

Iulian Boldea  
Cornel Sigmirean  
Dumitru-Mircea Buda  
(Editors)

---

# Paths of Communication in Postmodernity

LITERATURE



Arhipelag XXI Press | 2020  
ISBN: 978-606-8624-00-6

**Date:** 24-25 October 2020

**Location:** „DIMITRIE CANTEMIR” University, Tîrgu Mureş

***PATHS OF COMMUNICATION IN POSTMODERNITY***

**Section: Literature**

ISBN: 978-606-8624-00-6

**Edited by:**

The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8

540522, Tîrgu Mureş, România

Tel./fax: +40-744-511546

Email: [julian.boldea@gmail.com](mailto:julian.boldea@gmail.com)

**Published by:**

”Arhipelag XXI” Press, Tîrgu Mureş, 2020

Tîrgu Mureş, România

Email: [tehnoredactare.cci@gmail.com](mailto:tehnoredactare.cci@gmail.com)

## Contents

### IOAN ALEXANDRU - BETWEEN VITALISM AND SPIRITUALITY

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş..... 11

### A VERY SHORT INTRODUCTION IN CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY (II)

Ion Popescu-Brădiceni

Prof. PhD, „Constantin Brâncuşi” University of Târgu Jiu ..... 18

### GENRE ANALYSIS IN ADVERTISING CREATION - SYNERGIC TRENDS TODAY

Yolanda-Mirela Catelly

Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest..... 27

### STRIGOI – INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Delia-Anamaria Răchişan

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center . 36

### FROM THE LITTLE PRINCE TO THE YOUNG PRINCE

Dorina Chiş-Toia

Assoc. Prof., PhD, „Eftimie Murgu” University of Reşiţa ..... 44

### THE ART OF (UN)FORGETTING REVISITED: KAZUO ISHIGURO’S THE BURIED GIANT

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, „Valahia” University of Târgovişte..... 49

### MEANINGS OF THE SEARCH FOR LOVE IN CREANGA DE AUR BY MIHAIL SADOVEANU

Lavinia Bănică

Assoc. Prof., PhD, University of Piteşti..... 59

### CHARITY IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY SOCIETY, ACCORDING TO GALDÓS

Lavinia Similariu

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova ..... 63

### ABOUT LIFE AND DEATH: A STUDY OF COMPARATIVE ROMANIAN-PORTUGUESE PAREMIOLOGY

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, „Spiru Haret” University of Bucharest..... 72

### IN SEARCH OF THE TREE OF KNOWLEDGE OF GOOD AND EVIL IN THE WORKS OF DANTE ALIGHIERI

Nicoleta Călina

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova ..... 83

### LA FONCTION DE LA DIGRESSION NARRATIVE DANS LE ROMAN LATINO-AMÉRICAIN

Roxana Anca Trofin	
Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest.....	88
EMBRYO AND WILL, METHODOLOGICAL INSTRUMENTS FOR TURNING THE POSSIBLE INTO ACTION IN COLSON WHITEHEAD'S THE INTUITIONIST	
Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa	
Assoc. Prof., PhD, Habil, „Aurel Vlaicu” University of Arad, PhD Student, University of Craiova .....	96
THE LITERARY MULTILOCALITY OF THE CHISINAU URBAN SPACE IN TEXTS OF SERGIU MATEI NICA	
Ludmila Șimanschi	
Assoc. Prof., PhD, Moldova State University.....	110
VS NAIPAUL - A QUEST FOR HIS (INDIAN) IDENTITY	
Adina-Maria Paicu	
Lecturer, PhD, ”Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu .....	119
LITERARY CRITICISM IN INTERWAR PERIOD	
Călina Paliciuc	
Lecturer, PhD, „Aurel Vlaicu” University of Arad.....	130
MOTHERING SUNDAY: A ROMANCE BY GRAHAM SWIFT: ECHOES FROM MRS DALLOWAY BY VIRGINIA WOOLF	
Irina-Ana Drobot.....	137
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest.....	137
THE USE OF SATIRE TO UNDERLINE LACK OF MORALITY IN G. G. BYRON'S DON JUAN	
Mădălina Pantea	
Lecturer, PhD, University of Oradea .....	144
A META-ANALYSIS OF THE CONTRIBUTIONS TO THE THEORY OF LITERARY TRANSLATIONS	
Nagy Imola Katalin	
Lecturer, PhD, „Sapientia” University of Târgu Mureș.....	150
LITERATURE AND MEDICINE- DESCRIBING ILLNESS IN LITERATURE	
Simona Olaru-Poșiar	
Lecturer, PhD, „Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy, Timișoara .....	161
TEACHING LITERATURE TO FOREIGN STUDENTS: DIFFICULTIES AND SUGGESTIONS	
Loredana-Nicoleta Ilie	
Lecturer, PhD, Adam Mickiewicz University of Poznań .....	165
FROM BOOK TO FILM. THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND CINEMA	

Denisa Elena Petrehuş Lecturer, PhD, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca .....	172
L’IMAGE DU SOLDAT DURANT LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE À TRAVERS LA LITTÉRATURE DE GUERRE	
Daniela-Elena Duralia Assist., PhD, „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy, Sibiu.....	179
DISTURBING DEITIES IN MARCEL SCHNEIDER’S “LE PILIER DE L’UNIVERS”	
Anca Murar PhD .....	187
I. HELIADE RĂDULESCU AND THE UTOPIA OF THE GRAND	
Laurențiu-Florin Băcan PhD Student, UMFST Târgu Mureş .....	194
THE PETRARCHISM OF GHEORGHE ASACHI	
Laurențiu-Florin Băcan PhD Student, UMFST Târgu Mureş .....	201
THE FUNCTIONS OF SCRIPTURE DECOUPAGE IN THE WORKS OF MOLDAVIAN CHRONICLERS	
Mariana Nastasia PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	206
GENERATION 2000 – A CATALYST GENERATION	
Anamaria – Laura Ciocan (Băzu) PhD Student, UMFST Târgu Mureş .....	213
THE EXILE OR THE LIFE AND DEATH GAME	
Marinela David PhD Student, ”Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	220
REPRESENTATIONS OF RETICENCE IN THE LITERARY WORK OF NICOLAE ESINENCU	
Oxana Luțev PhD Student, The University of State „Dimitrie Cantemir” Chişinău, Republic of Moldova.....	225
CHAOS THEORY VIA JOHN FOWLES` THE FRENCH LIEUTENANT`S WOMAN	
Andreea-Elena Mişca (Păcurari) PhD Student, „Aurel Vlaicu” University of Arad.....	231
MYTHS - BETWEEN REAL AND UNREAL	
Violeta Alina Preda (Hagiu) PhD Student, University of Craiova .....	237

LA TRADUCTION DE LA VOIX DU NARRATEUR DE CONTES : ANALYSE COMPARATIVE  
DES QUATRE VERSIONS FRANÇAISES DU POVESTEA LUI HARAP ALB DE ION  
CREANGĂ

Andra-Iulia Ursa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 241

LA COMÉDIE BOURGEOISE D'IRÈNE NÉMIROVSKY, UNE PARABOLE DES ANNÉES  
FOLLES

Adela Codreș (Sava)

PhD Student, University of Craiova ..... 252

MAGIC REALISM AND SUBVERSIVE LANGUAGE IN ȘTEFAN BĂNULESCU'S THE  
BUSTARD

Adriana Brătfălean (Băcâin)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș ..... 258

THE POSITION OF WRITER VALERIU ANANIA IN THE DOMESTIC LITERARY  
LANDSCAPE

Alin Țig

PhD Student, University of Oradea..... 268

R.J. PALACIO'S WONDER VIA PALMER'S THEORY OF SOCIAL MINDS

Alina Lucia Ardelean

PhD Student, „Aurel Vlaicu” University of Arad..... 280

READING SCENES IN THE NOVELS OF CANONICAL WRITERS FROM THE INTERWAR  
PERIOD (THE NOVELS OF '30). BOOKS, LETTERS AND THE ETERNAL FEMININE

Anca Boldea

PhD Student, University of Bucharest ..... 288

THE MOTHER OF GOD IN CHRISTIAN ICONOGRAPHY AND EMINESCU'S POETRY

Anuța Batin

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare ..... 295

THE "PROTO-CHRONIST" IDEA AND ITS AVATARS

Nicoleta Sălcudeanu

Researcher, "Gheorghe Șincai" Institute of the Romanian Academy, Târgu-Mureș..... 300

ION CREANGĂ AND TUDOR ARGHEZI: THE RELIGIOUS EXPERIENCE IN-BETWEEN  
BIOGRAPHY AND WRITING

Bianca Andreea Vasile

PhD Student, University of Craiova ..... 306

THE IDENTITARY DIMENSION OF MATEI VIȘNIEC'S CHARACTERS

Claudia Maria Mureșan (Anderco)

PhD Student, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca .....	321
<b>DYSTOPIA IN CONTEMPORARY SOCIETY</b>	
Daniela Chinde	
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	327
<b>READER-RESPONSE THEORIES. CONCEPTUAL AND TERMINOLOGICAL DELIMITATIONS</b>	
Diana Dementieva	
PhD Student, State University of Moldova.....	334
<b>VIRGIL TĂNASE - FROM NOVELIST TO BIOGRAPHER</b>	
Diana Lupuleac	
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași.....	344
<b>HEAVEN AND EARTH IN VALERIU ANANIA'S POETRY</b>	
Diana Porumb (Popa)	
PhD Student, University of Pitești .....	350
<b>ANALYSE DES “VIES” ECRITES PAR ANDRE MAUROIS</b>	
Camelia-Sorina Dogaru	
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	357
<b>THE NEED OF KNOWING CULTURAL MODELS</b>	
Florentina Cristina Guran (Stănciulescu)	
PhD Student, University of Craiova .....	365
<b>THE AESTHETIC REVIVAL OF VICTORIAN ENGLAND</b>	
Maria Cristina Fulop	
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	369
<b>MARIA BANUȘ – A WRITER CONVERTED BY THE OPRESSIONS OF PROLETICULTISM</b>	
Georgia Daniela Popa (Olah)	
PhD Student, UMFST Târgu Mureș .....	377
<b>THE RELIGIOUS POETRY – A GODHOOD SEED IN THE WORD</b>	
Ioana Anuței (Iordache)	
PhD Student, University of Pitești .....	389
<b>ANIMA AND THE PULSIONAL UNCONSCIOUS IN SHORT STORY LOSTRIȚA</b>	
Iuliana Voroneanu (Păunescu)	
PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia .....	395
<b>MESSIANIC FIGURE AND HIS ATTRIBUTES IN THE POETRY BEFORE THE FIRST WORLD WAR</b>	

Maria Alexandra Gligan	
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center .....	405
THE UNIVERSE OF SMALL MITHICAL-SIMBOLIC CREATURES IN THE POETRY OF TUDOR ARGHEZI AND LUCIAN BLAGA	
Maria Elena Opriş	
PhD Student, Technical University of Cluj Napoca, North University Centre of Baia Mare.....	414
HOGAŞ'S ROMANTICISM	
Maria Voinea	
PhD Student, University of Piteşti .....	424
THE HARLEQUINADE WORLD. THE INTERNAL SPECTACULAR. IMAGES OF A FANTASTIC WORLD IN NICHITA DANILOV'S POETRY	
Savu Popa	
PhD Student, UMFST Târgu Mureş .....	433
POSITIVE AND NEGATIVE IN THE ROMANIAN MYTHOLOGICAL FEMININE	
Simona-Elena Catană (Copăcescu)	
PhD Student, University of Craiova .....	444
BAROQUE PROJECTIONS IN LITERATURE. THE CASE OF CALDERÓN DE LA BARCA	
Sorina – Crina Ghiaţă	
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi.....	449
DIE REMIGRATION DEUTSCHER EXIL-INTELLEKTUELLEN IM KONTEXT DES KALTEN KRIEGES. ARNOLD ZWEIGS RÜCKKEHR IN DIE SBZ/DDR	
Ştefania Surdu	
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi.....	454
THE FEMININE CHARACTER BETWEEN IDENTITY AND ALTERITY - <i>DRUMUL EGAL AL FIECĂREI ZILE</i> BY GABRIELA ADAMEŞTEANU	
Mariana Mogoş	
PhD Student .....	466
AN INTERDISCIPLINARY ANALYSIS OF THE LOST GENERATION	
Raisa Borş	
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi.....	474
GEORGE BACOVIA AND CHARLES BAUDELAIRE. BAUDELAIREIENE REASONS	
Andrada Chişamera (Slăvuţanu)	
PhD Student, University of Craiova .....	480
RELIGIOUS CONSCIOUSNESS IN INTERWAR LITERATURE	
Maria-Cosmina Uceanu-Petrache	



PhD Student, University of Pitești .....	487
THE POLICE NOVEL: READING AND (RE)READING. A CASE STUDY	
Dorina Nela Trifu	
PhD, Technical College „Costin D. Nenițescu” of Pitești .....	494
THE WORSHIP OF LOVE IN COLOMBA (1927) BY ILARIE VORONCA	
Cipriana-Manuela Frățilă-Nichita	
PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	499
THE LABYRINTH OF THE JOURNEY IN ULYSSES (1928) BY ILARIE VORONCA	
Cipriana-Manuela Frățilă-Nichita	
PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	504
THE AESTHETIC TRANSFIGURATION OF FOLKLORE INTO THE CREATION OF ION CREANGĂ	
Mariana Cocieru	
Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova .....	513
THE IMAGE OF THE ORIENTAL WOMAN IN THE CREATION OF MIRCEA ELIADE	
Elisaveta Iovu	
Scientific researcher, The University of State „Dimitrie Cantemir”, Republic of Moldova .....	521
GERMANY’S DEPICTION IN VLADIMIR NABOKOV’S POEM PASSANT MIT WEIHNACHTSBAUM	
Roxana Rogobete	
Research Assistant, West University of Timișoara.....	528
THE CHRONICLE OF A COUNTRY PRIEST	
Bogdan Mihai Dascălu	
Researcher II, PhD, Romanian Academy, „Titu Maiorescu” Institute of Banat Studies, Timișoara .....	534
THE MATRILINEAL DISCOURSE IN ”THE VALLEY OF AMAZEMENT”BY AMY TAN	
Maria Cristina Chintescu	
Teacher, Theoretical High School ”Nicolae Titulescu” Slatina.....	543
THE PLACE OF VALERIU ANANIA IN THE ROMANIAN LITERARY LANDSCAPE	
Alin Țig, Prof., 2nd Degree, ”Teodor Neș” National College, Salonta .....	550
DUMITRU ȚEPENEAG AND THE RESURRECTION OF THE DREAMER	
Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)	
PhD. student, „Transilvania” University of Brașov .....	567
RADIOGRAFIA UNUI COPIL TERIBIL. TRAIAN T. COȘOVEI	

Cristina A. OPREAN CORNEA, PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia . . .	574
Alexandru Ciorănescu - the Portrait of a Western Scholar	
Lecturer Cristina FURTUNĂ, Ph.D., Faculty of Political Sciences, Letters and Communications, Department of Letters, “Valahia” University of Tîrgoviște . . . . .	587

## IOAN ALEXANDRU - BETWEEN VITALISM AND SPIRITUALITY

Iulian Boldea  
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: Ioan Alexander's poetry can be perceived as the recourse to archetype and ritual, to the roots of a mythical tradition. The itineraries of poetry express the interrogations and uncertainties of the self in search of self, attracted by the horizon of the transcendent, unlimited and original, because for Ioan Alexandru the cosmic, mythical, archetypal, Dionysian and apocalyptic are obsessive and recurring themes. The appeal to faith, the revelations of enlightenment, love, joy - are essential topoi of John Alexander's poems during his creative maturity, through which the poet suggests an archetypal re-establishment of speech, but also the return to a historical and Edenic homeland, the homeland itself revealing as an entity of divine essence, a spiritualized space, which transcends the concreteness of the world, in an enthusiastic drive to discover the values of the word, its strength to re-establish the self and the world.*

*Keywords: vitalism, spirituality, archetype, tradition, history*

Unul dintre poeții importanți ai literaturii române postbelice, Ioan Alexandru debutează în anul 1964 cu volumul *Cum să vă spun*, carte definitorie pentru neoexpresionismul transilvan, printr-o „poezie a obstinației de a fi, a «inflației» materiei etern germinative, a luptei îndârjite cu obstacolele, dar și a fireștii sedimentări a generațiilor într-o stratificare de natură să asigure echilibrul unui cosmos durabil” (Ion Pop). Apariția cărții fiind considerată un eveniment editorial, cei mai importanți critici ai momentului (Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Ion Pop, Mircea Martin) elogiind poezia debutantului. Poezia se împărtășește dintr-un orizont al tainelor, în care frenezia jubilativă are valențele unui tragic nesublimat, vizionarismul purtând amprenta subiectivității atrase de adâncurile genezice ale lumii, prin gesturi simbolice arhetipale („Beau lapte din șiștar cu botul, zgomotos,/ Gâtlejul îmi pocnește, ce strașnic, de plăcere,/ Mă simt în seara asta nespus de bucuros/ Și freamăt de iubire și putere.”). Poezia lui Ioan Alexandru poate fi percepută ca recursul la arhetip și la ritual, la rădăcinile unei tradiții mitice. Generația lui Ioan Alexandru, Generația '60, e cea care, așa cum se știe, s-a conectat la valorile literaturii interbelice. Alături de Ioan Alexandru, din această generație au făcut parte poeți precum Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Constanța Buzea, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, dar și prozatori importanți (Fănuș Neagu, Sorin Titel, Nicolae Velea, Augustin Buzura, Nicolae Breban, George Bălăiță, Dumitru Radu Popescu ș.a.).

