au mai rărit), cu nevoia de spectatori la marile trăiri intelectuale.” [Simion, 2005: 7]

Despre aceste jurnale, Eugen Simion nota, în numărul 2 al *Caietelor Critice* din 2016, număr dedicat integral operei și activității lui Marin Sorescu, că la o primă lectură a textului se observă că „Însemnările pe care le prezint aici sunt din fuga condeiului, *fragmente de lavă incandescentă*, cum scrie într-un rând E. Lovinescu despre *Agendele sale*” și că „Nu trebuie să căutăm în ele talentul (nu atât talentul), cât informația, viteza de reacție a

scriitorului în fața realului (*le dehors*), în fine, fantasmemele, automatismele ce-l însoțesc.” [Simion, 2016: 31]

Totuși se observă că scrierea lui este plină de impresiile unui călător bântuit de neliniști, curios, care își transformă experiența într-o neîncetată și neobosită cunoaștere, aflându-se veșnic într-o călătorie inițiată. Descoperirea unui spațiu cultural nou îl face să descopere și în interiorul său mereu un alt sine. Astfel, se pune întrebarea dacă mai poate fi vorba în jurnal de două entități, una care să iasă în față, ca emblemă asumată a autorului, și una care să se contureze printre rânduri, dacă nu cumva, în spatele răcelii afișate de acest diarist, se recompune, de fapt, identitatea autorului.

Textul *Jurnalul berlinez(I) Însemnări*, cuprinde consemnările făcute de Marin Sorescu la Berlin și București, între 21 iunie 1973 și 25 octombrie 1974. Jurnalul respectă calendaritatea consemnării, dar începe atipic cu o prezentare de carte la Universitatea Freiburg. Observațiile făcute în paranteze arată că deși dorește să se ferească de jurnalul care consemnează picanterii, totuși nu se poate feri: „Prof. O (de ce nu și-o fi schimbat numele, măcar pentru ocazia asta!?) [Sorescu, 2006: 31] Ziua este încărcată, notațiile consemnând minorul: „O cafea la barul Universității [...] Dureri de cap încă de dimineață. [...]”[Sorescu, 2006: 31] Chiar din primele rânduri se observă că enunțurile nu au predicate, arătând o notare în grabă pentru a nu scăpa din vedere esențialul.

Iubitor de artă, pe data de 22 iunie, face o vizită, împreună cu familia Fossel, la Muzeul de Artă Egipteană de la Charlottenburg. Aici admiră arta egipteană dar îi atrage atenția în mod deosebit Nefertiti, la adresa căreia face un comentariu surprinzător: „Nefertiti, văzând-o, «te seacă la suflet». Cu un ochi scos și cu urechile ciuntite, plus vârsta – 1340 î.e.n. - , și pare neatinsă. De trei mii de ani ascultă comentarii despre ea, despre frumusețe și eternul feminin.”[Sorescu, 2006: 32] Muzeul îl întristează deoarece îi trezește o meditație asupra timpului și a ceea ce păstrează el, precum și asupra a ceea ce nu ai reușit niciodată să pătrunzi: „Orice muzeu te întristează! În primul rând, pentru că îți arată ce selectează timpul și cum. Apoi, pentru că observi câte goluri de cultură ai, și predispoziția de a observa, cum anumite lucruri dintr-un muzeu, îți scapă din vedere.” [Sorescu, 2006: 32]

Pentru că primește scrisorile desfăcute, conștientizează o dată în plus că stăinul din Est este tratat diferit și aici, ideea de libertate fiind doar conceptuală. „Observ că scrisorile îmi sunt desfăcute «din greșeală», ceea ce

îmi dă o idee și despre libertatea de aici, mai ales față de «străinii din Est»". [Soresu, 2006: 32]

Durerile de cap nu-l slabesc nicio clipă de aceea pe tot parcursul șederii la Berlin se va plânge de aceste dureri pe care va încerca să le trateze cu diverse medicamente dar fără rezultat. Abia când se întoarce la București se bucură de puțină liniște în acest sens, semn că fizic orașul german îl șubrezește.

Activitățile sale cotidiene sunt legate de scris, citit, întâlniri cu prietenii aflați la Berlin și vizite la muzeele deschise aici, cu precădere cele de artă. Lecturează nuvelele lui Pavel Dan după ce își definitivează volumul său „La Lilieci” și este conștient că vor fi comparați, dar nu este deranjat de aceasta, ba chiar îl apreciază cu sinceritate pe Dan făcând o serie de comentarii critice la adresa scrierii neomițând și o comparație cu pictura lui Bruegel: „Pavel Dan e un mare prozator, desigur! Opera este obsesivă (ca poezia lui Bacovia). Viața țaranului e văzută în perspectivă, nu atât a morții cât a înmormântării. Ceremonialul ducerii la groapă, a punerii în mormânt e minuțios ca o pânză de Bruegel. Solemnitatea e însă alterată de observații realist-naturaliste.” [Soresu, 2006: 34]

Pe data de 1 iulie 1973, se mută la familia Mülbe, dar condițiile aici sunt foarte proaste. Mizeria și proasta administrare a clădirii îl determină să ajute el însuși la curățenie, reușind să-i enerveze pe nemții pentru care orele de liniște sunt sfânte. Este dezamăgit de lipsa bibliotecii, și pentru că nu-și concepe existența în absența cărților, își improvizează una dintr-un dulap. A doua zi aventura berlineză îl supune la o nouă probă, aceea de a încerca în zadar să-și procure bilete cu vagon de dormit pentru viitoarea scurtă întoarcere la București.

Informația legată de propria existență și ședere la Berlin este completată și de consemnări ale evenimentelor zilei în lume așa cum le găsește în articolele germane, franceze și italiene, ceea ce-l face să fie în permanență conectat la viața de acasă dar și la cea universală: „3 iulie 1973 – Ilie Năstase, eliminat din concurs la Wimbledon, ceea ce m-a enervat, mai ales că cel care l-a eliminat este un ilustru necunoscut de 21 de ani. [...] Scandalul «Watergate» continuă! [...] Vizita lui Brejnev la Washington și Paris.” [Soresu, 2006: 37] Oservă și comentariile elogioase, publicate în ziarele nemțești, în urma vizitei lui Ceaușescu.

În perioada 6 iulie-4 august, se întoarce împreună cu soția sa Vighi la București unde întrerupe jurnalul din lipsă de timp. „Imposibil de ținut jurnalul din cauza lipsei de timp.” [Soresu, 2006: 39] Totuși, nu lasa sa

treaca evenimentele pe lângă el și din vreme în vreme mai consemnează fugar. Își lansează volumele „La Lilioci” și „Ocolul infinitului mic”, se întâlnește cu mai mulți scriitori și petrece două săptămâni agreabile la Vila Scriitorilor pe Litoral.

După o lună de zile de „acasă” își mărturisește hotărât apartenența la aceste meleaguri: „Numai în București ma simt bine!” [Soresu, 2006: 39]

După 7 august începe un periplu pe la rude. Aici însemnările sunt și mai sumare. Nostalgia locurilor natale îl cuprinde și-l tulbură: „Frumos drumul până la Bălcești! Furat de amintiri, privesc nostalgic pdurea din dreapta drumului, situată deasupra satului.” [Soresu, 2006: 40] Vizitează apoi Mănăstirea Căluși care-l impresionează și ca măreție și ca paragină. Aici este îngropată soția lui Mihai Viteazul iar legenda spune că aici este cișmeaua unde a bătut din copită calul său.

Întors în București se întâlnește cu mai mulți prieteni printre care și Adrian Păunescu, care datorită cenaclului Flacăra este foarte respectat și temut de chelnerii de la restaurant care le oferă o atenție deosebită când îl vad pe acesta. „Toți ospătarii îi știu de frică, de când cu anchetele «Flăcării».

Pleacă la Sinaia, la o conferință, dă autografe și este enervat de criticile din ziarul Magazin, la adresa lui, făcute de Barbu. „Ricu îmi dă «Magazinul» cu proaspăta înjurătură, a lui Barbu, ceea ce mă irită, dar numai pentru vreo 5 minute. Asta ar mai lipsi: să-i plac lui Barbu!” [Soresu, 2006: 42] Totuși este mulțumit de faptul că este recunoscut pe stradă, deși are mustață, și că cineva de lângă București conduce un cenaclu „Sorescu”.

În ultimele zile petrecute la București mai vizitează câteva muzee de artă și expozițiile de pictură ale prietenilor și face ultimele pregătiri de întoarcere. Termină textul de la „Matca” pentru revista „Teatru” și citește cronică lui Manolescu la ultimul volum, „La Lilioci”: „Manolescu îmi dă copia cronicii lui de la ultimul volum – cronică o să apară, probabil joi. E entuziasmat de carte, vorbește de surpriza extraordinară pe care i-o face.” [Soresu, 2006: 44], dar este nemulțumit de abordarea acestuia și face câteva notații legate de grila de interpretare: „Din păcate, își axează demonstrația pe detașare, spiritul parodic al autorului față de literatura rurală tradițională. S-ar putea să existe și așa ceva, dar nu asta e important aici. Mai importantă e viața la țară, văzută din pânțele ei, ca să zic așa, într-o sudură, mai mult decât organică, cum n-a făcut-o niciun alt scriitor înainte.” [Soresu, 2006: 44]

Nu-i place să fie însoțit la gară, ceea ce denotă că despărțirile și

ruptura de spațiu matrice îl doare, locurile natale făcând parte dintr-o muzică a sufletului. Descrierea Ardealului este idilică: „peisajul Ardealului care are asupra mea, totdeauna, efectul unei simfonii. Frământarea reliefului – aluat pietros, cu clăi de fân ca punctele roșii pe aripile unei gărgărițe și ca niște cloști în cuibare.” [Soresu, 2006: 45] Priveliștea încântătoare îi amintește de descrierea unui alt călător, Ciro Spontoni, care la începutul secolului al XVII-lea descria Ardealul ca pe un ținut unde: „aerul este dulce, suav, caracterul de cetate, solul binecuvântat.” [Sorescu, 2006: 45]

Reajuns la Berlin, acesta îi apare mai prietenos „După absență, Berlinul mi se pare mai prietenos.” [Soresu, 2006: 46] poate și pentru că află că piesa sa, „Iona”, s-a bucurat de succes la radio. Acomodarea este mai dificilă, deși „la început, aveam impresia că «mă întorc acasă», vorba lui Matei Caragiale.” [Soresu, 2006: 46]. Dorul de casă îl fac în prima seară să se viseze copil cu plugul pe câmp: „În prima noapte dormită aici, la revenire, am visat că eram cu plugul pe un drum și un bou străin se repede la Prian, și dă să-l scrijie [...] Somn agitat, cu vise multe, tensiune scăzută!” [Sorescu, 2006: 47] Același dor de casă și sentimentul apartenenței la patria în care s-a născut, îl determină să-l critice pe Eliot pentru că se dezice de țară, ceea ce i se pare inadmisibil. „Îl disprețuiesc pe T.S. Eliot pentru că s-a dezis de țara lui. Americanul care devine impersonal! Atracția lui către vechile culturi se explică printr-o deficiență de cultură, congenitală.” [Soresu, 2006: 47] Baconsky este în asentimentul lui, fapt pentru care îl apreciază. Îl mai admiră și pentru simțul său estetic și cultural dar îi recunoaște slăbiciunea poetică. „O cultură dintre cele mai solide – înțelegem cultură temeinică – și aleasă. Simț estetic! Gust! Ca poet, mai puțin sclipitor!” [Soresu, 2006: 48]

Caută în ziare știrile cu și despre români, pentru a menține contactul cu casa și când le găsește le consemnează. „România pierde în Semifinala cupei Devis la Alamo [...] Zilele astea am tot căutat știri în legătur cu aceste meciuri.” [Soresu, 2006: 48]

Apropierea toamnei îi dă insomnii dar și o stare de melancolie după noi începuturi: „Întotdeauna, toamna, am început altceva.” [Sorescu, 2006: 48], mai ales că are succes după succes; romanul „La Liliaci” este receptat pozitiv la radio, dar interpretarea se face după modelul lui Manolescu, ceea ce-l nemulțumește. Aceste cronici pozitive îi dau energia necesară să lucreze intens, aproape 8 ore pe zi la romanul „Trei dinți din față”, nemaiavând timp să observe spațiul berlinez. Totuși, își face o rubrică în jurnal, numită „Fapte diverse” în care notează evenimentele social-politice ale metropolei. „La Stockholm, un evadat din pușcărie a dat atacul la o

bancă. A luat patru ostatici (printre care și o femeie) și cu ei, și cu ei ținuți sub amenințare, s-a retras în trezoreria băncii.” [Sorescu, 2006: 50]

Scrie și corespundează cu cei de acasă, trimite texte la diverse edituri și ziare și este publicat. „Sunt anunțat că la editura X, vor apărea poemele: «Istorio-terapie», «Pentru idealurile oamenilor», «Drumul», «Roata», «în octombrie», sub titlul «Gluaschichteterapie».” [Sorescu, 2006: 51]

După ce timp de 5 zile nu a mai scris în jurnal se simte oarecum vinovat, însă a fost împiedicat de scrierea romanului. Cu această ocazie își exprimă și părerea despre jurnal, după ce citește în prealabil câteva jurnale contemporane, ale lui Gala Galaction și Sașa Pană. „Deci, uneori, jurnalele intime sunt un indiciu al lipsei de ocupație. Pe de altă parte, simt lipsa unor însemnări din acea perioadă. Mi-ar prinde bine acum!” [Sorescu, 2006: 52]

În urma parcurgerii paginilor de jurnal se observa că Sorescu consemnează foarte puține elemente legate de orașul în sine, elemente ideologice sau culturale. Abia după 50 de pagini de jurnal afirmă că tot Berlinul „miroase a cârnați – Bratwurst – și, oricât aș fi de sătul, când trec pe lângă chioșc și-i simt, încep imediat să salivez.” [Sorescu, 2006: 52] Aflăm pe această cale și preferința sa pentru castraveții murați.

Un alt element specific acestui loc, în care se adaptează greu, este prezența fanților, care-i amintesc de piețele noastre românești de la obor, apoi generalizează afirmând: „Tot Occidentul e un fel de Obor bine colorat, cu fanți (gen Rică).” [Sorescu, 2006: 53]

Împreună cu soția sunt invitați și participă la diferite evenimente culturale, seri de dans și recitaluri de poezie în diverse locații. Nu ratează niciun eveniment de presă, scrie constant acasă și continuu să nu doarmă. Regretă lipsa de timp care nu-i permite să se plimbe mai mult prin Berlin. Vizitează Pergamonul (muzeul din Pergamon, Berlin, construit în anii 1910-1930, adăpostește Altarul din Pergamon și Poarta zeiței Ishtar din Babilon) și este impresionat de arta veche asiatică: „«Stela de triumf» a regelui asirian Asarhaddon, apoi frumoasa cale regală din Babilon (către 580 î.e.n.) cu pereții de teracotă și animale în relief, poarta Ishtar din Babilon, cu tauri, dragoni, tot în teracotă.” [Sorescu, 2006: 56]

Starea sa de sănătate este tot mai precară, semn ca nimic din ce i se întâmplă bun aici nu poate să-i stingă dorul de casa: „De vreo câteva zile, starea generală cam proastă – cu febră.” [Sorescu, 2006: 57] Pe de-asupra, scrisorile din țară, de la mătușa sa sunt îngrijorătoare deoarece administrația din București dorește extinderea unui spital ceea ce preupune să-și părăsească casa. El crede că motivele sunt defapt acelea de a-l face să

se întoarce în țară: „N-o să mă mut în viața mea din casa care e a mea și care am îndrăgit-o!” [Sorescu, 2006: 58] Este deranjat de „șicanele” care i se fac în țară pentru că a ales să călătorească: „E necinstit ca, în timpul lipsei din țară, să ți se facă atâtea șicane (las la o parte campania din presă împotriva mea). Și alții mai călătoresc, și la întoarcere găsesc lucrurile cum le-au lăsat.” [Sorescu, 2006: 59] Nici corespondența nu-i mai este livrată „Corespondența, prin urmare suferă de ficat.[...] E ceva putred la poștă. Iată, așadar, vești proaste pe toate fronturile.” [Sorescu, 2006: 59] Singura bucurie este ca-i merge romanul iar când Mircea Iacoban îi trimite coperta îi scrie acestuia o epistolă prietenoasă în care îi solicită să-i păstreze mai multe exemplare dar simte nevoia sa-i mai explice încă o dată care este înțelesul liliacului „«Liliecii» mei, mi se pare că sunt bine înțeleși. Nu mă refer la acele animale (mamifere) cu aripi, ci la acele flori! Prin urmare, nu e vorba de o demitizare, nu e vorba de niciun fel de parodie, ci de cel mai pur și mai liric omagiu adus statului nostru, văzut ca un univers homeric.”[Sorescu, 2006: 60]

La venirea frigului nu-l deranjează decât că mica lui grădină de pe balcon, cu pătrunjel, mărar și leuștean are de suferit. Românul nu se dezice, își crează și aici ceea ce avea acasă. „Mă tem că pătrunjelul și mărarul nostru de pe balcon trebuie mutat înăuntru, la căldură. Leușteanul, pus la Vigi în bucătărie, într-o ulcică e răsărit și, în fiecare zi, mai apare un fir care se îndreaptă imediat spre lumină. E o frumusețe!”[Sorescu, 2006: 60]

După ce își mai revine face câteva observații concludive legate de Berlin: „Berlinul: orașul umbrelor frânte și întoarse pe dos – stafii ale războiului, cu hărți hidoase pe pereți, făcute din împușcături [...] În Tiergarten am văzut un bărbat cu plete lungi, date cochete peste umăr, în față, pe piept. O pereche de bătrâni a întors capul. Orașul câinilor periați zilnic, unii sunt ca niște armăsari de rasă.” [Sorescu, 2006: 62-63] Deci un oraș al contrastelor, un oraș cochete, dar macinat de mașinații interioare politice și sociale, un oraș care deși a fost macinat de comunism are puterea să se exprime liber. După cum afirm și Eugen Simion „Este limpede ca Marin Sorescu n-a avut timp să patrundă în societatea berlineză sau n-a avut timp să-o observe. Are alte griji în cap și alte proiecte literare (de stat Sorescu nu sta niciodată degeaba!), iar jurnalul este o chestiune secundară.”[Simion, 2007]

Această parte a jurnalului se încheie cu un cosmar, în care are senzația de dedublare, senzația că din el se desprinde un alt eu pe care nu-l recunoaște. „Pe la ora trei am avut senzația stranie pe care ți-o dă coșmarul

– aceea a unei prezențe stăine lângă mine, un alt om, așezat pe marginea patului. Tot încercam să mă mișc și nu puteam.”[Sorescu, 2006: 65] Poate acest alt eu pe care el nu-l mai recunoaște este în realitate noul eul care s-a reconfigurat sub influența traiului berlinez și care prin intemediul notației diaristice iese la iveală nu doar pentru cititor ci și pentru diarist.

Referințe bibliografice

Andrei, Mariana, *Teoria călătoriei între nevoie de comunicare și cheltuială de nervi. Jurnal de Marin Sorescu*, în *Analele Universității din Craiova, Seria Științe Filologice, Literatură română, universală și comparată, Anul XXXII, Nr. 1–2, 2010*

Sorescu, Marin, *Jurnal. Romanul călătoriilor*, ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocea și Virginia Sorescu, Editura Fundației Marin Sorescu, București, 1999;

Sorescu, George, *Marin Sorescu în patru continente, Jurnal inedit II*, Cuvânt introductiv, Editura Alma, Craiova, 2006;

Simion Eugen, *Ficțiunea juranlului intim, III. Diarismul românesc*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005;

Simion, Eugen, *Sorescu 80. Jurnalul intim ca o ciornă de viață*, în *Caiete Critice*, Revistă Editată de Fundația Națională de Știință și Artă, nr. 2 (340)/2016;

Simion, Eugen, *Sorescu: un spirit voiajer cu o mentalitate de sedentar*, *Cultura*, nr.:91 / 2007-09-04 / Secțiunea: Cultura literara: în ariergarda avangardei, consultată la adresa <http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2014>, la data de 3.05.2016.

Reprezentări ale ekphrasis-ului în romanul *Dansatoarea lui Degas*

de Kathryn Wagner

Drd. Steluța BĂTRÎNU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: This paper aims to investigate the dual role of visual and verbal discourse in the hospitable space of Romanian novels, inside a piece of writing that is capable to explore the spatial and temporal determined imaginary universe. This approach seeks to demonstrate that the narrative text summarizes different means of execution-expression, the ekphrastic description proving the efficiency of the aesthetic through a return to beauty, which is a transparent quality that gives this form of art variety and complexity among the other art forms. Specific analysis tools are used (such as literary, artistic and hermeneutical analysis), aimed to disclose the shift from a verbal register to a visual one, asymptotically structured, but also to recreate the ekphrasis phenomenon that is related to the image captured in its ephemeral state. The expected result is to reassemble the narrative of the Romanian universe in the novel by Kathryn Wagner, *Dancing for Degas*, who, like Tracy Chevalier in *Girl with a Pearl Earring* or Zoé Valdés in *The huntress of stars*, confines the transition of the literary form of the narrative to the artistic one. The melting of the two related forms of art, literature and painting, imply a comparative examination of the two types of narratives, their relationship with the language of art, from an inter- and transdisciplinary perspective, to help redefining a multidimensional pattern of analysis to literature approach.

Keywords: ekphrasis, image, text, visual discourse, verbal discourse

Arta picturală o oferit dintotdeauna o deschidere către imagine, a cărei expresivitate se coroborează printr-un limbaj în sine. O influență decisivă asupra lumii viitorului picturii a avut-o Caravaggio care nu era atras de frumusețea ideală a clasicilor și, plecând de la acest fundament, urmărește o eliberare de convenționalism, adoptând în tablourile sale un naturalism de tip biblic, ilustrat cu măiestrie de Dürer sau de Giotto. Courbet, odată cu expunerea picturii *Înmormântare la Ornans* prezentată la Salonul de la Paris între anii 1850-1851, operă suspectată de un mesaj subversiv, marchează lupta personală pe care o va conduce împotriva rigorilor de tip clasic. Tușele impresionante, artificiile surprinzătoare, dispunerile cromatice dispar pentru a le înlocui cu o simplitate și o sinceritate, menite a reda adevărul pur, așa cum o percepe ochiul. Așadar, adevărul în detrimentul frumuseții.

Dacă elenii au fost inițiatorii redării formelor, Manet s-a arătat preocupat de redarea culorilor. Jocul nuanțelor din realitate, admirate cu ochiul liber, conferea tabloului soliditate, observându-se că reliefurile se estompează la lumina zilei, așa cum apare în faimoasa scenă a *Balconului* (1868-1869). Interesul pentru ceea ce *se vede* și impresia generală de profunzime adevărată constituie un punct de interes și pentru Edgar Degas (1834-1917), susținător al aspirațiilor impresionistilor, preocupat de sugerarea spațiului din cele mai dubioase unghiuri. Acele racursiuri, prin privirea în scenă de sus a balerinelor sau a dansatoarelor, îl inspirau în a reda cromatic varii corpuri și chipuri, precum în tabloul *Dansatoare în foaier*, una dintre miile de capodopere ce a inspirat-o pe Kathryn Wagner în romanul *Dansatoarea lui Degas*. De altfel, recunoaște într-un interviu interesul vădit pentru fascinanta lume a pictorului, dăruit artei în profunzime, punct comun cu Alexandrie: „Ce mi-a plăcut cel mai mult scriind *Dansatoarea lui Degas* a fost să aduc la viață picturile lui Degas. Documentarea despre tinerele balerine, despre abonați și despre Degas a fost facinantă și nu întotdeauna frumoasă. Dincolo de suprafață, întâlneai o juxtapunere între motivele pentru care balerinele alegeau baletul și izolarea lui Degas. Așa am găsit inspirația pentru personajul meu principal, Alexandrie” (<https://hyperliteratura.ro/interviu-cu-kathryn-wagner/>). Suflul nou adus de acest pictor prin renunțarea la idealism și afișarea vieții așa cum e, fără spoieli, fără fațete ale perfecțiunii reprezintă pentru scriitoare un fond propriu de creație „nealterând faptele cunoscute de Degas, păstrând ficționalul în cadrul verosimilului” (<http://www.bookaholic.ro/balerinele-curtezane-si-parisul-lipsit-de-idealism-kathryn-wagner-dansatoarea-lui-degas.html>).

Subiectul scriiturii face referire la o tânără balerină, Alexandrie, ce va reuși să ajungă în corpul de balet al Operei din Paris și relația acesteia cu un pictor faimos. În această lume a războiului și a dragostei, a artei și a decăderii, cititorul va cunoaște îndeaproape creația lui Degas și semnătura impresionismului. Atenția lui se îndreaptă către figura umană proiectată într-un cadru modern, iar imaginea corpului din ce în ce mai puțin idealizată: „pentru el conta doar jocul luminii și umbrei pe corpurile omenești, redarea mișcării sau a spațiului” (Gombrich, 2012: 527). Cititorul se va trezi în tumultul vieții cotidiene a Orașului Luminilor, prezentată prin ochii lui Alexandrie, o tânără ambițioasă venită de la țară, care va munci din greu pentru a-și întreține familia și nu de a fi ea însăși o întreținută, așa cum se obișnuiește. Perioada Belle Époque va fi readusă la viață prin

prisma viziunii tinerei crescătoare de ardei iuți, ale cărei mâini-parte a cea mai expresivă a unei dansatoare, completează *frumosul* nu doar în straturile nesfârșite de legume invadate de buruieni, plivite de ea însăși, ci și pe scenă-*omfalos* al sensibilului. Cititorul pătrunde pe furiș în viața de culise a balerinelor, obicei împrumutat de la enigmaticul pictor, coborând din înaltul fineții burgheziei în secretele întunecate ale străzii pariziene. Imagini recurente ale aceluiași subiect în condiții diverse și folosirea compozițiilor asimetrice stârnesc admirația scriitoarei înseși, admiratoare a curentului impresionist. Romanul oferă un adevărat spectacol al artei, un dialog de o înaltă forță expresivă între literatură, pictură și dans.

Conținutul acestei cărți probează un limbaj specific baletului (*ronds de jambe, pirouettes, ballons, entrechats, jetés*) sau picturii (tablou, culori, tușe, pictură, pensule, atelier, expoziție), așadar un teren ospitalier al artei în care cititorul își poate găsi un loc, un sens, un sine. În acest *câmp artistic*, dificil de delimitat odată cu ecoul sincretic generator de interpretări, își face apariția *un ciudat* după unii, *un pictor de viitor* după opinia unor balerine, *marele artist* în viziunea lui Alexandrie, un oarecare *pictor în lojă* ce „pare fermecat doar de frumusețea dansului, nu neapărat de fete” (Wagner, 2013: 97). Perspectiva narativă homodiegetică îi aparține protagonistei, spectrul vizual înregistrând reacții firești odată cu depășirea primului stadiu al unui *gradus amorus* de tip ovidian, *oculus* și *verbum*, note subiective deloc neglijabile. Încă din cea dintâi intrare în scenă lectorul află că pictorul e interesat de surprinderea mișcării balerinelor, înainte ca ele să dispară. Spre deosebire de alte opere, pătrunderea în intimitatea casei pictorului reprezintă un privilegiu pentru cititor. Detalii de *interior* arată cine este omul Degas înainte de a se transpune în ipostaza de creator odată cu intrarea în atelier, un *topos* sacru, unde iau naștere capodopere ale pânzei imortalizate pentru posteritate: „Urcăm până la ultimul etaj și intrăm în atelier. Sunt șocată de dezordinea de aici față de restul casei...Nu vreau să pierdem timpul, așa că mă îndrept spre fereastra care se întinde pe un perete întreg, aproape în totalitate acoperit cu o draperie de pânză. Lumina soarelui pare a fi filtrată, iar firele de praf strălucesc, domolite. De jur împrejur, prin atelier-zeci de șevalete, suporturi pentru sculpturi, mese, fotolii și scaune, îngrămădite laolaltă cu paravane, rame de tablouri, bucăți de pânză, hârtie de desen. În mijlocul întregii dezordini, nu observasem lucrul cel mai curios dintre toate-trepte uriașe ducând nicăieri. Parcă ar fi recuzita unui basm, în așteptarea unui copil iscoditor care să urce până sus și să descopere o lume nouă” (Wagner, 2013: 118).