În antologia din 2017 a poeziei lui Ioan Alexandru, *O sută și una de poezii*, Mircea Platon rezumă o activitate lirică amplă, textul introductiv relevând itinerariile poetului transilvan, de la „discursivitatea egotistă” și vitalistă a primelor volume, la ciclul *Imnelor*, ce relevă disponibilitățile unui „poet multitudine”, considerându-se că „prin tematica național-liturgică, creștină”, *Imnele* au condus la „decomunizarea ad hoc a poeziei românești”. Semnificative sunt, pentru cunoașterea poeziei lui Ioan Alexandru, și eseurile sale, „scrise într-un limbaj de extracție patristică și tributar înțelegerii heideggeriene a poeziei și presocraticilor”. Ideea de comuniune este, astfel, revelatorie, în măsura în care întâlnirea dintre oameni „este originea templului. Pe această întâlnire, pe acest cort de așteptare unde

omul intră în comuniune cu celălalt”. Imaginea locurilor natale și a părinților rămâne fixată durabil în memoria copilului. Evocarea mamei este încercuită de milă și de lumină: „Măicuță scumpă-aș vrea în jurul tău / Să fac un țarc de milă și lumină / Să bat în aur palid chipul tău / Ca în Ardeal de-a pururi să rămână. // Valeria martiră din Bizanț / Lăsatu-ți-a un nume pe măsură / Cu ochi căpriei și mari încercănați, /Și-un grai blajin în cuvioasa gură.” Imaginea tatălui este, de asemenea, memorabilă: „Pe câmp la plug pe tatăl meu îl văd / Sub o răchită strâmbă la fântână / Cu lingura de lemn în hârbul gol / Și-un fel de mămăligă într-o mână.[...] // Peste dealul sterp dintre păduri / Se aude clopotul de seară / Umbra tatie trează lângă plug / Îngenunche stelele de vară.”). Revelând semnificațiile spațiului mitic al satului, Ioan Alexandru sublinia faptul că acesta „a rămas nucleul existenței mele”. Într-un interviu, poetul observă: „Am copilărit într-o perioadă mai zbuciumată din istoria noastră, dar trăiam în natură. Călăream cai de mic și codrul era la doi pași de sat, turmele și izvoarele și cerul uriaș revărsat peste noi. Dormeam în fân vara și înainte de ivirea zorilor eram pe câmp cu caii și bivoli la păscut. Iarna cu oile. Știu de mic toată rânduiala naturii...” Conturând imaginea satului, Ioan Alexandru acordă acestui spațiu accente mitice, proporții ale idealității: „Satul meu sfânt răsai / Curat și drept în cântecele mele / Acolo între stele te-ai dosit / Și-ncepi să luminezi de printre ele.[...] // Acolo-n albăstrime te zăresc / În răsăritul Apusenilor departe / Câteva dealuri blânde și-un izvor / Și țintirimul licărind în noapte.[...]”. Debutând în revista “Tribuna” din Cluj (1960) cu poezia *Floarea mea*, Ioan Alexandru și-a început studiile universitare la Cluj, continuate la București, unde, după finalizarea lor, a fost reținut ca asistent universitar, susținându-și tot aici teza de doctorat cu titlul *Patria la Pindar și Eminescu* (1973).

Necesitatea confesiunii se conjugă în poezia de început a lui Ioan Alexandru cu o căutare obstinată a propriei vocații, a expresiei creatoare, într-un elan impetuos de clarificare interioară. Năvalnicul poet este asemenea unui „zeu al tinereții” aflat în fața unei naturi generative, de o frenezie exorbitantă. Eul caută să-și înțeleagă propriul rost și propria ființă, angoasele și nostalgiile, într-o înfiorare jubilativă, în care melancoliile sunt distilate în extaze ale unui cântec grav, profund și tulburător totodată, în care se regăsesc aluviuni ale unui substrat genezic, primar, cu inflexiuni ale unor rituri și ceremonialuri arhaice („Ploaia a trecut. Clopotul ei pe deal/ Îl mai aud în hohote piezișe./ Fă-mă, Doamne, copita unui cal/ Ori nezvântat un steag pe-acoperișe!// Drum de pământ cu aripile-n fum,/ Creangă cu prune roșii ruptă de furtună/ Pe-o uliță cu foarte mulți copii,/ Ori curcubeu strigând într-o fântână:// Punte tremurată peste-un râu/ Venit din munți pe ape-nvolburate,/ Și-atât de limpede c-ai vrea să-l treci/ Cu ochii-nchiși și mâinile la spate:// Culoarea răstignită în frunzele de plop,/ Dorul aprins în zarea-aceea udă.../ Ploaia a trecut. Clopotul ei, în deal,/ Pe limbi de-argint ușoare mai asudă”). Lirismul confesiv este, astfel, dinamizat, tensionat în spirit expresionist, cu o energie a patosului empatic, prin care peisajului i se conferă valențe afective, fiind spiritualizat sau supus torsionii gândului („Culoarea răstignită în frunzele de plop”). În *Viața deocamdată* (1965) și *Infernul discutabil* (1967) frenezia e înlocuită de gravitate, patosul se estompează, printr-un fel de repliere a eului înspre propriile trăiri, sumbre, dramatice („piatra rotundă a putrezit de mult”, „sacii-n pod sunt plini de păsări moarte”). Versurile ilustrează parcă un program al sincerității liminare („Eu fac ceva ce mi se pare mai aproape de moarte decât de eroare, de viața omului, decât de limbajul lui, care poate fi uneori o trădare a faptelor”), substanța poemelor fiind articulată prin prisma unei identificări cu stihiele, cu forțele generative ale universului, în fața cărora capacitatea ființei umane de a ordona și explica este mai degrabă relativă. Poemele au densitate, se alcătuiesc printr-o tehnică a aglutinării de materie și trăire, redând peisaje halucinatorii, dar și o geografie ritualică și hieratică aflată la limita dintre cotidian și oniric.

Spiritualitatea telurică, rurală, de stirpe blagiană se întâlnește în aceste creații cu ritul, cu arhaicul integrator, nefiind absente reprezentările dionisiacului sau unele figuri mitologice (Oedip, împovărat de propriul destin, Sisif, emblemă a demnității și suferinței continue, sau Iov, deposedat de speranță, supus unei damnări tragice). Satul însuși este, în această geografie simbolică, „un tărâm fabulos și inexistent, o lume eternă și neschimbătoare, unde mormintele se șterg sub iarbă și unde în aer plutesc mireme ațătoare ca în paradis” (Nicolae Manolescu). Volumul *Vămile pustiei* (1969) rezumă o voință de limpezire și esențializare, viziunile fiind marcate de o amprentă reflexivă din ce în ce mai persistentă, prin apelul la concept, la livresc, la simbol. Reverberațiile confesive sunt înlocuite de alegorii și reprezentări stilizate, simbolice, ale lumii, pustia fiind înfățișată, cum s-a spus, ca revers al infernului, cu reflexe ideale, într-o evidentă detentă spre un orizont transcendent mântuitor, al ascezei și revelației („în drum spre Ființă prin jertfa Ființei”). Desigur, poezia lui Ion Alexandru își expune de acum încolo rădăcinile romantice, cu un interes constant pentru inm, vis, ritual, simbol și mit, dar și cu expunerea imaginii creatorului de tip mesianic, „întemeietor în grai” al unei patrii cu arhitectura ideală.

Există numeroase corespondențe, influențe și convergențe între poezia lui Ioan Alexandru și lirica blagiană, mai ales în cazul poeziei de început a lui Ioan Alexandru, impregnată de expresionismul lui Lucian Blaga, căutarea de sine fiind un topos comun de indiscutabilă expresivitate, o căutarea a sinelui derulată în peisajul interiorității, la Blaga, și o căutare de sine desfășurată în geografia exterioară, o frenetică înaintare spre ritmurile unui univers inepuizabil, ca substanță și relief, într-o dinamică expansivă, marcată de energii vitaliste: „De ce mă simt eu, oare, în fiecare zi / Învis de-o bucurie aproape ne-nțeleasă? / Că-n fiecare tânăr eu însumi par a fi / Și fiecare fată mi-o socotesc mireasă.// Căngenunchez frenetic în fața orișicui / Și- s pregătit de jertfă în fiecare clipă. / Că nu mă tem de-acuma de spada nimănu / Și fiecă idee de-a mea e cu aripă.// Că ard în nerăbdare la locul de popas, / Mereu mi-e dor de zări necunoscute, / Deși atâr pe crucea fiecărui pas, / Mă obsedează numai alpinele redute.” Imaginea emblematică a satului are de asemenea o importanță deosebită în universul poetic cu amprentă mitică al liricii începuturilor, somnul și visul fiind repere ale unei căi de acces spre sensurile lumii, revelatoare fiind și prezența unor elemente animaliere (ciocârlia, calul, mânzul) ce conferă o aură arhaică acestei poezii aflate în căutarea arhetipurilor, cu elanuri expresioniste ce derivă mai ales din prezența vitalismului, a exacerbării instinctelor, a energiei nemăsurate de a fi a unui eu integrat în armonia universală, la care se adaugă suflul meditativ, deschiderea spre orizontul metafizic, elanul reflexiv.

În volumul *Cum să vă spun*, poetul caută să redea în cuvinte stări sufletești și energii greu de descris și de exprimat, fiind preocupat înainte de toate de modul de a expune adevărul ființei și adevărul lumii, într-o lorică a dinamismului adolescentin, a dreptului la timp, a abandonării copilăriei și a tranziției spre vârsta adolescenței, într-o exuberantă călătorie înspre descoperirea universului. Poezia *Autoportret în mișcare* este emblematică pentru această ipostază a copilului care se străduiește să înțeleagă, cu posibilitățile sale gnoseologice limitate, sensurile și misterele lumii, trăind cu ardoare legătura indisolubilă cu o natură copleșitoare, surprinsă în nenumăratele sale metamorfoze. Poetul resimte, astfel, patosul circumscrierii multitudinii de semnificații într-o experiență lorică ce se derulează între avatarurile biografiei și revelațiile cuvântului, transferând în arhitectura vitalistă a lumii sensuri morale dominate de un relief al afectivității exuberant și ferm. Într-o altă poezie, *Adolescent*, regăsim elogiul viețuirii spontane, bucuria gesturilor de o simplitate acută, legătura indisolubilă cu gila, cu tainele, cu strămoșii. Un ciclu loric revelator este *Sentimentul mării*, cu metafore pregnant construite, cu imagini ale zborului, plutirii și ale evanescenței care transcriu aceeași energie a desprinderii de copilărie, de asumare a unor noi orizonturi.

Imaginea mării devine fundament al al tranziției de la copilărie la adolescență, iar întâlnirea cu arhitectura fluctuantă a valurilor simbolizează momentul desprinderii de copilărie și al accesului la vârsta adolescenței, într-o ritmică a plecării și revenirii, a mișcării continue și a trecerii repetate: „Adolescența am întâlnit-o-ntr-o gară./ Eram deosebiți și ne-am recunoscut./ Ne-am certat foarte mult, și la o nuntă/ Pentru cea mai frumoasă fată ne-am bătut”.

Itinerariile poeziei exprimă interogațiile și incertitudinile eului aflat în căutare de sine, atras de orizontul transcendentului, de ilimitat și original, căci pentru Ioan Alexandru cosmicul, miticul, arhetipalul, dionisiacul și apocalipticul sunt teme obsedante și recurente, la fel ca în poezia lui Lucian Blaga sau Aron Cotruș, poeți expresioniști, prin viziune, atitudine și structură stilistică, care au configurat o poetică a autenticității, a sentimentului frenetic, a exaltării vieții, prin trăirea directă, nemediată. *Viața deocamdată* exprimă, chiar din titlu, coordonatele poeziei neoexpresioniste, de surprindere a existenței în mod direct, în absența problematizării, prin exaltări senzoriale, vitaliste, poetul fiind fascinat de viață, de trăire, de existență, poemele însele fiind ipostaze ale unor aspecte ale vieții, fixând locuri și lucruri rememorate pregnant (mânzul, păsările călătoare, armăsarii, viscolul, pâinea, fântâna, femeile la câmp). Poetul redă, din câteva linii ferme, un autoportret contras („blond, cărn, lungan și cu urechi barbare”), în timp ce locurile și lucrurile devin în poezia lui Ioan Alexandru simboluri, embleme ale originalității, arhetipuri expuse sub forma unui elan exuberant, într-o natură fabuloasă, stihială, percepută sub forma unui miraj perceptiv exaltant.

Dacă în volumele *Cum să vă spun* și *Viața deocamdată* dominante erau fascinația bucuriei trăirii, o anume exaltare a revelării universului prin lentilele vârstelor copilăriei și adolescenței, o dată cu *Infernul discutabil* se observă o schimbare de accent afectiv și expresiv, căci substanța lumii își pierde transparența, luminozitatea lucrurilor se estompează, materia devine opacă, densă, făcându-și aici și acum apariția teribilul actor, care interpretează roluri diverse (*Teribilul actor*), imaginea actorilor, a figuranților fiind recurentă (*Figuranții*), din perspectiva metaforei lumii ca teatru, într-o poezie a întrebărilor, a neliniștilor, nelipsită de o aură de vizionarism ce nu exclude percepția concretului, dar favorizează captarea metamorfozelor și avatarurilor elementelor. În volumul *Infernul discutabil* retorica vizionarismului este mult mai pregnantă, în spirit expresionist, căci lumea e surprinsă sub zodia infernalului, a răului, a schimbărilor neîncetate, lipsite de logică și de înțeles. Relevant pentru această viziune este poemul *Oedip*, unde sugestia culpei e cea care provoacă tulburătoare mutații în ordinea elementarului, poetul resimțind o culpă neștiută, străveche, care își pune amprenta asupra acestei lumi: „Înainte de-a mă naște eram vinovat /însă prea a fost târziu ca să se mai poată îndrepta ceva / mult mai devreme trebuia să mă dezmeticesc /înainte de-a se fi hotărât întâia seminție de profeți / să-și depășească stinsa neființă / m-am prefăcut că nu știu, că nu cred / că totul ar fi ursit pentru altul...”.

Expierea și purificarea conțin și dimensiuni ale tragicului existențial, Ioan Alexandru filtrând universul infernal printr-o viziune individualizată, detașată de orice model și de orice normă limitativă. Memoria proiectează esența ființei într-un orizont al vizionarității, confesiunea însăși având reflexe existențiale profunde, căci, spune poetul, „eu fac ceva ce mi se pare mai aproape de moarte decât de eroare, de viața omului decât de limbajul lui, care poate fi uneori o trădare a faptelor”, viața fiind astfel în opoziție cu limbajul, căci poetul plasează accente axiologice nete asupra existenței, în detrimentul limbajului, instrument gnoseologic precar, care trădează oarecum esența vitală a lumii. Pe de altă parte, lirica din *Infernul discutabil* a fost considerată și ca o formă a căutării Ființei, prin capacitățile simbolice, forța vizionară, reverberațiile tragicului, tonalitatea viguroasă, metafora vibrantă, sau deschiderea spre reflecția metafizică. Acest univers al infernului discutabil se supune aleatoriului, sensurile sunt abolite, negativitatea e evidentă: „pământu-n cimitir a crăpat

pană-n moarte”, „caii fac viermi în bălegar / și trebuie să-i scoată bărbații / cu pumnul suflecat”, „femeile gravide îngropate-n nisip”, „urechile bătrânilor încep să curgă”, „noaptea luna-n pat doarme între picioarele fetelor”, „ciocârlile s-au îngrășat ca puii de cârțiță”, „laptele-n țâță miroase a opincă arsă”, „acoperișul hârbuit se sparge”, „gropile în pământ se lărgesc”, „scândurile putrede pârâie sub picioare”, „ziua sângeră în crăpăturile ușilor”, „sunt un putregai în noapte / înainte de-a-l sorbi făcliile întunericului”, „o temniță e capul meu / ce-și pierdu cheile la începutul lumii”. Lumea, nedefinită și haotică, poartă amprenta infernului, a desacralizării, a degradării materiei. Mircea Martin constată, de altfel, că în poezia lui Ioan Alexandru „infernul încetează să mai fie o zonă subumană, de regn inferior și sumbru, pentru a deveni un element necesar unui echilibru cosmic și intim”. Infernul și paradisul sunt elemente corelative, cu o întretăiere antinomică de momente ontice (înălțare/ decăderea, luminozitate/ crepuscul, spiritualitate/ teluric).