Această închidere care se deschide, atelierul, prezentată prin prisma unei nou-venite, apropie pictorul de modelul său, dar facilitează relaționarea descriptor/descriptar. Nu întâmplător suportul teoretic al ekphrasisului s-a dezvoltat simultan cu preocuparea teoreticienilor pentru descriere. Pe de o parte descrierea și narațiunea sunt fațete de reprezentare literară, cea de-a doua ordonează temporal scenariul epic, iar prima fixează aspectele spațiale ale evenimentelor; dintr-un alt unghi, în logica discursului, narațiunea ordonează temporal întâmplările, pe când descrierea surprinde obiecte simultan aflate în același spațiu. Funcția ornamentală și simbolică a descrierii, într-o continuă armonizare cu narațiunea în țesătura romanescă, a fost subliniată de Philippe Hamon, cu precizarea că cele două componente colaborează: „De plus, description et narration, qu’il peut-être utile, en un premier temps, d’opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d’être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement- ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types-comme deux types complémentaires à construire théoriquement; ou comme tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites” (Hamon, 1993:91).

Plimbatul receptorului/privitorului de la un spațiu la altul este un principiu generator ca acesta să înțeleagă și să descifreze opera de artă. Vizitarea atelierului pictorului, descris într-o dezordine aparentă, scoate la suprafață mediul născător de capodopere; ea *devine* și în devenirea ei, capodopera, îmbracă formele cele mai diverse.”Casa înseamnă ființa interioară; etajele sale, pivnița și podul simbolizează diferite stări ale sufletului. Casa este și un simbol feminin, cu sensul de refugiu, de mamă, de protecție, de sân matern” (Chevalier, 1998: 257), așadar un topos al imaginii universului, protector, învelit în căldură maternă și permanentă a unei spiritualități. Axă între spațiul terestru și celest, casa vorbește despre interior pe înțelesul orișicui; din punct de vedere psihanalitic, etajul simbolizează nivelul inconștientului și al instinctelor, în plan ascendent-o fază evolutivă, chiar progresivă grație prezenței ferestrei imense, o deschidere generoasă către tot, și a treptelor, indicator al emanației, al extensiei, al dezvoltării continue. Așezarea pe un pedestal doar a două piese centrale, fereastra și scara (treptele), suscită varii interpretări: pe de o parte, o reflectare a cosmosului uman, prin posibilitatea comunicării cu cerul, pe de alta, construirea unei celule, loc de popas și de regăsire a sinelui. Invitarea lui Alexandria în universul său interior, e un privilegiu,

fără îndoială, și pentru cititorul-privitor, deopotrivă.

Opțiunea lui Degas pentru reprezentarea de balerine contravine perioadei renaștentiste când maeștrii erau preocupați de reprezentarea lucrurilor; el descoperă omul în lumina operei sale, asemenea lui Matisse, prin dans, aflându-i slăbiciunile, aducându-l cât mai aproape de naturalism. Culorile și formele necesare „preschimbării poetice a lucrurilor” (Charbonnier, 1974: 110) constituie esența zugrăvirii frumuseții lumii sensibile și diafane a scenei balerinelor. Pictorul oferă privitorului scene inedite cu balerine obosite, luptând cu durerile fizice în urma repetițiilor epuizante, fețe sleite de puteri, surprinse maiestuos în spontaneitatea tabloului. Transpunerea acestor ființe gingașe pe pânză se realizează într-un spațiu închis, în atelier, inseparabil de ideea de talent definit, repetându-se emoții: „Noi nu pictăm portrete rigide, pe care eu le numesc picturi murale. Ceea ce vrem noi este să surprindem viața.” mărturisește Degas însuși (Wagner, 2013: 127). Pentru fiecare pictor există o realitate, așa se explică marea diversitate a picturii, în cazul lui Degas viziunea preferă lumea balerinelor de dincolo de scenă. Pentru Degas insolitul, căutat în miezul cotidianului, imboldul imaginației stăvilit de autoritatea rațiunii va fi echilibrat printr-un amestec de armonie și de senzual, împrumutate din baletul de tip clasic. Riguroasa documentare a scriitoarei cu privire la lumea dansului completează ițele scriiturii printr-un gen de emoție, de ce nu, un soi de *muzicalitate a tabloului*. Această asociere fericită a picturii, a muzicii și a dansului contează în totul operei literare, ștanțând-o prin autenticitate.

Dacă prin tăcerea privitului contemplatorul pătrunde într-o altă dimensiune a expresiei, prin dans, acompaniat sau ba, așadar tot prin mijloace nonverbale, același va trăi varii emoții, sentimente. Această „reîntoarcere la corp” constituie un mijloc de a descoperi „alunecoasa gramatică a nonverbalului” (Popa Blanariu, 2008: 23). Pe parcursul lecturii, cititorul se va ocupa cu descifrarea unui cod estetic coroborat cu termeni specifici (pirouette, un fouetté, porté, pas de deux, pas de chat), punând în lumină dansul grațios al balerinelor diafane. Un va-et-vient între lumea imaginii și lumea dansului, vizitată constant de Degas, „un realist” așa cum se numea el, pictând totuși în manieră impresionistă, inspirându-se din teatrele pariziene, din lumea fermecătoare a balerinelor sau din studierea corpului omenesc. Ceea ce a ignorat scena academică până în anii 1870 va fi remodelat și așezat la vârf de cinste; opțiunea pentru balerine surprinse în repaus, în culise, în momente personale, îl apropie pe Degas de

impresionism-artă a spontaneității și surprinderii imediate.

Autorul înfățișează frumusețea unui tablou nu în atelierul pictorului, ci într-un muzeu, grație unei expoziții cu tematică, acolo unde modelul, Alexandrie, va admira lucrarea înainte de a fi rezervată publicului; un gest intim din partea lui, așa cum îl percepe tânăra dansatoare. Opera *Patru dansatoare* are un puternic impact emoțional asupra lui Alexandrie care nu vede în prim moment decât o pânză imensă, agățată de un perete, căreia i se substituie patru ipostaze în mărime naturală ale corpului ei, reluând o simplă ridicare a bretelei de pe umăr. Privind tabloul tânăra rememorează cea dintâi ședință, stângăciile însoțitoare și sentimentele nemaitrăite până atunci: „Uitându-mă la tablou, cred că într-adevăr a surprins perfect clipa aceea și sunt uimită de percepția lui pătrunzătoare. Imaginea mea în planul doi al picturii mă arată privind în sus, cu o expresie de fericire nemaivăzută pe chip. Întreaga pictură vorbește de o stare de grație și de pace de care rareori am avut parte” (Wagner, 2013: 257). Descriptarul, adică protagonistă, își asumă acest rol, înregistrând totuși note personale și sensibile asupra lucrării și nu își pune în valoare cunoștințe enciclopedice, întrucât îi sunt străine. Operația descriptivă continuă prin observațiile pictorului însuși: „Am surprins iubirea de pe fața ta, pe care nu poți s-o ascunzi atunci când sunt cu tine și fericirea rară pe care o simți când suntem împreună. Ai o față pe care citesc întotdeauna emoțiile și de aceea te prefer ca model” (Wagner, 2013: 257). Actanții, descriptorul și descriptarul, poartă un dialog deschis nu între opinii referitoare la estetică, ceea ce ar fi implicat recunoașterea unui set de cunoștințe culturale deja știute, ci între sentimentele nutrite, reciproce, dar nerecunoscute și împărtășite. Se evidențiază aici faptul că pictorul conștientiza dragostea pe care Alexandrie i-o purta, o respecta, dar nu a depășit anumite bariere pentru a nu pune în pericol viitoarele capodopere; pe de altă parte, însuflețirea acestora și transpunerea lor în sfera divinului a necesitat o condiție interioară preluată de la expresia ochilor fetei. Același tablou, *Patru dansatoare*, se transformă într-o replică în pensulă pentru polemicile din grup, prin inserarea acelui peisaj, pesemne o opoziție între ceea ce vrea el să exprime și stilul, viziunea altora: „Schiță, contur apăsător, realism, spectacol transpus pe pânză într-o paletă cromatică aparte, pe alocuri curcubeu sau străluciri de smalt, aer de irealitate prin saturație de lumină, efemeritate în mișcare într-o mecanică, monotipie și plastică recognoscibile, pastel, sculptură, grafică, fotografie, inovație, simț ascuțit al experimentării” (<https://gabrieladobosphoto.wordpress.com/2015/01/21/deg>

as-poetul-miscarii-de-zbor/).

Impresia de viață, găsită în realitate, este redefinită pe pânză în unghiuri și culori diferite așa cum îi plăcea lui Degas să-și surprindă balerinele. Acest fragment ekphrastic propune o interpretare a obiectului de artă real și de a întrevedea dimensiunea sensibilă, interioară a ekprasisului în construcția românească. Tabloul nu este descris în filigran nici de pictor, nici de modelul său, ci este redus la o prezentare scheletică, pentru a-i păstra misterul și pentru a putea fi decriptat în tăcere de cititor. În plus, i se rezervă acestuia dreptul de a scotoci prin cotloanele memoriale ceva frânturi de cunoștințe în ale artei și de a deschide un album de pictură cu semnătura lui Degas. Astfel, un pasaj de factură ekphrastică se justifică dacă obiectul sau locul descris provoacă o impresie puternică, umplând descriptorul dezorientat de dorință: „el încearcă să provoace prin cuvinte o emoție asemănătoare în cititor” (Sărăcuț, 2015: 39). Dacă pentru suprarealiști simbolul, rodul imaginației febrile, devine punctul central al operei, pentru impresioniști sursele de inspirație nu se epuizează, ci se păstrează într-un perpetuu du-te-vino între realitate și conturarea ei. Spontaneitatea sprijină imaginația ardentă, nu o subminează, oferindu-i posibilitatea să alimenteze frumosul, într-o direcție fericită. Pare că ochiul lui Degas compartimentează lucrurile, le cerne în favoarea ochiului analitic care iubește sublimul. Adoră tresăririle retractile, dar delicate ale balerinelor, reacțiile spontane, stângăciile, schimonoselile care ascund dureri fizice și ore în șir de repetiții, le oferă privitorilor prin pictură, pentru a le explora. O expresie eliberatoare în firescul ei.

Curiozitatea balerinei de a vedea una din picturile în care ea ocupă rolul principal pregătește privitorul printr-o întrebare așezată în poziție privilegiată, adresată amândurora parcă, dezvoltând un întreg câmp vizual: „-Vrei să vezi? arată spre tablou și sunt stupefiată cât de mult seamănă acest moment cu visul meu. Fusta mea albă e acoperită de pete de galben și albastru-pal care se rotesc amețitor, de parcă nuanțele se amestecă în voal” (Wagner, 2013: 134). Reacția balerinei-model în fața operei pe care ea o (în)ființează printr-o mărturisire verbală („E minunată”), coroborată de una paraverbală („...răsuflu ușurată...”) va fi completată și ajustată de replica pictorului: „-Ți-am spus doar. Analizez un subiect pentru a scoate la iveală ce este el cu adevărat” (Wagner, 2013: 134). Câmpul semantic abundă în termeni ce trimit la ideea de *privire* (să vezi, arată, seamănă, privesc, să văd, se uită, privire), imortalizare în ramă realizată pe toate planurile: verbal (prin cuvânt), nonverbal (prin privirea tacită) și paraverbal (tonul și

intonația celor doi interlocutori). Schimbul de replici între Degas-Pygmalion și Alexandrie-Galateea introduce în cadru efectul Pygmalion, acela de a vedea ce este mai bun în oameni, de a scotoci în cotloanele sufletului și de a scoate la lumină fărâme de frumos și de adevăr. Simțirile comune fortifică legătura socio-culturală, o urmare suficientă a schemei kathartice: „...arta «vorbește» celui care învață să o asculte; arta emoționează în măsura în care receptorul are gradul de instrucție necesar pentru a o înțelege și pentru a fi emoționat” (Berger, 1976: 136). Contingența ideilor dialogului între creator și model/muză se desfășoară fără a se privi în ochi; validarea acestora provine din țintuirea/fixarea/scrutarea vizuală a operei, condiție *sine qua non* de a-i certifica valoarea, de a *pune sub ochi* o capodoperă cu scopul de a *emoționa*, descrisă în câteva linii asemenea diatypozei.

Intersectarea dihotomiilor text/tablou, ochi fizic/ochi interior subliniază caracterul interdisciplinar al ekphrasisului. Naratorul diminuează diegesis, preferă pare-se o economie a detaliului, printr-un dublu perspectivism: semnificațiile tabloului reduse la o descriere succintă din partea protagonistei neavizate în domeniu și printr-un dialog între emițător/receptor, pictor/model. Înainte de a cunoaște tabloul, cititorul în postura sa de lector sau de martor sau de aut-sider este invitat „să vadă” ceea ce va întări ekphrasisul prin verosimilitate. Traducerea în imagini făcută de Alexandrie, în primă fază, limitează semnificațiile operei, completarea venind tot de la Degas printr-o afirmație ce trădează o discuție preexistentă („Ți-am spus deja.”). Întreg pasajul este încărcat de emoție degajată de puterea cuvântului, de reacțiile personajului, de acele detalii paraverbale, de inserțiile ekphrastice în sine, însemne ale unui tablou al lui Degas. Grijă pictorului pentru frumusețea corpului balerinei împodobit într-un tutu fin subliniază caracterul desăvârșit al lui Alexandrie, cea care se sustrage comunului prin determinare, forță creatoare, devenind, în cele din urmă o exponentă a grației dansului diafan asemenea faimoasei Marie Taglioni.

Deși cititorul nu vede tabloul numit, asta nu-l împiedică să și-l imagineze sau să se ducă direct la surse, fapt ce nu modifică textura operei. Cuvintele conturează o lume în care dansul și pictura vorbesc, pe înțelesul tuturor, în aceeași limbă a sensibilului despre frumos. Efortul scriitoarei de a reda farmecul Parisului în tumultul perioadei Belle Époque e răsplătit printr-o implicare activă a cititorului dornic de a se familiariza cu noile tendințe ale grupării impresioniste, cu ororile războiului, cu supliciile și

antrenamentele istovitoare la care sunt supuse balerinele. Relația pictor-model-balerină suscită interesul oricărui iubitor de artă prin simplul fapt de a facilita apropierea dintre artele simultane și succesive, armonizându-se în culisele lumii românești, cedându-i. Degas nu pictează fantasma, ci balerine în cele mai simple ipostaze, cu scopul evident de a surprinde realul în variantă naturalistă. Restul prăfos al idealismului îl înlocuiește cu teme ignorate de scena academică franceză interesat fiind de muzică și operă. Jocul imaginilor neobișnuite de pe scenă, privite din balcon sau de pe scenă, contrastele dintre lumină și întuneric, spontaneitatea mișcărilor balerinelor l-au atras. Îngemănarea acestor arte nu putea fi realizată decât prin intermediul descrierii de tip ekphrastic, aducătoare de semnificații. Dimensiunea vizuală ocupă un loc important, inserată de regulă în discursul personajelor, și nu ca o pauză descriptivă ce întrerupe firul acțiunii. Spre deosebire de alte opere, romanul *Dansatoarea lui Degas* pare a fi construit sub forma unui ekphrasis întins, în sensul că inserțiile ekphrastice abundă, dar noutatea consistă în omniprezența invitație în intimitatea atelierului pictorului. Așadar, se încearcă o înțelegere a omului Degas, omul din spatele pânzelor. Arta, o prioritate pentru scriitoare, rămâne vedeta romanului.

Frecvențele reveniri în *interioare* (camera lui Alexandrie, atelierul pictorului, casa, atelierul tatălui, muzeu) vorbesc despre necesitatea găsirii unui spațiu propice exprimării geniului. Reîntoarcerile către sine în speranța întâlnirii acelei divine inspirații schimbă decorul, impresiile, dar și oamenii. Orișicum, cititorul poate admira portretul pictorului, cu un ochi critic, în diferite pensulații, asemenea unui tablou arătat într-o expoziție...cu scopul de a fi admirat, decriptat în tăcere. Naratorul insistă pe limbajul mimico-gestual, iar privirea cititorului se orientează către mâini, expresie a iubirii absolute pentru sacrificiu, căci la baza zidirii stă dragostea care înnobilează suflete, mângâie, luminează.

Recursul la opere de artă inserate prin descriere sau prin referințe ekphrastice înfiripă un dialog deschis între autor și cititor, reliefând orizontul cultural al primului și o posibilă pistă de reorientare a lecturii pentru cel de-al doilea.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

a) CORPUS:

WAGNER, Kathryn, *Dansatoarea lui Degas*, București: Humanitas Fiction,

2013.

b) TEORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ:

BERGER, René, *Artă și comunicare*, București: Editura Meridiane, 1976.

GOMBRICH, Ernst H., *Istoria artei*, București: Art, 2012.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993.

POPA, BLANARIU, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași: Editura Fides, 2008.

SĂRĂCUTȚ, Cristina, *Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar*, Iași: Institutul European, 2015.

c) DICȚIONARE:

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*, București: Editura Artemis, 1998.

d) SURSE INTERNET:

1. <https://hyperliteratura.ro/interviu-cu-kathryn-wagner/> Interviu cu Kathryn Wagner, Cărțile sunt o extraordinară eliberare de cotidian, traducere de Cristina Stan, consultat în data de 20 iulie 2016.

2. <http://www.bookaholic.ro/balerinele-curtezane-si-parisul-lipsit-de-idealism-kathryn-wagner-dansatoarea-lui-degas.html> în Balerinele-curtezane și Parisul lipsit de idealism. Kathryn Wagner, „Dansatoarea lui Degas”, de Silvia Dumitrache, consultat în data de 20 iulie 2016.

3. <https://gabrieladobosphoto.wordpress.com/2015/01/21/degas-poetul-miscarii-de-zbor/>

Degas, “poetul” mișcării de zbor, articol de Gabriela Doboș, consultat în data de 21 iulie 2016.

ANEXĂ

PATRU DANSATOARE - E. Degas



**Psihocritica- conceptualizări teoretico-metodologice și aplicații practice
în spațiul românesc de cultură**

**Drd. Ovidiu MARCU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Résumé: La critique psychologique comparue au début du XXe siècle, est une méthode d'analyse et d'interprétation des œuvres reliée aux aspects associés aux coordonnées mentales de l'auteur. Il comprend deux directions: la psychanalyse fondée par Freud et la psychocritique, une méthode proposée par Charles Mauron.

Dans „Cinq écrivains dans cinq types de lecture” Ovid Crohmălniceanu analyse le travail de Hortensia Papadat-Bengescu par le biais de la psychocritique de Mauron et il identifie les figures mythiques qui déchantent des textes afin de plonger dans l'inconscient de l'écrivain. La „figure mythique” permet l'admission

dans l'inconscient où l'on trouve une „phantasme”, qui est un produit direct de son travail.

L'analyse des phantasmes réalisée par Crohmălniceanu par la superposition des textes, vise à mettre en évidence la façon dont il évolue dans le travail du romancier, et tout en conservant une certaine structure intérieure inchangée, que Charles Mauron appelait „le mythe personnel”.

Tandis que l'interprétation psychanalytique suggère l'identification des conflits et des tensions profondes de l'ego de l'écrivain en indiquant leur origine dans son enfance, l'identification du mythe personnel dans un texte datant de la période de sa jeunesse offre la possibilité de déterminer la persistance des conflits et des tensions sous leur forme phantasmatique.

Mots-clés: *phantasme, figure mythique, mythe personnel, psychanalyse, psychocritique.*

Critica psihologică apărută la începutul secolului al XX-lea constituie o metodă de analiză și interpretare a a operelor care pornește de la aspecte ce țin de coordonatele psihice ale autorului. Ea cuprinde două direcții: psihanaliza, care are ca punct de plecare studiile lui Freud și psihocritica întemeiată și dezvoltată printr-o adevărată metodă de Charles Mauron .

Psihanaliza lui Freud pornește de la studiul isteriei și al nevrozelor, considerând că artistul încercă prin artă să evite o prăbușire psihică, iar în același timp refuză și vindecarea : „Poetul e un visător care își publică fanteziile și astfel, fapt straniu, ajunge să fie validat din punct de vedere social. Aceste fantezii sunt bazate pe experiențe și complexe din copilărie și se pot întâlni, sub formă de simboluri și în vise, în mituri, în povești.”

În lucrarea „Cinci prozatori în cinci feluri de lectură”, criticul literar Ovid Crohmălniceanu, dedică un amplu capitol „marii europene”, Hortensia Papadat-Bengescu, intitulat „Hortensia Papadat-Bengescu, la psihanalist”, în care analizează opera prozatoarei prin intermediul psihocriticii lui Mauron, pornind de la afirmațiile lui Freud.

Crohmălniceanu recunoaște că o interpretare a operei Hortensiei prin grilă psihanalitică le-a venit multor admiratori ai acesteia (Anton Holban, Mihail Sebastian, Tudor Vianu sau Constantin Ciopraga), mai ales că personajele scriitoarei se înscriu cu ușurință în sfera patologiei sau a degenerărilor ereditare. Autoarea a manifestat o preocupare constantă pentru tulburările de comportament ale personajelor, care ies din schema unei tipologii clasice. Întâlnim numeroși bolnavi psihici, bastarzi sau

personaje cu înclinații către perversitate, adică o galerie de tare sufletești, care își creează propriul univers interior.

Însă nici personajele care dau semne de normalitate nu sunt lipsite de tulburări psihice serioase. Aici se regăsesc Mimi, care trăiește sentimentul dedublării interioare, Nory care își urăște mama vitregă și are o atracție dubioasă față de sora ei vitregă, Dia sau Ghighi, fiul Elenei Drăgănescu, un băiat introvertit ce alunecă spre homosexualitate și care sfârșește prin a se sinucide.

Deși este evidentă dezordinea interioară a personajelor, ce nu poate fi explicată decât prin recursul la psihologia abisală, cu excepția lui Mihail Sebastian, și el cu o abordare succintă, critica literară a arătat reticențe în realizarea unei interpretări psihanalitice propriu-zise a operei scriitoarei. Explicația ar putea fi dată de faptul că teoriile lui Freud au trezit întotdeauna reacții contradictorii și au creat polemici în privința felului în care subconștientul și energiile nevrotice sublimite influențează arta și literatura. Crohmălniceanu analizează în prima parte a capitolului amintit opera Hortensiei pentru a găsi o explicație a comportamentului personajelor acesteia prin prisma freudiană. Criticul constată că Mihail Sebastian a încercat o interpretare psihanalitică a cazului Leonorei, interpretare construită corect sub aspect logic, dar care e discutabilă în multe privințe.

Crohmălniceanu e de părere că Mihail Sebastian analizează superficial evoluția bolii de care suferă Lenora a cărei stare psihică șubrezită devine evidentă când simptomele nevrozei o determină să fie irascibilă cu toți cei din jur și să își neglijeze complet înfățișarea. Reproșul adus lui Sebastian este acela că se îndepărtează printr-o astfel de viziune de ficțiunea textului pe care îl substituie printr-o formă reductivă ce nu poate explica psihologia personajului.

O astfel de abordare a textului este riscantă și periculoasă, fiindcă diagnosticarea exactă a unei nevroze întâmpină mari dificultăți chiar și pentru specialiști. Freud însuși credea că natura specifică a unei tulburări nervoase poate fi stabilită cu certitudine numai după o perioadă de examen psihanalitic, întrucât simptomele, mai ales la început, sunt neconcludente.

Criticul este de părere că întâlnim nevroze în multe romane ale autoarei. Astfel, „Concert din muzică de Bach” oferă prilejul de a urmări felul în care se dezvoltă ipohondria prințului Maxentiu, „Drumul ascuns”, evidențiază presiunile psihice, sub efectul cărora doctorul Walter recurge la

suicid, în timp ce „Rădăcini” radiografiază alunecarea treptată spre demență a Anetei Pascu. Explicarea acestor cazuri prin intermediul psihanalizei prezintă interes pentru literatură numai în situațiile în care teoriile lui Freud pot clarifica unele comportamente ce scapă interpretărilor obișnuite.

În lucrarea „Creația literară și visul în stare de veghe”, Freud compară actul de creație cu jocurile copiilor sau cu starea de reverie diurnă, cu precizarea că în timp ce copilul își expune cu sinceritate motivațiile jocului, artistul își maschează fantasmе reveriei fiindcă în ele pot fi răgăsite anumite insatisfacții preluate din viața cotidiană.

Creatorul obsedat de anumite fantasme ale vieții cotidiene le introduce în universul imaginar al scrierilor, în care își fac loc teme, amintiri, motive sau întâmplări care sunt eco-ul îndepărtat a unor amintiri din perioada copilăriei.

Freud interpretează textul literar ca un document, ca un discurs al unui nevrotic, în care încearcă să identifice anumite simboluri. Pentru el, creația artistică are un conținut latent, pe care se străduiește să-l detecteze prin mijloacele oferite de ancheta psihanalitică. Comparându-l pe artist cu un nevrotic, Freud observă că artistul are o mare capacitate de sublimare, mijlocită de creația sa, datorită căreia ancorarea într-o stare de nevroză iremediabilă nu este cu putință. Spre deosebire de nevrotic, artistul reușește să găsească drumul de întoarcere din universul imaginar în realitate. Operele sale sunt niște satisfacții imaginare ale unor dorințe inconștiente. Creațiile de artă se deosebesc de vise, care au un caracter narcisistic, prin faptul că trezesc simpatia publicului prin capacitatea pe care o au de a satisface aceleași dorințe inconștiente ce le însumează și mesajul latent al operei.

Trebuie precizat că demersul intelectual al lui Freud spre creația literară, ca și spre biografia unor oameni de artă nu este cel al unui critic literar și are un caracter experimental, care a trezit de-a lungul timpului numeroase controverse. Dacă înțelegerea operei ca un act inspirat de origine divină poate fi acceptat fără crispări, în schimb legătura dintre actul creator și inconștient aduce cu sine reacții virulente întrucât ignoră brutal specificul literaturii, care este realizată sub controlul atent al conștiinței artistice, nicidecum rezultatul unui vis.

Metoda psihocritică întemeiată de Charles Mauron apare astfel ca o necesitate, tocmai din dorința de a evita niște erori repetate în domeniul literaturii. Psihocritica încearcă să reconstituie structurile inconștiente ale

autorilor operelor literare, fără să fie interesată de „rolul terapeutic al interpretării”, punând accent pe structurile operelor și nu pe biografiile autorilor. Mauron își propune să realizeze o lectură psihanalitică de gradul al doilea, implicându-l pe autor , fără să trădeze exegezele literare tradiționale.

„Psihocritica își propune să abordeze astfel opera încât ea să-i ofere datele anchete clinice și să o dispenseze a mai umbla după amănunte din copilăria scriitorului”. Charles Mauron a avut astfel ideea ingenioasă a „suprapunerii textelor” aceluiași autor spre a face să apară imaginile lui „obsedante” o anume „rețea de asociații persistente.”¹⁴⁷

În această rețea asociativă a operei literare acționează matricea imaginativă a mitului personal a autorului. Aceasta este înțeleasă ca o „fantasmă” care modifică în timp, prin intermediul căreia sunt coordonate amintiri, materiale literare, obiecte și lecturi care nu se pot desprinde de conflictele din perioada adolescenței sau de traume ce și-au pus amprenta asupra biografiei autorului. În acest sens , Charles Mauron ține să precizeze că „Psihocriticul nu este un terapeut. Nu se gândește să vindece. Nu pune diagnosticuri, nici nu face pronosticuri. El izolează , în operă, expresiile posibile ale proceselor inconștiente, le studiază formele și evoluția, și caută să le lege de rezultatele obținute pe alte căi . În condițiile de lucru ale psihocriticului, rolul terapeutic al interpretării își pierde orice sens; valoarea sa explicativă devine mai incertă.”¹⁴⁸ Crohmălniceanu aplică metoda psihocritică a lui Mauron prin suprapunerea, în primă fază a textului „Femeia în fața oglinzii” peste poezia „Le serpent vert”. Textul în proză o înfățișează pe Manuela admirând frumusețea unui bust gol în vitrina unui fotograf. Femeia surprinsă de obiectivul aparatului este o „ bună despletită ”. Criticul asociază textul cu primul roman al Hortensiei și ajunge la concluzia că „Fecioarele despletite sunt fetele care au păcătuit aducând pe lume copii nedoriți, născuți din iubiri vinovate.”¹⁴⁹ Despletirea devine astfel , în plan

¹⁴⁷ Ovid Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, p. 133.

¹⁴⁸ Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, p 26

¹⁴⁹ Ovid Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, p. 133.

lingvistic, semnul dezonoarei, al pierderii inocenței și al stârnirii oprobiului public. Prin izolarea acestor rețele de asociații, Ovid Crohmălniceanu, aplicând metoda lui Mauryon identifică figurile mitice care se decantează din texte pentru a plonja în inconștientul scriitorului. „Figura mitică” permite pătrunderea în inconștient acolo unde descoperim o „fantasmă”, care este un produs al travaliului său. În urma suprapunerii textelor, criticul observă o repetiție obsesivă, care are un caracter involuntar: în romanul „Fecioarele despletite”, o bastardă îl seduce pe logodnicul surorii legitime; este descoperită și alungată; gestul este urmat de despărțirea părinților; în „Concert din muzică de Bach”, o altă bastardă îl seduce pe soțul mamei ei, este descoperită și izgonită, iar căsătoria se destramă; în romanul „Drumul ascuns”, o fecioară legitimă îl seduce pe soțul mamei ei și devine soția tatălui ei vitreg după ce își înlătură rivala; în „Logodnicul”, o altă fecioară cu moralitate îndoielnică îl seduce pe soțul surorii ei, este descoperită și alungată; gestul acesteia are ca efect desfacerea căsătoriei surorii; în romanul „Rădăcini”, o bastardă își propune să o logodească pe sora legitimă cu un bărbat care a exercitat probabil asupra ei o atracție erotică.