Volumul *Vămile pustiei* reprezintă un moment de cotitură, de tranziție de la imagistica expresionistă, energică, la o anume solemnizare a dicțiunii lirice. I. Negoitescu consideră că o dată cu acest volum se relevă experiența unei crize profunde, poetul transformându-se într-un mesager al unui mesaj mai înalt, provenit din orizontul transcendenței, legătura cu Pustia, revelațiile ascezei fiind mai vechi („eram un fel de prunc”). Poemul *Ascensiunea* reprezintă o etapă a Revelației, care poate fi aflată printr-un exercițiu ascetic purificator în Pustie, accesul la sacralitate nefiind posibil decât prin traversarea pustiei. Poemul redă sensurile unei călătorii care trebuie să fie înfăptuită pentru că „într-adevăr ți-a sosit/ ceasul și rostul...”. *Ascensiunea* este percepută ca un drum spre absolut, o nostalgie a lumii originilor, a arhetipurilor, la care se poate ajunge doar prin intermediul trecerii prin vămi, căci pustia se remarcă a fi un spațiu al contrastelor, situat între geneză și extincție, un spațiu insolit și amețitor: „Ce este Pustia? Poetul a întrebat / De tunet într-un miez de noapte / Și tunetul cu trăsnet a răspuns / Prin clopotele turnului uscate. // Poetului i-a fost încredințat / Pustia s-o iubească și străbată / Întemeind din vămi în vămi / Albastru câte-un ochi de foc în piatră. / Poetul și Pustia, pururi frați / Porniți în căutare prin Pustie / Maica lor e Pustia și ei sunt îmbarcați / Pe-o navăpotmolită în Pustie.” (*Ce este Pustia?*). Între imaginile cu aspect arhetipal, cea a maternului este plurivalentă, interogația din finalul poeziei *Beau lapte* fiind adresată mamei, martoră a rupturii, a tranziției de la copilărie la adolescență: „Acum am alte rosturi; beau lapte, zgomotos, / Vreau, câte vreau, o Doamne, dintr-dată! / ntâi și-ntâi această minunată zi / Așa-i că nu mai vine, mamă, niciodată?”. Evocarea figurii materne se leagă de asumarea arhetipului naturii ce sugerează un orizont ancestral, al originarității, misterului, la care se adaugă alte elemente arhetipale recurente (pământul, marea, viscolul, vântul, munții, stelele, zăpada, luna, casa părintească). Originaritatea este legată strâns de spațiul satului, axis mundi, simbol esențial, martor al vechimii și al autenticității etnice: „Mă trag din neam străvechi, de cântăreți dieci / în stranele bisericilor ardelene, / Todor, Simion, Vasile, Petre, Ion și Pavel, / țărnai cu șepci de oaie și suman. / Petrecerile satului și-acym țin minte / vocea lor curată limpezind / ferestrele-nghețate în noptile de iarnă.” (*Origini*).

O metamorfoză de substanță și stil a lirismului se produce după volumele *Infernul discutabil* și *Vămile Pustiei*, poetul orientându-se către o poezie spiritualizată, de invocare imnică și depozițională, o poezie ce sondează cu feroare adâncurile insondabile ale ființei, nu fără conotații de esența tragică. *Imnele* lui Ioan Alexandru reprezintă o ruptură de creație dinainte, o mutație de accent și de registru liric. *Imnele bucuriei* (1973) consacră o asceză a formei, apropiată de tiparele clasicizate ale limbajului, dar și o detașare de atitudinile grave, sumbre, dramatice dinainte, cultivându-se acum o muzicalitate sugestivă, armonii și sonorități reflexive, un fel de claritate inițiativă prin care tradiția este elogiată și valorizată pozitiv, cotidianul având, astfel, un substrat simbolic, o aură a transcendenței, un hieratism aproape

inesizabil, angoasele, înfiorările sau melancoliile fiind atenuate sau abolite. Mai târziu, *Imnele Transilvaniei* (1976), *Imnele Moldovei* (1980), *Imnele Țării Românești* (1981), *Imnele iubirii* (1983), *Imnele Putnei* (1985) și *Imnele Maramureșului* (1988) furnizează, repetitiv, o producție lirică amplă, inegală, cu realizări notabile, dar și cu scăderi semnificative, datorate alunecării în etnicism, în idealizarea istoriei, dar datorate și unei retorici fastidioase. Între programul dintr-o pagină introductivă (o „refacere a vestigiilor”, „afirmarea relației sacrale pe care această lume a știut s-o păstreze ca umană, pur și simplu, într-un firesc cuceritor”, credința în „puterea cântecului imn și tăria de a tămădui în spiritul Logosului”) și realizările concrete ale logosului poetic se poate constata o discrepanță limpede. Etapa „imnică” a liricii lui Ioan Alexandru a transferat în registrul poetic fervori ale filosofiei, reverii sapiențiale, sugestii mitico-ritualice sau forme festive ale logosului întemeietor, „în linia expresionismului blagian, învrednicit, căftănit cu semnele ortodoxiei și ale tradiționalismului spiritual” (Eugen Simion). Recursul la originaritate, la obârșii („neam de cântăreți dieci”) sugerează aspirația poetului de a descifra valorile arhetipale, obiceiurile, tradițiile din spațiul rural, sentimentul celebrării originilor și valorilor istorice fiind din ce în ce mai accentuat în opera de mai târziu, imnele fiind scrise la început într-o perioadă în care Ioan Alexandru traduce odele lui Pindar, fapt ce se traduce în amplitudinea versului, tentația narativității, tonalitatea ardentă și retorica inflamată a unui trecut glorios

Imnele, poezii de laudă a lucrurilor, de „agrăire a firii lucrurilor”, facilitează revelarea unui anumit topos esențial, al unei patrii arhetipale, sentimentul dominant în imne fiind iubirea, dublată de jertfă, față de patrie, de istoria ei, de credința, tradițiile și obiceiurile neamului. Într-un eseu intitulat sugestiv *Cum se scrie un imn*, Ioan Alexandru exprimă un crez poetic cuprinzător: „Mai întâi trebuie să ai dragoste față de persoana istorică, acea dragoste ziditoare ce lămurește ființa unei patrii, ce licăre pe fețele tuturor, a cea suflare vie care ne ține ca frați de grai și comunitate în lumina unui drum ce-l străbatem cu toții către zorii unei zile ce-o bănuim înaintând cu noi, către noi, din slăvi degustate de demult și mereu de firile arzătoare și profetice din ființa semințiilor. Căci înainte de toate trebuie să ai suflet să-ți pui sufletul pe loc și timp, așa cum și-i așază pelicanul pe puii săi adormiți în cuib și prin jertfa sa de sine îi deșteaptă la o nouă viață. Istoria și natura sunt moarte, încremenite fără căldura inimii care trebuie să le învie. Cine are această căldură jertfită pentru altul este poet și cel care are mai multă căldură este mai mare poet.” În poemele cu caracter imnic, confesiunea este atenuată până la abolire, poetul rescrie unele scene și toposuri mitologice și biblice, celebrând momente cu rezonanță istorică, în tonuri vizionare, mesianice. Atitudinea „imnică” redă ritmurile tradiției, timpul, istoria, feamătul muncilor și al zilelor, figuri exemplare sau comune, sărbători, evenimente, strămoși, dar și Logosul sau Ființa, într-o încercare de asumare și legitimare a rădăcinilor arhetipale ale făpturii: „Dar cei ce nu mai sunt aici, strămoșii mei / Cohortele de morți acolo-n Transilvanii / Ioanii milioane și Paveli dedesubt / Lemnarii drepti, păstorii și mocanii // Cum să îi strig pe nume, să-i îndemn / Asta mi-e-n lume singura menire / Aducere-aminte strămoșilor sărmani / Pe fiecare-n parte, eternă pomenire.” (*Imnul străbunilor*). Imnele rezumă, pe de altă parte, reverberațiile metaforice ale Patriei, revelarea dimensiunii sacralității, iluminând un univers feeric al cotidianului. *Lumină lină*, poezia cu care debutează volumul *Imnele Bucuriei* se individualizează prin muzicalitatea interioară a versurilor, dar și printr-un vizionarism tutelat de simbolistica luminii și a sărbătoreșcului: „Lumină lină lini lumini / Răsar din codri mari de crini / Lumină lină cuib de ceară / Scorburi cu miere milenară / De dincolo de lumi venind / Și niciodată poposind / Un răsărit ce nu se mai termină / Lumină lină din lumină lină./ Cel plâns și cel nedreptățit / Și pelerinul însetat / În vatra ta au înnoptat. / Lumină lină leac divin / Încununându-l pe străin / Deasupra stinsului pământ / Lumină lină logos sfânt.” Lirica din *Imnele Bucuriei* conturează



o atmosferă a luminozității, a elogiului și a sărbătoreșcului, dar și o ferventă depoziție a credinței creștine. Poetul caută mereu resursele autentice ale poeziei, așa cum mărturisește, de altfel într-un fragment cu rol de profesiune de credință, asumându-și sensurile responsabilității scrisului: „Eu nu scriu ca să mă aflu în treabă și dacă ceea ce scriu nu-mi vine în apărare, atunci cine să-mi vină? Dacă nu mai pot semăna, grăpa, păzi și plivi holda și câmpia și nu mai pot secera și iarăși ara și semăna și secera, așa cum am făcut mii de ani pe dealurile Transilvaniei și dacă în loc de semințe trebuie să admir cuvântul, cu ce sunt eu de vină, dacă sunt constrâns să spun că o anumită sămânță este pleavă ori că-i găunoasă? Cum să-mi fur eu căciula singur și apoi să stau cu capul gol în ger? De ceea ce se sperie atâția din confrății noștri pare a fi munca cinstită, truda până la Izvoare de care își dăduse bine seama și Eminescu.[...] Un val de purificare, ca prin foc, trebuie să treacă prin sângele fiecăruia cel ce ține Creionul în mână așa cum trece focul gerului prin Inima seminței acum în ianuarie când se hotărește sămânța care moare pentru a aduce roadă de sămânța care rămâne, ca în martie să putrezească necunoscută. Între Adevăr și Literatură poetul trebuie să ia partea Adevărului chiar dacă riscă să fie izgonit din cetatea fadă a muzelor antropomorfe.”

Apelul la credință, revelațiile iluminării, iubirea, bucuria – reprezintă toposuri esențiale ale poeziilor lui Ioan Alexandru din perioada maturității sale creatoare, prin care poetul sugerează o reînțemeiere arhetipală a graiului, dar și reînțoarcerea la o patrie istorică și edenică, patria însăși revelându-se ca o entitate de esență divină, un spațiu edenic spiritualizat, ce transcende concretitudinea lumii, într-un elan entuziast spre descoperirea valorilor cuvântului, a forței sale de reînțemeiere a sinelui și a lumii.

## BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Spiritualitatea ca vitalism*, în revista „Apostrof”, nr. 11, 2020; Mircea Braga, *Când sensul acoperă semnul*, Editura Eminescu, București, 1985; Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987; Constantin Coroiu, *Dialog în actualitate*, Editura Junimea, 1985; Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985; Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, Editura Iriana, București, 1995; I. Negoïtescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994; Ion Pop, *Poezia unei generații*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973; Alex. Ștefănescu, *Dialog în bibliotecă*, Editura Eminescu, București, 1984; Mircea Tomuș, *Mișcarea literară*, București, Editura Eminescu, 1981; *Dicționarul scriitorilor români, coordonatori* (coord. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), A-C, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

## A VERY SHORT INTRODUCTION IN CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY (II)

**Ion Popescu-Brădiceni**  
**Prof. PhD, „Constantin Brâncuși” University of Târgu Jiu**

*Abstract: Profiled on the state of the current Romanian Poetry, the creation of Ana Blandiana reconfirms with the same authentic identity the firm value re-potentiated by the risk of interrogation and the “slow pan-erotic” (Octavian Soviany)*

*The Christ-like tragic, in an alternative of the concrete and transcendence, thru which suffering is situated in a meta-physic halo, concentrating its human attributes with melancholy and the suave dramatic in order to maintain the thrill of the sacred.*

*In an eloquence clarity, the vocation of the parable and the allegory is manifested, built with the same imagistic subtlety, in which the echoes of Blaga are amplified by a sensibility increased to the basic. The Blaga-like nature of the lyric pierces from the cultivation of the mystery with a programmatic fervor, the mystery as a norm of the vision over existence, seen as a denial of net understanding, conceptual and distant. The miraculous, the closed secret in the most humble things keeps its force of spiritual irradiation, and the space of the poem will become a force filed of suggestion that does not seek to understand.*

*The poem covers both regimes of the imaginary (Gilbert Durand), suggesting a poetics of the secret that does let itself be deciphered only by the ways of deep communication, poetic, luciferic, with a term from Blaga, that does not hull its meanings but subdue them to a suggestive potentiation, to a perpetual switching of perspectives thru which the universe is captured by a saying and poetic reflection that seeks its bowls and not appearances, so one that reveals transparent things, obvious nuances of meanings.*

*The dream, the reverie, sleep, the expressions of going from one world to another lead the Blandiana elocution to the configuration of a universe to be made. Reflection upon your own condition consumes with the initiatory coming and the problematic of the scriptural adventure, over the way in which word assumes its sense, and text succeeds to break its own limits and inhibitions to trace the face of the word, the figure of a polymorph existence.*

*Between the visionary push and the bookish tonus, Ana Blandiana takes her own text as a pretext of its writing, thru the intense visualization of images of the scriptuality. Thru auto – reflection and auto – referential, in other words.*

*Keywords: name, architecture, emotion, trace, mirror, spirit*

1. George Călinescu afirmă într-al său „Curs de poezie” că „poezia, adică sentimentul nostru de poezie, există” și că „simțul pentru poezie este însă excepțional”. Apoi apreciază că din postura de individ „omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal”. Enunțând aceste postulate, esteticianul le și aplică în propria-i operă lirică din „Lauda lucrurilor” (Călinescu, 1963), punând „Doina” în gura lui Orfeu în acord „cu gloria cântării”, ori conștinând cu Pușkin în „Exegi monumentum” (Pușkin, 1995).

Dar – obiectează George Călinescu – poezia își expune simultan propria esență precum și-o și ascunde. Cam cum consideră și Roland Barthes când invocă prezența vieții în scriitură și a scriiturii în viață (Barthes, 2018, 31). Unitatea unei elocuțiuni (Bidu-Vrânceanu et comp., 2001, 193), oarecum narcisistă ca inevitabilitate, e mereu diferită și totuși mereu identică sieși, ca, de pildă, în opera lui Mircea Petean, descrisă de Lazăr Popescu într-o monografie despre „Știința poeziei” (Popescu, 2017) rezumată critic de Ovidiu Pecican într-un Nord literar (Pecican, 2020).

Astfel Poezia nu constă numai în triada Absolut/ Prototipi/ Frumusețea eternă. Poate că într-adevăr rămâne cum a decretat abatele Brémond și G. Călinescu a admis imanent/transcendent (Bidu-Vrânceanu, 2001, 257) că „Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvârșită, utilă întrucât exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune”. Sau – după cum zice telegrafic Ilarie Voronca (cel care a tradus „Cântece ale mortului din Gorj” în franceză, în tandem cu Jacques Lassaing (vezi Secolul XX, nr. 282-283/ 6-7/ 1984, pp. 105-115): „Poetul devenit Doge”).

De la «școala de poezie» călinesciană, creatorii spontani și instruiți au putut învăța cum este poezia. Au priceput că „abuzul noțiunii de „artă” împiedică spontaneitatea procesului creator”. Dar au luat cunoștință și că hazardul pur fără intervenția spiritului uman nu dă nimic. În orice operă mare – și aici aș încadra operele unor creatori temerari, autentici, precum Ion Mureșan, George Vulturescu, Ioan Flora, Mircea Dinescu, Emil Brumar, Dan Laurențiu, Gellu Dorian, Ioan Moldovan, Adrian Popescu, Artur Bărdița, Adrian Alui Gheorghe, George Drăghescu, Vasile Igna, Silviu Doinaș-Popescu stau o structură/ idee poetică/ o formă/ cu sens și ritm etc. Raporturile noi, neprevăzute, fac poezia; și care nu intră într-o structură apercceptibilă de la început (uneori stârnind râsu’, alteori plânsu’ – cum Nichita Stănescu abreviază abrupt în baroca-i și manierista-i dicțiune din două texte emblematice și foarte... autopoetice: „Poezia este ochiul care plânge/.../ poezia nu este lacrimă/ ea este însuși plânsul/ plânsul unui ochi neinventat/ lacrima ochiului/ celui care trebuie să fie frumos./ lacrima celui care trebuie să fie fericit.” (Stănescu, 2009, 169)). Poezia-i „sceptrul neinventatilor regi”, adică al încă „neinventatilor” poeți de... mâine. E „pasăre cântătoare” poetul dar are încă darul lui Bacovia de-a-și identifica semnele/cuvintele drept „gloanțe de plumb, în Butoiul cu haz” ori darul lui Arghezi de-a schimba „vinul în țuică veche, cartoful în nisip”. „Cuvintele miriapode-ți aleargă pe limbă/ măști îți pui, ca pe chip;/ peste timbrul de roșu îndurerat/ cu urme luxoase de melci trandafirii./ Târfa cea veche-a murit, trăiască verbul încoronat/ al târfei care va fi.” (Stănescu, 2009, 175). Intertextul este la Ion Barbu, și el transvizibil, dar nu-i bai, căci același G. Călinescu ne asigură că „în orice operă mare proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celei dintâi.” (Călinescu, 1971, 27).