Concluzia unei astfel de suprapuneri reliefează o obsesie, care în pofida diversificărilor păstrează totuși o anumită identitate: „Deci întâlnim aproape întodeauna cuplul a două surori deosebite prin situația net inferioară a uneia față de cealaltă. Defavorizata exercită o acțiune de seducție asupra unui bărbat care aparține privilegiatei. Aproape în fiecare roman apare și o mamă, situată de obicei de partea surorii cu o situație superioară. Seducătoarea este izgonită din casă, dar accidentul provoacă distrugerea unității familiei”¹⁵⁰

Într-un fragment de text intitulat „Sephora” din volumul „Ape adânci”, Hortensia Papadat-Bengescu prezintă, într-o atmosferă exotică, o poveste relatată de Myriam despre Sephora, o prostituată al cărei glas subțire șerpuieste discret spre sufletele celor pe care îi înlănțuie în mrejele plăcerilor oferite.

Romanul „Fecioarele despletite”, deși a fost scris mult mai târziu decât Sephora, arată, prin caracterul repetitiv al acestei imagini o obsesie fixată în imaginația autoarei, obsesie transformată în fantasmă. Apariția

¹⁵⁰ Ovid Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, p 137

acestor imagini provoacă o stare de anxietate alimentată de figuri demonice sau de forțe malefice ce însoțesc diferite personaje sau care sunt asociate anumitor spații.

Criticul literar suprapune „Fecioarele despletite” peste romanul „Concert din muzică de Bach” și identifică în schema repetitivă două figuri situate în relații antitetice: „fecioara despletită”, bastarda și fiica legitimă, ce deține un statut bine definit în cadrul familiei și se bucură de toate privilegiile care decurg de aici. Fiica legitimă se simte lezată de comportamentul josnic al bastardei care atentează la respectarea principiului legitimității, încercând prin aceasta să-și detroneze sora favorizată de destin. Așa se explică motivul pentru care „fecioara despletită” încearcă să o deposedeze pe moștenitoare de bărbat, în ipostaza de logodnic, soț sau tată. De izgonirea „fecioarei despletite” se ocupă de fiecare dată mama și nicidecum „sora lezată”, care manifestă bunăvoință și disponibilitatea de a șterge ofensa adusă, punând astfel în valoare puterea sacrificiului personal. Astfel Elena se sacrifică și se căsătorește cu Drăgănescu, un bărbat aflat sub rangul ei pentru a anula conflictul declanșat de logodna desfăcută. Mama se dovedește necruțătoare când vine vorba de pedepsirea exemplară a fiicei nelegitime pe care o exilează definitiv într-un spațiu al uitării. Analiza fantasmelor realizată de Ovid Crohmălniceanu prin suprapunerea textelor are rolul de a evidenția felul în care acestea evoluează în opera prozatoarei, păstrându-și totuși o anume structură interioară neschimbată, pe care Charles Mauron o numea „mitul personal”. „Fantasmele descoperite prin suprapunerea și analiza textelor nu sunt, precum vedem, reprezentări abstracte, imobile, ci imagini încărcate de afecte. Între cuplul surorilor, mamă, logodnic sau soț și tată, ia naștere o situație dramatică, se țese o mișcare epică.”¹⁵¹ În timp ce interpretarea psihanalitică propune surprinderea conflictelor și tensiunilor profunde ale eului scriitorului prin indicarea originii lor în copilăria acestuia, surprinderea mitului personal într-un text din perioada tinerții oferă posibilitatea de a constata persistența conflictelor și a tensiunilor sub forma fantasmatică. De-a lungul timpului, Hortensia Papadat-Bengescu și-a creat mai multe alter-egouri prin care investighează psihologia personajelor cărora le-a dat viață. Dacă în romanul „Fecioarele despletite” un alter-ego al acesteia este Mimi, în „Concert din muzică de Bach” acest rol

¹⁵¹ Ovid Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, p 148

și-l asumă Elena. În psihologia Elenei, autoarea a înscris și o parte din datele biografiei sale, astfel că personajul apare ca o modalitate de eliberare, prin scris, de anumite frustrări. Asemenea personajului amintit și scriitoarea a realizat o căsătorie din interes cu magistratul Nicolae Papadat, un bărbat cu zece ani mai mare ca ea, dar inferior sub raport intelectual. Dacă Elena se vede nevoită să sacrifice prin căsătoria cu Drăgănescu vocația muzicală, Hortensia Bengescu își vede năruite aspirațiile scriitoricești în urma căsătoriei cu Nicolae Papadat, care disprețuia cultura și pentru care scrisul echivala cu o formă de prostituție. Spre deosebire de romanele amintite, în care fiica legitimă, Elena este alter-egoul scriitoarei, în romanele „Rădăcini” și „Logodnicul”, aceasta se identifică în personaje ce aparțin categoriei bastardului, ca Nory sau Ana, fapt ce indică o sciziune a eului, o frângere dureroasă. Aceste aspecte pot fi explicate prin elemente de natură biografică: părinții scriitoarei s-au căsătorit la doi ani după nașterea copilului, însă psihologia fetiței a păstrat ceva din statutul de făptură ilegitimă, pe care le-a împrumutat ulterior personajelor sale. În romanul „Fecioarele despletite”, Mini, alter-ego-ul scriitoarei, își simte personalitatea scindată ca și cum ar avea a doua conștiință, un fel de conștiință superioară care o încorsetează pe cealaltă. Acest tip de abordare a psihologiei amintește de „eul ideal”, „supraeul”, sau „cenzorul eului”, cum îl numește Freud care exercită o presiune asupra eului, resimțită sub forma persecuției. Elena corespunde în text „instanței superioare” și e concepută de autoare ca un model de răbdare și cuminenție. Ovid Crohmălniceanu se întreabă ce motivație stă la baza dorinței autoarei de a respinge „eul” în fantasma fecioarei despletite și bănuiește că la baza acestui motiv se află „complexul oedipian”. Prezența complexului oedipian presupune și aversiunea antimaternă refulată adânc în inconștient, așa cum apare și în povestirea „Fetița între lupi”, în care este relatat drumul spre casă parcurs cu sania alături de tatăl său, fascinată în permanență de „marele ei iubit”.

Raportarea permanentă a scriitoarei la figura paternă care îi încurajase încă din copilărie încercările literare și îi vorbea despre scriitori este singura oază de speranță și lumină într-un spațiu nefast precum cel conjugal, lipsit de orice perspectivă benefică vocației cenzurate. În acest context, o parte a eului autoarei se identifică în înfățișarea „fecioarei despletite”, care păstrează, în pofida acuzațiilor injuste care îi sunt aduse, o nevoie de eliberare. „Mitul personal” scoate la iveală „eul” scriitoarei care încearcă să pună în valoare „eul ideal” pentru a înnăbuși

manifestările libidoului ce pun în pericol „onorabilitatea” personală”, construită pe legitimitate. Din acest motiv, refularea reprezintă singura opțiune viabilă pentru păstrarea statutului moral-social pe care îl împrumută și personajelor sale. Refularea este urmată de izgonirea surorii culpabile, operațiune pentru care eul apelează la identificarea cu mama” falică”, „mama rea”, singura în măsură să rezolve complexul oedipian rămas în stare latentă. Însă toate aceste tertipuri nu reușesc să anuleze pornirile lăuntrice, iar refularea eșuează și are repercursiuni asupra „supraeului” prin care se identifică autoritatea paternă.

Ovid Crohmălniceanu urmărește evoluția mitului personal în evoluția operei scriitoarei pentru a evidenția particularitățile acestuia. Astfel, „Concert din muzică de Bach” el observă cum se accentuează scindarea eului. Personalitatea creatoare a autoarei reușește totuși să mențină sub control nevroza și să o depășească prin intermediul operei, în care se poate observa o încercare de conciliere a eului scindat. În plan narativ această împăcare se produce prin micșorarea distanței dintre „fecioara despletită” care fusese desconsiderată până atunci și care urmează să fie reabilitată, dar și cu reconsiderarea imaginii surorii perfecte, vizibil umanizată. Astfel, în romanul „Concert din muzică de Bach”, Mikalé apare mult mai liniștită în comparație cu atitudinea pe care o avea în romanul „Fecioarele despletite”. Distanța dintre surori apare micșorată și în alte romane ale scriitoarei: „Drumul ascuns”, „Logodnicul” sau „Rădăcini” înfățișează o evoluție ca lucrurilor care au condus la o conviețuire a surorilor, ce lasă impresia că vor să uite trecutul tensionat. Această tendință de renegare a unui trecut apăsător manifestă și mama, care se înscrie pe linia pacifistă deschisă de fiica legitimă, oferindu-i bastardei reabilitarea. În final însă, această tendință de conciliere a conflictului eșuează conducând astfel la destrămarea unității familiale și la evidențierea mitului personal care își dovedește persistența. Prin intermediul „mitului personal”, eul scriitoarei încearcă să-și refacă unitatea pierdută pierdută în urma sciziunii, lăsând impresia că în Hortensia Papadat-Bengescu se luptă două persoane cu dorințe și preocupări diferite. În structura de suprafață e imaginea unei femei conformiste care se pliază pe cerințele cotidiene ale vieții de familie făcând astfel mari sacrificii pe plan literar. Însă în structura de adâncime se simte suferința femeii alimentată de pasiuni cenzurate îndelung, în care se amestecă atașamente infantile nerezolvate, o doză considerabilă de senzualitate, dar și plăcerea scrisului și a existenței boeme. Drama scriitoarei izvorăște din percepția eronată a celor din jur

asupra personalității și preocupărilor ei intime pe care le încorsetează. Tendința Hortensiei Papadat-Bengescu de armonizare a celor două „euri” se observă în primele texte, în care fixațiile infantile, senzualitatea sunt proiectate în plan imaginar, rămânând simple dorințe inofensive. Ruptura se produce în momentul în care literatura de tip obiectiv o pune în situația de a arbitra prin intermediul personajelor porniri centrifuge, aspect ce lasă să cadă vălul interior și să scoată la iveală frustrările acumulate. Tentativele repetate de reconciliere a celor două euri ale scriitoarei eșuează în plan literar, chiar dacă „Drumul ascuns” părea să fie drumul către sine, iar „Rădăcini” speranța unei împăcări iluzorii a celor două surori.

Manifestări ale creativității limbajului uman în discursul publicitar românesc actual

Conf. univ. dr. Oana CENAC
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

***Abstract:** With his paper, we shall debate on the intricate matter of human language creativity, paying a special attention on the linguistic devices employed in the present day advertisement in order to manipulate the buyer / consumer.*

***Keywords:** creativity, language, advertisement, rhetorical figures.*

Discursul publicitar actual reprezintă un spațiu extrem de ofertant pentru analize pragmalingvistice, retorice și stilistice datorită exploatarei eficiente a strategiilor persuasiunii, creativității lexicale, opoziției verbal – non-verbal și contrastului stilistic. Analiza acestui tip de discurs relevă o „reinventare” sub aspect formal, determinată, în primul rând, de anularea tuturor strategiilor „limbii de lemn”, caracteristice epocii totalitariste.

Retorica argumentării publicitare vizează actualizarea dimensiunii idiomatice și universale a limbajului care conlucrează pentru obținerea succesului mesajului publicitar și care implică o retorică lingvistică și iconică, determinată de sincretismul simbol – text – imagine.

În încercarea de a capta atenția receptorului, de a-l ademini și de a-i manipula emoțiile, limbajul publicitar recurge la o serie de strategii

retorice. Jean Michel Adam și Marc Bonhomme [1] consideră că argumentarea publicitară implică două niveluri fundamentale: *un circuit care înglobează*, reprezentat de verbul *a face* și care corespunde lanțului producător / promotor – consumator; *un circuit înglobant*, interlocuționar, aflat sub semnul lui *a spune*, care corespunde relației autor – receptor.

Cele două niveluri menționate corespund dimensiunii economice și retorice; sub aspect pragmatic, în discursul publicitar primează implicațiile artistice pe care le dezvoltă acesta, ținând cont de latura ostensiv – referențială a comunicării, adică informația intențională transmisă de emițător către receptor.

Pentru Constantin Sălăvăstru [2], intenționalitatea discursului publicitar are în vedere o varietate de finalități: manipulatorie, persuasivă, hermeneutică și de soluționare a conflictelor de opinie.

Discursul publicitar și genurile retoricii

În *Retorica* [3], Aristotel clasifică genurile retoricii în trei tipuri: *genul deliberativ, demonstrativ și judiciar*.

Prin exemplele selectate pentru fiecărui gen în parte, vom încerca să demonstrăm că descrierea discursului publicitar se poate raporta la tradițiile sau la tipologiile discursive.

Discursul publicitar se apropie de *genul deliberativ* datorită strategiei similare pe care o utilizează: se face apel la metode precum exemplul sau inducția pentru a consilia receptorii în vederea unei decizii viitoare.

Vrei să arăți mai tânără? Pentru mine secretul este REVITALIFT de la L'Oréal. Crema anti-îmbătrânire de zi L'Oréal Paris RevitaLift Laser Renew netezește ridurile exact așa cum ar face-o și tratamentul cu laser! Această extraordinară cremă pentru față reduce eficient ridurile, refăcând elasticitatea și nuanța pielii. Crema RevitaLift Laser Renew conține tehnologia Pro-Xylane care stimulează reînnoirea pielii, reduce ridurile, reface densitatea pielii, cât și fibrele de colagen. Acidul hialuronic pătrunde efectiv în toate straturile pielii, hidratează intens pielea și reduce ridurile. Rezultatele sunt deja vizibile după primele 4 săptămâni! Produsul este potrivit pentru persoanele de 40-60 de ani. Recâștigă-ți tinerețea cu L'Oréal Paris RevitaLift Laser Renew!

În exemplul menționat sunt evidente argumentele, nu puține, menite să-l convingă pe receptor că obiectul promovat este tot ce și-ar putea dori: sursă de fericire, confort, plăcere. Prin strategia utilizată, emițătorul îl introduce pe receptor într-un univers fascinant al tinereții veșnice.

Genul demonstrativ (epidictic) aduce în scenă un orator care, folosind narațiunea și amplificarea, elogiază sau blamează personalități,

evenimente, situații, având deja adeziunea auditoriului.

În discursul publicitar, valențele epidictice sunt evidențiate atât prin figurile de stil utilizate, cât și prin tipul de discurs menit a proba calitățile unui produs. De pildă, într-un spot publicitar realizat pentru o cunoscută pastă de dinți, receptorul este invitat să participe la o demonstrație prin care se evidențiază calitățile deosebite ale produsului respectiv, insistându-se pe acțiunea eficientă a acestuia pentru stoparea afecțiunilor dentare: <http://www.colgate.ro/app/ColgateTotal/RO/Products/Colgate-Total-Daily-Repair-Toothpaste/Home.cwsp> *Nici o altă pastă de dinți nu oferă protecție antibacteriană superioară protejând împotriva tuturor afecțiunilor dentare. Formula sa avansată remineralizează smalțul slăbit și ajută în lupta împotriva afecțiunilor gingivale incipiente.*

Genul judiciar are în vedere tipul de emițător - avocat, care urmărește să-și convingă auditoriul-judecătorul, bazându-se pe silogism, construit prin deducție.

Discursul publicitar poate fi raportat la acest gen retoric dacă se are în vedere promovarea unor valori umane (de exemplu în campaniile umanitare) sau cu referire la pledoaria pentru un obiect sau o cauză. Un exemplu este spotul publicitar pentru Asociația *Telefonul copilului*: <https://youtu.be/czU98l2I9U4>. Nota judiciară a acestui spot reiese din apelul la o realitate frecventă a zilelor noastre: copiii sunt martori ai actelor de violență fizică și verbală din familie. Demersul campaniei publicitare vizează conștientizarea de către societate a pericolului la care sunt supuși copiii, a efectelor pe care aceste violențe le pot avea asupra lor.

(pe fundal se aud două voci care se ceartă)

O fetiță care plânge: *De ce se ceartă în fiecare zi?*

O secvență în care o mamă citește o poveste copilului ei, înainte de culcare.

Cu urechea lipită de perete, un copil rostește: *Vreau și eu povești.*

Vocea comentatorului: *Asociația Telefonul copilului dă glas copiilor din România. De 10 ani deschidem suflete. Închidem răni.*

Din analiza celor trei genuri ale retoricii și a modului de reflectare al acestora în discursul publicitar românesc se poate concluziona că ponderea este deținută de genul deliberativ și cel demonstrativ, a căror îmbinare conduce la o construcție argumentativă eficientă. Finalitatea genului demonstrativ este aceea de a câștiga adeziunea receptorului prin elogiare sau demonstrație, iar utilizarea genului deliberativ în discursul publicitar urmărește să-l consilieze, să-i ofere argumente receptorului în favoarea unui anumit produs.

Aspecte ale creativității limbajului prin utilizarea figurilor retorice în discursul publicitar

O figură retorică reprezintă „un ornament, (...) o expresie prin care aspectul discursului este diferit de la dreapta și simpla obișnuință (...) un important factor de varietate și de bună-cuviință” [4].

Prezente în textele și discursurile publicitare, figurile retorice reprezintă una din modalitățile predilecte de afirmare a argumentării și persuasiunii. Pe lângă motivația strict estetică, utilizarea figurilor retorice în publicitate va avea și o motivație pragmatică, fapt ce a determinat identificarea câtorva funcții ale acestor figuri prezente în discursul publicitar.

Astfel, o primă funcție este aceea de a motiva receptorul să asculte sau să citească mesajul; a doua funcție vizează ceea ce R. Barthes [5] numea „plăcerea textului” care determină o atitudine pozitivă a receptorului față de reclamă, plăcerea de ordin estetic fiind o recompensă pe care acesta o primește pentru atenția acordată spotului respectiv. A treia funcție pragmatică vizează obținerea unui răspuns emoțional din partea receptorului: opțiunea pentru un anumit produs este dictată mai mult de aspectele emoționale, decât de cele raționale. A patra funcție se referă la ușurința cu care limbajul figurat este mai ușor de memorat decât limbajul monfigurat.

Sistematizarea figurilor retorice a constituit o preocupare de bază pentru cercetătorii limbajului încă din antichitate și până în zilele noastre, aspectul nefiind definitiv tranșat, fapt ce a determinat înregistrarea unor opinii diferite [6] asupra clasificării acestora. Dintre toate clasificările realizate, în lucrarea noastră o preferăm pe cea prezentată de C. Sălăvăstru [7], după Marc Bonhomme, care susține existența a două tipologii posibile: o *tipologie funcțională* [8] și o *tipologie structurală*, bazată pe componentele unității de discurs asupra cărora acționează operațiile retorice.

Marc Bonhomme propune patru clase de figuri retorice: *figuri morfologice* [9], *figuri sintactice (de construcție)* [10], *figuri semantice* sau *tropi* [11] și *figuri referențiale* [12].

Dintre toate aceste tipuri de figuri, discursul publicitar actual recurge, ca strategii ale argumentării, la utilizarea unor procedee retorice; în lucrarea noastră, vom ilustra și comenta câteva dintre cele mai întâlnite cazuri, exemplele selectate fiind preluate din mass media actuală.

Clasa figurilor de sunet privește modificările care se produc la nivelul

sonor sau grafic al cuvântului. Acest tip de figuri apar mai ales în publicitatea audio care mizează pe impactul auditiv al textului asupra receptorului. Se remarcă folosirea *asonanței* – figură de sunet care constă în repetarea unui grup vocalic: *Bună, sunt Camelia, femeia cu idea, și asta e familia mea!*

Tot în clasa figurilor de sunet se înscrie și *aliterația* care constă în repetarea aceluiași segment (consoană sau silabă) în cadrul unor cuvinte din frază: *Acces cu success!*

Figurile de construcție (sintactice) sunt procedee retorice care presupun transformări la nivelul propozițiilor / frazelor în urma unor modificări de sunete sau litere în interiorul cuvintelor, și mai ales în schimbarea ordinii cuvintelor în frază. Tehnicile argumentative bazate pe figurile de construcție privesc și o serie de figure de repetiție care pot fi clasificate în trei subcategorii: *figuri propriu-zie, construcții sintactice și figuri sintactice cu implicații semantice*. Figurile propriu-zie sunt: paralelismul sintactic, enumerarea, climax și anticlimax, repetiția (anafora, epifora, chiasmul și anadiploza).

- *Paralelism sintactic* este figura realizată prin reluarea simetrică a unor sintactice într-un context de dimensiuni variabile. În exemplul selectat de noi, paralelismul evidențiază într-un crescendo, dublat de un fond sonor adecvat, o serie de aspecte importante pentru existența omului, culminând cu importanța jucată de compania Petrom.

Este important pentru noi toți să avem planuri de viitor și să avem energie pentru a le realiza. Este important pentru noi toți ca generațiile de mâine să aibă modele adevărate. Este important pentru noi toți să producem în România pentru că numai așa ne vom susține prin forțe proprii și e important să-i respectăm pe cei ce ne sunt alături. E important pentru noi toți să-i convingem pe alții că-n România merită să investești. Însă cel mai important pentru noi este ca drumul pe care România va merge să fie cel al performanței. PETROM – performanța inspiră: <https://www.youtube.com/watch?v=Ut7VJ39Z4b4>

- *Paralelismul sintactic și enumerația* sunt evidente în spotul publicitar la Dero Flori Balsam: https://www.youtube.com/watch?v=S_vMD1c9NmU
Dero doi în unu Flori Balsam insuflă hainelor tale prospețime care durează și durează mai mult ca niciodată până acum. Noul Dero doi în unu Flori Balsam – prospețimea care te însoțește mult, mult timp.

- *Climaxul* este figura sintactică realizată ca o enumerare realizată în gradație ascendentă:

Pentru o viață sănătoasă beți doi litri de lichide pe zi. Pentru o viață și mai sănătoasă faceți mișcare 30 de minute pe zi. Pentru o viață liniștită – BGS – definiția siguranței.

- *Anafora* este un procedeu retoric care constă în repetarea unui cuvânt la începutul mai multor fraze pentru a accentua o idee și pentru a obține anumite simetrii. Exemplul de mai jos evidențiază statutul de lider al unei companii petroliere pe piața carburanților:
<https://www.youtube.com/watch?v=iwMeGj1z7-U>

Un lider, un lider adevărat descoperă performanța și știe s-o promoveze. Un lider responsabil știe că o comunitate are nevoie de investiții nu numai de ajutoare. Un lider înțelege că pur și simplu nu există clienți mai puțin importanți. Petrom, performanța inspiră.

- *Epifora* este o figură care constă în repetarea aceluiași cuvânt la sfârșitul unor fraze succesive:

Irezistibila aromă de zi cu zi. Cea mai bună cafea de zi cu zi – Cafea Jacobs Merido.

- *Anadiploza* este un procedeu retoric care constă în a începe o frază cu un cuvânt / grup de cuvinte de la începutul frazei precedente:

Începe primăvara cu o piele frumoasă. O piele frumoasă începe cu produsele de lux EISENBERG.

În categoria figurilor de repetiție se încadrează și construcțiile sintactice de tipul anacolut, asindet, polisindet, elipsă, hiperbat, hipalagă, inversiune, zeugmă.

Elipsa este o subînțelegere într-un context a unuia sau a mai multor cuvinte omise, care au rolul de a sintetiza textul, din rațiuni stilistice:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z3bXlhJJBKw>

Renault Business Solution prezintă top cinci factori pentru o afacere de succes: un business-plan bun, sediul în centru, o secretară pricepută, angajați devotați și, cel mai important, o flotă de mașini profitabile și fiabile. Acum ai avantaj client de până la 2500 euro TVA inclus, finanțare cu avans 15% și dobândă zero. Renault Business Solution – o afacere pentru orice afacere.

O altă categorie de figuri de repetiție este reprezentată de figurile sintactice de tipul antanaclază, poliptoton, parigmenon, silepsă. Reprezentative pentru discursul publicitar sunt antanaclaza și silepsa.

- *Antanaclaza* constă în repetarea unui cuvânt în același context, dar cu sensuri diferite: <https://www.prostenal.ro/despre-prostenal>
Prostenal Perfect, perfect pentru prostata.

Renault Business Solution – o afacere pentru orice afacere.

Figurile semantice sau tropii includ următoarele tipuri: alegoria, aluzia, antonomaza, comparația, epitetul, litota, metafora, personificarea, oximoronul, sinecdoca, sineza, simbolul. Dintre acestea, pornind de la sursele on line, am identificat:

Comparația este o figură semantică care constă în alăturarea a două obiecte, acțiuni, persoane etc., pe baza unor însușiri comune:

Mă simt ușoară ca un flutură. Rețeta mea? Wiesana Light cu mai puțină grăsime.

Metafora, definită drept „un trop al asemănării, substituirii, invenției și strategiei”[13], își are originile în comparație, fiind considerată o comparație subînțeleasă, în care cele două elemente care se compară au anumite puncte comune. Metafora poate fi explicită (*in praesentia*) sau implicită (*in absentia*), ambele forme găsindu-și ilustrare în discursul publicitar actual. Astfel, exemple de metafore explicite identificăm în:

Cosmote – lumea noastră ești tu.

Gerovital Plant – regina cremelor.

În cazul metaforelor implicite, receptorul trebuie să decodifice sensul metaforic prin raportare la conținutul întregului spot și în funcție de elementele contextuale date. În spotul publicitar pentru produsul Doncafé (disponibil la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=9aRgAfW3KuA>), enumerația elementelor se constituie într-o metaforă care intră în relație de opoziție cu simbolul Doncafé: dăruim nenumărate momente diferitelor activități și oameni din jurul nostru, însă un moment anume ne este destinat fiecăruia: momentul Doncafé:

Zeci de costume curățate de funingine,

Sute de prăjiturele pregătite cu grijă,

Mii de cadouri gata de livrare,

Milioane de proiecte cu același termen limită,

Un moment Doncafé dăruit doamnei Crăciun și tuturor celor care fac reală magia sărbătorilor.

Momentul tău Doncafé !

Metonimia este o figură retorică construită pe principiul substituției, și care constă în înlocuirea unui termen prin alt termen, a întregului prin parte, a cauzei prin efect etc., bazată pe o relație logică de contiguitate. În discursul publicitar, se recurge la metonimii nonverbale, care vizează

evocarea întregului prin parte, iar la nivel verbal, identificăm cazuri de înlocuire a unui termen cu altul, cărui i se adaugă uneori și sensuri conotative. Un exemplu este spotul publicitar pentru berea Silva, disponibil la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=DnVyK5b_73s

Spiritul înseamnă ceea ce dăinuie peste ani, înseamnă tradiție, rafinament, armonie.

Spiritul înseamnă fiecare lucru făcut cu suflet, pentru suflet.

Unul dintre ele este berea Silva. Silva, din spiritual Transilvaniei.

Deseori, în sloganurile publicitare, întâlnim tipul de metonimie prin care se înlocuiește generalul prin particular sau particularul prin general:

Petrom, performanța inspiră.

Comote, lumea noastră ești tu.

Sineza este o figură de stil în care un cuvânt este considerat atât în înțelesul său propriu, cât și în cel figurat, ca în exemplele:

Soțul tău suferă de palpitații? Protejează-l altfel. Aspacardin te poate feri de palpitații! (<https://www.youtube.com/watch?v=vGTPULwGJE0&list=PLuZG96ZHdCPcChZCaluSCEwt0VFE7NjII>)

Renault Business Solution, o afacere pentru orice afacere. <https://www.youtube.com/watch?v=Z3bXlhJJBKw>

Personificarea este o figură de stil prin care se atribuie unui obiect concret sau unui concept abstract trăsături ale ființelor vii. Discursul publicitar actual recurge la folosirea personificării, mai ales în situațiile în care se dorește o însuflețire a produselor promovate.

Mașina de spălat trăiește mai mult cu Calgon: https://www.youtube.com/watch?v=ofUnr_Rd6Hw

Michelin, un mod mai bun de a avansa: <https://www.youtube.com/watch?v=6rfKbZkCYPs>

Dintre *figurile de gândire*, între care se includ antiteza, eufemismul, hiperbola, ironia, parabola, pleonasmul, tautologia ne vom opri doar la cele care sunt mai des utilizate în spoturile publicitare actuale.

Antiteza este o figură care presupune exprimarea opoziției dintre două concepte, idei, lucruri etc. Sloganul antitetic are avantajul că este ușor de memorat de către destinatar, și oferă impresia împăcării contrariilor: tradiția cu modernitatea, utilul cu plăcutul, socialul cu individualul etc.

Algocalmin combate istoric durerea (<https://www.youtube.com/watch?v=6kUDVPXwIO0>)

Într-o lume nesigură, Asirom vă asigură.

Hiperbola este evident, de pildă, în spoturile publicitare în care mașinile capătă proporții urișești și se transformă în creaturi gigantice care escaladează spațiile, dar și în sloganuri de tipul: *Dorna te încarcă cu toată puterea.* sau *Natura întâlnește orașul*, care sunt completate de imaginea unor personaje reale care, sub imperiul apei minerale Dorna, se metamorfozează în ființe ancestral, capabile să străbată jungla, deșertul, orașul: <https://www.youtube.com/watch?v=pNWIZTdHJO8> sau <https://www.youtube.com/watch?v=Na1DdWeUXXw>

Ironia este o figură de gândire care constă într-o laudă sau o apreciere simulată, pentru a se înțelege că, în realitate, este vorba de o persiflare. O formă de ironie este evidentă în spotul Catena: <https://www.youtube.com/watch?v=sYV3pWvKpdU> în care ironia este evidentă în replica finală a personajului feminin:

Bunicul: - Ah, ce mă dor șalele! Ce-aș merge la băi!

Bunica: - Ia cardul și du-te la Catena.

Bunicul: - Ce să caut la Catena. Am spus că vreau la băi.

Bunica: - Nu știi?

Bunicul: - Nu.

Bunica: - Cumperi cu cardul și Catena te trimite la băi.

Nepoata: - Bunicule, ce sunt șalele?

Bunica: - Alea de ted or de atâta amar de stat la televizor.

Situațiile prezentate sunt dovada faptului că valențele expresive ale limbii oferă producătorilor de publicitate exemple numeroase care, dincolo de intenția ludică a factorului verbal și de dorința de a transforma spotul respectiv în ceva memorabil, au ca finalitate manipularea publicului prin incitare și seducție.

Note:

- [1] Jean Michel Adam, Marc Bonhomme, *Argumentarea publicitară. Retorica elogiului și a persuasiunii*, Iași, Institutul European, 2005, p. 79.
- [2] Constantin Sălăvăstru, *Mic tratat de oratorie*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza” Iași, 2006, p. 39-70.
- [3] Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere și studiu introductiv de Maria - Cristina Andrieș, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2011.
- [4] Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts – Tyteca, *Tratat de argumentare. Noua retorică*, traducere și indecși de Aurelia Stoica, prefață de Michel Meyer, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012.
- [5] Roland Barthes, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*,

traducere de Marian Papahagi și Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chișinău, 2006.

- [6] Mai multe clasificări ale figurilor au fost sistematizate de Val. Panaitescu (coordonator), *Terminologie poetică și retorică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 1994 și de Silvia Săvulescu, *Retorică și teoria argumentării*, Editura Comunicare.ro, București, 2004.
- [7] Constantin Sălăvăstru, *Mic tratat de oratorie*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2006, p. 322-344.
- [8] C. Sălăvăstru, în *Mic tratat de oratorie*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2006, p. 323, amintește tipologiile funcționale ale lui Paulhan („figuri de rațiune”, „figuri de imaginație” și „figuri de pasiune”), G. Tardif („figuri ale exordiului” (litota), „figuri ale prezentării” (comparația), „figuri ale respingerii” (ironia)) și B. Gracián („figuri prin corespondență și proporție”, „figuri prin echivoc ingenios”, „figuri prin ficțiune”).
- [9]. *Figurile morfologice* se referă la nivelul sonor al discursului și cuprind: figurile de sunet propriu-zise (aliterația, asonanța, omofonia, paronomaza); accidente fonetice (afereza, apocopa, metateza, sinereza și sincopa); jocurile de cuvinte: anagrama, calamburul, palindromul.
- [10]. *Figurile sintactice* cuprind următoarele tipuri: figuri propriu-zise (paralelismul sintactic, enumerarea, climaxul, anticlimaxul, repetiția (anafora, epifora, chiasmul, anadiploza); construcții sintactice (asindet, polisindet, tmeză, elipsă, zeugmă, anacolut, dislocare, hiperbat, hipalagă, inversiune), figuri sintactice cu implicații semantice (silepsa, parigmenon, antanaclaza).
- [11]. *Figurile semantice* acționează asupra sensului cu care este înzestrat cuvântul, și cuprind următoarele tipuri: alegoria, aluzia, antonomaza, comparația, epitetul, litota, metafora, metonimia, personificarea, oximoronul, sinecdoca, simbolul.
- [12]. În categoria *figurilor referențiale* se includ: alegoria, antifraza, antiteza, apostrofa, eufemismul, hiperbola, parabola, paradoxul, portretul.
- [13]. Ștefan Avădanei, *La început a fost metafora*, Editura Virginia, Iași, 1994, p. 22.

Bibliografie:

- Adam Jean Michel, Bonhomme Marc, *Argumentarea publicitară. Retorica elogiului și a persuasiunii*, Iași, Institutul European, 2005.
- Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere și studiu introductiv de Maria - Cristina Andrieș, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2011.

- Barthes Roland, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*, traducere de Marian Papahagi și Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chișinău, 2006.
- Boutaud, Jean-Jaques, *Comunicare, semiotică și semne publicitare. Teorii, modele și aplicații*, traducere de Valentina Pricopie, Editura Tritonic, București, 2004.
- Panaitescu Val.(coordonator), *Terminologie poetică și retorică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 1994 Perelman Chaïm, Olbrechts – Tyteca Lucie, *Tratat de argumentare. Noua retorică*, traducere și indecși de Aurelia Stoica, prefață de Michel Meyer, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012.
- Robu Ana Maria, *Discursul publicitar din perspectivă pragmatolingvistică*, Editura Universității „Al. I.Cuza” Iași, 2015.
- Sălăvăstru Constantin, *Mic tratat de oratorie*, Iași, Editura Universității „Al. I.Cuza” Iași, 2006.
- Săvulescu Silvia, *Retorică și teoria argumentării*, Editura Comunicare.ro, București, 2004.

**The Fantasy Literature Reflection
in the Romanian Press and its Literary Awards**

**Drd.Viorica POPA (ISAIA)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Abstract: The Fantasy Literature, even if enlightens the Antiquity myths,

represents, in the same time, an echo of the cultural evolution that started during the Renaissance and took other shapes during the Romantic Period. Despite the fact that this genre flourished under the influence of J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis, the most important representatives of the kind, the critics have faced, since the 60`s, at least two issues that demanded relevant solutions: the definition and the recognition of the fantasy paradigm. This Fantasy Literature approach reveals an incursion into the fantasy patterns through the enlightenment of its representative texts, the critical vision, the Fantasy Nominated Awards and its echoes in the Romanian language.

Keywords: *fantasy, science-fiction, Michael Hăulică, awards, Romanian translations.*

În domeniul literaturii F&SF, lucrurile au stat cam la fel tot timpul: revistele au fost în majoritatea lor covârșitoare platforme de lansare pentru povestiri, procentul de non-ficțiune fiind foarte redus (poate și pentru că mereu a fost penurie de autori de articole, recenzii, studii, eseuri etc.). Și – nici nu știu dacă e bine sau nu – mereu revistele de F&SF au fost (majoritar) fanzine [1], mulți trăind și acum cu această nostalgie.

O aventură sinuoasă și energofagă pentru validarea și binemeritata punere în drepturi a criteriului estetic în lectura scrierilor fantasy din filiera anglo-americană și ecurile în spațiul literar românesc o întreprinde Michael Hăulică. Activ în domeniul F&SF Michael Hăulică este în prezent prezent redactor în cadrul Grupului Editorial Art, coordonator al colecțiilor de SF și fantasy ale editurii Paladin, și redactor-șef al revistelor Argos și Galileo. A susținut rubrici despre literatura F&SF în Observator cultural, Dilemateca, Știință & Tehnică. Alte publicații în care a susținut rubrica au fost: Obiectiv cultural, Ziarul de duminică, Tomis, Astra,, Din fericire, cum spuneam, situația presei literare F&SF este una bună, există publicații destule în care să se poată publica, toate sunt deschise spre toți autorii (începători sau consacrați), doar exigențele diferă, în funcție de statutul publicației, în funcție de redactorul-coordonator. Avem reviste literare, care îmbină ficțiunea cu non-ficțiunea (și poate contează mai puțin că unele sunt de grup sau de editură, câtă vreme orice grup și orice editură poate avea propria-i publicație, astfel încât toate tendințele și direcțiile să aibă acces la public) avem și reviste de observație a fenomenului.[2] Avem chiar și bloguri, care exprimă atât opinii ale celor implicați în creație, cât și ale cititorilor. Rolul revistelor literare F&SF este același ca al tuturor revistelor literare: acela de a lansa nume de scriitori, pe care, apoi, cititorii să-i

urmărească în librării. Câtă vreme carte mai înseamnă volum cu ISBN, publicat sub formă tipărită sau în format digital.

Încercând o statuare diacronică a fenomenului fantasy în teritoriul românesc, Michael Hăulică începe seria de articole din *Observatorul cultural* vorbind despre SF ul românesc la anul 2005. Pe vremea aceea Liviu Radu ajunsese la șase cărți; anul trecut i-a apărut cea de-a șaisprezecea. În 2005 apăreau revistele *Lumi Virtuale*, *Anticipația*, *Ficțiuni* – pe hîrtie – și *Pro-Scris* online, iar la Brăila Marian Coman scotea suplimentul *Literatura și Artele Imaginarului*. În primăvara lui 2005 o singură editură avea colecție de carte SF, Nemira, cu celebra colecție Nautilus; în 2016 avem: Nemira, Leda, Tritonic (ultimele două mai timide în ultima vreme) – cu colecții sau linii distincte dedicate sefeului, Millennium Books – dedicată exclusiv sefeului, Eagle Publishing cu aproximativ douăzeci de titluri în doi ani, și toate românești, o colecție nouă de SF se pregătește la Editura Trei, o altă editură, apărută anul trecut, Voyager Premium, a anunțat și ea o colecție de F&SF... ca să nu mai vorbim de RAO, Litera, Paralela 45, Polirom, Humanitas Fiction, Univers, Vremea care aruncă pe piața mai des ca oricînd titluri încadrabile genului.

Validarea literaturii fantasy românești în spațiul internațional se realizează pe baza unor crierii pe care M.Hăulică le notează numărul 276, din iulie, 2010 a *Observatorului cultural*[3]. Problematika integrării spațiului cultural românesc în arealul inter-cultural apare în încercarea de a realiza un proiect de reconstituire literară unic, ce urmărește validarea formulelor și formelor de scriitură, pe baza interviurilor cu reprezentanți de seamă ai fenomenului, Mugur Cornilă, Costi Gurcu, Horia Nicola Ursu, Marian Truță, Marian Coman, ș.a.

Contestatar fervent al prejudecăților, susținute, adesea, de decalajul de menatilitate, și, mai ales, atunci cînd ele își fac simțită prezența în spațiul public, tocmai într-o dezbateră despre literatură și artă, adică taman acolo unde nu prea ar avea ce căuta Michael Hăulică polemizează cu afirmațiile de tipul „literatura SF&F de la noi din țară este scrisă și citită de tineri care, odată cu maturizarea, reușesc să înțeleagă că aia nu e literatură”. Ele trădează, în viziunea lui Marian Coman [3], nu numai prejudecata, înrădăcinată pe lipsa de informație și de cultură, cît mai ales un defect tipic românesc, acela de a ne pronunța pe subiecte despre care nu avem habar”[4]. În domeniul F&SF există ceea ce se cheamă **fandom**. Adică totalitatea celor pasionați de F&SF, și aici intră atît fanii (cititorii și amatorii de convenții, întruniri, cenacluri), cît și producătorii (editori, scriitori, artiști

plastici, traducători). Așa e peste tot în lume, iar convențiile naționale sau mondiale care atrag mii de participanți

Cine sunt vedetele de azi ale SF&F –ului românesc? Mircea Opreț. Liviu Radu, Sebastian A. Corn, Dan Doboș. Ștefan Ghidoveanu, Mihai-Dan Pavelescu, Horia-Nicola Ursu. Mircea Pricăjan. Oliviu Crâznic. Doru Stoica. Adrian Buzdugan.

În Timpul nr.1/2005, Radu Pavel Gheo răspunde anchetei privind literatura tânără și, cerându-i-se câteva nume reprezentative pentru proza română contemporană, amintește și scriitorii din zona SF-ului (Sebastian A. Corn, Michael Haulică, Florin Pitea, Liviu Radu, Ona Frantz, Ana Maria Negrilă).

Asa cum spunea și Gheo, cel mai cunoscut dintre ei este Sebastian A. Corn, autorul a cinci romane publicate în ultimii zece ani, un autor complex (și complicat uneori), creator de lumi populate cu zeci de personaje, minutor de fire narrative care se întind pe spații ample, folosind teme și motive ce tin de SF sau fantasy, dar și de steampunk sau fantastic.

O atenție aparte i se acordă brașoveanului Dorin Lazar. Publicarea povestirii *K'toh Ar* [5] a reprezentat debutul lui într-o revistă, chiar dacă și aceasta tot pe Internet (mai publicase până atunci pe vreo două site-uri). *K'toh Ar* este un text fantasy. Când l-am citit prima oară, am exclamat: uite că vine cineva după Ona Frantz și Dan Dobos – cei care au dat singurele cărți viabile (și comparabile cu ceea ce se scrie în spațiul anglo-saxon) în domeniu. Următoarea povestire pe care a publicat-o, *Istoria unei scrisori* (Lumi Virtuale, nr. 5 – debutul pe hârtie al lui Lazar), este tot fantasy, dar un fantasy clasic, cu elfi și tot ce trebuie, cu batalii, dar și cu o poveste de dragoste...

Atrage atenția problema debuturilor. Problema cu debuturile în volum apare când vine vorba despre edituri. Avem suficiente edituri care publică autori români de F&SF? În general, revistele care publică și proză sunt editate tot de tineri scriitori, din impulsul acela care te face să înființezi o revistă pentru că pe piața nu există nici o alta pe gustul tău. Sau care să publice ceea ce ai dori să citești într-o revistă. Una dintre ele este *Egophobia*, care publică, număr de număr, proză scrisă de tineri. Ba o mai publică și bilingv, română-engleză, punând-o astfel la dispoziția cititorilor din toată lumea. Dar *Egophobia* este o excepție. Regula este aceea: recenzii, articole, anchete, interviuri, eseuri. De unde să-și aleagă editurile debutanții asupra cărora să se oprească, pe care să-i publice în volum?

La ora actuală sunt patru publicații F&SF în același timp care apar mai

mult sau mai puțin regulat

- *Nautilus*, editată de Nemira, lunară, pe net, publică patru-cinci povestiri pe număr.
- *Helion*, din Timișoara, tot pe net, cu apariție aproximativ lunară (ar fi lunară, numai că nu-i iese întotdeauna), în ultimele patru numere a publicat câte o povestire, dar au fost și vremuri în care se publicau mai multe. Din când în când mai avem parte și de câte o apariție *Helion* pe hârtie.
- *Gazeta SF*, fanzin al clubului Cygnus – Quasar din Suceava, dar cu un colectiv de redacție național, apare lunar, pe net, publică patru – șapte povestiri pe număr.
- *Galileo*, editată de Millennium Books, pe hârtie, trimestrială (dar cu apariții destul de împrăștiate), publică două-patru texte de autori români și două-trei texte de autori străini. De menționat că *Galileo* publică și nuvele. Dacă mai adăugăm acestor publicații și cele patru-cinci antologii care apar în fiecare an, ajungem la concluzia că e loc pentru publicat proză scurtă SF&F (80 – 100 de povestiri pe an), ba mai mult, e loc și pentru debuturi.

Scenariul reconstrucției identității paradigmei fantasy poate fi completat de blogosferă, iar Michael Hăulică face un periplu internautic ;: ca ,de pildă *Biblioteca Babel* (bibliotecababel.wordpress.com), *sebastian-corn.tapirul.net* *Țesătorul* lui Florin Pâtea (tesatorul.blogspot.com) continuă să dea seama despre cărțile citite de proprietar .Pâtea scrie despre romanul lui Oliviu Crâznic, ...și la sfârșit a mai rămas coșmarul. Aron Biro, în (aronbiro.blogspot.com), scrie cu acribie despre cărți (*Cross-Plains Universe: Texans celebrate Robert E. Howard*, antologie editată de Joe Lansdale și Scott Cupp, e ultima dintre ele), despre festivaluri de film (horror, evident, cum e Fright Fest, Londra) sau despre muzici (tot în festivaluri, ca Brutal Assault, Cehia). Nimic mai mult, nimic mai puțin. Adică excelent, ca până acum. De unde și ideea că stagnarea, uneori, poate fi un semn de bunăstare .Mircea Pricăjan (mirceapricajan.ro) s-a mai liniștit, a pus două însemnări în ultimele douăzeci de zile, dar una dintre ele este cronică pe care a publicat-o în revista *Familia* la antologia *Steampunk: A doua revoluție*, editată de Adrian Crăciun. Mircea Coman, în *Scifientland* (scifientland.wordpress.com), comentează, ca de obicei, proza scurtă apărută pe net în luna precedentă. Un punct musai de vizitat, în fiecare lună. Pe blogul lui Ștefan Ghidoveanu (moshulsf.wordpress.com) continuă câteva seriale de mare audiență, dintre care amintesc *Bibliografia generală a ficțiunii speculative în România (1899-2011)*, *Cele 1001 de scorneli ale moshului sf* (proză inedită a autorilor români de F&SF) și pe cel dedicat lui Ion Hobana.

Unul dintre cei mai activi scriitori din tînăra generație este Oliviu Crâznic. Multiplele lui activități sunt expuse pe blogul *persona(oliviucraznic.wordpress.com)*: în ultima vreme a publicat un nou articol din seria dedicată lui Jack Spintecătorul în *Suspans.ro*, un articol despre revistele românești de proză fantastică și un portret al lui Florin Pîtea în *Gazeta SF (fanzin.clubsf.ro)* plus prezentări de povestiri/volume din zona lui de interes (vampiri, horror, gothic). *Cititor SF (cititorsf.ro)* revine, după o perioadă de relaxare, cu o însemnare a lui Adrian Crăciun despre ultimele cărți citite. Printre ele *Vortex* de Robert Charles Wilson, *Watership Down* de Richard Adams, *Soft Apocalypse* de Will McIntosh, *I Remember Pallahaxi* de Michael Coney. Site-ul *SRSFF (srsff.ro)* este bogat în articole și proză. De citit, în luna septembrie, printre altele, articole de Mircea Opreț, Eugen Stancu și Eugen Lenghel, povestiri de Hannu Rajaniemi și Tatjana Jambrišak. *Blog de cărți (adinab.wordpress.com)* e foarte discret în septembrie, în legătură cu literatura F&SF nu e decât o cronică la romanul *Bărbatul făcut din bucăți* de David Lodge (nu e SF, dar este despre H.G. Wells), *FanSF (fansf.wordpress.com)* a eludat lucrurile interesante, mulțumindu-se să organizeze doar concursuri prin care editurile oferă cărți, iar blogul face trafic, iată că apare surpriza: un dosar Nina Munteanu, cuprinzînd un interviu cu autoarea canadiană al cărei volum *Fiction Writer. Get published! Write now!* va fi publicat, în curînd, la Paralela 45 (*Scriitorul de ficțiune; Fii publicat, apucă-te de scris!*). Bloguri noi. Un scriitor, și el nou apărut în lumea F&SF, Alexandru Ioan Despina, și-a făcut blog. *Scriptorium (ioanalexandru.wordpress.com)* oferă celor interesați povestiri și recenzii de carte (*Fingers and other fantastic stories* de Marian Coman) sau de revistă (*Gazeta SF*). Horia Nicola Ursu a mai inventat un blog, *Metatexte (metatexte.wordpress.com)*, în care publică articole și interviuri, unele publicate cîndva prin reviste, altele inedite. Sunt, adesea, motive de lectură. Oare ce-i îndeamnă pe cititorii vestici să citească acele cărți? Recenziile. Presa – pe hîrtie sau virtuală – este plină de recenzii. Iar de cînd cu blogurile... o sumedenie de fani-cititori și-au făcut bloguri pe care postează recenzii la tot ce citesc. Și uite-așa, ușor-ușor, cititorii amatori devin peste noapte cititori profesioniști, iar editurile îi iau în serios, trimițându-le cărți spre lectură. Duce asta la dispariția criticii profesioniste? Academice? Desigur, nu. Deși se știe că preferințele celor două categorii de comentatori ai cărților diferă, uneori destul de mult. Dar ambele sunt căi de formare a gustului pentru lectură.

Premiile sunt, adesea, motive de lectură. Oare ce-i îndeamnă pe

cititorii vestici să citească acele cărți? Recenziile. Presa – pe hîrtie sau virtuală – este plină de recenzii. Iar de cînd cu blogurile... o sumedenie de fani-cititori și-au făcut bloguri pe care postează recenzii la tot ce citesc. Și uite-așa, ușor-ușor, cititorii amatori devin peste noapte cititori profesioniști, iar editurile îi iau în serios, trimițîndu-le cărți spre lectură. Duce asta la dispariția criticii profesioniste? Academice? Desigur, nu. Deși se știe că preferințele celor două categorii de comentatori ai cărților diferă, uneori destul de mult. Dar ambele sînt căi de formare a gustului pentru lectură.

În martie 2005 existau premiile Vladimir Colin, înființate de Ion Hobana, și cam atât. Între timp au apărut și dispărut Premiile Kult (două ediții, în 2006 și 2007), în 2009 și 2010 au fost două ediții ale premiilor Societății Române de Science Fiction și Fantasy, iar în 2011 am avut așa: premiile ARSFAN, premiile Ion Hobana, premiile Galileo, premiile Vladimir Colin. Sunt premii anuale (mai puțin Colin, acordat la 2-3 ani), care constau în diplome sau trofee plus bani. Lung prilej de vorbe și de ipoteze. Care sunt premiile din sfera SF/fantasy românească, cine le acordă, pe ce criterii și – din nou, marea întrebare – de ce? E greu de făcut o ierarhie a lor, e greu de spus care sunt cele mai importante, pentru că depinde de criterii or, se știe, criteriile sunt precum copiii: al meu e cel mai frumos și cel mai deștept!

Premiile Colin. Au fost până acum 6 ediții (2000 – 2001 – 2004 – 2008 – 2011 – 2014). Sunt premii date de un juriu (într-o vreme constant, ceea ce a făcut ca volume valoroase – semnate de membrii juriului – să rămână în afara listei (și asta a relativizat ierarhia), pe mai multe categorii, mai clar formulate la început, din ce în ce mai ambiguu spre anii din urmă. Inițiatorii acestor premii sunt Ion Hobana și scriitorul francez Gerard Klein, care a și sponsorizat toate edițiile de până acum. La precedentele ediții au fost premiați (cu premiile I, al II-lea și al III-lea) Ona Frantz, Michael Haulică și Andrei Valachi (2000), Liviu Radu, Cătălin Sandu și Costi Gurgu (2001), Dan Doboș, Sebastian A. Corn și Florin Pîtea (2004). pentru ediția **2008**, s-au evidențiat Roxana Brinceanu – Sharia, Editura Tritonic, Bucuresti, decembrie 2005, Costi Gurgu – Retetarium, Editura Tritonic, Bucuresti, 2006, Ion Manolescu – Derapaj, Editura Polirom, Iasi, 2006, Ana Maria Negrila – Imparatul gheturilor, Editura Diasfera, Bucuresti, 2006, Florin Pitea – Gangland, Editura Diasfera, Bucuresti, 2006, Cornel Robu – Paradoxurile timpului in science-fiction, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2006. **2011** Silviu Genescu – pentru volumul de povestiri „Rock me, Adolf, Adolf, Adolf” (editura „Bastion”, 2008), Sebastian A. Corn – pentru

romanul „Vindecătorul” (editura „Cartea Românească”, 2008), Doru Stoica – pentru volumul de povestiri „Între bariere” (editura „Millenium Press”, 2010), Dodo Niță și Alexandru Ciubotariu – pentru „Istoria benzii desenate românești 1891- 2101” (editura „Vellant” 2010). **2014** *Îmblânzitorul apelor* – A.R. Deleanu, Ed. CDPL, 2012, *Și la sfârșit a mai rămas... coșmarul* – Oliviu Crâznic, Ed. Vreimea, 2010, *Transfer* – Michael Haulică, Ed. Millennium, 2012, *Transparenți și Semiconductori*, povestire cuprinsă în antologia Călătorii în timp – Cristian-Mihail Teodorescu, Ed. Nemira, 2013

Premiile Ion Hobana. Sînt acordate de SRSFF (înlocuind astfel premiile SRSFF din 2009 și 2010), iar decizia o ia un juriu oarecum constant în alcătuire (dezvăluit publicului la unele ediții, altele nu), care, uneori, nu pare a ști exact ce și cum – vezi declarațiile unui membru al juriului care a spus că ultimele premii s-au dat pentru cărți publicate în 2013 (cum fusese regula pînă atunci), dar, de fapt, au fost premiate cărți din 2014, premiile acordîndu-se înainte de Gaudeamus (unde au apărut destule titluri noi), deci nu toate cărțile în 2014 au fost luate în considerare... Categoriile diferă de la an la an, ceea ce lasă impresia (ca și în cazul premiilor Colin) că mai întîi se stabilesc cîștigătorii și de-abia apoi categoriile. O mai bună comunicare și descriere a categoriilor ar risipi toate aceste îndoieli. Iar o listă de nominalizări ar ajuta și ea la o mai bună imagine. Cartea anului 2010, genul Fantasy – „Lumea lui Waldemar” – Liviu Radu, 2011: Liviu Mircea Goga („Insula pescărușilor”) și Dan Doboș (“DemNet”) *Hârțiile masculului*, de Silviu Gherman (Curtea Veche, 2012), 2015 *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, antologie de studii critice coordonată de Corin Braga (Colecția Centrului de Cercetare a Imaginarului „Phantasma” din Cluj Napoca, editura Tracus Arte, 2015). *Premiile RomCon* se dau cînd se dau, adică atunci cînd avem RomCon. Criteriile de vot și cine votează – iarăși sunt lucruri care se stabilesc de la ediție la ediție (în funcție de interesele locale?), ceea ce din nou aduce atingere credibilității. Există și jirii, dar votează și participanții la convenție din câte s-a auzit.

Din cînd în cînd au existat *premiile ARSFAN* (ultimul acordat în 2011, la Iași) și *premiile Galileo* (edițiile 2011 și 2012), stabilite prin votul abonaților revistei, cărora li s-au adăugat redactorii-șefi ai revistelor SF&F – fac precizarea că nu toți au dorit să se exprime – cu secțiunile volum, proză scurtă și, din doi în doi ani, antologie, cărora li s-a adăugat un premiu pentru întreaga activitate, asumat de redacție. Au fost și două antologii *Premiile Galileo*, editate de Horia Nicola Ursu, în care au fost publicate texte

reprezentând lucrările și autorii nominalizați la cele două ediții.

În final, dacă extindem întrebarea de mai devreme – întorcându-ne, de fapt la cea de la început – de ce evenimente? – cred că un răspunsul e ușor de dat: pentru că suntem vii, pentru că se scrie SF (și fantasy, oricum arată și oricum îi spunem) și pentru că evenimentele – târguri de carte, convenții, cenacluri, premii – dovedesc că există literatură de acest tip pe teren românesc. Pentru că ceea ce face scriitorul acolo, în singurătate, la masa lui, trebuie să ajungă la public, trebuie să trăiască. Cineva spunea cândva că literatura nepublicată nu există. Evenimentul care implică literatura publicată este însăși dovada existenței acesteia.