M-aș depărta-mă totuși de tradiția instituită „protocolar”, ca să relievez câteva aspecte dintr-un regim poetic așa cum mai cred eu că trebuie reinstatuit de urgență. Cele ce Ana Blandiana, Constanța Buzea, Ileana Mălăncioiu au imprimat pe relief poeziei române contemporane se cuvin urmate în eon non-dogmatic, repotențate axiologic. Căci Constanța Buzea ne avertizează, cu-o tragică „lentoare”: „... între oglinzi, intri și ieși/ ca dintre aripile îngerului/ în spațiul magic-ostil/ al propriei vieți/ Respiri și uiți să respiri/ uimită în dubla imagine/ ce se multiplică la infinit./ Intri ca să scrii/ și ieși ca să citești./ Îngerul tău păzitor/ te ține strâns, nedureros,/ de mâna cu care scrii.” (Buzea, 2004, 57). Ileana Mălăncioiu – e de părere însuși Nicolae Manolescu – abordează poeticitatea pe un ton serios și grav, noutățile constituindu-le autobiograficul și scenografia. Rolurile sunt distribuite unor personaje inventate, hieratice, unele scoase din tradiția folclorică. Structura epică cedează în favoarea celei dramatice,

reinvestită cu stranietăți simultan profane și sacre, anticipând totuși pretransmodernismul anilor 2000-2020 (Mălăncioiu/Manolescu, 1999),

2. Însă de acum încerc să fiu doar eu însumi în fața „Integralei poemelor” Anei Blandiana. Nici măcar ghidat (de met’hodós-ul lui André Scrima), ci doar de libertatea propriului spirit, aceea pe care J.S. Mill o atribuie gândirii și cuvântului. Asta fiindcă în România de azi, corupția și jocurile antidemocratice au ucis „orice boare de vânt” (Labiș/Tomozei, 1971, p. 31).

Astfel că întreprinderea-mi se dorește pur hermeneutică. Precum în sensul arătat de Ricoeur: paradigma simbolului și paradigma textului să comporte exigențe și valențe care să se extindă foarte departe până în inima vieții etice, spirituale și estetice a tuturor popoarelor și a tuturor indivizilor capabili să se pună în raport cu conținuturile de fond și formă ale poeziei Anei Blandiana (Ricoeur, 2005, pp. 136-160).

Sensul istoriei mă obligă ca onest critic și interpret metapoetic (Al. Husar) și ca orice modest/ dar abilitat/ recititor (Matei Călinescu) să-l urmez cu orice risc, mai ales cu cel al unui irepresibil inconfort hermeneutic pricinuit de tonul apodictic și eclecticismul ideilor, de gândirea intuitivă și vie, care tinde cu ardoare spre libertate. Cum ar spune Guénon, la Ana Blandiana voința de viață s-a întretesut temeinic cu voința de cultură, opunându-se din răspuțeri unui Occident decadent și reclamând paradisul pierdut ca, de pildă, într-o „Definiție”: „Casă împletită din ramuri de salcie/ Și cioplită apoi ca Adam din pământ.”

De altfel poeta recunoaște la un momentdat: „Am obosit să mă nasc în Idei/ .../ Am să mă desprind de pe ram/ ca un cuvânt de pe buze/ în felul acela copilăresc/ în care/ se moare/ la frunze” și se observă că optează pentru sublimul condiției umane: acel sublim hartmannian: cu aporiile sale și de dinlăuntru tragicului. Ana Blandiana mizează pe adevăratul efect tragic, semnalând moartea deveninței sale ca pe o prăbușire a existenței umane, fiind aceasta de prea înaltă valoare ca să merite o asemenea soartă (Hartmann, 1974, pp. 424-425) derizorie.

3. Dar o relectură a poeziei Anei Blandiana trebuie să-și schimbe unghiul axiologic, ontologic și fenomenologic, plecând de la conceptul de databilitate. Mai exact, poeta își înscrie, ca și Mihai Eminescu, textul liric în clipă; cam cum se exprimă și Heidegger: prin „acum, în clipa în care...” noi avem totuși în vedere un „punct anumit al timpului”.

Arta blandianescă/ blandianaică constă în vorticalitatea ei, în presărarea acestui timp al creației cu detalii luminoase și în folosirea limbii vii, în tehnica predicată de Ezra Pound/ mentală și poetică/ prin care pot fi aduse la viața prezentului perfecțiunile din trecut care, din cauza uzurii istorice, și-au pierdut, împreună cu noutatea, și actualitatea: adică puterea de a (ne) vorbi, de a avea un glas, o voce, un chip. „Literatura adună într-un prezent al vieții renăscute toate noutățile vremurilor care au rămas noutăți în eternitate” (Pound, 2019, 33). Teza lui Pound este recognoscibilă în texte ca „Știu puritatea”, „Părinții”, „Torquato Tasso”, „Unde-i mândria?”, „Până la stele” ș.a., căci sunt cred peste o sută de toate, mă rog, încheindu-se cu texte precum: „Ca între spirit și trup”, „Din când în când”, „Se leagănă, leagănă sfintele” (care sună „curat” blagian), „Nu poți muri decât în prezent” (deci în acest antepenultim poem al „Integralei” „directiva” lui Pound este indicială: „Nu poți muri decât în prezent./ Nu mori în trecut./ Nu mori în viitor./ Ieși din timp întâmplător/ Ca printr-un perete devenit transparent/ Pe care nu l-ai văzut/ Și apoi/ Nu mai știi/ Să vii/ Înapoi./ Sau poate nu te mai interesează./ Te văd cum dispari/ Din greșeală/ tot mai indiferent./ Fără groază/ Cu pași tot mai rari/ Răsunând ca-ntr-o catedrală/ În noul prezent...” (Blandiana, 2019, p. 777)). Dominanta poemului citat integral își are temeiul în prezentizare. Conceptul îi aparține lui Heidegger și este posibil și în poetica Anei Blandiana numai deoarece prezentizarea fiind ea însăși deschisă ecstateric este deschisă de la bun început

pentru ea însăși și poate fi articulată prin explicitarea pe care o presupun înțelegerea intropoetică și discursul despre aceasta. Deoarece temporalitatea e cea care constituie, prin orizonturile sale ecstatice, starea de luminare a locului-de-deschidere, tocmai de aceea ea poate fi, în chip originar și de la bun început, explicitată în locul-de-deschidere și, astfel, cunoscută. Prezentizarea ce se explicitează pe sine, adică ceea ce a fost explicitat prin invocarea lui „acum”, este ceea ce numim „timp” (Heidegger, 2006, p. 539) și ceva numit „Acasă”: „Era un timp când mă simțeam/ în timpul meu acasă” (Blandiana, 2019, p. 293), și un ceva numit chiar „Pânza poemului”: „Poemul a țesut năvoade-n jur/ Să prindă-n ele semne și cuvinte./ Învinsă astfel: un cuvânt eu însămi/ Al cărui sens nu mi-l aduc aminte.” (Blandiana, 2019, p. 304).

4. Dar iată-mă, deja, în situația de a mi-l alătura ca tovarăș de cale pe Iulian Boldea, care într-o monografie pune accentul axiologic pe „cunoașterea ca revelație și trăire estetică”. O să-i accept, deocamdată, ipoteza de lucru, întrucât întreprinderea e rotundă, profitabilă și generoasă hermeneutic și îmi va permite o extensie personalizată cu oleacă de narcisism și cu oleacă de orgoliu... justificat totuși – țin să precizez – de calitatea-mi recunoscută de promotor al transmodernismului în România contemporană (vezi Theodor Codreanu: Reinventarea poeziei?, în *Convorbiri literare*, octombrie 2018, nr. 10 (274) – n.m., I.P.B.).

Iulian Boldea cutează a afirmare despre Ana Blandiana, în termeni categorici, că în cadrul generației '60, diferența specifică trebuie să-i fie luată în calcul în modul cel mai firesc: poezia ei nefiind altceva decât o perpetuă încercare de definire și autentificare a propriei identități, una a cărei expresie simbolică se caracterizează printr-o prospețime reînăgurală și o liminară spontaneitate, netrucată. Dilatarea eului său își trage intensitatea maximă din trăirea exultantă sub spectrul unui energetism vital.

Primul volum, *Persoana întâia plural*, din 1964 îi afirmă dorința panorfică de comuniune cu elementele, de contopire ludicogravă, cu stihiiile, cu bogăția de forme, culori și sunete luxuriante.

Viziunile lirice au acum o anvergură subiectivă extrem de productivă estetic și de limpede, norma poetică de căpătâi fiind senzorialitatea și bucuria contactului direct cu lucrurile, cu prejma, al căror chip se răsfrânge în oglinda poemului, cu scopul desăvârșirii subiectuale de sine. Lirismul e dublonetic: parțial imaginativ parțial mimetic (vezi „Copilărie”: „Din oglindă mă privea un trup firav/ cu claviatura coastelor distinctă./ Inima-apăsa pe clape grav/ Și-ncerca să-apară în oglindă” (Blandiana, 2019, p. 7)). „Între eu și univers – îl citez pe Iulian Boldea – corespondențele au structura imperativă a armoniei universale, situându-se în preajma unui model paradiziac, în care oglinda are un temei purificator.” (Boldea, 2000, p. 11).

Însă odată cu „Călcâiul vulnerabil”, din 1966, poeta își modifică prin interogație și mefiență capacitatea de a transfera ponderea lucrurilor în imponderabilul poetic. Limbajul este acuzat de simulacru, semiotica lui trădând transparența aurorală, concretețea nudă și simplă, freamătul lucrurilor. Cuvântul ar fi deci impur, neîmplinit, blamabil de impostură (pentru că ar trăda lumea, neputând s-o reprezinte fără rest), purtător al unui mesaj insuficient și, vai, neizbutind să extragă din potențialitatea gândului un maximum de semnificație. Ca atare, imputând cuvântului neantul retoric, poeta îi opune acestui cuvânt alternativa transretorică, teoretizată, în eon, de Grupul  $\mu$  din Liège: „Retorica, studiu al structurilor formale, se prelungește deci necesar într-o transretorică, care e, cu siguranță, ceea ce se numea odinioară a doua retorică sau poetica.” (Dubois et comp., 1974, p. 33). În ceea ce mă privește, eu am postulat un nou principiu: pe cel al transpoeticii (al cărei nucleu este transmetafora/ transsemnificația) (Popescu-Brădiceni, 2006, pp. 154-156).

5. Mai înainte am operat cu categoria de intertextualitate la lirica lui Blaga (vezi „E ușor să fii mort?”, „Se leagănă, leagănă, Sfintele”, „Examen”, „Întrebare”, „Mândrămarie”, „În umbră”, „Interior”, „Simpozion”, „Caii mei”, „Ce oră frumoasă” ș.a.) ceea ce mă îndreaptă automat spre miturile trans-semnificative, îmbibate de mister.

Lucian Blaga definise miturile transsemnificative ca revelații. Refuzul de a se destăinui printr-un sistem de noțiuni inteligibile, clarobscurul, țin de însăși natura acestor mituri, care „au fost simțite totdeauna ca un fel de revelații, care ele înșile ascund o ultimă taină”. Astfel în poemele Anei Blandiana e un miez de taină care izbutește deseori a nu se preface în alegorie. Chiar dacă miturile sunt și expresii simbolice, ele îi anunță pe romanticii care vedeau în ele revelarea primitivă și pe planul imaginației a unor „idei”. Dar, limitați hermeneutic, romanticii n-au realizat că marile mituri trans-semnificative ale omenirii nu au ca motor intern o semnificație, ci oarecum cadrul unor semnificații, caliciul lor sau mai bine zis al trans-semnificației.

Aici, acum, o contrazic pe Ana Blandiana, când în „Apollo” afirmă că poezia-i săracă și poezii-s căzuți „sub istoric blestem”. Desigur, ea își agață atitudinea de mantaua lui Hölderlin care exclamase, și el, „și la ce bun poezi în timpuri sărace” și apoi de tâlcuirea/ exegeza lui Heidegger despre „sărăcia timpului care-i fără de margini”. Dar, totuși, Heidegger se delimitează de romantici și consideră că „poate că noaptea lumii se apropie acum de miezul ei. Poate că acum timpul lumii devine într-un totuț timp sărac”. Iar taina/ mitul transsemnificativ e tocmai «timpul sărac» însuși, despre care filosoful german (– mort pe când împlinisem eu 22 ani, deci cu care fost-am un „timp sărac” (adică socialistocomunist) contemporan – n.m., I.P.B.) scrie „În chiar esența poetului, care este cu adevărat poet într-un asemenea timp al lumii, rezidă faptul că, pornind de la sărăcia timpului, el trebuie să transforme condiția și vocația sa de poet, și tocmai pe acestea în primul rând, în problemă a poeziei”. De aceea „poezii în timpuri sărace” trebuie anume să rostească în poezie (dichten) esența Poeziei (Dichtung). Acolo unde acest lucru survine, acolo trebuie bănuț a fi o condiție de poet care este pe potrivă destinului acestei vârste a lumii. Noi ceilalți trebuie să învățăm a asculta rostirea acestor poezi, presupunând că nu ne-am sustrage, înșelându-ne singuri, timpului care, tocmai pentru că o adăpostește, ascunde ființa; și un asemenea lucru nu ni s-ar putea întâmpla decât când am ține socoteala timpului pornind doar de la ființare, îmbunătățind-o pe aceasta” (Heidegger, 1995, p. 247).

Aceste „timpuri sărace”, poeta le-a trăit din plin, nu li s-a sustras, lașă și bicisnică, ci le-a înfruntat fie ingenuă fie eroică: „vino, Doamne, să vezi poezia săracă/ Și poezi căzuți sub istoric blestem/ Vino, gol și frumos, și, de ți-e frig, îmbracă/ Haina strâmtă a acestui poem.” (Blandiana, 2019, p. 477); „Să nu mai lupt, să las să curgă/ Istoria fără să m-atingă,/ Când plante carnivore cresc și-acopăr/ Partea cadavrului, cea stângă.” (Blandiana, 2019, Vis, p.513). Numai că în această ipostază, mai comodă, de-a nu lupta, poeta n-a căzut niciodată, nici după anul 1990.

6. Pentru Ana Blandiana „trăitul însuși fiind un fel de întrebare căreia era pericolos să-i găsească răspuns” nu-i mai rămâne altceva de făcut decât dând sens golului, să se închidă, mută, în sine însăși, ca într-o pușcărie comunistoidă: „Gratiile au devenit propriile-mi coaste” (Blandiana, 2019, p. 514). Astfel că „poemul se zămislește încă” e „înțelepciune-a fărâmei, mare de stropi, divizare adâncă”. Între „Eleusis și farsă” e „ca o cheie întoarsă în lacățul realității și-aruncată în mare”. Văzut ca o „discontinuitate, trepte frânte, urcând până la ultimul gând”, poemul e o instituire kairotică/ blestemată ca o scoică fericită ferecată în sine. E o înșiruire de „versuri înscrise/ pe plaje aride,/ când tot universul e-o clepsidră întoarsă/ prin care se scurg/ înspre cer atlantide.” (Blandiana, 2019, p. 517).

Iulian Boldea insularizează o temă a candorii, remarcând totodată „o poetică a deschiderii necenzurate, uimite spre lume, alcătuind o postură discretă a versului, cu desen limpede și muzicalitate surdinizată, cultivând semitonul și nuanța” (Boldea, 2000, p. 13). Dar își să seama că poeta afișează o paradoxală contrazicere între conținutul de trăiri și emoții și expresia lirică. Astfel în „Călcâiul vulnerabil” tema candorii dobândește o turnură gravă și se încarcă cu accente etice: „Exercițiul lucidității – apreciază tot Iulian Boldea – se face simțit mult mai semnificativ [...], fapt ce transformă candoarea din act de celebrare a purității în frustrare și stare de criză a eului care se confruntă cu un univers carent în ordine etică”.

Al. Cistelecan observă și el accentele opționiste, în aura dramatică și puritanism spiritual. Ascetă a contemplației, poeta meditează inclementă asupra preajmei, demascându-i vinovăția, corupția, degradarea morală, cu un evident cinism candoric. Într-o asemenea lume, până și cuvântul e o corupere a desăvârșirii tăcerii, o profanare a gândirii sublimate. Încet-încet utopia adolescentină „se metamorfozează” în dis- și anti-utopie, predominând regimul unei dinamici a interogației problematizante, născută dintr-o conștiință dezbinată. Mica poezie feminină, senzuală, inocentă descoperă răul existențial și se maturizează filosofic.

Martin Heidegger înscrie existențialul (pe die Existenz și pe die Existenzialien (existențialii)) – în paradigmă dublonoetică – cu Esența ca das Zu-sein (viditatea (essentia) acestei ființări trebuie să fie concepută pornind de la ființa ei (existentia)).

Însă Ana Blandiana reconotează conceptul heideggerian, în sensul că își transformă poemul în ritual abia travestit, în ceremonial textual ce mizează pe o artă a disimulării și a contemplației care se autoreflexivizează apolinic, clasicizându-se ontologic. Poezia, sub pana autoarei „Călcâiului vulnerabil”, deschide mereu în spațiul fictiv dintre adâncurile tenebroase și pragul superior al tâlcurilor, o nouă perspectivă asupra realului și transrealului, căci la răscrucea neo-, post- și transmodernismului, poeta transformă actul de prezență într-un altul de transprezență, adică vizând existența ajunge la poezia și la cunoașterea totală. Calea poemului spre esențele sale inalterabile este simultană cu angajarea personalității creatoare într-un demers transistoric.