Note:

[1] „ Numim de-acum înainte FANZIN o publicație făcută pe bază de voluntariat, care nu-și plătește nici redactorii, nici colaboratorii, și REVISTĂ o publicație care își plătește cel puțin un redactor, semi-profesionistă dacă nu-și plătește colaboratorii (sau îi plătește în natură – cărți, exemplare de revistă) și profesionistă când autorii au contracte de publicare, iar remunerarea se face în bani (așa cum e normalitatea aceea spre care toți ne uităm cu jind, dar acceptăm realitățile noastre în ideea că merge și-așa, că la noi nu se poate sau pur și simplu pentru că altfel e greu). Precizare: această împărțire nu are nici o legătură cu valoarea publicațiilor, e clar că pot fi fanzine foarte bune și reviste foarte proaste.”-M.Hăulică,Presa literară,editorial, argosmagazine.com

[2] De pildă,Revista Fantastica,a Societății Române de Science Fiction și Fantasy, ARGOS science fiction & fantasy,GazetaSF Nautilus, Gazeta SF, Helion Online, Galileo Online și SRSFF cu apariții pe internet, Galileo și Helion pe hîrtie

[3] Criteriile după care aş numi eu cel mai bun autor ar fi: să aibă cel puțin cinci cărți publicate (după doar una sau două cărți publicate mi se pare că un autor încă își caută drumul, publicul etc.), să aibă o notorietate cel puțin la nivelul României și... ar mai putea fi ca, de pildă, să fie cât de cât tradus, cu o poveste, două, cu o carte... dar aici îi pierdem pe drum pe mai toți eligibili de până acum. Aș merge pe câteva nume totuși: Mircea Opreță, Liviu Radu, Sebastian A.Corn

[4]Observator cultural 276 iulie,2010

[5]Lumi Virtuale, nr. 42-43/2003 – www.lumivirtuale.ro/lumi42/dl42.htm

Bibliografie:

Toma Pavel,*Lumi ficționale*, trad. Maria Mociorniță, București, Minerva, 1992, p.104-104

Corin Braga(coord.),*Morfologia lumilor posibile-Utopie,antiutopie,science-fiction,fantasy*,București,Tracus Arte,2015

Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007,

C. S. Lewis, *An Experiment in criticism*,Cambridge, Cambridge University Press, 1961,

Irina Gregori,*Singura literatură esențială,Povestirea fantastică*,București,Du Style,1996

Florin Manolescu,*Literatura S.F.*,București,Univers,1980

Oprîță, Mircea, *H. G. Wells: utopia modernă*, Editura Albatros, București, 1983

Rosemary Jakson,*Fantasy:The Literature of Subversion*,London&New York,Routledge,1986

<http://www.observatorcultural.ro/>

<http://www.alexstefanescu.ro/>

<http://www.romlit.ro/>

<http://www.liternet.ro/>

<http://www.romaniaculturala.ro>

<http://www.srsff.ro/>

<http://www.valentinnicolau.ro>

<http://www.uniuneascritorilor.ro>

<http://www.tolkien.ro>

Recuperări canonice – Poezia cu tematică religioasă a lui Vasile Voiculescu în discursul critic actual

Drd. Aura-Valentina PANAITIU-CĂȘUNEANU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: This study analyzes Voiculescu's religious poems and their critical impact on the contemporary reader.

Keywords: Voiculescu, critical reading, religious theme.

\

Canonul literar definit ca un set de norme, de procedee literar-artistice, estetice, stilistice presupune din partea scriitorului crearea unei opere literare prin configurarea estetică a limbajului. Pentru Bloom înscrierea în canon presupune îndeplinirea următoarelor trăsături: *stranietatea, anxietatea, anxietatea influențelor (depășirea tradiției prin subsumarea ei)*, noțiunea de canon având trei sensuri: sensul de regulă estetică, de operă literară performantă și de criteriu estetic de evaluare. Totodată, el include în *canonul literar*, pe lângă poezie, proză, dramaturgie și scrieri religioase, filosofice, istorice, științifice care dovedesc valențe estetice considerabile. Din moment ce poezia religioasă a lui Vasile Voiculescu dovedește „valențe estetice considerabile” se poate afirma că aceasta îndeplinește criteriile impuse de noțiunea de *canon literar*. Asociind cronologia creației voiculesciene cu etapele construcției spirituale de sine, alăturând predispoziția sa spre dimensiunea sacră/teologică a existenței și experiențele de tip Rugul aprins, Vasile Voiculescu ocupă un loc aparte în literatura română. El respinge cotidianul citadin în detrimentul unui spațiu compensator ce-i oferă iluzia unei seninătăți contemplative; evocarea

satului, a peisajului sempitern, ortodoxismul devenind modalități de restabilire a unui echilibru pierdut.

Situat de G. Călinescu 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, Vasile Voiculescu scrie o poezie cu tematică religioasă. Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română între cele două războaie mondiale* identifică următoarele etape ale creației vioculesciene: modelul biblic surprins în volumele *Pârgă*, *Poeme cu îngeri*, din 1927, asocierea idealului poeziei pure cu lirica religioasă, în vol. *Urcuș - 1937 și Întrezăriri-1939*. Raportat la literatura universală, Vasile Voiculescu poate fi alăturat altor poeți europeni moderni, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, care manifestaseră înclinații spre meditația religioasă. Inspirația mistică poate fi comparată cu cea a lui Paul Claudel, autorul celor *Cinci mari ode* (1910) și al *Pantofului de mătase* (1930) sau cu cea a lui Francis Jammes, autorul *Georgicelor creștine* (1912) / "*Les Géorgiques chrétiennes*" sau cu cea a lui Rilke.

În literatura română, poezia religioasă fusese cultivată de reprezentanții curentului ortodoxist de la revista *Gândirea* (1921): Nichifor Crainic, V. Voiculescu, Adrian Maniu - într-un efort de a conferi adâncime filozofică specificului național. Pe de o parte, autorul se lasă influențat de operele scriitorilor predecesori, fiind îndeplinit astfel „principiul anxietatea influențelor” despre care vorbește Bloom, iar pe de altă parte, depășește „tradiția prin subsumarea ei”, cum ar fi continuarea transformată a modelului propus de Blaga. Începuturile poetice ale lui Vasile Voiculescu au stat sub influența poeziei lui Vasile Alecsandri, Alexandru Vlahuță, George Coșbuc. Lirica sa din perioada interbelică se distinge prin puternice accente religioase, generate de convingerea că există Dumnezeu. Ea se înscrie în curentul tradiționalismului interbelic, care se va transforma în poezia gândiristă. Înclinația spre teluric și elementar, spre sentimentul religios, este transpusă în simboluri și alegorii. Apar treptat semnele expresionismului: tumultul vieții pulsând în vegetația din jur, sufletul devine spațiul unor frământări ca în pragul apocalipsului. Temele religioase preferate sunt Nașterea, venirea Magilor, moartea Mântuitorului.

Dacă în vol. de debut *Poezii* (1916), pot fi identificate ecourile tardive sămănătoriste din Coșbuc, Cerna sau Vlahuță), poezia lui Vasile Voiculescu capătă originalitate și expresivitate începând cu volumul *Pârgă* (1921). În acest sens, G. Călinescu afirma: „*Abia cu Pârgă(...)*,

în care mai sunt totuși poezii de război, începe faza propriu-zis literară a poeziei lui V.Voiculescu, încă șovăielnică.”¹⁵²

Având în vedere mărturisirile autorului în „Confesiunea unui scriitor și medic”, *Gândirea*, octombrie 1935, reprodusă în vol. *Gânduri albe*, Editura Cartea Românească, 1986 aflăm că primele experiențe spirituale care i-au marcat copilăria au fost: sentimentul prezenței unui Dumnezeu cu care discută familiar, convingerea interioară neclintită că Dumnezeu există, viziunea îngerului, dorința de a se face preot, sentimentul religios împletit cu cel mistic și estetic. Totul i se datorează traiului de la țară, din prima copilăriei, în care asocia ritualul bisericesc din preajma sărbătorilor pascale cu un adevărat spectacol. Mircea A. Diaconu crede că poeziile religioase ale lui Vasile Voiculescu suferă de „didacticism dizolvat în pură conceptualizare” sau în alegorie și parabolă. Prezenți în exces, îngerii au sens moral. În poezii precum: *Prin sita zilelor*, *Cheia de aur*, *La schit în munți* vor fi evocate copilăria, evenimente religioase, vor fi versificate scene biblice –*Isus în copilărie*. În *Eva* sau *Fata din dafin* „se exprimă lirismul inefabilului erotic” aflat sub o magie ce ține de trăirea religioasă iar în *Cântecul ursului* evocarea vibrează de sentimentul religios. În ceea ce privește religiozitatea poeziei voiculesciene, T. Vianu crede că aceasta „nu-și are originea într-o împăcare a omului cu Dumnezeu, fiind ecoul unei lupte cu sine sau a unei stări de spirit care având în vedere tragica pustietate lăuntrică aspiră să se întoarcă la Dumnezeu”.¹⁵³ Originea operei de inspirație religioasă se află în textul biblic din Noul Testament, Evanghelia după Luca, însă nici lupta simbolică a lui Iacob cu îngerul nu-i rămâne indiferentă.

Astfel, poezia devine un „exercițiu spiritual”- înțelegând prin acesta „un mod de a cerceta conștiința, de a medita, de a contempla...un mod de a pregăti și a predispune sufletul spre mântuirea lui, prin îndepărtarea de la sine a tuturor înclinațiilor neorânduite”, a ceea ce alterează cum susține Ignațiu de Loyola în *Istoria pelerinului*. *Jurnalul*

¹⁵² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p.881

¹⁵³ Tudor Vianu, *Alegorism*, în *Opere*, vol.5, Editura Minerva, București, 1975, pp.549-558

mișcărilor lăuntrice. Poezia sa cu tematică religioasă își are seva în destinul dramatic, tensionat care refuză să se accepte. Acest tip de imagistică practicat de Vasile Voiculescu a fost mai greu receptat de public, canonul expresiv presupunând asocierea spiritualității cu câteva forme alegorice sau cu figuri emblematice de îngeri, sfinți, martiri, totul fiind surprins într-un limbaj familiar, arhaic.

V. Voiculescu alege să-și intituleze poezia care înfățișează momentul nașterii Mântuitorului, *Simplitate (Pârgă, 1921)*: „*Păstorii au văzut lumina / Și cei dintâi au alergat... / N-au stat să caute pricina, / Ci umiliți s-au închinat. // Târziu, când cei trei Magi sosiră / Cu ochii sus la steaua lor, / Nedumeriți se sfătuiră... / Și întrebară pe-un păstor. // De nu le vrea ciobanul bine / Și-n staul nu-i călăuzea / N-ar fi știut cui să se-nchine / Căci copilașu-n fân dormea.*” Acest aspect este evidențiat și de către pictorul Sorin Dumitrescu, atunci când ne descrie cum se înfățișează privirii icoana Nașterii Domnului: „(...) Deasupra peșterii, o droaie de îngeri veghează spotul ferm al stelei de la Răsărit, ațintit asupra Pruncului din iesle. În stânga lehuzei, premoniția științifică, simbolizată de cortegiul magilor călări, urmează vectorul luminos al astrului; în dreapta, revelația angelică, simbolizată de taifasul duhovnicesc dintre îngeri și păstori” cum susține Sorin Dumitrescu, *Noi și icoana*. Urmărind etimologia cuvântului care dă titlul volumului, *Pârgă* reprezintă fructele timpuriu coapte, trufandalele, care sunt oferite în dar lui Dumnezeu, mai ales cu ocazia praznicului Schimbării la Față. Având în vedere substratul de adâncime al cuvântului *Pârgă*, Iisus este numit *pârgă* în raport cu Adam. Căci se spune în cap. II, paragraful 13: «Trebuie să știm că *pîrgă* și primele roade nu sînt unul și același lucru, *pârgă* se aduce după ce ai recoltat, iar primele roade se dau înainte».¹⁵⁴ Prin urmare, figura christică asumată în această artă poetică – pe care o putem numi, artă iconică - devine evidentă în lumina celor subliniate mai sus, fapt pus în evidență de ultimul vers al poemului: „...*Și-ncovoiat sub pârgă, aștept culegători.*” Acest ultim vers al poemului *Pârgă* redă o „*imagine a Imaginii*” omul *christomorf*, amintit de Paul Ricœur în *Iubire și justiție*. Astfel, susținem „*anagogia* ce ne poate trimite, succesiv, prin gândul înduhovnicirii, al teandriei, la Cel a cărui *Imagine* ne-a rămas zugrăvită în icoane, poemul-icoană reprezentând o realitate (un fenomen dublu saturat

¹⁵⁴ Origen, *Comentariu la Evanghelia după Ioan*. Cartea I, traducere, note și studii de Cristian Bădiliță, Institutul European, Iași, 1995, p. 69.

intuitiv)¹⁵⁵, o lumină care poate trimite la Altceva, mult mai înalt. Prin faptul că încercăm a vedea – contemplând - unele dintre poeziile voiculesciene ca *poeme-icoană* sau *fenomene dublu saturate intuitiv*, pe urmele lui J.-L. Marion, vom putea justifica și *anagogia omului-pom, a christomorfului*.

Din opera lui Vasile Voiculescu nu lipsește poezia iconografică. În *grădina Ghetsimani* are ca punct de plecare un episod biblic, petrecut în grădina Ghetsimani, căruia i-a conferit valențe simbolice și alegorice, și, pentru a conferi mai mult dramatism, mai multă vigoare tragică versurilor, reface o sinteză a mai multor episoade biblice: rugăciunea din grădina Ghetsimani, crucificarea și supliciuul îndurat atunci, redarea cadrului natural transfigurat de culorile tragice ale jertfei eroului exemplar. Axul semantic al poeziei e reprezentat de revelarea dublei naturi a lui Iisus: una umană, supusă precarității și tribulațiilor trupului, și una divină, ce îi permite să acceadă la universul sacralității. Poetul e preocupat de conturarea figurii eroului exemplar, a lui Iisus, de punerea în lumină a frământărilor sufletești ale acestuia. Jertfele cristice sunt tot atâtea trepte inițiatice ce vor culmina cu moartea pe cruce elementele de narațiune sunt puține, ele stând sub semnul esențializării și al sugestiei. În poezia *La răscruce*, sufletul este perceput ca o cale pustie, „*Cu întretăieri de drumuri sălbaticе, străine! Ducând spre patru colțuri...*” neștiind spre care să te-ndrești. În fața imaginii apocaliptice a morții asociată deznădejzii, redată în text prin lexemele *răspântie moartă, lipsa urmei, cruci fără slove, hruba părăsită, un puț fără izvoare, plopul uscat* asociat spânzurătorii singura cale de salvare la care se recurge este fuga de „paragini blestemate” în drumurile neumbrate ale sufletului. În volumul *Poeme cu îngeri* sunt foarte multe prezențe angelice, întreg universul poetic fiind cuprins de această hierofanie. Îngerul devine un instrument mitologic elementar cum îl numește Călinescu. Îngerii stau de pază la poarta cerului, pun omul în legătură cu Dumnezeu, trec prin fața porții, figuri, scene și motive biblice alcătuind poezia iconografică (Magii, Botezul, Isus pe ape). Poeziile din vol. *Destin și Urcuș* au apărut în *Gândirea* excepție făcând *Isus în copilărie. Cheile de aur, În schit de munte* dezvăluie „coabitarea” cu divinitatea, credința în Dumnezeu e în alternanță cu reproșul venit din dragoste. Mircea A. Diaconu surprinde faptul că într-un număr din *Gândirea* (aprilie 1935), autorul exprimă speranța, nădejdea în versurile: „*Și-ncep să urc suișul nainte/Ghețar*

¹⁵⁵ Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, trad. de Tinca Prunea-Bretonnet și Daniela Pălășan, Editura Humanitas, București, 2007, pp. 277-278.

dumnezeiesc fără de vad.../De-alunec în prăpăstiile sfinte/ Nu-mi pasă, Doamne, tot în Tine cad" (Suișul) și îndoiala și dezamăgirea în versurile: „De ce Te-arăți arar și doar pe munte?! Și vii înveșmântat numai în legi? ”(Fructul oprit). Destinul perceput ca fatalitate i se revelează poetului în *Vis rău* anticipând-i tragismul existenței. Simbolurile sacralității conturează imaginea apocaliptică a judecății proprii vieții ca reminiscență a judecății de apoi. Inelul asfințirii ca simbol al destinului este surprins alunecând ușor în vis. Motivele nopate, îngerii, podul, toiagul cu noduri, plumb sugerează decadența omului determinată de pierderea credinței, greutatea apăsătoare a plumbului determinând prăbușirea în abisul temporal sau în moarte. Interogațiile retorice supun ființa unui exercițiu de reflecție și autocunoaștere. Călătoria sufletului se încheie cu ieșirea din vis iar *trupul cu păcatele vâlvoi* accede la himera mântuirii. Impresionantă este voința autorului de a da un nume „aspirației de desăvârșire și idealului de puritate” cum observa Mircea Zăciu în *Scriitori români*. Voluptatea sacrificiului, visul etern, somnul nesfârșit descriu coordonatele unui *exil interior*. Poeziile scrise de Vasile Voiculescu după 1944 au exclusiv o tematică spiritual –mistică determinată în mare măsură de experiențele de tip Rugul aprins, mișcare ortodoxă isihastă ce presupunea dobândirea împăcării interioare prin rugăciune. Aceasta l-a făcut pe Mircea Braga să afirme că prin postume, suntem în fața adevăratei poezii religioase a lui V. Voiculescu. și poate în fața singure poezii religioase autentice din literatura română”.¹⁵⁶ dacă în unele poeme atitudinea eului este una de răzvrătire (*Babel, Contemporan*), în altele discursul este de tip intelectualist (*Răstignire, Vaiet*) sau convențional-etic (*Zice Domnul*) ele modelează în manieră artistică, tensiuni interioare, încleștări dramatice. Poezia poate fi considerată un pretext, ruga e o întâmplare, poetul exprimându-se pe sine prin intermediul cuvântului. Mistica se metamorfozează în poemul-rugă. În poeziile postume α și Ω , *Sub iedera vieții, Clepsidra, De profundis, Întâia dragoste, Crucea jug* simbolurile religioase crucea, cenușa, smirna, taurul ca simbol al jertfei susțin virtuțile adevăr, dreptate, pace, iubire observându-se o triplă conotație a receptării divinului, de la recunoașterea la invocarea Lui, urmată apoi de o abandonare totală pe altarul jertfei: „*Slăbănogul,*

¹⁵⁶ Mircea Braga, V. Voiculescu. *Măștile căutării de sine (o hermeneutică a orizonturilor creației)*, Editura Academiei Române, București, 2008, pp.220-235

*nemernicul suflet prunc/ Primește-l, Doamne, pe mâinile Tale”...(Murind). Trecerea între nivelurile realului se produce pe muntele Tabor, prin transfigurare, poetul devenind Altul în momente existențiale diferite. În cele *Nouă mici rugăciuni laice împrejurul împărtașaniei și o laudă Maicii Domnului* sunt ilustrate treptele transcenderii sufletului: *Invocație, Spovedania, Împărtașirea, Rodirea* („Și sufletul mă-mbracă-n nemuritoarea haină”. Mesajul textelor publicate postum este unul complex, omul fiind surprins în călătoria devenirii sale spirituale între cer și pământ fiind începutul și sfârșitul propriei devenirii. Vladimir Streinu în *Opera literară a lui V. Voiculescu* vorbește de doi actori (Trupul și Sufletul) și un singur spectator (Poetul) care formează personajul unei drame spiri tuale. *Părinte, unde să te cauți și pentru ce te-ascunzi mereu* relevă starea unei neliniști interioare din care se dezvoltă aspirația mântuitoare a omului arhetipal. Asemeni lui Tudor Arghezi, și Voiculescu, *un homo religiosus*, își exprimă prin interogații frământările tragicului existențial. Poezia lui V. Voiculescu reprezintă o lirică interiorizată, muzicală și organică în însăși substanța versului, un mod original de vizionarism biblic în ordinea unor parabole transcendente încărcate de simboluri și mistere. Despre orizontul tragic al poeziei voiculesciene vorbește Mircea Braga susținând că tragicul este generat de „conștiința mișcării sinelui în regimul inexorabilului, al destinului, al fatalității care te însoțește lăsându-te pradă insolubilelor confruntări”. În acest sens poezia *Destinul* rescrie această „destabilizare tragică a individului care știe că legea urcă dincolo de sine, dar prin sine” scăpând înțelegerii: „*Mai sus de tine unde poți să te ridici?.../E-n mine și mă va găsi odată!.../Ascult cum umblă bâjbâind în adâncime/ Și nu-l cunosc; ghicesc de ce mă cată”... În Gnoza, destinul însuși este surprins în dimensiunea sa tragică, pendulând între cer și pământ: *Nu mă-nspăimântă cerul, nici pământul/ Pe unu-l calc, pe cellalt îl străpung...Oricât ai fi la înfinit de mine,/Dar de te știi și-ți cântă înmărația/ Nu-mi mai trăiesc în van nimicnicia:/ O, Doamne, sunt contemporan cu Tine/ Și sunt contemporan cu Veșnicia.* PoeziaDiscursul liric poate fi considerat o artă poetică deoarece autorul își expune concepția despre creație, prin iubire omul devenind nemuritor, iar prin poezie se înscrie în veșnicie. Poezia voiculesciană este o continuă trecere prin „pavăza de gânduri între noi și moarte”; conștiința și-a contruit o *image-etalon*, o imagine a divinității prin care se sustrage efemerului. În postume, sfâșierea conștiinței care nu mai crede în capacitatea sa de autosusținere traduce fragilitatea omului în fața propriului destin. Creatorul, aplecat asupra sa, se strânge între granițele artisticului iar reflecția asupra concret-**

umanului „ne arată că inițierea nu este cunoaștere, ci înțelegerea cunoașterii” cum susține Mircea Braga în lucrarea sa. Meditația asupra condiției umane bazată pe motive biblice constituie nota de originalitate, de inedit a liricii lui Vasile Voiculescu, ființa umană, prinsă în concretul existențial, aspirând prin intermediul visului spre un *dincolo* al permanenței, al stabilității și al echilibrului.

Bibliografie:

Voiculescu, Vasile, *Opera literară. Poezia*, Editura Cartex 2000, București, 2004.

Voiculescu, Vasile, *Poezii. Antologie*, Jurnalul Național, București, 2011.

Braga, Mircea, V. Voiculescu. *Măștile căutării de sine (o hermeneutică a orizonturilor creației)*, Editura Academiei Române, București, 2008, p.220

Curticeanu Marin, Valentina, *Vocația conceptualizării și nevoia de exercițiu spiritual în poezia lui V. Voiculescu*, în vol. *Permanență și modernitate. Studii Literare*, București, Editura Eminescu, 1977, p.105

Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, ed. a II- revizuită, trad. de Dan Petrescu, Editura Nemira, 2006, pp. 29-31.

Dumitrescu, Sorin, *Noi și icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei*, Editura Anastasia, București, 2010, p. 476

Ignățiu de Loyola, *Istoria pelerinului. Jurnalul mișcărilor lăuntrice. Exerciții spirituale*, traducere și note de Antoaneta Sabău, Iulian Budău, S.J., Marius Taloș, Editura Polirom, 2007, P. 187

Jinga, Constantin, *Biblia și sacrul în literatură*, Editura Universității de Vest, colecția episteme [2], Timișoara, 2001, p. 61).

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

Papadima, Ovidiu, *Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu*, *Gândirea*, nr.7, august-septembrie 1943, reprodus în vol. *Scriitorii și înțelesurile vieții*, Editura Minerva, 1971, București, pp.205-217

Ricœur, Paul, *Iubire și justiție*, trad. de Mădălin Roșioru, Editura Art, București, 2009, p. 86).

Streinu, Vladimir, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, E.P.L, 1966, pp. X-XV

Suciu, Sorin, *Vasile Voiculescu. Poemul-icoană sau calea spre Lumină*, în Dorin Ștefănescu (coord.), *Deschiderea poemului. Exerciții hermeneutice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 7-52.

Vianu, Tudor, *Alegorism*, în *Opere*, vol.5, Editura Minerva, București, 1975,

pp.549-558

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

Anatomia simbolului în romanele lui Max Blecher

**Drd. Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE),
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

Abstract: *Our study analyzes Blecher's narratives by focusing on his major symbols.*

Keywords: *symbol, semiotics, hermeneutics.*

Max Blecher (1909-1938) este un autor interbelic ce propune o scriitură modernistă *avant la lettre* prin abordarea unei problematice de ordin existențial: criza identitară, irealitatea imediată a contingentului, universul artificial și spectacular, thanatofilia, corporalitatea, obsesia maladivului, texistența, neantizarea, toate acestea definind opera unui artist care a reușit să-și depășească propria sa condiție de naufragiat al destinului, dar și de prozator marginal, greu acceptat în canonul literar românesc.

Dincolo de preocupările fulgurante ale artistului în domeniul liricii, al eseisticii și al prozei scurte, Blecher, în ipostaza de romancier, va scrie o literatură semiotică „fără a fi propriu-zis simbolistă”¹⁵⁷, după cum afirmă Sergiu Ailenei, în sensul în care conturează o atmosferă exclusiv senzitivă raportată la hipersensibilitate și, în același timp, construiește o rețea de simboluri revelatoare de sensuri ce aduc în prim plan imaginea interiorității reconstruite imagistic. Proza blecheriană dezvăluie o „viziune crepusculară”¹⁵⁸ asupra lumii, alimentată și de anatomia simbolului circumscris declinului, întrucât toate elementele universului sunt predispuse unei demistificări latente, începând cu spațiile, obiectele, ființele și culminând cu materia care se își reneagă consistența. Identificarea și interpretarea acestor lexeme determină câteva nuclee semiotice în care funcționează principiul antinomiilor, cuvintele făcând parte din categoria animatului sau inanimatului. Discursul românesc se reîntregește pe

¹⁵⁷ Sergiu Ailenei, *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003, p.73;

¹⁵⁸ Mircea Diaconu, *Firul Ariadnei*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p. 113;

parcursul adâncirii în actul lecturii, permițând sesizarea unor constante ale scriiturii, termeni care se repetă sau sunt reluați într-o formă metaforică ce dobândesc valoare de simbol. Autorul creează în mod inconștient o rețea de simboluri prin încrângătura a opt noduri semantice: simboluri spațiale, simboluri ale transparenței, simboluri obiectuale, simboluri funebre, simboluri ale hibridizării, simboluri cromatice, simboluri ale instrumentalului, simboluri primordiale.

Cele mai răspândite simboluri în textul blecherian sunt cele destinate toposului, iar eroul încercând să se elibereze de povara claustrofobiei va trece succesiv prin cercuri concentrice care conduc către aceeași captivitate. Neputința de a sparge ritmul circularității are o corespondență în planul identitar, protagonistul blecherian fiind măcinat de teribila întrebare „Cine anume sunt?”¹⁵⁹ și are senzația dedublării în „personagiu abstract și persoana mea reală”¹⁶⁰. Alteritatea este trăită doar temporar, iar aventura ontică a personajului este subscrisă „ipseității”¹⁶¹. Revenind la simbolistica toposului, Blecher inserează în text dualismul spațial, vizibil în timpul copilăriei, accentuat în adolescență și sufocant în perioada maturității. Drumul parcurs de personajul blecherian este presărat de „capcane invizibile”¹⁶², sunt *spații blestemate* sau *spații binevoitoare* care provoacă eroului o bulversare a simțurilor, de la amețeală, leșin, tremur trupesc, plutire „plăcută și dureroasă în același timp”¹⁶³, până la „tristeți și exaltări”¹⁶⁴ și în cele din urmă o stare de inutilitate a lumii. Aceste oaze în care se retrage protagonistul, încercând o evadare în irealitatea lumii și, deci, o depășire a propriului eu, sunt locuri mărginașe, dominate de pustietate și pe măsura parcurgerii lor, dobândesc aspectul de caverne. Ele oferă iluzia unei protecții materne, un fel de for interior al celui care își caută o altă identitate, cea autentică, un turn de fildeș în care se petrec acele crize identitare prin care se încearcă o dedublare definitivă. Însă realitatea este abrutizantă și locurile preferate de protagonist ajung să fie adevărate carcere ale sufletului. Odată cu realizarea acestui inventar al toposului,

¹⁵⁹ Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014, p.19;

¹⁶⁰ Max Blecher, op. cit., idem;

¹⁶¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, București, 1983, p.74;

¹⁶² Max Blecher, op. cit., p.20;

¹⁶³ Ibidem, p.23;

¹⁶⁴ Ibidem, p.48;

începe marea „hoinăreală”¹⁶⁵ a eroului blecherian, descriind un labirint fără capăt, tenebros și angoasant.

Spațiile stigmatizate cu o forță nevăzută a răului sunt reliefate încă din primele pagini ale romanului debut *Întâmplări în irealitatea imediată*: poiana mică din parcul orașului, loc sălbatic purtând chemarea călătorului în pustiu, este acel „unde va în lume”¹⁶⁶ care adâncește ființa în solitudine și dezolare. Apoi, urmează periferia orașului ce ascunde malul abrupt și surpat, înălțat de cojile de semințe de floarea soarelui provenite de la o fabrică de ulei, un spațiu de joacă grotesc atât prin imagistica respingătoare a peisajului, cât și prin olfactivul agresiv. Culminația acestui spațiu este scobitura țărnelui care formează o mică grotă, „o cavernă umbrită și răcoroasă”¹⁶⁷ unde personajul își trăiește momentul extazierii. Simbolul spațialității are o traiectorie dezintegratoare, înfățișând mereu aceleași decoruri insalubre și terifiante: „un maidan pustiu”, „un zid dărăpănat”, „un șanț și o groapă adâncă”, „o pivniță părăsită”¹⁶⁸, un loc al regresivului, *ad infernos*, în care treptele conduc către o lume subterană populată de niște „oameni de fier cu mâinile și cu capul de fier”¹⁶⁹.