Cum sesizează și Iulian Boldea, eul și noneul își recuperează legăturile tainice – dar evident tiranice – cu universul; un univers ce poartă amprenta apăsată a propriului ei chip și în care prezența misterioasă a elementelor îi confirmă propria transprezență în lume, care-o salvează de narcisism, îmbătând-o panorfic de entelehia oarecum premântuitoare.

„Totul este eu însumi” – afirmă antinarcisiacă poeta. „Mă hăituieste universul cu mii de fețe ale mele/ și nu pot să mă apăr decât lovind în mine”. Până și pasărea care o așteptase, bănuie eu una psihopompă, însoțitoarea de zbor al sufletului ei undeva acolo. Tema e preluată din „Cântecele mortului din Gorj” – culese de Constantin Brăiloiu și traduse în franceză de Ilarie Voronca și Jacques Lassaigne.

Suprafețele redundante stilistic au o vibrație delicată a frazării, o beatitudine a iubirii spiritualizate, o sublimare a energiilor senzuale într-un scenariu ceremonial; confesiunea se derulează oniric, hieratic, ca într-o poveste de imponderabile și mistere; candorii inițiale, poeta îi aliază incantația suavă, invitând elementele fascinatorii din universul parcă mereu somnolent și extatic; însă, eu aș miza în plus, pe-o elaborată strategie de crez liric, rezultat dintr-o contopire a tensiunii ideii poetice cu fascinația expresiei, urmată de o sablare euforică ori dimpotrivă încrâncenată a limbajului trecut din estetic în etic și din contemplativ în cognitiv.

Dar cum pe mine mă preocupă mecanismele poetice ale discursului (trans)liric blandianesc, e vremea să scot în evidență contradicția din vocea poetei, dintre himera viziunii

transfiguratoare și o realitate ce-și maschează anomia îndărătul unor nesiguranțe ale formei. Pe această contrazicere, poeta caută a cristaliza chipurile universului într-o imagine clară, neechivocă. „Efigiile poemului pledează pentru claritate, inconformism și fermitate, în detrimentul unei ambiguități ce ascunde îndărătul ei nedeterminare și imprevizibil.” – se pronunță Boldea (Boldea, 2000, 17).

Mai degrabă – opinez la rândul-mi – presiunea misterului, a aceluia au-dela tainic, transparent, antideterminist, trimite la concepția lui Umberto Eco despre fenomenul operei în mișcare, cu o structură dinamică. Ana Blandiana nu ezită să aplice legile de permutare simbol-semn, viață-moarte, Carte-Câmp de sugestivități, mecanică combinatorică – revelație orfică, fuziune – reînnoire neconținută (sub ochii mei de cititor care trebuie să desăvârșească opera și să-i dea propria-i formă care este forma cititorului inițial și abia apoi a criticului-interpret).

## BIBLIOGRAPHY

- G. Călinescu: Universul poeziei; antologie cu o postfață de Al. Piru; Ed. Minerva, București, 1971.
- G. Călinescu: Lauda lucrurilor; Editura pentru literatură, București, 1963
- Alekxandr Sergheevici Pușkin: Crezut-am că iubirea; Ed. Helicon, Timișoara, 1995
- Roland Barthes: Discursul îndrăgostit. Seminar ținut la École pratique des hautes études 1974-1976, urmat de Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit (pagini inedite); cuv. în. de Eric Marty; prezentare și ediție de Claude Coste; trad., note și introd. la ed. română de Magda Jeanrenaud; Ed. Polirom, Iași, 2018.
- Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan: Dicționar de Științe ale Limbii (D.Ș.L.), Ed. Nemira, București, 2001.
- Catriona Kelly: Literatura rusă. O foarte scurtă introducere; Ed. Litera, București, 2020
- Lazăr Popescu: Mircea Petean sau Știința Poeziei; Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2017
- Ovidiu Pecican: Portretul poetului ajuns la maturitate; în Nord Literar, anul XVIII, nr. 6 (205), iunie 2020, p. 8.
- X X X Cântece ale mortului din Gorj/ Chants du mort; culese de Constantin Brăiloiu – versiunea franceză de Ilarie Voronca și Jacques Lassaigne, în Secolul XX, nr. 282-283/ 6-7 – 1984.
- Constanța Buzea: Netrăitele; Ed. Vinea, București, 2004; redactor de carte: Nicolae Țone, laureatul A.N.P.C.P. „Serile la Brădiceni” în 2014. Cartea mi-a fost dăruită în 2009 la Târgu-Cărbunești, cu un autograf emoționant: „Ție, Ion Popescu-Brădiceni, această carte despre copilărie, credință și frustrare, cu dorința de a-ți fi bine și în plin totul, cu drag, Constantin Buzea, 21 mai 2009, Târgu-Cărbunești”.
- Ileana Mălăncioiu: Linia vieții. Antologie; cu o prefață de Nicolae Manolescu; Editura Polirom, Iași, 1999
- Ana Blandiana: Fals tratat de manipulare; Edit. Humanitas, București, 2019
- Nichita Stănescu: Ce bine că ești! Ce mirare că sunt! Poesis; selecție, studiu introductiv și bibliografie de Alex Ștefănescu, Edit. Tempus, București, 2020
- Ana Blandiana: Integrala poemelor; Edit. Humanitas, București, 2019.
- André Scrima: Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană; pref. de Andrei Pleșu; Ed. Humanitas, București, 2000



- John Stuart Mill: Despre libertate; traducerea de Adrian-Paul Iliescu; Ed. Humanitas, București, 2001
- Nicolae Labiș: Sînt spiritul adâncurilor; ediție comentată de Gheorghe Tomozei; Ed. Albatros, București, 1971.
- Paul Ricoeur: Despre traducere; traducerea și studiu introductiv de Magfa Jeanrenand, postfață de Domenico Jervolino; Ed. Polirom, Iași, 2005.
- Nikolai Berdiaev: Sensul istoriei; traducere de Radu Părpăuță; prefața de Ilie Gyurcsik; Ed. Polirom, Iași, 1996
- Al. Husar: Metapoetica. Prolegomene; Ed. Univers, București, 1983
- Matei Călinescu: A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii; traducere din limba engleză de Virgil Stanciu; Editura Polirom, Iași, 2003
- René Guénon: Criza lumii moderne; traducere de Anca Manolescu; prefață de Florin Mihăilescu și Anca Manolescu; Ed. Humanitas, București, 2008.
- Johannes Volkelt: Estetica tragicului; traducere de Emeric Deutsch; prefață de Alexandru Boboc; Edit. Univers, București, 1988
- Nicolai Hartmann; Estetica; traducerea de Constantin Floru; cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc; Edit. Univers, București, 1974
- Mihai Eminescu: Poezii; Editura de Stat pentru Literatură și Artă – 1952, în colecția „Ediții – Mihai Eminescu. 170 de ani de la naștere (1850-2020)”; coordonatori: Nicolae Georgescu, Aurel Ștefanachi, Doina Rizea; redactor coordonator: Mihai Cimpoi; redactori: Tudor Nedelcea, Theodor Codreanu, Ion Popescu-Brădiceni, Viorel Coman; Editura Tipo Moldova, Iași, 2019
- Ezra Pound: Opere II. ABC-ul lecturii/ Ghid spre cultură; traducerea de Radu Vancu, ediție de Horia-Roman Patapievici; Edit. Humanitas Fiction, București, 2019
- Lucian Blaga: Opera poetică; cuvânt înainte de Eugen Simion; pref. de George Gană; Edit. Humanitas, București, 1995
- Martin Heidegger: Ființă și timp; traducerea din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă; Edit. Humanitas, București, 2006, pag. 666
- Umberto Eco: Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane; traducerea și prefața de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Mihai Gramatopol: Moira, mythos, drama; Edit. Univers, București, 2000; vezi capitolul „Tragedia și exegeza conceptului armoniei în stilistica greacă”; pp. 99-113
- Iulian Boldea: Ana Blandiana. Monografie; antologie comentată, receptare critică; Edit. Aula, Brașov, 2000, 96 pag.
- Theodor Codreanu: Transmodernismul; Editura Junimea, Iași, 2005
- Ion Popescu-Brădiceni: Reinventarea capodoperei. Drumul prin oglindă; Editura Tipo Moldova, Iași, 2020.
- Grupul μ (J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon) / Centrul de studii de poetică, Universitatea din Liège; introducere: Silvian Iosifescu; traducere și note: Antonia Constantinescu și Ileana Littera; Editura Univers, București, 1974
- Ion Popescu-Brădiceni: Scriitorul transmodern: neohermeneut și mân(t)uitor al cuvintelor; Edit. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2006
- Ana Blandiana: Cea mai frumoasă dintre lumile posibile; Edit. Cartea Românească, București, 1978

– Martin Heidegger: Originea în artă; trad. și note: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu; stud. introd. de Constantin Noica; Ed. Humanitas, București, 1995; vezi eseostudiul „La ce bun poeți?”, pp. 243-308.

– Ana Blandiana: Proiecte de trecut. Proză; Ed. Cartea Românească, București, 1982.

## GENRE ANALYSIS IN ADVERTISING CREATION - SYNERGIC TRENDS TODAY

**Yolanda-Mirela Catelly**  
**Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest**

*Abstract: In the context of today's general landscape of advertising products, there are certain factors that have influenced the creation of advertisements from many viewpoints, including that of the genre they belong to. This phenomenon is basically due to: (i) the emergence and growth of IT means that are increasingly used in designing ads, (ii) the development of various types of social media, which have imposed new patterns and models of communication in the field of marketing and advertising, as well as (iii) the occurrence of new artistic genres, of video, audio, literary origin, which are blended/fused today in complex synergic manners. All these new forms have been born, we believe, in answer to the incessant changes in the customers' profiles, particularly the young ones. The paper, therefore, aims to transversally analyse the main features of such new advertising creations, with a view to identifying trends, and then making the investigation results available to the envisaged receivers/addressees, as a form of genre awareness raising approach.*

*Keywords: advertising design, identifying trends, cross-sectional analysis, synergic genres, awareness raising approach*

### **Motto:**

*"Pizza Hut had their advert on the side of a rocket which carried one of the components of the space station into orbit," David Wade, senior lecturer in space technology, satellite systems engineering and engineering design at Kingston University, UK, told BBC Radio Five Live.*

(BBC News – World Edition, 2001,  
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/1602075.stm>)

### **1. Paper background and aims**

In the context of today's society, with the emergence and fast development of IT, social media and all the connected forms of advertising related to such developments, we are witnessing a change in the customers' profiles and interests, which can dramatically influence the smooth and successful evolution of the democratic society based on a free market.

New means of accessing the members of the public – potential buyers have been created, and equally numerous means for the people to access the proposals generated by marketing and advertising have been facilitated by the new forms of technology and communication. It is therefore useful, and even productive, to firstly analyse such phenomena, in an attempt to understand, and even anticipate, the current and future trends in this respect.

Moreover, it is, we believe, important that in various contexts, the young generation be prepared to become aware of these tendencies, accept them in an educated manner, and even participate in them, for both professional and personal reasons, thus contributing to the re-shaping of the world in which they are going to live.

There are various *factors of influence* in the creation of advertisements, which, we maintain, have modified, sometimes to a quite high extent, the concept of the *genre* they belong to. One can discern three such sources, that are presented in what follows. Firstly, the development of computer technologies, which have brought about a plethora of new manners in which advertisements (hereinafter shortened to: ads) can be designed and implemented today.

In direct connection, but with facets of a more personal, type, various social media are enhancing dialogue possibilities among people in our days, which has generated new lines of communication in advertising. On the other hand, but with strong connections with the first two factors, new artistic approaches, of audio, video and literary origins mostly, which are the result of various innovative combinations and/or fusions resulting in new synergic ways, add interesting formats/forms to the list of recognized genres. All this has been influential upon the moves in advertising.

But who are the main users of such new forms of advertising?! Statistical data point to the fact that there are marked differences in terms of *age* for the users, with those in the categories 18-24 and 25-29 years old representing, for some social media, over 90% of the users (<https://ourworldindata.org/rise-of-social-media>). What is more, we should read figures and facts of this type as standing for over half of the Earth population, as of 2020 (<https://datareportal.com/reports/more-than-half-the-world-now-uses-social-media>).

Definitely, the response of advertising creators and big companies organizing marketing campaigns is trying to cope with the pace of changes in the customers' profiles, particularly the young ones.

The *aims* of the paper are, consequently, multiple: (i) to operate a transversal sort of analysis of the main features of such new advertising creations, not before (ii) identifying the chronological development of advertising forms and their technical/material support, so that in the end (iii) to see paths for the future in this field.

Equally, this study should be also seen as a data collection stage, which could be later be made available, especially in educational settings in higher education, to the future professionals, so another aim of the paper is: (iv) to document such an advertising genre awareness raising approach.

## **Cap 2. Advertising genre(s) - evolution, models, viewpoints**

It might seem a bit simplistic, but we should start from a basic definition (Merriam-Webster, 2020) of the term *genre*, to be found in a reputed dictionary: 'a category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content'. Such a view is useful in showing us the starting point in understanding the evolution towards complexity of the term.

There are many authors that point out, though, to the fact that, as far as advertising is concerned, it is really getting more and more difficult to consider such products as being easily categorizable under the label of one genre only. Thus, as early as three decades ago, we could already find a complex presentation of the *genre of advertising* (Bex, 1993). The author

underlines the fact that one cannot talk about a very clearly defined genre in the case of advertisements, as there are many modifications and distortions of the so-called *standard* definition. The features of a genre should be, according to the literature, easily recognizable in the analysed product - and this does not happen entirely for ads. What advertisements have in common is their social function, but the diversity of text types is huge, one must agree. They also tend to share the following components:

- they generally refer to the goods and/or services ‘on offer’;
- quite often, they describe and/or compare them to other, similar, but inferior in quality, products and/or services, with/without a hint to the price;
- there are suggestions as to the way in which the public can obtain them.

The differences among them refer to the contexts of occurrence, ways of constructing each ad, as well as to the techniques used in actually designing them – these can be of various types, in different combinations and using different instruments/technical support available, which generates some register variation, but not enough to impede the audience to assign such product to the genre called *advertisement*.

With this in mind, we should move on to marking the *historical evolution* of what we call the *genre of advertising*, while also underlining the various sources/causes of change in its creation. The literature is quite rich in this respect, with some valuable, and sometimes less known, information being provided (Pincas and Loiseau, 2008), for instance referring to the first time in history when the term of ‘advertising agency’ was used, as long ago as 1842, when V. B. Palmer established his agency in Philadelphia, Pennsylvania. Certainly, this is not the first time when the idea of an advertising product occurred in the history of mankind.

Out of the wish to cover the entire chronological *continuum*, we should perhaps very briefly mention that people could witness such phenomena ever since ancient times, in Egypt, with papyrus being used for sales messages, with the commercial messages found in the ruins of Pompeii and so on. Modern advertising goes back to the 16<sup>th</sup> century Venetian gazettes, mostly with ads for medicines and books, and by 1650s the range of advertised products increased considerably.

However, it is in the 19<sup>th</sup> century that the society can witness a real expansion of advertising forms (Lloyd, 2007), when the press ‘rose to pre-eminence as the advertising medium of choice’. We thus evolve up to the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when in Britain, for instance, ‘approximately £12 million was being spent annually on advertising ... almost 90% of which was spent on advertising in the press’. The next century, the twentieth, moves from print to audio and video forms, to culminate with the emergence of computer technology in terms of the chosen support for advertising.

Certainly, such a development demands attention from the analyst, as there are at least two major points to be discussed, in terms of *variables* and *invariants* in the advertising genre history. A discussion of the variability in terms of the genre can be found in authors such as Vijay K. Bhatia, whose 1997 analysis can already point to major changes in the understanding of the concept. On the other hand, as pointed out in the literature (Popescu, 2018), there are certain *elements of recurrence* in the advertising action, although sometimes practitioners tend to emphasize *innovation*, looking for new beginnings, new fusions of forms and techniques etc.

Moreover, in more recent times, one can already discuss (jordryantaylor - Just another WordPress.com site, 2012) about *advertising genres*, being reviewed and analysed as distinct categories.

Equally, some authors (Conradie & Van Niekerk, 2014) initiate descriptions of the main characteristics of ‘modern literary genres’ in print advertising, and they carry out such analyses of the pragmatic type by comparing a specific literary genre category and the features belonging to the ads attributable to such categories.

Such a move turns general, with other studies (Stern, 1991), pointing out that the already existing literary theory should be *flexibly adapted* in order to explore advertisements as genres. For our demonstration here, we should restrict to only two important lines of analysis, i.e. (i) the aspects to be discussed include: ‘media patterns, message strategy, and overall communication objectives’, and (ii) the need for further research ‘to understand hybrid and parody forms’, and, we should also add, an openness (to be read as: awareness) in accepting many new forms of advertising, which we could label as belonging to a *synergic* type, and which have been generated in very recent times via the new blends and fusions of IT means used by advertisers to create new forms of impactful ads.