În categoria spațiilor blestemate se înscriu acele simboluri care interferează cu maladivul, acestea fiind prezente în romanele ulterioare, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*. Este vorba despre sanatoriul din Franța, Elveția și România (Berck, Leysin și Techirghiol), dar și despre gutierele și trupurile de ghips ale bolnavilor care respiră aerul „mortificării”¹⁷⁰. Orașelul maritim Berck aflat pe Canalul Mânecii este un loc inexistent pe hartă, fiind „o poartă deschisă morții”¹⁷¹, „o otravă foarte subtilă”¹⁷² care nu permite evadarea. În acest univers toate aluziile sunt funeste: gutiera este „un sicriu ambulant”¹⁷³, iar corsetul este o uniformă pentru cadavre vii care o dată îmbrăcată, bolnavul se dezice de meseria sa și devine „o statuie cu totul hibridă, o stranie combinație de piele și ipsos”¹⁷⁴.

¹⁶⁵ Ibidem, p.21;

¹⁶⁶ Idem;

¹⁶⁷ Ibidem, p.22;

¹⁶⁸ Ibidem, p.35;

¹⁶⁹ Idem;

¹⁷⁰ Ibidem, p.154;

¹⁷¹ Max Blecher, op. cit., p. 117;

¹⁷² Ibidem, p.142;

¹⁷³ Ibidem, p.118;

¹⁷⁴ Ibidem, p.140;

Pe lângă aceste spații ale răului, există și spații binevoitoare care provoacă eroului senzația unui *déjà-vu*, având aceeași simptomatologie ca și în spațiile blestemate, o spaimă amestecată cu plăcere, însă spectrul acestor locații este redimensionat și destinat spectacolarului, artificului, falsifierii. Cinematograful este spațiul în care personajul călătorește prin lumile posibile, universul umbrelor conturat de realitatea stradală somnambulică, universul sălii de cinema unde intervențiile înjositoare ale spectatorilor de mâna a doua (covrigari și pușlamale) se întrepătrund cu efectele sonore hilare ale animatorilor și nu în ultimul rând universul cineast italian unde actorii muți își interpretează rolul. Cinematograful este locul unei revelații, în care spectacolul este tridimensional, în mod gratuit (cel al umbrelor), în mod fortuit (cel al prezentului) și în mod artistic (cel al atemporalului).

Panopticum, cel de-al doilea loc preferat de eroul blecherian, oferă priveliștea celui mai autentic spectacol al lumii prin imobilitatea stranie a figurinelor de ceară care concurează cu realitatea și o depășesc în dimensiunea sa tragică: e obsedantă atât figura tristă a arhiducelui austriac a cărui uniformă este „ciuruită de gloanțe și pătată de sânge”¹⁷⁵, cât și privirea imobilă și sticloasă a femeii îmbrăcată în dantelă neagră asortată cu un trandafir roșu, cu o perucă demodată și cu un fard extravagant ce trădează semnele vieții imorale.

O varietate a panopticumului este casa Weber ale cărei odăi sunt ticsite de praf și lucruri vetuste împrăștiate în toate colțurile, tablouri defuncte care păstrează în interiorul ramelor existențe uimitoare, oglinzi paralele între care se derulează destinele unor oameni ce interpretează o adevărată pantomimă în jurul Eddei, femeia supradimensionată și multiplicată în zeci de exemplare în mintea eroului. Și în acest spațiu se infiltrează simbolul cavernei, pentru că fiecare loc are o intimitate a sa, o marginalitate ferită de privirea omului comun. Hrubele formate între ferestrele și zidurile casei dau senzația unui vehicul zburător de la înălțimea căruia este privită lumea, protagonistul reiterând visul din copilărie al tatălui. Deci, nu personajul are parte de o experiență singulară în vizuina toposului, ci locul este promotor de atmosferă și senzații pentru cel care se vrea călător și spectator al unui univers tainic.

Bâlciul din luna august este un alt spațiu binevoitor ce oferă un spectacol perpetuu prin concertul dizarmonic al instrumentelor și obiectelor ce-și afișează ostentativ sonoritatea, prin mirosul de carbid care

¹⁷⁵ Ibidem, p.44;

împânzește orașul, prin jocul de lumini și umbre al restaurantelor, barăcilor și colierelor de becuri înfățișând panorama monstruoasă a circului, prin reprezentațiile improvizate ale actorilor ambulanți și ale animalelor dresate, prin întâlnirea inopinată a protagonistului cu eul fotografic care pare să înlocuiască pentru o clipă identitatea persoanei reale.

Asemenea spațiilor rele, aceste locații binevoitoare poartă amprenta unor blesteme mai greu de sesizat, fie prin aspectul lor de acvariu, fie prin drumul labirintic ce trebuie parcurs. Prin urmare, dacă la început este sesizată o antinomie în simbolistica spațialului, aceasta este anulată, întrucât delimitarea nu este foarte clară, iar spațiile se întrepătrund, își împrumută calitățile și ajung în cele din urmă să se confunde. După cum afirmă Nicolae Manolescu acestea sunt „spații malefic-benefice, infernale și paradisiace: toate sunt locuri închise, secrete, supraîncărcate de obiecte ieșite din uz, uitate sub straturi groase de praf și de care imaginea naratorului leagă un anumit mister.”¹⁷⁶

În definitiv, această simbolistică a spațiului malefic sau binevoitor, din afara lumii sau dinăuntrul ei, prezintă o trăsătură definitorie, concavitățile de vizuină, o vizuină percepută de Nicolae Manolescu drept un „capharnaum”¹⁷⁷, fiind un loc al „evaziunii [...] nu din lume, ci din sine însuși”¹⁷⁸.

Un alt nod semantic prezent în textul blecherian este reprezentat de simbolul transparenței, această obsesie auctorială fiind explicabilă în contextul în care eroul blecherian tranzitează spațiile cu ușurință, fiind „un simplu vid ce se deplasează de ici-acolo fără rost”¹⁷⁹, un „homo bula al barocului”, un „hollow man- omul vid al lui T. S. Eliot”¹⁸⁰. Cel mai pregnant simbol al translucidului este acvariul care prin definiție este un topos al fatalității. Dacă oceanul este un loc al pierzaniei prin imensitate, copia sa este cu atât mai predispusă limitărilor de orice natură și damnării, prin excelență. Prima imagine a acvariului apare în *Inimi cicatrizate*, în secvența în care Emanuel urmează să fie consultat de doctorul Bertrand. În salonul de așteptare, privirea este captată de un decor aparent banal, „un

¹⁷⁶ Nicolae Manolescu, op. cit., p.69;

¹⁷⁷ Ibidem, p.72;

¹⁷⁸ Ibidem, p.73;

¹⁷⁹ Ibidem, p.41;

¹⁸⁰ Nicolae Balotă, *Romanul românesc în secolul XX. De la Ion la Ioanide*, Editura Viitorul Românesc, Deva, 1997, p.130;

acvarium în care pluteau lent pești negri, bulbucăți și grași¹⁸¹. Această alunecare tristă a peștilor anticipează vestea pe care o va primi Emanuel în urma radiografiei, tuberculoză osoasă la vertebre. O dată cu ieșirea din cabinet, revine imaginea acvariului, accentuându-se de această dată condiția asumată de prizonierat a ființelor acvaticice, prefigurând destinul maladiv al personajului: „peștii în acvarium, nepăsători, continuau închiși hermetica lor migrațiune”¹⁸². Din acest moment, orice încăpere devine în mintea protagonistului un acvariu, iar oamenii își exersează mersul îngreunat prin materia existențială: sala de mese „vidă cu aerul din ce în ce mai șters și mai verzui”¹⁸³, Parisul ale cărui străzi și vitrine „erau scăldate în ape de lumini colorate ca niște acvarii stranii”¹⁸⁴, iar protagonistul este „singurul animal submarin [...] singurul înecat”¹⁸⁵.

Transparența impregnată vizibil în scriitura blecheriană își manifestă și reversul ei, spațialitatea fiind în aceeași măsură o materie condensată în care obiectualul guvernează. Așadar, al treilea nod semantic este reprezentat de simbolul obiectului care nu mai păstrează semnificația cunoscută în planul uman, ci se revelează într-o ipostază absurdă și imponderabilă. Georgeta Horodincă, analizând componenta obiectuală a lumii blecheriene, observă că aceasta și-a modificat relația obișnuită cu omul, întrucât „obiectele încep să ducă o existență proprie, pierd caracterul lor de ustensile și devin forme în sine”¹⁸⁶. De reținut este faptul că această însuflețire bizară a obiectelor are loc numai în momentele de criză ale protagonistului, când starea hipnotică permite o revizualizare a lumii aflată în expansiune. Obiectele capătă o nouă existență superioară și fantastică, surprinse într-o „frenzie de libertate” și „extatică exaltare”¹⁸⁷ care contaminează ființa, se infiltrează în trupul personajului, comutând întreaga lor materie umanului: „făceau din mine un obiect al odăii la fel cu celelalte”¹⁸⁸, „devenii un fel de oaspete-mobilă”¹⁸⁹.

¹⁸¹ Max, Blecher, op. cit., p.103;

¹⁸² Ibidem, p.107;

¹⁸³ Ibidem, p. 110;

¹⁸⁴ Ibidem, p. 286;

¹⁸⁵ Ibidem, p. 112;

¹⁸⁶ Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, București, 1970, p. 48;

¹⁸⁷ Max, Blecher, op.cit., p.23;

¹⁸⁸ Idem;

¹⁸⁹ Ibidem, p.27;

Dincolo de acest aspect metamorfozabil, simbolul obiectual prezintă alte două valențe care, pe de o parte creează disconfort, iar pe de altă parte fascinează. Este vorba despre teroarea obiectuală și despre dimensiunea Kitsch. Spațiile cavernă ale lumii sunt sufocante, supraetajate, încărcate până la refuz de ornamente, luând uneori „înfățișarea de debara îmbâcsită de obiecte”¹⁹⁰. Diversitatea și abundența obiectelor redau personajului melancolia copilăriei, nostalgia unei lumi zadarnice, dar și o dependență bolnăvicioasă care agresează ființa. Coexistența cu aceste corpuri echivalează cu „bizara aventură de a fi om”¹⁹¹, un om al cărui suflet își fixează singur limitele prizonieratului prin simptomul patologic manifestat în sfera obiectuală. Discursul românesc abundă în astfel de secvențe în care sunt enumerate obiectele, fiecare având o descriere minuțioasă, iar detaliul pătrunzând în cele mai subtile straturi ale materialității. Impresionează mai ales aspectul vetust și desuet, prăfuit și inutil al obiectului, care poartă însemnele unei istorii personale. Casa bătrânului Weber este un topos ambulant al antichităților. În fiecare odaie, etaj, pod sau colț al încăperii, eroul blecherian este întâmpinat de pleiada obiectuală care se cere descoperită, răscolită și căutată: scrisori cu o caligrafie meșteșugită, fotografii învechite cu chipuri șterse de oameni, o fructieră de sticlă roz, poșete de catifea, tablouri ciudate, oglinzi paralele, stampe regale, etc. Cealaltă dominantă a obiectualului este artificialul, spectacularul, kitsch-ul care fie atrage privirea prin aspectul erotizant (o fâșie de mătase neagră cu dantelă pe margine, inelul țigănesc ornamentat exotic, „un obiect de tinichea superb, fin, grotesc și hidos”¹⁹²), fie încântă prin însemnele mortuare (flori artificiale, coroane, poze decupate, statui ieftine din bâlci, Isușii în mărime naturală). În definitiv, aceste obiecte sunt derizorii și în același timp semnificative, Mihai Zamfir numindu-le „obiecte metafizice, obiecte purtătoare ale unui mister intrinsec [...] Vehicule de taină, ele devin terifiante.”¹⁹³

Simbologia obiectului este, așadar, subscrisă artificialului, capătând o semnificație ontologică și estetică, întrucât existențialul răsturnat este pândit „de un neant subdiacent”¹⁹⁴, iar desuetul valorifică gratuitatea sa. În

¹⁹⁰ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 72;

¹⁹¹ Max, Blecher, op. cit., p.40;

¹⁹² Ibidem, p. 45;

¹⁹³ Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p.158;

¹⁹⁴ Nicolae Balotă, op. cit., p.136;

aceeași măsură, fiecare obiect învechit amintește de o fragilitate și de o precaritate inerentă care se răsfrânge și asupra întregului univers. Astfel, lumea își dezvăluie dimensiunea sa funestă și Blecher nu ezită să surprindă mortuarul care pândește orice strop de viață, însă nu o face într-un mod lamentabil, ci de fiecare dată este o inserție metaforică. În acest punct al analizei hermeneutice, se conturează cel de-al patrulea nod semantic constituit din simboluri funebre: umbra, întunericul, craniul de cal, pasărea moartă, statuia, manechinul de ceară, meduza, capul uriaș, etc. Printr-un exercițiu imaginativ, personajul romanului debut își închipuie „lanțul tuturor umbrelor de pe pământ”¹⁹⁵, începând cu umbrele instabile ale vapoarelor, continuând cu umbrele subterane ale păsărilor și culminând cu umbra pierdută în spațiu a planetei. Acest simbol întunecat al dublului este o constantă a romanelor blecheriene, prin care autorul își trădează obsesia sa pentru existența bivalentă, însă, după cum s-a putut observa și în analiza celorlalte nuclee semiotice, principiul dualist este desființat. Oricât ar încerca scriitorul să facă vizibilă lumea de dincoace de lume, va ajunge de fiecare dată la contiguitate: persoana reală/ personajul abstract, realitate/irealitate, malefic/ binevoitor, închis/ deschis, interior/ exterior, transparentă/ opacitate, prototip/ copie. Întrepătrunderea planurilor este atât de marcantă, încât nu se mai poate face o demarcație clară între dominant și dominat, între semnificant și semnificat, psihoidizat și psihoidizant. Lumea reală este o lume a umbrelor în esență, pentru că oceanul este populat de „umbre fantomatice”¹⁹⁶, iar discuțiile nocturne ale bolnavilor din sanatoriu sunt pândite de umbre ambulante. Întunericul este un spațiu al umbrelor care dacă nu reapare în vecinătatea omului, el este căutat și invocat cu orice prilej, fiind un soi de materialitate spongioasă care se hrănește cu tot ceea ce palpită, vibrează: „În întuneric se evaporă viețile omenești, din întuneric vin și în întuneric se răspândesc ca fumul visele celor ce dorm, în întuneric dispare realitatea de zi și obiectele ce conține, întunericul absoarbe și dizolvă.”¹⁹⁷ Naratorul personaj teoretizează noțiunea de întuneric și ajunge să facă un inventar al celor mai adânci straturi nocturne: întunericul premergător somnului, întunericul de cinematograf, întunericul vid provocat de mirosul de cloroform și marele întuneric de la sfârșitul călătoriei terestre.

¹⁹⁵ Max, Blecher, op. cit., p. 40;

¹⁹⁶ Max Blecher, op. cit., p.127;

¹⁹⁷ Ibidem, p.309;

Simboluri intrinsec funeste sunt capul ivoriu, pasărea moartă și craniul de cal care șochează prin imaginea lor macabră și grotescă, dar în același timp susține țesătura scriiturii blecheriene semiotice. Capul supradimensionat care se învâрте vertiginos pe axa trupului va permite vizualizarea figurii scheletice, amintind de momentul deshumării unei fete al cărei chip cadaveric este acoperit de multe straturi de mucegai. O imagine asemănătoare este reluată în finalul romanului postum, când protagonistul aflat în camera din sanatoriul de la malul Mării Negre se descoperă în interiorul unui craniu de cal, o halucinantă închipuire a alunecării ființei în moarte. Acest simbol al craniului este „un huis-clos, este carceră pascaliană, este un locum refrigerii. Un arhetip al spațiului închis, al existenței încapsulate.”¹⁹⁸ O situație aparte o reprezintă simbolul meduzei, care pare să fie o ființă ce se zbate între viață și moarte atunci când e scoasă din mediul ei, asemenea bolnavului care trăiește paradoxul dintre „a exista și totuși [...] a nu fi cu desăvârșire viu”¹⁹⁹.

Prezența unor toposuri punitive, a obiectelor care agresează ființa, a transparenței care induce ideea de vid central, a simbolurilor cu o conotație funestă, toate distorsionează și schimbă relația cu omul, care este în cele din urmă deposedat de uman. Ființa se alterează treptat și o dată cu înaintarea în materie își schimbă fizionomia, acest fapt poate fi interpretat drept un reflex al maladivului care se instalează definitiv în vizuina trupului și lasă amprente vizibile, canceroase care macerează exterioritatea. Așadar, se instituie în textul blecherian o simbologie a hibridizării umanului, încercare des repetată de altfel, prin înlocuirea eului cu statuia de piatră sau de ceară. Omul este privit în latura sa organică, fiind receptat „mai mult (ca) o ipostază a materiei vii decât o individualitate morfologică”²⁰⁰. Prin urmare, romanele blecheriene surprind o lume distopică redată de reprezentări variate ale „omului permeabil”²⁰¹ care impregnat de materialitate este supus inconsistenței și în cele din urmă dezintegrării. Tipologia ființei subumane este variată și uimește prin inovația imagistică a autorului care se apropie de tiparul omului suprarealist, reprezentând un produs al minții paranoico-critice și, deci, este o închipuire coșmarească. „Omul

¹⁹⁸ Nicolae Balotă, op. cit., p.132;

¹⁹⁹ Max, Blecher, op. cit., 125;

²⁰⁰ Segiu Ailenei, *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003, p.82;

²⁰¹ Idem;

detașabil”²⁰² este locuitorul autentic al sanatoriului, fiind în permanență cioplit de umanitate prin amputare brutală și vinovată care-i premeditează o moarte agonică, hilară, animalică, așa cum este cazul lui Quitonce, ce-și luase în serios rolul de cadavru cu mult timp înainte. Și seria oamenilor hibridi continuă, născând în permanență monștri care-și târăsc existența semi-umană, ca un blestem adus cu sine din exterioritatea acestei lumi damnate: omul-obiect, omul aerian, omul zoomorf, omul-paiată, omul-clovn, omul-bicicletă, omul-gutieră, etc.

Poate că omul-pasăre este varianta cea mai înălțătoare a ființei prin elanul vitalist al zborului, însă plutirea este abolită și căderea e surdă. De pe acoperișul casei lui Weber, protagonistul încearcă să-și înfrângă teama de înălțime și să-și desprindă aripile de corp, dar cum trupul este unul de plumb, zborul este frânt și viziunea onirică este alungată. Sau în secvența scaldării în noroi, mâinile sunt relicve ale unor aripi ce-și uitaseră cu desăvârșire menirea: mâinile fuseseră „niște sărmane păsări prizoniere, legate cu un lanț grozav de piele și mușchi de umeri”²⁰³. Eroul blecherian încearcă și ipostaza omului-copac „întreg și neclintit”, „tăcut și superb”²⁰⁴ prin care circulă o sevă vitalistă, pulsatorie în acord cu instinctul erotic dezlanțuit în trup. Dar și această imagine este decăzută, copacul nu-și păstrează verticalitatea, este pus la pământ, rupt, secerat de doctorul care îi dă lui Emanuel vestea că are morbul lui Pott și întreaga lume se prăbușește. În aceeași tipologie a hibridizării se găsește și omul-bicicletă pe care îl întâlnește Ernest în Paris, o proiecție a figurii legendare a Minotaurului modernizat, atât de înstrăinat de jumătatea sa umană, încât nu permite gestul fratern al îmbrățișării.

Interesantă este tipologia omului zoomorf prin prisma unei fizionomii animalice pe care o capătă ființa în ochii protagonistului. Sergiu Pavel Dan intuește pe bună dreptate o „degradare a omenescului, până la căderea pe treptele zoologicului”²⁰⁵, fiind promovată dimensiunea primitivă, barbară, instinctivă a ființei, o imagine a regresivului absolut. Niciun personaj nu scapă de eticheta zoomorfă, instituindu-se mai curând o lume animalică care a căzut în anamneză și-și reneagă umanitatea: doctorii

²⁰² Idem;

²⁰³ Max, Blecher, op. cit., p.75;

²⁰⁴ Ibidem, p. 86;

²⁰⁵ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 310;

sunt varietăți de șoareci sau cârtite, Clara manifestă o bucurie câinească, Walter are gesturi de felină, chipul infirmierei aduce a crap, supraveghetoria sanatoriului țipă ca o pasăre, doctorul Ceriez are o cuafură leonică, Zed are un nas de uliu, Solange deține o frumusețe cabalină, etc. Fiecare om trădează o dimensiune animalică, mai mult sau mai puțin blândă, în esență, se prefigurează o dezumanizare în masă, însă umanitatea se complăce în această magmă a infantilismului gregar.

Într-un univers reconstruit conform principiului anamorfotic, în care privirea este mereu reflectată (în oglindă, vitrină) sau dilatată (prin ochelari, monoclu, lupă, telescop), se instituie alte reguli existențiale care țin de o cromatică și o muzicalitate obsesiv-maladivă. Așadar, în această direcție de analiză se conturează pe de o parte o simbolistică aparte a culorilor și pe de altă parte o simbolistica a instrumentarului. Tot ceea ce ține de picturalitate este monocrom, instrumentul scriiturii zugrăvind locuri stranii și oameni memorabili. Dominanta unei singure culori este prevăzută în cazul unor ființe cu totul crescute din pastă pigmentată, amintind de lumile primare sau anistorice: omul în negru „culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat”²⁰⁶, femeia în negru fără cap ce poartă voaluri îndoliate în spatele cărora se ascunde o „gaură beantă, o sferă goală până la ceafă”²⁰⁷, domnul în alb care trece prin fața Casei de Depuneri, doamna în roșu, extravagantă, care traversează piațeta din fața Poștei din București, prietenul din vis al protagonistului cu pielea albastră. O lume monocromatică își are misterul și curiozitățile ei latente, însă înțelesul ascuns al acesteia se leagă de neputința eroului blecherian de a deveni un altul, de a-și lua în stăpânire alteritatea încercată în dimensiunea irealității.

Cealaltă dominantă a semioticii textuale este instrumentalul, care pe lângă varietatea și multitudinea sunetelor receptate aproape în fiecare pagină, muzicalitatea capătă valențe metafizice, fiindcă actul scriiturii aduce cu sine o melodicitate aparte, ontică, estetică și cathartică. De fapt, sonoritatea accentuată obsedant în proza blecheriană este strigătul surd, sufocant, înecat în plâns al figurii cadaverice din pictura lui Eduard Munch, este țipătul de disperare al celui care se înăbușă în propria condiție decadentă. Nu este un apel la autovictimizare, la compasiune, ci semnalul acustic este redat ca un gest dezarticulat al ființei care-și verifică propria

²⁰⁶ Max, Blecher, op. cit., p. 40;

²⁰⁷ Ibidem, p. 77;

existență, amprenta umană originală. Din gama instrumentelor preferate de autor se remarcă gramofonul a cărui muzică învechită exprimă nostalgia și melancolia unei lumii demult apuse. Prima imagine a gramofonului este proiectată pe fundalul haosului obiectual din casa bătrânului Weber care trezește interesul aceluia căutător de vestigii: „Într-un colț zăcea gramofonul cu pâlnia răsturnată, frumos vopsită în felii galbene și roze, ca o enormă porție de înghețată de vanilie și trandafir”²⁰⁸. Acestei apariții gramfonice îmbietoare, cu iz copilăresc și conotații zaharicale, urmează alte și alte imagini ale aparatului călăuzitor de muzică ce animă decorul prin unduirea sonoră. Gramofonul devine un promotor de stare care adună în jurul lui oamenii și-i ghidează într-un joc de panopticum când aparatul cântă „arii orientale din Kismet”²⁰⁹ sau alimentează cele mai absurde gânduri, atunci când ritmul muzicii devine monoton. Acest obiect este parte integrantă din existența eroului blecherian, muzica infiltrându-se ca un microb pe sub pielea personajului. Oriunde s-ar deplasa protagonistul, gramofonul aparține exclusiv peisajului, ca și cum doar decorurile se schimbă, iar punctul de referință rămâne veșnic același. În sanatoriu, uneori muzica gramofonului se estompează, făcând loc tăcerii care somnolează printre coridoarele și odăile spitalului: „Răsună din când în când în vreo odaie ecoul ronțăit și șters al unei plăci de gramofon, apoi tăcerea recădea mai grea și mai hipnotizantă”²¹⁰.

Gramofonul poartă și însemnele ludicității, bolnavii inventând un „joc stupid”²¹¹ prin care gramofonul cu plăci diferite erau pornite în același timp, zgomotul atingând cotele absurdului: „o formidabilă cacofonie de sunete și urlete izbucni deodată”²¹². Timpul care se scurge în spațiile sanatoriale se face în ritmul învârtirii mecanice și leneșe a manivelei de gramofon, instaurând o prelungă somnolență contagioasă. Chiar și plecarea din sanatoriu nu poate dezlega blestemul gramofonului care-l urmărește pe protagonist în orice parte a lumii, însă acum obiectul își arată față agresivitatea, ferocitatea: „se repetă în mine ca o placă de gramofon stricată «e mută...e mută...e mută»”²¹³. Finalul romanului *Vizuina luminată*

²⁰⁸ Max, Blecher, op. cit., p.55;

²⁰⁹ Ibidem, p. 64;

²¹⁰ Ibidem, p.149;

²¹¹ Ibidem, p.193;

²¹² Ibidem, p.193;

²¹³ Ibidem, p.298;

marchează trecerea definitivă a eroului blecherian în lumea irealității, o trecere fără cale de întoarcere în real, însă acest salt este susținut de rotația amețitoare a plăcii de gramofon: „continuum să fiu suspendat în aer, însă ca o placă de gramofon care se învâрте încetișor și ronțăie o melodie mărunță undeva departe, zăpăcitoare și greu de înțeles.”²¹⁴

Simbolul gramofonului întreține rețeaua de semnificații a instrumentalului care se ramifică și nodul semantic este îmbogățit cu alte lexeme ale sonorității: vioara lui Eugen care emană un miraj al sonatelor, orchestra din sala cinematografului, orga din bisericile catolice, simfonia bâlciului, muzica dizarmonică și tristă a nunții lui Paul cu Edda, acordeonul lamentabil al sanatoriului Berck, mandolina unui bolnav, patefonul Isei, clopotul electric și asurzitor al clinicii, urletul sirenei, cântecul armonicii și al acordeonului din Paris, muzica de jazz de la radio, etc. Proza blecheriană este exclusiv muzicală, prin toate cuvintele răsună o melodicitate tristă, melancolică în acord cu stările și trăirile personajului.

Ultimul și nu cel din urmă nod semantic articulat în romanele blecheriene este simbolistica primordialității dată de cele patru țării ale lumii, forțe nevăzute și văzute, neauzite și auzite, tangibile și intangibile, tămăduitoare și maligne. Dacă inutilitatea lumii este dovedită prin majoritatea simbologilor, aerul, apa, focul și pământul redau în permanență inconsistența.

Gaston Bachelard, analizând imaginarul nietzschean, definește aerul pur drept „conștiința clipei libere, a unei clipe care deschide un viitor”²¹⁵, oferind în același timp un moment de repaos și destindere, însă la Blecher, acest simbol nu se apropie de idealitate. Scriitura blecheriană dezvăluie un aer privat de substantialitatea primară, contaminat de alte materii care-l hibridizează și-l deposează de proprietățile sale. Este un aer atât de inconsistent, încât nu mai deține puterea de a susține corporalitatea personajului, iar pașii nesiguri ai protagonistului străbat „un râu vaporos și călduț”²¹⁶. Uneori, aerul își arată incisiv partea întunecată și coexistența cu ființa umană este imposibilă, devenind în cele din urmă o luptă în urma căreia eroul blecherian iese învins și atunci se retrage în carapacea sa: „Capul [...] era un refugiu sigur împotriva aerului [...] veșnic în mișcare, vâscos, greu, curgător, încercând să se închege în stalactite negre și

²¹⁴ Ibidem, p. 324;

²¹⁵ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997, p. 141;

²¹⁶ Max, Blecher, op. cit., p. 83;

urâte”²¹⁷. Alteori, aerul își arată transparența care se dovedește o capcană abisală pentru personaj, amintind de spațiile vizuină străbătute în planul terestru. Vidul conține aceleași caverne care preiau tremurul ființei și-l amplifică într-un ecou prelung al neantului: „Capul îmi huia mereu și toate cavernele aerului repetau parcă murmurul acesta.”²¹⁸ Peisajele sunt întotdeauna cameleonice, dar în sensul depreciativ al cuvântului, întrucât norii, „obiectele unui onirism al luminii zilei”²¹⁹, apar în imagini dezintegratoare „Câteodată cerul se făcea negru, de cărbune, apoi se lichefia în mase de nori spălăciți și cenușii ca o scursură de mlaștină deasupra caselor.”²²⁰ Simbolul aerului este demitizat primind conotații blasfematorii, ceea ce face ca acest topos neantizat să fie purtător de blesteme în toată lumea. Așadar, aerul blecherian nu permite lansarea unui zbor înălțător, ci mai curând prefigurează căderea surdă, abruptă frântă pe pământ. De aceea, bolnavii din sanatoriu își târăsc cărjele ca niște aripi rupte, înaintând încet și sigur către inevitabilul sfârșit, trăind „drama zborului ratat”²²¹.