In very recent times, with the advent of the computer era, the literature in the field of genres has been enriched with the emergence of new elements, viz. ‘netvertising’ occurred (Posteguillo, Palmer-Silveira & Fortanet-Gomez, 1999). There are, according to the authors, a series of features that characterize *internet genres*, namely: ‘the net system, a specific interlanguage, hypertext, the multimedia effect and an interactive audience’. As we wish to focus on the textual and/or discursal aspects, and less on the technical specificities of netvertising, we should only point out here that the study results underline that ‘most net ads are short texts’, but such *conciseness* is compensated by a wide use of devices such as ‘punctuation marks, images and http linkers’, as well as of ‘brief sentences and noun phrases’ – all of them identified as characteristics of the new *advertising genre*.

It is actually impossible to present a complete inventory of all the new forms of advertising which can be distinguished today, present in the various types of social media, some of them resulting from various kinds of mixtures of artistic genres of video/audio and literary origins. What matters is that one should ‘stay up to date on the latest trends, techniques, and strategies’, as shown in the literature (Cyberclick Academy, 2020).

Furthermore, we agree with the author, as far as the following is concerned: the types of advertising existing now, that we sketchily render below in an original tabular form (see Figure 1) to emphasize the essential advantages of each, have high chances of multiplying in the not very remote future, due to the ‘combined progress of technology and the internet’.

rt o.	Form of advertising	Features & advantages
	<i>Native Advertising</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- by creating a blog</li> <li>- advantage – not intrusive</li> </ul>
	<i>SEM (Search Engine Marketing)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- can achieve increased brand awareness</li> <li>- ad will be shown when users type in your preselected keywords</li> </ul>
	<i>Display Advertising</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- contain images or videos</li> <li>- can be a blog, journal or a site aimed at a</li> </ul>

		specific group
	<i>Mobile Advertising</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- since everyone has a phone and/or a tablet</li> <li>- a better reach and an improved user interaction</li> </ul>
	<i>Social Ads</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- since social media is an incredibly important part our everyday lives</li> <li>- generates brand awareness</li> <li>- perfect place to launch new products/services</li> </ul>
	<i>Retargeting and Remarketing</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Remarketing works to make your banner appear on the whichever website of those who have previously visited your website</li> <li>- good for making sales but also are helpful in gaining brand awareness</li> </ul>
	<i>Email Marketing</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- highly profitable conversion goals can be achieved</li> <li>- low costs</li> </ul>
	<i>Digital Signage</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- this is the technological evolution of traditional outdoor advertising</li> <li>- used on billboards, MUPIs, window displays, telephone booths or any other stand that has a screen</li> <li>- capability to grab the attention of potential clients during the most mundane parts of their day</li> </ul>
	<i>Videos Marketing</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- video content is an incredibly entertaining resource for users; partner up with YouTubers; create original video content</li> <li>- thus gain more direct web traffic and increase your chances of one or more of them going viral</li> </ul>

Figure 1. Netvertising forms and features (from *Cyberclick Academy, 2020*)

Awareness of such an evolution is paramount, we believe, in particular for the younger generations, who, as professionals, should be able to select and decide, in an informed manner, as far as their choices are concerned.

Hence, the significance of the possible *didactic follow up* of such an analysis as the one which is carried out here, that we intend to implement at the second stage of our research on advertising genres. A series of tasks can be designed and introduced in classes of *English for Professional Communication, English for Business* and other ESP courses.

The features of ads today have come under focus in many studies, that emphasize various aspects, as follows:

- in terms of the flow of the story line, one can discern between *linear vs nonlinear* TV ads (Mendes, 2015);
- the advertisement of today is seen as a genre in itself, of a *mixed* type, and analyses can be found in the literature (Pennarolla, 2020);

- specific products and services will continue to be advertised for, but with careful selection of the means and techniques that keep emerging, since each company will naturally want to keep up with ‘advancing knowledge and preferences of the potential customer’ (Dollnig, 2009);
- moreover, it is considered as a *literary genre*, with various examples, seen as *case studies* of different subtypes (Aquino, 2017).

### Cap. 3. Advertisements of today – a cross-sectional analysis

The challenge of advertisers today is to convince the new generations of potential customers, that are mostly young, bored with everything old fashioned, expecting to be surprised and convinced by modern strategies and campaigns to turn into a real buyer (David, 2019).

The literature (Mendes, 2015) presents the main features of a wide range of new genres of ads. We might disagree, here and there, with the classifications to be found in some studies, since some of the examples actually describe *techniques*, rather than different *kinds* of advertisements, with differences that are difficult to make, since there is no clear cut demarcation between them.

In Figure 2 below we synthetically present, in a tabular form, some new types of ads, as well as some examples taken from the real market today.

rt o	New ad types	Remarks and examples
	<i>Hybrid, blending realist and documentary genres</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- contain a voiceover that supports a cinéma vérité like aesthetic</li> <li>- e.g. Dove Men #Realstrength advert</li> </ul>
	<i>Series TV adverts</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- used to promote products by doing a number of different adverts using a storyline</li> <li>- e.g. the Compare The Meerkat adverts</li> </ul>
	<i>Surreal adverts</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- use a dream like effect that is supposed to engage and amaze the audience to make it memorable causing them to talk about it to other people</li> <li>- are supposed to make people think 'wow' as they use things that seem out of the ordinary</li> <li>- e.g. Weetbix Kid and Pure Blonde ads</li> </ul>
	<i>A flashback TV advert</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a storyline that is from the current day which then flashes back in order to create the story</li> <li>- e.g. the Apple Mac advert</li> </ul>
	<i>A journey narrative</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- provides a storyline that follows the journey of someone/something</li> <li>- e.g. the Lynx advert</li> </ul>



	<i>A parody</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- an imitation that makes fun of another advert, TV program</li> <li>- e.g. the Ikea Bookbook advert</li> </ul>
	<i>An animated type of advert</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- aimed at a child audience</li> </ul>
	<i>Humorous adverts</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- to engage the target audience by making them laugh, disarming them, attracting them</li> <li>- humour makes the adverts memorable and in the age of transmedia, shareable</li> <li>- e.g. the Volkswagen Darth Vader advertisement</li> </ul>
	<i>Antirealist ads</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- based on unrealistic things such as vampires, aliens etc.</li> <li>- cause the audience to let their guard down, and to associate the extra-ordinary nature of the characters/settings/events in the advertisement with the product itself</li> </ul>
0	<i>Realist adverts</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- focus on everyday thoughts, facts and concerns of society, that can affect people in everyday life</li> <li>- e.g. the Queensland Police Union advert</li> </ul>
1	<i>Dramatic adverts</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- used to engage the audience, making them feel sympathetic toward the talent on screen</li> <li>- e.g. Australian anti-smoking advert</li> </ul>

Figure 2. New ad types - features & examples (from Mendes, 2015)

In what follows, three interesting examples (Marrs, 2017) are briefly described; they are all based on the idea of using the *environment* – a very modern item of general interest today, and certainly tomorrow, as well – in a creative manner. They are:

1. the McDonald’s Seed Bombing – a unique idea, designed to embellish the ‘dirty freeway shoulders with some colorful logos’;
2. the JobsinTown’s Perfectly Placed Posters - smartly *placed on the sides of washer/dryers*;
3. Domino’s Reverse Graffiti – ‘detergent and water is washed over a carefully placed stencil, resulting in a contrast between the dirty street and clean stenciled spots’.

An interesting review of the current year *trends in video advertising* can be found in the literature, as well (Clum, 2020). The seven most expected *tendencies* include:

- *Shorter video ads* – since customers only have patience for short clips today;
- *Hefty brands* – having impact force;
- *OTT advertising* – which ‘allows marketers to utilize targeting, ad insertion, and advanced analytics to create shorter more personalized ads’;
- *Mobile-first advertising* – as having mobile-friendly ads is a sign of anticipating the future;
- *Cinemagraphs* – ‘photo and video hybrids contain a subtle motion that plays in a seamless loop while the rest of the image remains still’, a manner of stimulating imagination;

- *User-generated content* - ‘pictures, videos, reviews, social media posts, or any relevant content created by unpaid “fans” of your brand’;
- *Facebook in-stream ads* – ‘allow advertisers to place 5-15 second videos directly within live and on-demand videos on mobile devices’;
- *Increase in ad spend* – since by 2023 brands are expected to spend \$102.8 billion annually, ‘it will be critical to focus on creating high-value story driven video content’.

#### **Cap 4 . Open conclusions – what is up in advertising for the next decade?!**

One can naturally wonder: what is then in store for the future of advertising genres?! New forms keep being created, based on new technical types of support and on innovative manners of combining the already existing ones.

Some are really forward-looking concepts, as underlined in the literature (Enea, 2002). Space stations have become the perfect place for advertising, with famous brands creating real avenues of ads in space – this is already almost common today. At first, such news might have been a bit shocking (see the motto chosen for this study). However, today ‘huge billboards kilometres wide which would possibly be seen from the Earth’ will surely become reality, if they have not yet, as we are discussing about them!

The young generations, so familiar today with the technical support on which most advertising is based, should be made to understand the potential traps and risks that can be brought about by some advertising *ripple effects*, and critically relate themselves to such products, avoiding the generating of critical issues, of the social and economic, and even cultural, type.

It could be also of interest to transpose the results of this research into the didactic plan, by creating a module of activities meant to sensitize higher education students, the future professionals, of the new *roles* and *forms* advertising can get in several years, as well as of the *implications* this can have for their companies and for themselves, as educated consumers.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Aquino, V.; (2017); *ADVERTISING AS A LITERARY GENRE:AN APPROACH TO THE CREATION OF ADVERTISING BASED ON THE FORMULATION OF CASES AND CHARACTERS THAT MARKED THE IMAGINARY OF AUDIENCES AND CONSUMERS*; [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/55546/1/978-5-7996-2231-2\\_093.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/55546/1/978-5-7996-2231-2_093.pdf)
2. BBC News – World Edition, 2001, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/1602075.stm>
3. Bex, Tony; (1993); *The Genre of Advertising*; Revue belge de Philologie et d'Histoire, 71-3; [https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1993\\_num\\_71\\_3\\_3900](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1993_num_71_3_3900)
4. Clum, M.; (2020); *Top 7 Video Advertising Trends of 2019*; <https://www.wordstream.com/blog/ws/2019/03/12/video-advertising-trends>
5. Conradie, M. S., Niekerk, Van, A.; (2014); *Literary genres as points of interest in print advertising*; [https://www.researchgate.net/publication/268926679\\_Literary\\_genres\\_as\\_points\\_of\\_interest\\_in\\_print\\_advertising](https://www.researchgate.net/publication/268926679_Literary_genres_as_points_of_interest_in_print_advertising)

6. Cyberclick Academy; (2020); *Types of Online Advertising - The 9 Most Popular Types of Online Advertising*; <https://www.cyberclick.net/advertising/types-of-online-advertising>
7. David, L.; (2019); Pauza de publicitate; Editura Princeps; <https://www.librarie.net/p/377213/pauza-de-publicitare-cum-sa-gandesti-reclame-intr-o-lume-care-nu-le-iubeste>
8. Dollnig, Dolores; (2009); *The Genre of Advertising – Analysing Advertisements for Anti-aging Creams*; [https://www.academia.edu/31357138/The\\_Genre\\_of\\_Advertising\\_Analysing\\_Advertisements\\_for\\_Anti\\_aging\\_Creams](https://www.academia.edu/31357138/The_Genre_of_Advertising_Analysing_Advertisements_for_Anti_aging_Creams)
9. Enea, Andreea; (2002); *Publicitatea in spatiu – afacerea secolului XXI*; Ziarul Curentul online; <https://www.curentul.info/in-lume/publicitatea-in-spatiu-afacerea-secolului-xxi/>
10. [https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/55546/1/978-5-7996-2231-2\\_093.pdf](https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/55546/1/978-5-7996-2231-2_093.pdf)
11. jordryantaylor - Just another WordPress.com site; (2012); *Advertising Genres*; <https://jordryantaylor.wordpress.com/advertising-genres/>
12. Lloyd, Amy J.; (2007); "Advertising." *British Library Newspapers*; Detroit: Gale; <https://www.gale.com/intl/essays/amy-j-lloyd-advertising>
13. Marris, Megan; (2017); 7 Examples of Awesomely Creative Advertising: Using Your Environment; <https://www.wordstream.com/blog/ws/2012/02/08/seven-innovative-ads>
14. Mendes, Ray; (2015); TV advertisements – genres and styles; <https://prezi.com/cdhn2jvth3ed/tv-advertisements-genres-and-styles/>
15. Merriam-Webster Dictionary; (2020); <https://www.merriam-webster.com/dictionary/genre>
16. Pennarola, Cristina; (2020); *A mixed genre: the advertisement*; <http://www.federica.unina.it/scienze-politiche/lingua-inglese-scpol/mixed-genre-advertisement/%e2%80%a6/>
17. Pincas, S., Loiseau, M.; (2008); *A History of Advertising* (VARIA); TASCHEN; ISBN-10: 3836502127
18. Popescu, Costin; (2018); *COMUNICARE PUBLICITARĂ. RETROSPECTIVE*; Bucuresti: Editura Universitatii Bucuresti, ISBN: 978-606-16-0946-8, <https://editura-unibuc.ro/produs/comunicare-publicitara-retrospective/>
19. Posteguillo, S., Palmer-Silveira, J. C., Fortanet-Gomez, I.; (1999); *The Emergence of a New Genre: Advertising on the Internet (netvertising)*; Hermes 23(23); DOI: [10.7146/hjlc.v12i23.25551](https://www.researchgate.net/publication/265184979); <https://www.researchgate.net/publication/265184979> The Emergence of a New Genre Advertising on the Internet netvertising
20. Stern, Barbara B.; (1991); "Who Talks Advertising? Literary Theory and Narrative 'Point of View.'" *Journal of Advertising*, vol. 20, no. 3, 1991, pp. 9–22. *JSTOR*; [www.jstor.org/stable/4188803](http://www.jstor.org/stable/4188803)
21. Vijay K. Bhatia; (1997); *Genre analysis today*; Revue belge de Philologie et d'Histoire, 75-3; [https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1997\\_num\\_75\\_3\\_4186](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4186)

## STRIGOI– INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

**Delia-Anamaria Răchișan**

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

*Abstract: The paper, using the interdisciplinary perspective, aims to highlight the impact that the strigoi have in literature and related disciplines, such as: ethnology, folklore, mythology. Several well-known authors (Lucian Blaga, Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade etc.) were attracted by the folkloric vein, implicitly by the "Strigoi" phenomenon which became a source of inspiration for their works. Starting from the fascinating universe of popular cult literature, certain levels are being considered: a. the etymological perspective; b. the delimitation of the concepts (strigoi [undead] - moroi [grumps]- pricolici [werewolfs]); c. the interrelation of cult literature - literary folklore; d. the binary living strigoi-dead strigoi; e. the strigoi correlated with certain holidays intercepted in the Popular Calendar and in other cultural spaces; f. the strigoi associated with rites of passage (birth, death); g. the strigoi connected with fairy tales, legends, enchantments. Therefore, the interaction between Cult Literature and Popular Literature should not be eluded.*

*Keywords: strigoi [in Romanian mythology are troubled spirits that are said to have risen from the grave], cult literature, literary folklore, interdisciplinarity.*

### 1. Introduction

The interdisciplinary perspective enhances the impact that the *strigoi* have in certain disciplines: ethnology, folklore, linguistics, literature, mythology. The *strigoi* (lat. *striga*, - *ae* < "witch") are female or male evil agents that can be analyzed in terms of the binarity dead *strigoi* - living *strigoi*. Otilia Hedeșan starts from the premise that the feminine derivative has an ambiguous status that refers to taking the manna, stealing milk or fertility: "this new derivative does not simply indicate the feminine hypostasis of the *strigoi*, but has a restrictive meaning"<sup>1</sup>. The *strigoi* can be correlated with the important moments in human life (birth, death). In Arnold van Gennep's terms, the rites of passage are tripartite: "preliminary (separation), liminal (threshold), postliminal (aggregation)"<sup>2</sup>. The *strigoi* status is acquired either at birth (those who are born with a caul on their head or an extra vertebra in the form of a tail; children conceived from incest; the third or seventh child, when all are of the same gender; those who are breastfed even after being weaned), either at the funeral (if an unclean animal passes over / under the coffin of the deceased - ram, dog, hen, cat, pig, etc). Simion Florea Marian draws attention to the fact that the caul, like a membrane or a shirt with which the child is born on the head, is dual – auspicious or inauspicious: "In Wallachia, it is believed that the child who will be born with a caul on his head will be very lucky. That caul should dry out and should be worn around the baby's neck from time to time, being good against the evil eye. Elsewhere in Wallachia, on the

<sup>1</sup>Otilia Hedeșan, *Strigoi*, Cluj-Napoca, Dacia Publishing House XXI, 2011, p. 9.

<sup>2</sup>Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Iași, Polirom Publishing House, 1996, p. 22.

contrary, it is believed that the child who will be born with a caul on the head, after death will become *strigoi*"<sup>3</sup>.

I. Aurel Candrea thinks that the *strigoi* can be recognized by people born on a Saturday. The author describes the undead as tall, hairy, with a tail, a human face, red eyes, long nails, horse legs, with ogre's mouth<sup>4</sup>. At the same time, the specialist emphasizes that the *strigoi* do not eat garlic and have the ability to cast an evil eye<sup>5</sup>. The *strigoi* are under the influence of the profane and the evil, and their fate is sealed even before they are born: "They can be born from murderers or charmers. If the woman drinks water polluted by devilish slime when she is pregnant, the baby to be born will become a *strigoi*"<sup>6</sup>. In some parts of the country, the *strigoi* are believed to have two hearts.