De asemenea, aerul este impur din punct de vedere olfactiv, fiind alterat de mirosuri tari, agresive: mirosul gelatinos al descompunerii cojilor de semințe, mirosul iute de legume putrezite, mirosul greu de umezeală, mirosul de carbid al bâlciului, mirosul acid de urină și de carne din barăcile măcelarilor, fum înăcrit, rășină, leșie, pucioasă, naftalină, tămâie, mirosul puternic de alge și de putreziciuni, mirosul greu de crini și narcisi, parfumul amar al mușcatelor, mirosul de fân putred și rânzezeală, mirosul aspru și salin al crabilor, parfumul largului alterat și puturos, etc. O categorie aparte o ocupă mirosurile sanatoriale care descriu o furtună olfactivă crâncenă și amețitoare: un miros antiseptic de iodoform și de farmacie, de acid fenic, „un amestec de antiseptic și de parfum puțin greșos de stupefiant”²²², mirosul dezinfectantelor și a materiilor purulente, mirosul sufocant și puturos al vaporilor de sulf, de camfor, toate provoacă starea de leșin și scufundă ființa într-o apă întunecată. În esență, simbolul aerului blecherian poate fi redus la o singură sintagmă care va atrage după sine

²¹⁷ Ibidem, 81;

²¹⁸ Ibidem, p. 61;

²¹⁹ Gaston Bachelard, op. cit., p. 192;

²²⁰ Max, Blecher, op. cit., p. 170;

²²¹ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997, p.159;

²²² Max, Blecher, op. cit., p.166;

dominantele sale (impuritate, imponderabilitate, transparentă, lichefiere, vâscozitate, vid, agresivitate olfactivă): „Ce miros de putreziciune exalează!... ”²²³

Apa, „element al imaginației materializante”²²⁴, apare în viziunea lui Bachelard „ca o ființă totală”²²⁵, având un corp, un suflet, o voce, ceea ce conferă unitate acestei entități primordiale. În romanele lui Blecher, simbolul apei este omniprezent, debordant în măsura în care erodează tot ceea ce îi iese în cale. Elementul acvatic se infiltrează în toate straturile materiei și ale umanului, săpând un drum al apei care curge amăgitor către moarte. De la apa curgătoare (izvorul din grota săpată lângă fabrica de ulei, izvorul cu malurile abrupte și surpate, micile cascade și fântâna arteziană din grădina cu flori), apa maternă (marea și oceanul), „apele îndrăgostite”²²⁶ (oglindea, fotografia, tabloul), apa onirică (visele și reveriile) apa vieții (sângele), apa morții (întunericul) se ajunge la apa metafizică (cea a cuvântului). Fiecare tipologie a apei este în felul ei distructivă, contaminând orice obstacol cu substanța sa lichefiantă. Limpezimea, dacă există, este doar o aparență care ascunde în spatele său un mare hăul, în rest apele blecheriene sunt tulburi, adânci, mânioase, respingătoare, aducătoare de suferință. Alternând între două dimensiuni antagonice, apa, fie este insuficientă și torționară (picătură obsedantă a unui robinet) sau pietrificată („apă cu valurile împietrite”²²⁷), fie este din abundență, provocând un cataclism universal. Apa își dezvoltă cele mai insalubre imagini cu putință: ploaia rece și mohorâtă care inundă toposurile, plânsul amar și convulsivat al celor mai apropiați bolnavilor (îngrijitoarea Isei, tatăl lui Bobby), umezeala pielii „până la oase... până la inimă”²²⁸ provocată de corsetul de ghips și urina ce-și imprimă mirosul acid în locurile marginase. Obiectualul și ființa capătă o nouă consistență acvatică și astfel se instaurează o cosmogonie inversă a apei: „Din toate colțurile, din toate cabinetele se revărsau, într-o scurgere nestăvilită, pâraie de hârtii mototolite, râuri pline de ziare vechi [...] un ocean de murdărie lângă

²²³ Ibidem, p. 224;

²²⁴ Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997, p. 15;

²²⁵ Ibidem, p. 19;

²²⁶ Ibidem, p. 23;

²²⁷ Max, Blecher, op. cit., p. 40;

²²⁸ Ibidem, p. 141;

oceanul cu valuri”²²⁹. Apa oceanului devine și ea febrilă și ia cu asalt atât spațiul exterior (universul), cât și spațiul interior (trupul uman): valurile de zece metri „foșneau în urechi, ca o vijelie ce-i intrase în creieri... în timp ce parcă tot sângele dintr-însul și apa, și oceanul, și aerul ar fi început să fiarbă, să clocotească.”²³⁰ Se observă aceeași tendință de amalgamare o materiilor, apa împrumutând calitățile elementului ignic, aerian sau teluric.

În acest context al mixturii, se poate vorbi despre „apele compuse”²³¹, apa și pământul formând noroiul, „lutul arhaic”²³² în care eroul blecherian se scaldă. Scriitura blecheriană dezvoltă un simbol al noroiului răsturnat, desființând mitul creării omului și definind „o materie degradată și degradantă, care contaminează malefic tot ce atinge.”²³³ Experiența noroiului are un fundament thanatic, încercarea protagonistului de a-și provoca scindarea ființei este și de această dată sortită eșecului. Pământul păstos, „bălegarul”²³⁴ se strecoară prin mâinile misionarului „în frumoase felii negre și lucioase”²³⁵, iar botezul teluric transformă ființa într-un duh coșmaresc al pământului : „Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca țâșnit din pământ”²³⁶. Protagonistul este jupuit de toată umanitatea sa și prin acest joc al scufundării, simulează, de fapt, primii pași către moarte. O dată cu imaginea acestei „materii plasmatică din care se clădește un univers torționar”²³⁷, se face trecerea către simbolistica pământului. Dacă elementul teluric acceptă amalgamarea cu acvaticul, înseamnă că poate să permită și contaminarea cu ignicul. În această ipostază, pământul este desemnat de imaginea dunelor de nisip, culoar deșertic până la vila Elseneur din orașul Berck. Peisajul nisipos domină prin pustietate și măreție: dunele sunt înalte cât casa și încremenesc casele în această materie fierbinte. Prin urmare, și simbolul pământului reprezentat de un antagonism aparent (fluiditate/ soliditate) are calitatea de a fuziona cu celelalte materii și de a forma spații cavernă care să închidă ființa într-un

²²⁹ Ibidem, p. 183;

²³⁰ Max, Blecher, op. cit., p. 181;

²³¹ Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997, p. 97;

²³² Nicolae Balotă, op. cit., p. 134;

²³³ Gheorghe Glodeanu, *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes Cluj-Napoca, 2005, p. 299;

²³⁴ Max, Blecher, op. cit., p. 75;

²³⁵ Idem;

²³⁶ Ibidem, p. 74;

²³⁷ Gheorghe Glodeanu, op. cit., p.56;

prizonierat. Grotă literară blecheriană nu este „un repaus ocrotit”²³⁸, ci o carceră în care ființa se adâncește în suferință și-și sapă propriul mormânt.

De la grotle „naturale”²³⁹ ale universului, eroul blecherian trece la cele „artificiale”²⁴⁰ care prin prisma unei dedublări de suprafață sunt cu atât mai răufăcătoare, cum este cazul sălii de cinema. În acest topos, simbolul focului provoacă un întreg dezastru material, cinematograful fiind asaltat de flăcări și creând un spectacol hilar al omenirii: „Izbucniră din toate părțile țipăte și strigăte scurte de «Foc! Foc!» ca niște pocnete de revolver”²⁴¹. Chiar și în sanatoriu, o altă grotă artificială, focul își continuă obișnuința sa de mistuire a obiectualului, prin topirea plăcilor de gramofon, accentuând încă o dată principiul dezintegrator al elementului. În ceea ce privește raportul său cu umanul, elementul ignic pare să nu aibă combustie suficientă pentru a victimiza, însă de cele mai multe ori este un stimulent fervent în momentele cele mai intime ale sinelui: pentru a alunga tristețea, protagonistul își trece în joacă mâinile prin para focului sau păstrează un obiect fetiș, ferit de privirea iubitei, o brichetă, imagine metonimică a focului. De altfel, focul, acest element „intim și universal”²⁴² care „strălucește în Paradis” și „arde în Infern”²⁴³ apare mereu într-o contopire cu apa (valurile furioase), aerul (căldura insuportabilă) sau pământul (dunele de nisip, asfaltul încins). Întreaga simbologie a primordialității se prezintă, în consecință, ca o substanță impură, inconsistentă și dureroasă, Blecher fiind prin excelență un scriitor al materiei dezintegratoare.

Sintetizând, toate aceste opt noduri semantice care au creat țesătura prozei blecheriene, dovedesc predilecția autorului pentru un ipotetic antagonism care nu face altceva decât să accentueze misterul malefic al simbolului în planul realității și estetic în planul scriiturii. Prin urmare, creațiile lui Max Blecher sunt tributare semioticii prin instituirea unei simbologii aparte a existențialului și a experimentalului, atât prin manifestarea laturii sale artistice, cât și prin infiltrarea omenescului maladiv în sfera ficționalului.

²³⁸ Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999, p. 151;

²³⁹ Ibidem, p. 54;

²⁴⁰ Idem;

²⁴¹ Max, Blecher, op. cit., p. 43;

²⁴² Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000, p.35;

²⁴³ Idem;

Bibliografie:

- Gaston, Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000;
- Gaston, Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999;
- Gaston, Bachelard, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997;
- Gaston, Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997;
- Georgeta, Horodincă, *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, București, 1970;
- Gheorghe, Glodeanu, *Max Blecher și nouă estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes Cluj-Napoca, 2005;
- Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuină luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014;
- Mihai, Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988;
- Mircea, Diaconu, *Firul Ariadnei*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014;
- Nicolae, Balotă, *Romanul românesc în secolul XX. De la Ion la Ioanide*, Editura Viitorul Românesc, Deva, 1997;
- Nicolae, Manolescu, *Arca lui Noe*, Volumul III, Editura Minerva, București, 1983;
- Sergiu, Ailenei, *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003;

Evadarea în scriitură: tipuri de discurs palerian în epoca antedecembristă

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

***Abstract:** The refuge in writing is dictated by the writer's worry to come out of the terror of personal obsession (the prediction that he would die at 44), the totalitarian daily occurrence and the entering under the sign of destiny forged by inner strength and assuming it. Octavian Paler's works swing between two trends: mythology and autobiography. Although he goes towards literature through Blaga's poetry influence (The Shadow of Words - 1970), then he will move to the essay, publishing books hard to fit into a specific genre (essay, memoirs), structuring gradually on a "Paler genre - one that is unmistakable and impossible to imitate" (Mircea Iorgulescu). His work does not go within a single genre, it ranges from narrative prose to essays or ideas. It addresses several literary formulas: a journey diary, debate, controversy, correspondence, memoirs, a work of imagination – the parabolic novel, the essay novel (the two novels can be approached from several perspectives: reading in an autobiographical grid, political allegory about totalitarian worlds, a parable of the human condition). In all the works of the same fore-December era it looks like constant the same search towards himself through self confessions and meditations. In this era, the confession is indirect and erudite, achieved through fiction or art critics. The type of fore-December era writing abounds in dissimulative strategies, opposite to the direct confession specific to the post-December era.*

***Keywords:** mythology, autobiography, parabolic novel, prose essays, indirect confession.*

Aventura în universul cărților s-a produs târziu în 1970 cu publicarea volumului de versuri *Umbra cuvintelor*, când trecuse binișor de vârsta deplinei maturități, adică la 44 de ani. Se afirmase deja în lumea culturală românească, ca jurnalist și realizator de programe radio-TV. Refugiul în literatură a fost posibil printr-o revelație brutală tocmai dintr-un sentiment al fricii determinat de prezicerea (de care a aflat după terminarea liceului) că va muri la 44 de ani ori în preajma acestei vârste. Astfel, la 44 de ani și-a publicat prima carte – fapt pe care-l numește în

cartea sa *Viața ca o coridă* – „coincidență”²⁴⁴. Însă, într-un alt capitol, relatează un eveniment care justifică faptul că debutul în volum la această vârstă nu e tocmai o pură coincidență, ci e determinată de întâlnirea cu un fost coleg de cameră – cântărețul de biserică din strada Tufelor „omul cu milioanele” pe care-l descrie astfel: „Era palid, foarte îmbătrânit, supt la față. Avea o boală gravă și știa că va muri nu peste multă vreme. Cu o strâmbătură dureroasă, care s-ar fi vrut un zâmbet mi-a declarat că era pregătit. Acest cuvânt m-a cutremurat. Cum adică « pregătit »? [...] Mi-am continuat drumul spre Radio, răscolit de această întâlnire care parcă m-a trezit dintr-un somn lung. Aveam patruzeci și trei de ani. [...] Îmi spusese mereu, liniștitor, « mai am timp », ca să mă trezesc, trecut binișor de pragul maturității, în postura unui debutant [...] și numai revelația brutală că un om doar puțin mai în vârstă decât mine se afla în pragul morții reușise să mă zgâlțâie”²⁴⁵. Cu toate că debutul literar în volum s-a produs târziu, abia la 44 de ani, totuși intenția de a se aventura într-un univers paralel, într-un dialog doar cu sinele, cu marile mituri și valori ale umanității datează din vremea studenției. Această întâmplare este relatată pe larg tot în *Viața ca o coridă*, într-un capitol anterior intitulat „Un joc serios”, unde își amintește că locuia într-o încăpere din cartierul Ferentari, din București, cu alți doi chiriași – un cântăreț de biserică și un funcționar și unde dă frâu liber „ambitiilor sale literare”. Deși încearcă pe cât posibil să mențină în siguranță manuscrisele, închizându-le în cufărul cu care tatăl lui făcuse războiul, în toamna anului 1948 le uită în librăria din apropierea bisericii Kretzulescu. Episodul este descris prin punerea în discuție a temei literare a destinului – recurentă în opera lui Paler – căci „din nenorocire, am avut privilegiul să constat că destinul depinde uneori de amănunte”²⁴⁶ și a motivului literar al manuscrisului pierdut, ce ar putea fi interpretat la prima vedere ca un artificiu literar, un pretext de factură romantică.

După acest episod, menționează că ar fi încercat un an întreg să reconstituie cele trei manuscrise – o culegere de eseuri (o *Reabilitare a Evului Mediu*), un volum de poezii și un roman. În schimb, s-a ciocnit de neputința de a-și aminti toate detaliile, ceea ce îl împiedica să le refacă și l-a

²⁴⁴ „Coincidența aceasta, de care mi-am amintit într-o dimineață, m-a făcut să privesc bănuitor mașina mea de scris, o Smith Corona veche, uzată...” în Paler, Octavian, *Viața ca o coridă*, ediția a II-a, Editura Polirom, 2009, p. 29.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 436-437.

²⁴⁶ *Ibidem*, p.31.

determinat să jure că renunță la literatură, gest pe care prozatorul însuși îl califică, după trecerea anilor, drept „un gest de un patetism îndoielnic”. La douăzeci de ani distanță tot într-o toamnă s-a decis, sub amenințarea trecerii ireversibile a timpului, să devină „sperjur” din dorința de a-și construi prin literatură „o viață secundă” (Octavian Paler)²⁴⁷, deoarece la 43 de ani se întreabă: „Și ce împlinisem din năzuințele adolescentului care, într-o cameră cu lut pe jos din Ferentari, visase să privească dincolo de « Porțile Paradisului »”²⁴⁸. Despre scrisul ca formă de luptă împotriva trecerii inexorabile a timpului amintește și Constantin Coroiu, căci făcând o analogie între lupta cu destinul și corida, criticul menționează că „abia la 44 de ani, odată cu prima sa carte, matadorul intra în vacarmul arenei. Arma sa de luptă nu era însă sabia (și muleta), ci o patinată mașină de scris.”²⁴⁹ Criticul avansează mai departe ipoteza că „taurul se afla în el însuși”, iar „mașina de scris a fost pentru el o armă împotriva spaimei [...] Un drog”²⁵⁰. Debutul târziu îi va accentua febrilitatea cu care-și va scrie și va publica ulterior cărțile – 12 volume numai până în 1989. Prin urmare, de n-ar fi fost acest imbold superstițios, nu s-ar fi apucat poate niciodată de a (se) scrie, de a se risipi în romane, confesiuni, memorii, pentru că articole în reviste publicase în calitate de jurnalist și corespondent și înainte de vârsta de 44 de ani.

După cum afirma criticul Mircea Iorgulescu toate volumele de eseuri de până la *Viața ca o coridă* stau sub semnul unei confesiuni indirecte – a unei autobiografii mascate de dezbaterile filozofice, etice, despre mitologie, artă, aceasta reprezentând de fapt și de drept prima parte a operei lui Octavian Paler. Începând cu volumul *Viața ca o coridă*, pe care Ion Simuț îl considera „placa turnantă în opera lui Octavian Paler”²⁵¹ (întrucât cartea reprezintă trecerea de la confesiunea indirectă la cea directă), se dezvoltă cea de-a doua parte a operei scriitorului – aceasta fiind și ultima carte publicată sub regimul comunist în 1987, când sistemul se liberalizase parțial. În *Viața ca o coridă*, confesiunile devin din ce în ce mai personale, mai profunde, astfel că scriitorul va parcurge un itinerariu literar de la

²⁴⁷ *Ibidem*, p.29.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 436.

²⁴⁹ Coroiu, Constantin, *Lecturi subiective*, Editura Edict, Iași, 2009, p.123.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.123.

²⁵¹ Simuț, Ion, în prefața de la *Autoportret într-o oglindă spartă*, ediția a III-a, Polirom, Iași, 2010, p. 5.

mitologie la autobiografie. Se va contura treptat o *mitologie personală*, numită și *pseudo-autobiografie* sau *ficționalizare autobiografică*, valorificând ca specii: memoriile, autoportretul literar, poemul autobiografic.

Întrucât încă din primele sale scrieri vizează conturarea unei perspective asupra antropo-socialului cât mai largi, Octavian Paler tratează teme precum arta, literatura, cultura, religia care vădesc o pregătire intelectuală socială cu vaste cunoștințe în toate domeniile, fapt ce se explică și prin apetența afirmată deseori pentru valorile Renașterii. Între acestea se numără și idealul *omului universal*, ce l-a sedus se pare și pe Paler, acesta urmând cursurile a trei facultăți. Astfel, a urmărit să-și asigure un orizont cât mai larg, opunând rezistență prototipului uman ce începuse să se impună în secolul al XX-lea: specialistul – omul unui singur domeniu. Însă singur observă în *Viața ca o coridă* pericolele enciclopedismului, și anume, că el poate fi o cursă, căci „vrând să știi cât mai multe, riști să știi câte puțin din toate, dar să nu știi aproape totul despre nimic”²⁵². Îndrăznește să numească această preocupare pentru mai multe domenii – „poligamie intelectuală” sau „donjuanism intelectual”.

O altă temă dragă lui Octavian Paler este singurătatea – temă ce reflectă însăși condiția scriitorului de pretutindeni. Singurătatea presupune o retragere din fața lumii în pustiu, deșert al celui care (se) caută (pe sine) prin scris. Singurătatea și deșertul sau pustiul se completează reciproc și sunt aproape sinonime în vocabularul palerian. Deșertul și pustiul sunt „spații” ce conduc spre inițierile în singurătate, căi de cunoaștere a sinelui, de înțelegere a lumii prin confesiune. Singurătatea, pe cât de dureroasă și grea, este deopotrivă o haină obligatorie a scriitorului, el fiind prins între vocația de solitar și tentația de a-și sfârâma grota.

Tema fricii de moarte reprezintă un laitmotiv în multe din scrierile sale, ea fiind susținută prin pofta, iubirea pentru viață. Strâns legate de aceasta sunt timpul și destinul. Tema destinului și cultul memoriei sunt constante ale operei paleriene. Autorul formulează deschis nedumerirea dacă lasă în urma sa o biografie sau un destin. Constantin Coroiu oferă un posibil răspuns la această întrebare, susținând că „paradisele sale pierdute, paradoxal, dau măsura « transformării unei biografii în destin »”²⁵³. Destinul se intersectează și cu alte teme: teroare și sistem opresiv, donquijotismul, copilăria, iubirea, mitologia.

²⁵² Octavian, Paler, op. cit., p. 411.

²⁵³ Coroiu, Constantin, op.cit, p.126.

Tema copilăriei - văzută ca paradis pierdut - este pe larg tratată în *Viața ca o coridă* – carte publicată în perioada antedecembristă, dar mai ales după 1989 în *Autoportret într-o oglindă spartă*. De altminteri, în aceasta din urmă susține că și-ar fi putut face o carte de vizită care să-l recomande drept „specialist în paradise pierdute”²⁵⁴, fiind conștient că „tot ce pierdem, pierdem pentru totdeauna”²⁵⁵. Paradisul copilăriei își găsește o determinare spațială în satul Lisa. Lisa reprezintă atât un spațiu, cât și un timp – cronotop – al fericirii absolute, în care istoria este boicotată – un fel de a ieși din istorie, de a scăpa de stresul acesteia. În Lisa, „timpul curgea mai mult în afara istoriei”²⁵⁶. La București, ca elev, va descoperi o altă modalitate de a boicota istoria, și anume, prin lectură care va deveni și ea după ani – un paradis pierdut. Astfel, lectura apare ca „singură formă de revoltă, chiar dacă probabil nu într-o totală conștientizare, împotriva faptului că « războiul își luase sarcina de a concura lecțiile de filozofie ». Spațiul închis și totodată deschis spre atâtea zări ale lecturii ... era unul mai securizant decât orice adăpost, decât orice cazemată”²⁵⁷.

Un alt paradis pierdut pare a fi acela al iubirii pe care-l atinge doar în treacăt în scrierile sale – cel puțin nu într-o confesiune directă, poate și din pudibonderie refuză să dezvăluie prea mult din viața sa intimă sau din convingerea pe care o afirmă în *Viața ca o coridă*, și anume, că „orice experiență în acest domeniu are o valoare pur personală. Nu le e altora de folos. Fiecare descoperă pentru sine ceea ce e de descoperit, vorbăria prea multă n-are niciun rost, mai ales că inima nu poate fi rațională. Miracolele, spunea tu însuși, nu trebuie să se conformeze niciunei logici. Altminteri, nu ar mai fi miracole”²⁵⁸, ci câteva referiri generale cu o notă ușor aforistică: „Poate că dragostea este adevărul cel mai puțin absurd în această lume care nu duce lipsă de absurdități. Și poate că răspunsul cel mai simplu și, totodată, concret la întrebările complicate ale filozofiei este cel pe care adolescenții îl găsesc singuri, sărutându-se prin parcuri. Un bărbat și o femeie care se iubesc corectează în parte ceea ce e rău alcătuit în creația lumii”²⁵⁹. În mod indiscutabil, Octavian Paler nu se înregistrează într-un

²⁵⁴ Paler, Octavian, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 81.

²⁵⁵ *Ibidem*, p.73.

²⁵⁶ Coroiu, Constantin, *idem*, p. 125.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁵⁸ Paler, Octavian, *Viața ca o coridă*, ediția a II-a, Editura Polirom, 2009, p. 380.

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 378-379.

anumit domeniu literar. Vizibil este faptul că fie la început din dorința de a-și găsi un stil, fie din nevoia de a experimenta cât mai multe genuri literare, scriitorul va aborda în epoca antecembristă mai multe formule sau specii literare. 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”²⁶⁰. 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 pătimașă”²⁶¹.

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”²⁶². Aceeași părere o împărtășește și Eugen Simion care în *Scriitori români de azi*, volumul IV, în capitolul dedicat lui 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”²⁶³.

Cu toate că debutează cu un volum de poezii – „definiții lirice” de rezonanță blagiană: *Umbra Cuvintelor* – scriitorul s-a dedicat în special prozei. Câteva intruziuni lirice se vor regăsi în unul dintre volumele ulterioare - *Mitologii subiective* – și chiar în *Drumuri prin memorie*.

Odată cu publicarea volumelor *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia* – 1972, *Drumuri prin memorie. Italia* – 1974 își va schimba registrul, abordând jurnalul de călătorie. Cele două opuri se vor încadra în „formula eseului cu pretext mitologic pe o schemă narativă minimală, împrumutată memorialului de călătorie”²⁶⁴. Alții vor fi de părere că „primele însemnări despre Egipt, Grecia, Italia (*Drumuri prin memorie*, 1972, 1974) ezită între memorialul de călătorie în stilul mai vechi al genului, reflecția morală și o

²⁶⁰ Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.130.

²⁶¹ *Ibidem*, p.130.

²⁶² *Ibidem*, p.131.

²⁶³ Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura David & Litera, București-Chișinău, 1998, p. 188.

²⁶⁴ Patraș, Antonio, în *op.cit.*, p. 6.

discretă poezie a timpului”²⁶⁵ sau că „notele sale de drum devin eseuri”²⁶⁶. Aceste interpretări se justifică prin viziunea paleriană asupra călătoriei care se distanțează net de cea comună, generală, fiindcă în notele sale de călătorie el nu surprinde particularitățile, notele caracteristice ale țărilor, civilizațiilor pe care le vizitează, le traversează, ci oriunde s-ar afla scriitorul se centrează asupra propriei interiorități, se caută pe sine „iremediabil și violent subiectiv” (Mircea Iorgulescu). Pentru Paler „o călătorie e, în cele din urmă, în secret, aproape totdeauna o călătorie spre adevărurile noastre și un prilej de clarificări”²⁶⁷, care presupune ca ochiul său să fie înclinat spre introspecție, spre o analiză interioară adâncă – „un ochi al meu a fost întors mereu spre înăuntrul meu”. În acest fel, tot ce îi captează atenția din exterior nu este demn de a fi reținut în însemnările sale de călătorie decât dacă predispoze la confesiune, la excavarea memoriilor interioare. 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.

În mituri, scriitorul „se autoexprimă prin ele în ceea ce spiritul său are etern omenesc”, conducând la o „subiectivizare problematică a mitologicului”²⁶⁸, căci în cartea *Mitologii subiective* își asumă în mod explicit această direcție: „numele de zei și eroi sunt întrebuințate ca pseudonime: (...) grecii antici sunt simple pseudonime. În fond, de fiecare dată am vrut să zic « eu însumi »”²⁶⁹.

La momentul când va apărea primul volum din *Drumuri prin memorie*, cel care va scrie un cuvânt introductiv printr-o scrisoare deschisă va impune o grilă de lectură în cheie lirică vizibilă încă din formulele de adresare cu care-și începe seria aprecierilor favorabile, și anume, „Iubite poet”, „Alesul meu poet”, deși Paler renunțase la poezie în favoarea prozei eseistice. Antonio Patraș – cel care prefățează volumul *Drumuri prin memorie* din 2009 – își exprimă într-un totu dezaprobarea, căci „începând

²⁶⁵ Simion, Eugen, *op. cit.*, p. 190.

²⁶⁶ Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 571.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 571.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 571.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 571.

chiar cu *Drumuri prin memorie* se estompează masiv stridentă inadecvare de fond sesizată, în cazul versurilor, între emoția pur subiectivă, de neîndoielnică autenticitate, și expresia ei « artistică » (ce lasă impresia neplăcută de ornament steril, prețios, redundant)²⁷⁰. Totuși, și Antonio Patraș este de acord că în prima ediție se întrevăd notele lirice acute, dar că ulterior acestea vor fi eliminate în ultima ediție antumă (1999) – varianta ce păstrează în raport cu prima, numai « spiritul » și aproape deloc « forma ».