Ion Ghinoiu states that the mother had a moral obligation to warn her child that he was born a *strigoi*: "The mother herself informs her child that he was born a *strigoi*, so that he can warn his children to fulfill without failing the rituals for killing the *strigoi*, when he dies"<sup>7</sup>.

Prohibitions, predictions, ritual praxis, superstitions reveal, on the one hand, the belief of people in rural areas, on the other hand, the interest of well known authors, passionate about cult literature towards the folklore genre.

## 2. From folklore to literature

In order to understand the phenomenon of "strigoi", starting from the binarity of popular literature-cult literature, we consider certain levels: the etymological perspective; delimitation of concepts - *strigoi* [undead] - *moroi* [grumps] - *pricolici* [werewolfs]; the dichotomy living *strigoi* - dead *strigoi*; the *strigoi* and the holidays; the *strigoi* and the rites of passage – birth, death); the *strigoi* and the folk categories—fairy tales, legends, troll formulas; the *strigoi* and the literature.

The "strigoi" phenomenon (Vulgar Latin *striga*, -ae) makes us think of both the Romanian term *strigă* [Imaginary being pictured as a woman torturing small children, taking the manna from cows, etc.], as well as the classic term *strix*, -igis (<"witch", "night bird that scares children"). In Moldavia, but also in other regions of our country, *striga* is an evil agent that takes the lives of healthy children, especially newborns: "For as long as the *striga* is around, children, without suffering from an illness before, are found in the cradle without breath"<sup>8</sup>. Therefore, *striga* acquires a series of meanings - ruthless witch who takes the lives of children, superhuman creature who steals the milk's manna / the field's manna, an avimorphic symbol - an owl or a kind of butterfly with a skull.

*Strigoi* or *strigile* are dual beings - male and female. *Strigoi*/*Strigile* have the ability to take the manna of milk and the manna of the field. These superhuman beings have various regional names: *bosorcăi* (boszórkony < "sorcerer", "charmer"), *moage-șomoia*, *străgoi*, *Fata Pădurii* (Maramureș); *strigă*, *fermecătoare* (Moldavia), *moroi*, *moroaie*, *strigă* (Banat). We also identify on the Romanian territory other derived terms: *bonbonitori*, *farmazoance*, *hale*, *hârcoi*,

<sup>3</sup>Simion Florea Marian, *Nașterea la români*, Bucharest, Saeculum I.O. Publishing House , 2000, p. 54.

<sup>4</sup>I-Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, Iași, Polirom Publishing House, 1999, p. 175.

<sup>5</sup>*Ibidem*.

<sup>6</sup>*Ibidem*.

<sup>7</sup>Ion Ghinoiu, *Dicționar. Mitologie română*, Bucharest, Univers Enciclopedic Gold Publishing House, 2013, p. 271.

<sup>8</sup>Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucharest, Romanian Academy Publishing House, 1973, p. 343.

*loajnițe, luători, pocitoare, mohoande, moroance, moroande, moronițe, moroștese, săgetători, stricători*<sup>9</sup>.

We notice the binarity of living *strigoi*-dead *strigoi*.

Living *strigoi* are spirits of people who leave their bodies at night. We notice the aliasing, the metempsychosis. The status of *strigoi* was acquired from birth. As already mentioned, such a being had certain physical features – tail, caul, bonnet. Also, the mother's immorality has / had repercussions on the newborn –illegitimate child, incest, theft, violation of strict prohibitions in the village world. Living *strigoi* leave their bodies during the night, either coming out of the chimney or out the door. Their favourite places are the ambivalent ones – the cemetery, the border, the forest, the crossroads. At the same time, he prefers to play in the air, near the church towers, therefore near a sacred place. We mention that the old wooden churches from Maramureș County have a cemetery around them. Therefore, it is explained why they are also found near the church: "Often, the *strigoi* also ring the bells at churches"<sup>10</sup>.

Living *strigoi* can be associated with certain holidays: *Sântandrei* [Saint Andrew] (November 31), *Sângiorz* [Saint George] (April 23). A remedy against these evil creatures is garlic. Crowns of garlic, in the shape of a cross, hung on the windows and doors of the stable, the garlic juice applied on clothes or eaten cast the undead. *Sântandrei* is also called *Noaptea Strigoilor* [The Night of the Undead], or *Păzitul usturoiului* [Guarding the Garlic]: "during *The Night of the Undead* the symbolic state of chaos is reached, the one before creation, a night of fear, as the spirits of the dead come out of the graves and together with the living *strigoi* fight on the borders, crossroads and other impure places"<sup>11</sup>; "In Moldavia, the night of *Sântandrei* was called *Păzitul usturoiului* and it was celebrated like a New Year's Eve. There are ethno-folkloric arguments that support the hypothesis that at this time of year, the Dacians celebrated the New Year"<sup>12</sup>.

On the eve of *Sângiorz* [Saint George], that is on *Mâneacătoare* (the verb *a mâneca* + the suffix *-toare* < "get up early in the morning"), living *strigoi* come out of their bodies and steal either the manna of milk or the manna of the field, leaving the bulls, including men, sterile, and leaving the women barren. At the same time, the live undead fight with the dead undead at the borders, at the crossroads until they are injured. Their wounds heal instantly. The fighting tools are usually the tongues of the brakes or the scythes. To start the fight, the current leader shouted "red garlic!", and the fight stopped at the rooster crows or when the leader said "white garlic!"<sup>13</sup> The winner will be their leader for a year. In addition to garlic, people resorted to other remedies: "they hid the brakes, turned the pots upside down, called the alleged *strigoi* by name, lit fires, carefully guarded the cattle and pastures."<sup>14</sup>

Dead *strigoi* are the souls of the dead who, after burial, having no access to the world beyond, remain in our world, in the white world (in the world of longing). The dead *strigoi* come from the living *strigoi* or from the dead who failed to pass the customs of the sky, either they did not have money to pay, or they lost them, or they did not get proper ritual praxis (priest, prayers,

<sup>9</sup>Gheorghe Pavelescu, *Magia la români*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1998, p. 255.

<sup>10</sup>Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, Bucharest, Saeculum I.O. Publishing House, 2006, p. 220.

<sup>11</sup>Ion Ghinoiu, *Comoara satelor. Calendar popular*, Bucharest, Romanian Academy Publishing House, 2005, p. 244.

<sup>12</sup>Ion Ghinoiu, *Dicționar. Mitologie română*, cited edition, p. 271.

<sup>13</sup>I-Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, cited edition, p. 176.

<sup>14</sup>Ion Ghinoiu, *Dicționar. Mitologie română*, cited edition, p. 271.

candle etc.), or the agents with a psychopomp role (wolf, otter, etc.) did not help him). When someone dies, the vigil is important: "those in Wallachia guard him so that the *strigoi* do not come to him"<sup>15</sup>. Being under the protection of evil, the dead *strigoi* cause plagues, deaths, hail, make people look ugly or reduce them to silence, etc. Having access to the four elements, they can be of water, fire, earth, air, etc. The essential transport tools were / are those found in the household microcosm: broom, brake, barrel. Techniques for detecting and killing the dead undead were practiced in the villages of Oltenia. To prevent these situations, people have taken precautions regarding the payment coin: "it is sometimes drilled and tied to the little finger of the hand, put in the mouth or tied in a handkerchief."<sup>16</sup> It is believed that over the grave of a *strigoi*, the horse, ridden by a man, refused to pass. The practices for detecting and killing the *strigoi* follow certain steps: "turning the coffin face down, throwing sharp and red-hot objects into the heart [...] smashing jugs at the four corners of the grave pit, transporting the dead to the forest, cremating and scattering the funeral ashes in the field or spilling them on flowing water"<sup>17</sup>. The *strigoi* are believed to come out of the graves around midnight, after nine days or six weeks, and re-enter the grave after the rooster crows.

The living *strigoi* and the dead *strigoi* have a tangency both with the holidays mentioned above (Saint Andrew, Saint George) and with the feast of Saint Basil. During these holidays, certain prohibitions are strictly observed: do not sweep, do not take the garbage out, do not leave the dishes upside down, do not open the windows, the door, the gate. It is believed that in those days, the *strigoi* walk from house to house and ask the villagers if they have eaten garlic: "If the man answers him, it silences him, but if he is silent, it goes away. Those who do not eat garlic [...] are made ugly by the *strigoi* [...]. The one who dies because of a *strigoi* also becomes a *strigoi*"<sup>18</sup>.

*Moroi* (sl. *mora* < "plague, epidemic, pestilence") should not be confused with *strigoi* even if in certain ethnographic areas the term is identified with the term *strigoi*: "It is, in fact, an apparent synonymy that can be challenged, especially at the abstract level of the national language"<sup>19</sup>. It is believed that people who have been evil during their lives become *moroi/strigoi* after death for seven years. At the same time, *moroi* can be the souls of unbaptized children or the souls of mothers with a special status, for example those born "of a virgin and killed or buried alive"<sup>20</sup>. It is believed that after seven years, when the new moon is in the sky, the *moroi* ask to be baptized. Whoever hears them must tear a piece of cloth from his garments and throw it in the direction where the voice came from and give it a name. Thus, that child's soul can be saved and no longer become a *moroi*. It is believed that the *moroi* can enter the church, it is not afraid of the cross, because it was procreated by Christians: "The *moroi* is worse than the devil, for the devil runs away from the cross, but the *moroi* doesn't, for it is also of the Christians"<sup>21</sup>. It is believed that the *moroi* can also enter into animals: "In Ionești (Gorj) a cow died, the owner skinned it and divided the skin among the family, for peasant sandals. After three days, the owner of the cow dies, the next day one of his sons. Obviously, the cow had turned into a *moroi*.

<sup>15</sup>Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români*, Bucharest, Saeculum I.O. Publishing House, 2000, p. 138.

<sup>16</sup>Ion Ghinoiu, *Dicționar. Mitologie română*, cited edition, p. 270.

<sup>17</sup>*Ibidem*.

<sup>18</sup>I-Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, cited edition, p. 176.

<sup>19</sup>Otilia Hedeșan, *the cited work*, p. 10.

<sup>20</sup>I-Aurel Candrea, *the cited work*, p. 179.

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. 180.

It is unearthed, decapitated, and the head is burnt<sup>22</sup>. In this context, it starts from the premise that the anthrax epidemic was generated by the *moroi*.

Both the *strigoi* and the *moroi* are ambivalent creatures that can take any form - anthropomorphic symbol (woman or man), zoomorphic symbol (dog, cat, pig, etc.), avimorphic symbol (hen, cow, etc.).

The *pricolici* is a human being that can metamorphose into an animal, especially a dog, horse, wolf, cat. That person lives as long as the animal in which he metamorphoses lives. The *pricolici* lives among people, being a diurnal and nocturnal creature. Usually, the *pricolici* appeared at *nedei* (girls' fairs). In the village world, he is usually exposed. Proof of this are the many legends that circulate from generation to generation. The *pricolici* can be associated with lycanthropy, with the living *strigoi*: "leaves his body at night, rolls three times and becomes a wolf, dog, pig, horse, buffalo, cat, snake, frog, never a holy creature (hedgehog, sheep, deer, pigeon, swallow, bee)"<sup>23</sup>. Sometimes he attacks a girl, other times the wife or the cattle: "the *pricolici* is recognized by the lint of the peasant skirt left between its teeth [...]. During winter, the *pricolici* enters the pack of wolves where it takes the lead and attacks people and herds of cattle"<sup>24</sup>. Otilia Hedeşan identifies the *pricolici* with the zoomorphic symbols, especially with the werewolf, with that *loup garou*, also identified in the French cultural space: "Associated, therefore, with impressive consistency, with the requirements of lycanthropy, *pricolici* cut only one semantic unit from the *strigoi*'s plethora, that of the periodic metamorphosis of man into animal"<sup>25</sup>.

These superhuman beings can be connected with certain folk categories (fairy tales, enchantments, legends).

The *strigoi* from the fairytale are human beings who possess tails, interact with young girls, whom they fool, to take with them to the grave<sup>26</sup>. Dead *strigoi* behave like dragons who kidnap beautiful girls to take them to the other realm, to their palace.

According to the legends, the female-*strigoi* can become mother. It is believed that they used to replace their babies with human babies. In Elena Niculița-Vorocea's terms, the newborn of the *strigoi* has a big head, soft legs, speaks with difficulty. In order to avoid the replacement, the mother must be careful, and use objects with an apotropaic role (amulets, broom, hazelnut stick): "she must not turn her back on the child"<sup>27</sup>.

In the enchantments for taking the manna we meet the binary *moroi-strigoi*, either as a synonymous or antinomic series: "Suraia took the wide road, / On unshaken dew / With its tail raised. / Nine *moroi*, nine *strigoi* got in its way / They tore her tail, / They took her milk, / They took her cream. / I curse them with my curse / And with the will of God, / And with the Holy Tuesday. / From this day on, may the milk come, / May the cream come, / If it's under a stone slab, / If it's in a clogged wooden pail, / If it's in a covered pot / It must come / If not, the cow should burst open. / For I curse them with my curse / And with the will of God, / And with the

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 181.

<sup>23</sup>Ion Ghinoiu, *Dicționar. Mitologie română*, cited edition, p. 230.

<sup>24</sup>*Ibidem*.

<sup>25</sup>Otilia Hedeşan, *the cited work*, p. 13.

<sup>26</sup>See details at Lazăr Şăineanu, *Basmele române*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1978, pp. 567-569.

<sup>27</sup>Elena Niculița Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, vol. I, Bucharest, Saeculum Vizual Publishing House, 2008, p. 389.



Holy Tuesday"<sup>28</sup>. Tuesday is a day related, in the village world, to Marțolea, including to the birth of the Savior Jesus Christ: "they believed that the world and the earth would have been conceived on Tuesday (Central Moldavia, Gorj, Hunedoara)"<sup>29</sup>. Nine, with magical valences, marks the end of a stage and a new beginning. Enchantments for taking and bringing the manna predominate in Maramureș county and revolve around evil creatures, such as: *strigoi/strigi, moroi*<sup>30</sup>.

Extrapolating, there are plants that due to the high vibration banish the evil creatures, including the pixies, the undead: *gratiola, comfrey, the grass of light, lovage, allheal, wormwood, bedstraws*. We mention that the *bedstraws* cures epilepsy, an aspect also encountered in the French space: "the folk French call « Saint John's disease » "Mal caduc sau Haul mal, namely epilepsy"<sup>31</sup>.

The phenomenon "strigoi" attracted the attention of some well-known authors, attracted by the folk genre – Lucian Blaga, Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade.

For example, in the Blagian play *Zamolxe*<sup>32</sup>, the Shepherd is a character with a special status. On the one hand, his name, emptied of the conceptual content he had as an appellation, betrays his profession, on the other hand, the Shepherd is the moon sick who metamorphoses into werewolf. At the same time, "it spreads the rumor that Zamolxe, being the god tied to the clay, cannot return to heaven because he does not have a graven image"<sup>33</sup>.

The theme of the beautiful dead is found both in Eminescu's poem *Strigoi*<sup>34</sup>, as well as in Eminescu's prose – *Moartea lui Ioan Vestimie [The Death of Ioan Vestimie]*. Vestimie is a character shrouded in ambiguity, he will find out about his own death by reading the obituary in a newspaper. We notice the paradox of the situation, the refusal to accept the transition into eternity. The loss of memory, the numbness of the right arm, left leg announce the imminence of death. These turmoil potentiate the fierce battle between the alive Vestimie and the undead Vestimie: "undead Vestimie lives in sleep the daily life of the alive Vestimie, being a living dead"<sup>35</sup>. The undead status allows Vestimie to see the souls of unbaptized children, who have probably become *grumps*: "I have no name, I have not been baptized," said the child, laughing<sup>36</sup>. At the same time, he notices the unusual pallor of the girl dressed in white, he sees his friends without being seen, he attends his own funeral. The cemetery acquires Edenic attributes, strange encounters take place on an oneiric level and are under the tutelage of the fantastic. Vestimie's soul refuses to ascend to heaven: "Eminescu processes in *Moartea lui Ioan Vestimie [The Death*

<sup>28</sup>Compositor: Delia-Anamaria Răchișan, Informant: Ana Faur, Sârbi village, Maramureș, 58 years old in 2012.

<sup>29</sup>Ion Ghinoiu, *Comoara satelor. Calendar popular*, cited edition, p. 21.

<sup>30</sup>See details about manna at Delia-Anamaria Răchișan, in *Formulele magice și antropologia vârstelor. Magia cuvântului în Maramureș*, Bucharest, Romanian Academy Publishing House, 2013, pp. 15-21.

<sup>31</sup>Marianne Mesnil, *Etnologul între șarpe și balaur*, Romanian translation by Ioana Bot and Ana Mihăilescu, Bucharest, Paideia Publishing House, 1997, p. 194.

<sup>32</sup>See Lucian Blaga, *Zamolxe*, Cluj-Napoca, Publishing House of the Institute of Graphic Arts «Ardealul», 1921.