Eugen Simion laudă stilul confesiv concis practicat în *Drumuri prin memorie* și susține ideea întrucâtva opusă celei expuse de Patraș că fraza nu se dilată, vorba n-o ia, cum se întâmplă adesea, înaintea ideii. Informația, descripția, documentul – pe scurt: paraliteratura – se convertesc la timp în confesiune și poezie în spațiul literaturii [...] Astfel de observații sunt ingenioase, stimulative pentru spirit și ele aparțin unui moralist instruit²⁷¹. Octavian Paler încearcă nu atât să expună meticulos informații despre Heliopolis, Valea regilor, Sfinx, Sala hipostilă, ci, pe lângă un minimum de date precise, meditează pe marginea lor, discursul încercându-se de o miză etică. Astfel, sala de la Karnak este interpretată într-o grilă impregnată de etic ca „un purgatoriu pentru truțiile bicisnice ... da, printre aceste coloane capabile să susțină fiecare un secol ar trebui pedepsiți să treacă și să facă o cură de umilință toți caraghioșii suficienței agresive, să se rușineze și să plece smeriți ... Dacă lumea ar fi plină de asemenea săli hipostile, ar exista poate mai puțină prostie mândră de sine, mai puțină aroganță, mai puțină impertinență, ceea ce ar face existența mai puțin suportabilă și, poate, mai deschisă spre aspirații nobile. Dar o astfel de sală ciclopică, în stare să te intimideze pentru a te purifica, se află doar la Karnak, departe de alergăturile noastre lipsite de orizont²⁷². Citite în grilă parabolică, aceste observații ar putea pune în discuție condiția omului angrenat în ambiții obscure și parșive de a parveni, de a-și etala laurii cu orice preț, de a câștiga o autoritate în fața celorlalți nu prin valoare, ci prin impunere. Privite din perspectiva unui lector ce ia seama de contextul istoric și politic în care au fost acestea scrise, ele pot trimite la abuzul de putere din perioada comunistă, la cultul conducătorului și al partidului comunist, la uriașele manifestații grotești în care se proslăvea atotputernicia lui Ceaușescu și a

²⁷⁰ Patraș, Antonio, în *op.cit.*, p.7.

²⁷¹ Simion, Eugen, *op.cit.*, p.191.

²⁷² Paler, Octavian, *Drumuri prin memorie*, ediția a III-a, Editura Polirom, 2009, pp.107-108.

regimului impus de acesta, la infatuarea nomenclaturii, a prozeliților ei, care se hrăneau din egocentrism.

Criticul Eugen Simion reclamă o oarecare stângăcie a impresiilor de călătorie din Grecia, căci le consideră „mai timorate”²⁷³, comparându-le cu cele din Italia pe care le vede debarasate de obsesia mitologicului, stilul fiind mai nuanțat, degajat. În acestea din urmă, Octavian Paler ține să evidențieze spiritul unui oraș sau al unei zone turistice: Roma e percepută ca un oraș cu suflet baroc, Veneția e un topos bolnav de trecut și impregnat de narcisism, Florența e o sfidare a neantului și tot aici Paler meditează la moarte, la setea noastră de absolut, Sulmona lui Ovidiu suferă de epicureism provincial.

Valorificând studiile lui Florin Faifer despre memorialistica de călătorie, Antonio Patraș e de părere că jurnalul este un document conceput să illustreze conturul personalității celui care-l scrie. Conform acestei concepții, Paler ar încarna tipul anticălătorului prin excelență, pe care el însuși și-o asumă: „În fond, eu sunt un anticălător. [...] Oricât aş invidia la alții plăcerea de a voiaja, pentru mine aproape orice călătorie rămâne o dificultate. Simpla idee de a pleca, de a ieși din rutina zilnică, îmi dă o stare de disconfort. Călătoria efectivă nu mai reprezintă decât o întrerupere a condiției mele normale, de sedentar incurabil”²⁷⁴. Odată reîntors din promenadă, pare a fi cuprins de un dor de reverie la o nouă aventură în necunoscut. Scriitorul nu pare înclinat spre a înregistra obiectivele turistice, impresiile de moment, care par să nu prezinte niciun interes: „Cred că mi-a fost de folos [...] absența unor însemnări făcute la fața locului. N-am dispus decât de un carnet în care îmi notasem nume de localități și cifre ce mi s-au părut importante. Asta mi-a dat iluzia că merită să consemnez ceea ce n-am izbutit să uit”²⁷⁵. Călătorul nostru preferă ca în miezul realității prozaice să descopere și să reflecteze asupra semnelor trecutului sacru, mitic: „Mergeam pe o șosea cu asfaltul încins, într-un autobuz relativ modern, iar eu aveam impresia că Herodot trecuse cu puțin înainte și că nu se scursese prea multă vreme de când Platon venise să se inițieze în secretele preoților

²⁷³ *Ibidem*, p.190.

²⁷⁴ Paler, Octavian, în prefața de Patraș, Antonio, la *Drumuri prin memorie*, ediția a III-a, Editura Polirom, 2009, p. 9.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 10.

din Heliopolis²⁷⁶. Antonio Patraș observă „prețul enorm pus pe imaginație, fără pic de respect pentru verosimilitate”²⁷⁷.

De netăgăduit sunt influențele scriitorilor existențialiști francezi, precum Sartre, Camus, dar mai cu seamă Malraux, fapt ce explică meditația susținută asupra condiției umane, motivul muzeului imaginar și cel al anti-memoriilor (psihologia anti-călătorului), obsesia destinului tragic și a salvării colective. În buna tradiție a eseștilor francezi, Paler exploatează cu dezinvoltură expresiile sentențioase, jocul de idei și nuanțe, urmărind percutanța ideii, „care conferă paginii scrise aspectul unor inscripții în basorelief”²⁷⁸.

În cartea care va urma *Drumurilor prin memorie*, și anume, în *Mitologii subiective* (1975), se observă reîntoarcerea la miturile Greciei antice, iar „stilul devine mai reflexiv”²⁷⁹. Miturile sunt reinterpretate *sui-generis*. Prin tehnica monologului cu teză sunt avansate ipotezele pe care scriitorul le reanalizează propunând uneori grile șocante de interpretare, cum ar fi, despre Narcis avansează ipoteza că e mai degrabă un erou al lucidității, nu al frivolității²⁸⁰. El fixează mitul într-o nouă grilă existențială, miturile putând fi interpretate ca parabole ale existenței umane. Stilul solemn, tragic este impus de un radicalism moral, căci „miturile, obiectele vin spre el dinspre orizontul tragediei și încărcate de sensurile (și semnele grandorii tragice)”²⁸¹.

Cu privire la jurnalele de călătorie (*Drumuri prin memorie*, *Caminante*), Nicolae Manolescu avea să reclame în a sa *Istorie a literaturii române* stilul calofil, presărat (criticul folosește un termen peiorativ – „împănate”) cu citate și referințe și „împregnate de livresc”. Pe lângă acestea, criticul acuză și o oarecare lipsă de naturalețe, căci „ceea ce autorul remarcă e neapărat încărcat de semnificație, rareori natural” și că stilul lui Paler e mai curând „empatic și emfatic”²⁸². Eugen Simion critică stilul cam

²⁷⁶ *Ibidem*, p 9-10.

²⁷⁷ Patraș, Antonio, *op. cit.*, p.10.

²⁷⁸ *Ibidem*, p.12.

²⁷⁹ Simion, Eugen, *op.cit.*, p. 191.

²⁸⁰ „Idea lui Narcis tragic (erou camusian!) este de natură să alarmeze spiritul” în Simion, Eugen, *op.cit.*, p.193.

²⁸¹ *Ibidem*, p.193.

²⁸² Manolescu, Nicolae, Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 1175.

elaborat, stufos și exagerat profetic al jurnalului de călătorie *Caminante* publicat în 1980. Cartea este subintitulată sugestiv *Jurnal (și contrajurnal) mexican* după modelul *Antimemoriilor* lui Malraux. Vizibilă este aceeași căutare a sinelui și a înțelesului lumii prin mituri. De altfel, textul este constituit 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. Mircea Iorgulescu o numea prin urmare – „romanul unui voiaj interior”, „un roman al experienței confesiunii”²⁸³. 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”²⁸⁴. 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”²⁸⁵.

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”²⁸⁶. 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”.

Apărarea lui Galilei este o confesiune indirectă concepută ca un dialog imaginar între Galilei și propria conștiință scindată. Din perspectiva unei parabole a condiției umane, ea tratează o temă recurentă în opera lui

²⁸³ Iorgulescu, Mircea, *Ceara și sigilul*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p.213.

²⁸⁴ Sorescu, Marin, *Ușor cu pianul pe scări*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 208.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 210.

²⁸⁶ Iorgulescu Mircea, *Ceara și sigilul*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 213.

Paler, din ce în ce mai pregnantă în ultimii ani, frica de moarte. În *Aventuri solitare* – carte publicată la 20 de ani distanță – se confesează: „Dacă m-ar întreba cineva « Sunteți în stare să vă dați viața pentru o idee, pentru un adevăr? », n-aș ezita să zic: « Nu, n-aș fi în stare »”²⁸⁷. Citită în cheie etică, ea poate fi înțeleasă ca o alegorie politică, în care momentul abjurării poate face referire la procesele staliniste după cum Nicolae Manolescu susținea că „procesul abjurării ar fi însă mai mult o mise-en-abime a proceselor staliniste”²⁸⁸. Abjurarea ar fi echivalentă cu autoînvinuirea din procesele staliniste. Abjurarea aduce după sine neliniștea, îndoiala că ar fi fost mai bine să suporte rugul „în fiecare noapte mă întreb dacă nu era mai bine să înfrunt rugul”, efemere consolări „am destul timp să răspândesc în lume acest adevăr din moment ce sunt viu” și iluzia speranței formulată poetic: „Adevăratul curaj al poetului nu constă în a cânta ploaia, ci văzând cerul pârjolit, să continue să spere”²⁸⁹. Despre *Apărarea lui Galilei*, Eugen Simion va opina că este cel mai coerent și mai ingenios dialog despre prudență și iubire (așa cum Paler însuși a scris în prefața cărții). Ea pune pe tapet relația dintre adevăr și etica omului care luptă pentru adevăr. Acestea pornesc de la următoarea dilemă: De ce a cedat Galilei în fața Inchiziției, deși rostește sotto voce „eppur si muove”. Astfel că savantul este chinuit de viermele remușcării, căci în fiecare noapte este urcat în vis pe rug, până când o zeiță i se arată, indicându-i calea înțelepciunii. Datorită tensiunii ideilor, al sinuosului labirint al interogațiilor, *Apărarea lui Galilei* apare în viziunea lui Mircea Iorgulescu „un curat roman filozofic, remarcabil prin calitățile artistice ale dialogului și tensiunea ideilor”²⁹⁰.

Polemicile cordiale abordează tot stilul eseistic confesiv cuprinzând o succesiune de reflecții pe tema raportului dintre istorie și cultură. Se pune în discuție situația culturii noastre, evaluându-se atât punctele tari, cât și punctele slabe, încât Marin Sorescu afirma că „putem considera această carte ca un buletin meteorologic serios”²⁹¹. Cartea este rezultatul unui studiu al societății românești de câțiva ani care scoate în evidență abilitatea

²⁸⁷ Paler, Octavian, în Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 1176.

²⁸⁸ Manolescu, Nicolae, *op. cit.*, p. 1176.

²⁸⁹ Paler, Octavian, în, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 1176.

²⁹⁰ Iorgulescu, Mircea, *op. cit. (Ceara și sigilul)*, p.207.

²⁹¹ Sorescu, Marin, *op.cit.*, p. 217.

scriitorului de a inventa subiectele / temele polemicii, de a pune problemele, mizând uneori pe aceleași sentințe moralizatoarea ușor emfatică cu care ne-a obișnuit din publicațiile precedente. De exemplu, atunci când pune în discuție ezitarea lui Hanibal aflat înaintea porților Romei de a cuceri definitiv și irevocabil cetatea, enigma o rezolvă prin următorul raționament: „Hanibal a înțeles atunci, îmi place să cred, că a învinge și a cuceri sunt două lucruri diferite, că o cucerire înseamnă mult mai puțin decât o victorie; adesea înseamnă chiar eșecul victoriei. Și s-a ferit să-și pună în pericol biruințele asupra Romei, a refuzat să-și asume umilința cuceritorului. [...] Ce lecție superbă și inutilă pentru cei care nu știu decât să cucerească fără să învingă”²⁹². Toate aceste reflecții ne îndeamnă pe noi înșine la o autoanaliză profundă și amănunțită, fapt surprins și de Marin Sorescu: „Autor de febre morale, îndemnându-ne parcă prin exemplu-i să ne vârâm noi înșine un termometru subsoară, când aripă, când semnal de alarmă, Paler e reprezentantul unei culturi mature, care-și permite saltul de la descrierea și adunarea de fapte la operele de sinteză”²⁹³. De asemenea, autorul își recunoaște în mod asumat neputințele, care pot fi luate drept calități, susținând că „nu pot să polemizez cu oricine; nu pot să polemizez despre orice; și nu pot să polemizez oricum. Și, destule ori, tranșeea mea de luptă este tristețea mea”²⁹⁴. Tristețea sau pesimismul reprezintă o coordonată de bază a operei lui Paler ce străbate scrisorile acestuia ca un fir roșu. Această mărturisire sinceră a lui Paler este legată de Marin Sorescu cu imaginea de pe coperta primei ediții care înfățișează o Afrodita însângerată (Magritte) și care spune Sorescu că ar arăta de fapt starea de scris a autorului.

Această carte valorifică într-o formulă eseistică mai multe tipuri, formule discursive: scrisori, monologuri, discursuri, conferințe, micro-eseuri, intervenții publicistice toate sub forma unor „mici fabule morale, după modelul lui Leopardi, dar trase mai spre noi” ce construiesc tipuri și caractere, ce „comunică în adânc, datorită frumoasei obsesii a adevărului”²⁹⁵. Scopul cărții este ilustrat în mod peremptoriu, deschis și

²⁹² Paler, Octavian, *Polemici cordiale*, capitolul „O enigmă a istoriei”, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 168-169.

²⁹³ Sorescu, Marin, *op. cit.*, p. 220.

²⁹⁴ Paler, Octavian, *Polemici cordiale*, capitolul „De ce « cordiale »?”, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 20.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.216.

asumat și prin motto-ul ales din J. Joubert: „Scopul disputelor nu trebuie să fie victoria, ci propria noastră morală”. El pledează chiar pentru o implicare activă, eliminând ideea unei neutralități comode, deși uneori ne putem întreba cât de mult și de deschis și-a asumat Octavian Paler prima atitudine în timpul perioadei comuniste. În cărțile publicate după 1989 pare a-și imputa singur o lipsă de implicare, de asumare clară a unor idei, a unei poziții, căci în cariera scriitoricească nu se lansează decât după 1970, abia la 44 de ani. Și chiar în *Polemici cordiale* putem surprinde un pasaj în care se afișează a fi pro asumării unei atitudini ferme, autoacuzându-se totodată subtil pentru luciditatea târzie: „Acum, recunosc, am puține iluzii. Cu o întârziere regretabilă, am devenit mai lucid și am înțeles de ce sunt atâția care nu se amestecă în niciun fel de polemici, care preferă o gaură de șarpe și, acolo, așteaptă să vadă ce se mai întâmplă. Unii se amuză și trag concluzii practice: Nu e bine să scoți capul afară. Cel mai cuminte e să te lași la fundul lacului, să iei o trestie în gură și să respiri prin ea. Până trece furia”.

Monica Lovinescu se apleacă în studiul său despre *Polemicile cordiale* asupra laturii de moralist a lui Octavian Paler, care, în opinia acesteia, îl singularizează printre scriitorii momentului în care cartea este publicată, eseistul ocupând un loc aparte. Această latură este subliniată și de către Eugen Simion fiindcă în toate eseurile „transpar firea de ideolog ardent a lui Octavian Paler și îndârjirea lui de moralist inflexibil”²⁹⁶, cartea fiind „după *Apărarea lui Galilei*, cartea cea mai pregnantă a lui Octavian Paler”. Totodată, scriitoarea analizează cartea în context politic, căci amintește că în acea perioadă fusese demis din postul de redactor-șef al „României libere”, devenind o victimă simbolică a consfățuirii de la Mangalia și aceasta pentru că făcuse din a doua pagină a ziarului un loc de „polemici cordiale” ale celor mai importanți critici literari, „a adevăratei culturi împotriva căreia s-a dezlănțuit tocmai atacul lătrător de la Mangalia”²⁹⁷. Aceasta opina, la puțin timp după publicarea *Polemicilor cordiale*, că în eseurile ce compun cartea este vizibilă răsturnarea termenilor admiși până atunci în viața literară românească, apreciind la Octavian Paler latura de „scriitor angajat”, de „scriitor în stradă”, căci el nu mai mizează pe esteticul pur așa cum făcuseră scriitorii din perioada realismului socialist când sfera esteticului regăsit absorbea totul, ci și pe angajament, adevăr, curaj, literatură

²⁹⁶ Simion, Eugen, *op.cit.*, p.197.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 532.

militantă. Scriitoarea Monica Lovinescu își susținea opinia printr-o aserțiune făcută de Paler: „O cultură care ignoră necesitățile istoriei și le întoarce spatele se ridică de fapt chiar împotriva menirii ei”²⁹⁸. În plus, adaugă Monica Lovinescu că amăgirea „polemicilor cordiale” – iluzia cordialității a fost plătită scump pentru că Octavian Paler a fost demis de la România liberă și pentru faptul că a luptat împotriva bigoților, mai precis, a scris împotriva grupului neoproletcultist al lui Eugen Barbu. Ilustrația copertii este interpretată de Monica Lovinescu prin raportare la consfătuirea de la Mangalia din august 1983, când „Mangalia a devenit unul dintre pumnalele cu care se însângerează chipul Afroditei”²⁹⁹.

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”³⁰⁰. Astfel, plasându-l tot în aria literaturii confesive, 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”³⁰¹. 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). Prin simbolistica pe care o conferă spațiului și personajului, criticul se îndreaptă spre interpretarea romanului ca parabolă a condiției umane, căci concluzionează astfel: „Octavian Paler

²⁹⁸ Paler, Octavian, *Polemici cordiale*, capitolul „Datoria de a gândi”, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 271-272.

²⁹⁹ Lovinescu, Monica, *op. cit.*, p. 535.

³⁰⁰ Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.132.

³⁰¹ Paler, Octavian în Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.132.

aduce de fapt în teritoriul romanului românesc de azi, prin *Viața pe un peron*, una dintre marile probleme ale lumii contemporane: nevoia de comunicare, văzută sub dublu aspect, moral și intelectual”³⁰².

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 dezbateră 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”³⁰³. 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 fricii, un flagel care trebuie refuzat zilnic, ca moartea”³⁰⁴. 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”³⁰⁵. 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

³⁰² Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 133.

³⁰³ Simion, Eugen, *op.cit.*, p.201.

³⁰⁴ *Ibidem*, p.203.

³⁰⁵ Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, capitolul „Octavian Paler sau tentația romanului – parabolă”, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1998, p. 104.

morală³⁰⁶. Deși apreciază cartea ca fiind una „incitantă mizând pe romanescul și pe acuitatea ideilor”³⁰⁷, îi găsește și câteva puncte slabe, cum ar fi: simbolistica inextricabilă (cărui 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”³⁰⁸. Ambele romane sunt forme distincte ale pustiului, 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”³⁰⁹. Profesorul de istorie are vocația ratării în sânge întrucât este „născut în zodia Racului”, iar Daniel Petric consideră „că în orice eșec mai e ceva important de făcut: să-l povestești”³¹⁰, titlul celui de-al doilea roman fiind antifrastic. 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. 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”³¹¹.

Lectura în grilă identitară a romanelor lui Paler este propusă de către Alina Crihană, căci aceasta pornește de la observația lui Ion Simuț care arată că toată opera lui Paler „tinde să se constituie într-o confesiune indirectă la început, directă în cele din urmă, fluentă narativ sau alcătuită

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 204.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 205.

³⁰⁸ Oprea, Nicolae, *Romanul în oglinzi paralele*, p. 71.

³⁰⁹ Micu, Dumitru, *op. cit.*, p.572.

³¹⁰ Paler, Octavian, în Micu, Dumitru, *op. cit.*, p. 572.

³¹¹ *Ibidem*, p. 1178.

din secvențe disparate, transpusă fictiv-epic sau verosimil-memorialistic”³¹². Astfel, în romane se regăsesc câteva elemente comune cu viața autorului care justifică interpretarea romanelor în grilă identitară. Protagonistul din *Viața pe un peron* este născut în zodia Racului, la fel ca Octavian Paler și are câteva amintiri comune cu autorul, fapt remarcat și de Nicolae Manolescu sau de Gheorghe Glodeanu³¹³. Autoarea observă pe drept cuvânt că proza ficțională se supune unei multiple interpretări pe lângă cea identitară / autobiografică: poate fi o „alegorie politică despre lumile totalitare” sau / și o „parabolă a condiției umane”³¹⁴. Grila autobiografică impune tratarea romanelor ca parabole despre condiția artistului plasat sub semnul ratării și condamnat la autoexilare în „spațiul ficțiunii compensatorii”³¹⁵ de o istorie care-l refuză.

Prin urmare, toate operele lui Octavian Paler, implicit cele circumscrise perioadei antedecembriste se pot asocia „supratemei căutării de sine sau drumului la centru”³¹⁶, căci ele pot fi considerate *ex cathedra* „variante la un autoportret” (Ion Simuț), în centrul scrierilor sale situându-se metafora exilului interior ca experiență inițiativă. Operele sale reprezintă de fapt cioburi de oglindă pe care lectorul avizat trebuie să le adune într-un tot unitar printr-un proces al reconstrucției identitare, acesta refăcând parțial spațiul autobiografic referențial / fictiv al autorului mai vag conturat înainte de '89 și din ce în ce mai clar în proza eseistică postdecembristă.

BIBLIOGRAFIE

1. *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia*, Ed. Albatros, București, 1972.
2. *Apărarea lui Galilei*, Ed. Cartea Românească, București, 1978.
3. *Caminante: jurnal (și contrajurnal) mexican*, Ed. Eminescu, București, 1980.

³¹² Simuț, Ion în Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Ed. Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, 2013, p. 78.

³¹³ „*Viața pe un peron* reprezintă ampla confesiune a unui personaj narator a cărui identitate precisă rămâne necunoscută până în final, dar în care putem recunoaște cu ușurință un alter ego al autorului” în Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, capitolul „Octavian Paler sau tentația romanului – parabolă”, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1998, p. 103.

³¹⁴ Crihană, Alina, *op. cit.*, p.80.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 80.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 82.

4. *Viața pe un peron*, Ed. Cartea Românească, București, 1981.
5. *Polemici cordiale*, Ed. Cartea Românească, București, 1983.
6. *Un om norocos*, Ed. Cartea Românească, București, 1984.
7. *Viața ca o coridă*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.
8. *Aventuri solitare: două jurnale și un contrajurnal*, Ed. Albatros, București, 1996.
9. *Deșertul pentru totdeauna*, Ed. Albatros, București, 2001.
10. *Autoportret într-o oglindă spartă*, Ed. Albatros, București, 2004.
11. Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Ed. Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, București, 2013.
12. Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1998, pp. 103 – 109 (*Octavian Paler sau tentația romanului - parabolă*).
13. Iorgulescu, Mircea, *Ceara și sigiliul*, Ed. Cartea Românească, București, 1982, (*Confesiuni indirecte – despre Apărarea lui Galilei, Scrisori imagine și caminante*).
14. Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, (*Octavian Paler. Nevoia de a vorbi. Paradoxul cordialității. Judecata de acum*).
15. Sorescu, Marin, *Ușor cu pianul pe scări (cronici literare)*, Ed. Cartea Românească, București, 1985(scris în 1983) (*Cobra și mangusta*).
16. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, pp. 1175-1178.
17. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, Ed. Saeculum I.O., București, 2000.
18. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, Ed. Cartea Românească, București, 1984.
19. Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane:1941-2000*, Ed. Mașina de scris, București, 2008.
20. Alexandrescu – Voicu, Ileana, *Octavian Paler: mitopoetica eseului*, Ed. Alfa, Iași, 2008.

RECENZII

Lucian Boia, *Între înger și fiară.*
Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre

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

Volumul lui Lucian Boia³¹⁷ aduce în discuție delicata, controversata și complexa chestiune a alterității, pe care o așează, într-o istorie particulariza(n)tă a structurilor imaginarului și, implicit, a autocunoașterii omului, ca o modalitate de autodescoperire permanentă, prin reflectarea imaginii de sine în Celălalt (și el o proiecție identitară *malgré soi*). Alteritatea și reprezentările ei jalonează istoria omenirii reunind o valoare evident compensativă cu o funcție creativă ce dă seamă de forța imaginarului și de resursele inepuizabile ale acestuia. În termenii lui Boia, „amestec variabil de trăsături umane și nonumane: acesta e Omul diferit. Pentru a-l defini, am propus conceptul de «alteritate radicală». În sensul deplin al termenului, Omul diferit nu reprezintă decât o ficțiune sau, cel mult, o ipoteză.” Este, adică, un model imaginar. Pe fondul acestui dialog implicit dintre structurile și formele imaginarului și realitate, istoria omenirii este jalonată de marile descoperiri geografice, de cucerirea Americii și a altor spații – pete albe pe hărțile medievale, de evoluția civilizației și de invențiile care au permis ieșirea omului în spațiu, de reconsiderările succesive asupra structurii vizibile și invizibile a pământului, asupra sistemului nostru solar și a universului, fapt ce a determinat, în mai multe rînduri, regândirea raportului omului cu sacrul, până la pluralitatea lumilor și a științelor viitorului. Se constituie, astfel, ca urmare a fascinantei călătorii pe care Boia o propune cititorului, o istorie alternativă a umanității și o interesantă sociogonie mitică, fixată pe coordonatele alterității. Dacă „în secolul al XIX-lea, planetele au propus nenumărate chipuri de oameni noi și multiple variante de societăți mai reușite decât cele terestre (...). este ușor de constatat că jocul se structurează în jurul unor arhetipuri corespunzând obsesiilor dintotdeauna ale umanității: cunoașterea, puterea, sexul, coeziunea socială, nemurirea.” Cu alte cuvinte, istoria umanității are la bază o constantă recontextualizare a arhetipurilor imaginarului pe care coordonatele alterității radicale le redesenează (aparent) diferit.

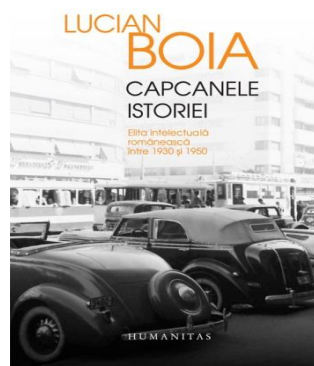
³¹⁷ Lucian Boia, *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, Humanitas, 2011

Lucian Boia, *Capcanele istoriei.*
Elita intelectuală românească între 1930 și 1950

Prof. univ. dr. Simona ANTOFI,

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Volumul lui Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950* (Humanitas, 2012, ediția a doua, revăzută și adăugită) măsoară, cu instrumentarul istoricului, impactul pe care l-a avut, asupra vieții socio-culturale românești din intervalul menționat, succesiunea de regimuri politice și, implicit, presiunea ideologiilor legitimoare. În termenii autorului, „în doar zece ani, odată deplină într-un sistem comunist. În doar zece



ani, o succesiune de șapte regimuri [democrația de până în 1937, dictatura carlistă, statul național – legionar, dictatura antonesciană, un alt foarte scurt interval democratic – 1944 – 1945, guvernul Petru Groza, comunismul], acoperind întreg evantaiul politico – ideologic de la extrema dreaptă la extrema stângă, și de la democrație la totalitarism.”

În aceste condiții, opțiunea istoricului se îndreaptă spre *membrii elitei intelectuale*, cu precădere către *corpul universitar* (conferențieri și profesori), Academia Română (membrii titulari), scriitorii recunoscuți, *ziariștii și publiciștii formatori de opinie*, ale căror orientări ideologice „se polarizează între dreapta naționalistă și stânga democratică”. Studiul urmărește, apoi, modul în care destui intelectuali de stânga – cu o atenție sporită acordată etnicilor evrei – migrează spre extremă, comunismul eliminând, apoi, după cum se știe, prin forță, cea mai mare parte a elitei intelectuale românești, aservind-o pe cea rămasă și formându-și, treptat, propria *elită*. Pe de altă parte, intelectualii de dreapta servesc, implicit sau explicit, regimul Antonescu, „represiv, pe de-o parte, legalist, pe de alta, și destul de îngăduitor în materie de libertăți intelectuale; sub dictatură și în plin război, universitatea și viața culturală au cunoscut o relativă normalitate.”

Dincolo de toate aceste aspecte categoriale, autorul se oprește, cu o (relativă) îngăduință, asupra unor *cazuri sau destine individuale de intelectuali* (G. Călinescu, M. Sadoveanu, M. Eliade, frații Acterian, D. Gusti, O. Goga, Gala Galaction, Ion Barbu etc.). Rezultă, astfel, o carte cu *120 de personaje* care are în centru dorința de a desluși, pe baza a numeroase documente de arhivă, menționate, citate și comentate, natura complexă a unei perioade de mare densitate factuală în care, pe scena istoriei, politicul dictează

socialului, și mai ales culturalului, liniile sale de forță.