<sup>33</sup>Delia-Anamaria Răchișan, *Privire apolinică. Studii de literatură, etnologie și folclor. Perspective comparative-analitice*, second edition, revised and enlarged, Cluj-Napoca: Mega Publishing House; Argonaut Publishing, 2017, p. 27.

<sup>34</sup>Mihai Eminescu, *Opere*, vol I, Bucharest, King Carol II Foundation for Literature and Art, 1939, p. 430.

<sup>35</sup>Delia-Anamaria Răchișan, *Privire apolinică. Studii de literatură, etnologie și folclor. Perspective comparative-analitice* cited edition, p. 35.

<sup>36</sup>Mihai Eminescu, "Moartea lui Ioan Vestimie", in *Proză*, Bucharest, Jurnalul Național Publishing House, 2010, p. 284.

of *Ioan Vestimie*], the popular belief according to which the soul refuses to leave the body of the missing person for three days and three nights while the vigil lasts"<sup>37</sup>. Vestimie is like a dead *strigoi*: "The undead of the former employee/clerk has a strange behavior, because defying any logic he tries to continue at any cost his old kind of existence"<sup>38</sup>. The end of the narrative is open. Vestimie-the undead will live through Alexander, will enter into his body. We notice the metempsychosis, the realistic-psychological fantasy.

The character Călifar from Gala Galaction's work – *Moara lui Călifar [Călifar 's Mill]* is a kind of undead, an unclean spirit who has sold his soul to the devil and would like to become mortal again: "It's been three hundred years since I've had a cursed life in my bones and I'm damn I can only die killed "<sup>39</sup>. The mill looks like a living being, grinding itself. Stoicea wants to overcome his status as a poor man raised at the mercy of the villagers. So, the mill, the pond, the forest, the miller, do not scare him. He will obtain an illusory happiness that will be annihilated. He will take revenge on Călifar, he will resort to the punitive act. The end of the short story is dramatic, in tandem with Călifar's mill being under the tutelage of the evil one: "The end of the short story has an obvious judicial role [...]. Paradoxically, Călifar does not oppose, because he leads a damned existence of three hundred years [...]. Stoicea destroys the agent of darkness, after which he commits suicide by throwing himself into the water of the pond "<sup>40</sup>.

The character Miss Christina from the homonymous novel of Mircea Eliade<sup>41</sup> is the undead woman who has access to the everyday world, disturbing Egor, so that the dream becomes an oneiric reality.

These examples are meant to highlight, on the one hand, how fragile the boundary between folk literature and cult literature is, on the other hand, they have the role of revealing the fact that folklore is constantly becoming a source of inspiration for the consecrated authors of our nation.

### 3. Conclusions

The phenomenon "strigoi", appealing to the interdisciplinary perspective, emphasizes the interaction between folk literature and cult literature, the strange universe of evil creatures (*strigoi [undead]-moroi[grumps]-pricolici [werewolfs]*), the ritual praxis necessary for detecting and killing the dead undead, their ability to metamorphose, the correlation with certain folk categories (fairy tales, enchantments, legends), the binary nature of living undead-dead undead, their association with the holidays. At the same time, the folklore genre becomes an inexhaustible source for the authors passionate about cult literature (Lucian Blaga, Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade).

## BIBLIOGRAPHY

---

<sup>37</sup>Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, Iași, Tipo Moldova Publishing House, 2014, p. 121.

<sup>38</sup>*Ibidem*.

<sup>39</sup>Gala Galaction, *Moara lui Călifar*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1973, p. 16.

<sup>40</sup>Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, cited edition, p. 165.

<sup>41</sup>See Mircea Eliade, "Domnișoara Christina", in *Proză fantastică*, vol. I, Bucharest, Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1991-1992.

- Blaga, Lucian, *Zamolxe*, Cluj-Napoca, Institutului de Arte Grafice «Ardealul» Publishing House, 1921.
- Candrea, I.-Aurel. 1999. *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, Iași: Polirom Publishing House.
- Cantemir, Dimitrie. 1973. *Descrierea Moldovei*, Bucharest: Romanian Academy Publishing House.
- Eliade, Mircea. 1991-1992. *Proză fantastică*, vol. I, Bucharest: Romanian Cultural Foundation Publishing House.
- Eminescu, Mihai. 2010. *Proză*, Bucharest: Jurnal Național.
- Eminescu, Mihai. 1939. *Opere*, vol I, Bucharest: Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II.
- Galaction, Gala. 1973. *Moara lui Călifar*, Bucharest: Minerva.
- Gennep, Arnold van, 1996. *Riturile de trecere*, translation Lucia Berdan, Nora Vasilescu, Introductory study by Nicolae Constantinescu, Iași: Polirom.
- Ghinoiu, Ion. 2013. *Dicționar. Mitologie românească*, Bucharest: Univers Enciclopedic Gold.
- Glodeanu, Gheorghe. 2014. *Orientări în proza fantastică românească*, Colecția Academica, Iași: Tipo Moldova.
- Hedeșan, Otilia. 2011. *Strigoii*, Second edition, Cluj-Napoca: Dacia XXI.
- Marian, Simion-Florea. 2000. *Nașterea la români. Studiu etnografic*, Bucharest: Saeculum.
- Marian, Simion-Florea. 2000. *Înmormântarea la români*, Bucharest: Saeculum I.O.
- Mesnil, Marianne. 1997. *Etnologul între șarpe și balaur*, Romanian translation by Ioana Bot and Ana Mihăilescu, Bucharest: Paideia.
- Niculiță-Voronca, Elena. 2008. *Datinile și credințele poporului român*, Bucharest: Saeculum Vizual.
- Pamfile, Tudor. 2006. *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, Bucharest: Saeculum I.O.
- Pavelescu, Gheorghe, *Magia la români*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1998.
- Răchișan, Delia-Anamaria, 2017. *Privire apolinică. Studii de literatură, etnologie și folclor. Perspective comparativ-analitice*, second edition, revised and enlarged, Cluj-Napoca: Mega Publishing House; Argonaut Publishing House.
- Răchișan, Delia-Anamaria, 2013. *Formulele magice și antropologia vârstelor. Magia cuvântului în Maramureș*, Bucharest: Romanian Academy Publishing House.
- Șăineanu, Lazăr. 1978. *Basmele române*, Bucharest: Minerva.

## FROM THE LITTLE PRINCE TO THE YOUNG PRINCE

Dorina Chiș-Toia

Assoc. Prof., PhD, „Eftimie Murgu” University of Reșița

*Abstract : Known throughout the world, Saint-Exupéry's book, The Little Prince, always enjoys new and new approaches and interpretations.*

*We propose to present arguments in favor of the appreciation that this work can be considered the greatest treatise on metaphysics of the twentieth century, to provide some details about the little prince's rose, to end with the great problems of existence addressed by the young prince who ... returns.*

*Keywords: the little prince, the young prince, rose, existence, mystery.*

Point de référence dans la littérature française et universelle à la fois, Antoine de Saint-Exupéry écrit étant convaincu que la littérature «n'ait plus à traiter du romantisme de l'individu, mais de l'amitié exaltante et de l'esprit d'équipe dans la réalisation d'une tâche commune»<sup>1</sup>. L'avion, outil symbolique, est un créateur de liens neufs entre les hommes et le désert et la solidarité de l'équipage le rendent conscient qu'«il n'y a qu'un seul luxe : celui des relations humaines»<sup>2</sup>.

Dédié à Léon Werth (quand il était petit garçon), un ami de l'écrivain, *Le Petit Prince*, en tant que prose poétique et allégorique, «fait revivre le monde de l'enfance innocente dans une suite des paraboles dont l'unité est assurée par le récit du personnage principal»<sup>3</sup> qui, en voyage sur la Terre, raconte son histoire à un aviateur tombé en panne en plein désert. Le petit prince apprend que la solitude est le lot des hommes aussi et qu'ils ne s'en délivrent que par l'amour et l'amitié»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Toader Saulea, *Antoine de Saint-Exupéry*, in *Histoire de la littérature française* (coord. Angela Ion), 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 254.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> «un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement» (Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Editions Gallimard, 2007, p. 12). Jean-Philippe Ravoux, dans son ouvrage *Donner un sens à l'existence ou pourquoi Le Petit Prince est le plus grand traité de métaphysique du XXe siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2008, p. 63-65, considère que : «Le monde de l'enfance est celui de la vie authentique, de l'esprit qui ne s'arrête pas aux apparences et va à la rencontre des êtres et des choses pour les accueillir tels qu'ils sont et non tels qu'ils nous apparaissent, tels que nous concevons, tels que nous imaginons ou tels que nous les désirons. Le monde de l'adulte est celui où triomphent la raison stérilisante, la science coupée de la vie, le discours avéré par la logique et non par la réalité, où l'homme s'installe parmi les futilités. [...] ... c'est l'incapacité ou l'inaptitude manifestées par les grandes personnes qui ne comprennent jamais rien toutes seules et auxquelles il faut toujours et toujours donner des explications. Ainsi se dévoile la réponse au problème : comment délivrer les hommes de cette incapacité ou de cette inaptitude à voir vraiment les choses et à comprendre ? Comment favoriser en eux l'intuition de la vérité des êtres et des choses ? Comment embellir leur âme et délivrer leur esprit ? Comment leur donner les clés de l'étendue où ils pourront ouvrir leurs ailes et découvrir que leur existence ne pourra avoir un sens que s'ils „s'échangent” contre une œuvre qui durera plus qu'eux-mêmes ?»

<sup>4</sup> Toader Saulea, *art. cit.*, p. 256.

Ouvre de chevet d'Antoine de Saint-Exupéry<sup>5</sup>, *Le Petit Prince* semble autobiographique. Quelques exemples soutiennent l'affirmation.

Tout d'abord, l'incident de la panne dans le désert du Sahara, qui représente l'introduction de l'ouvrage : «J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassée dans mon moteur. Et comme je n'avais avec moi ni mécaniciens, ni passagers, je me préparais à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. C'était pour moi une question de vie ou de mort.»<sup>6</sup>

Il y a des moments difficiles dans le désert, déprimants, où Saint-Exupéry se voit confronté au danger, à l'ennui, au stress. „Le désert, ou plutôt les déserts sont omniprésents à Cap Juby : déserts de sable, de l'Atlantique, du ciel qui souvent se confond avec le sable”, analyse Frédéric Coconnier<sup>7</sup>.

D'ailleurs, dans une des lettres envoyées à sa maman de Cap Juby, en 1927, Saint-Exupéry écrit : «Allongé sur leur tapis, je regarde par l'échancrure de la toile ce sable calme, bombé, ce sol voûté, les fils du cheik qui jouent nus au soleil, le chameau amarré tout près de la tente. Et j'ai une drôle d'impression. Pas d'éloignement, pas d'isolement, mais d'un jeu fugitif. [...]

Et vous, ma petite maman, dans votre autre désert, avec vos autres gosses adoptifs ? Nous sommes tous deux loin de toute existence.»<sup>8</sup>

Dans la lettre 80 [Juby, 24 décembre 1927] le fils écrit à sa maman : «Il fait un temps gri aujourd'hui. La mer, le ciel, le sable se confondent. C'est un paysage désert de l'époque primaire. Quelquefois un oiseau de mer pousse un cri aigre et l'on s'étonne de cette trace de vie.»

Pour Saint-Exupéry, « ces étendues désertiques sont à la fois d'immenses prisons, mais aussi des portes ouvertes sur les rêves. C'est des territoires de tous les possibles, parce que rien ne vient freiner le regard et la pensée. Il s'abandonne souvent à la rêverie solitaire, la contemplation des étoiles et la musique intérieure qui chante au plus profond de lui-même», raconte Coconnier. « Pour les uns, qui voyagent, les étoiles sont des guides», écrit Saint-Exupéry dans *Le Petit Prince*<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> «Le chef d'œuvre universel de poésie, humanité et d'émotion» (Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Editions Gallimard, 2007, IV<sup>e</sup> couverture)

<sup>6</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 12.

<sup>7</sup> Le voyage initiatique de Saint-Exupéry dans le désert sahraoui conté par 4 écrivains, [https://telquel.ma/2017/12/20/voyage-initiatique-saint-exupery-desert-sahraoui\\_1573666](https://telquel.ma/2017/12/20/voyage-initiatique-saint-exupery-desert-sahraoui_1573666), consulté le 4 octobre 2020. Ravoux, *op. cit.*, p. 69-70, *surprend d'une manière philosophique la solitude, en considérant qu'elle «n'est pas le sentiment éprouvé par celui qui est seul dans le désert, car s'il se dirige vers un puits qui embellit les sables, il sait que le sens des choses est dans la démarche vers ce qui donne la vie. Mais la solitude accable celui qui est perdu dans la foule s'il n'a pas pris le temps d'appivoiser ceux qu'il rencontre ou qui partage son existence ; si, par inattention à l'autre il n'a pas su l'accueillir ; s'il n'a pas compris que le sens de l'existence se révèle dans l'échange à travers une culture, une civilisation, un métier et que l'isolement s'achève dans les jardins secrets dont seul l'amour nous donne la clé ; s'il n'a pas su voir qu'en ne cherchant que les biens matériels, il a bâti sa prison. La solitude n'est que le fruit de l'esprit, s'il est infirme, s'il ne sait pas se réjouir du visage que l'on peut lire à travers les objets et qui les noue.»*

<sup>8</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Lettres à sa mère*, la lettre 79 [Juby, 1927], Editions Gallimard, 1984, p. 195. Voir aussi Antoine de Saint-Exupéry, *Scrisori către mama sa*. Traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, bibliografie selectivă Dorina Chiș-Toia, Editura Universității din Oradea, 2014.

<sup>9</sup> A. de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 107.

Ensuite, ce sont les souvenirs de son accident dans le désert de Lybie, en 1935, lorsqu'il a souffert des hallucinations. Pour le renard à grandes oreilles pointues Saint-Exupéry «trouve son inspiration à deux sources : le petit fennec apprivoisé qui agrémenta la solitude d'Antoine à Cap-Juby en 1929, et celui dont il suivit les traces à peu de distance de son épave dans les sables du Sahara. La sagesse de l'animal prélevant avec prudence la nourriture dans son élevage de petits escargots pour ne pas perturber leur reproduction laissa Saint-Exupéry perplexe et plein d'admiration»<sup>10</sup> : «J'élève un renard-fenech ou renard solitaire. C'est plus petit qu'un chat et pourvu d'immenses oreilles. C'est adorable. Malheureusement, c'est sauvage comme un fauve et ça rugit comme un lion.»<sup>11</sup>

Une bonne partie de cette fable est réservée à la préoccupation de petit prince qui concerne l'abandon de la Rose lorsqu'il s'aventure vers d'autres planètes et «la prise de conscience de ses responsabilités envers sa fleur»<sup>12</sup> : «- Tu sais... ma fleur... j'en suis responsable ! Et elle est tellement faible ! Et elle est tellement naïve. Elle a quatre épines de rien du tout pour la protéger contre le monde...»<sup>13</sup>, en reconnaissant dans la Rose Consuelo, son épouse.

Paul Webster soutient son affirmation par plusieurs exemples. D'abord, en soulignant que «la vision en filigrane du conte du *Petit Prince* est la permanence du mariage». Pour preuve, une lettre d'Antoine à son épouse, dans laquelle il précise en mots simples et désarmants : «Tu sais que la rose c'est toi. Peut-être n'ai-je pas toujours su te soigner, mais je t'ai toujours trouvée jolie.»<sup>14</sup>

Ensuite, il fait appel à une conversation avec Marie-Madeleine Mast, la femme du résident général en Tunisie, qui se souvient d'un dîner en 1943. Saint-Exupéry, alors commandant dans l'armée de l'air, parla de sa fable. Il la décrivit comme la concrétisation d'un rêve éveillé qu'il fit après une opération chirurgicale en 1942 à Los Angeles : «Puis il nous parla de la rose, ajouta-t-elle. C'était bien mélancolique, bien désabusé. La rose unique, nous dit-il, c'était sa femme. Il en était responsable et il n'y avait qu'elle.»<sup>15</sup>

Un argument en plus est celui d'un autre ami de Saint-Exupéry, Louis Deleas, libraire à Rabat et poète, qui, en 1943, reçut des mains mêmes de l'auteur un exemplaire du *Petit Prince*. «Il raconta qu'il lui sembla entendre, en le lisant, le dialogue d'Antoine et de Consuelo.»<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Paul Webster, *Consuelo de Saint-Exupéry. La rose du petit prince*, Paris, Edition Le Felin poche, 2013, p. 115.

<sup>11</sup> Lettre 85 [Juby, 1928].

<sup>12</sup> Paul Webster, *op. cit.* Ravoux, *op. cit.*, p. 86-87, nous offre des détails sur la manière dont on devrait interpréter la présence de la rose dans le récit : «C'est par cette prise de conscience, éclairée par l'esprit d'enfance retrouvé, que le pilote apprend bien vite à mieux connaître sa rose et à comprendre tout ce qui le séparait d'elle. Il repense à la contingence de sa rencontre avec une graine apportée d'on ne sait où, avec une brindille qui ne ressemblait pas aux autres brindilles ; aux efforts de séduction accomplis par l'arbuste où il présentait une apparition miraculeuse ; à la volonté de la rose d'apparaître dans le plein rayonnement de sa personne ; au sentiment qu'il éprouvait devant sa beauté ; à cette fleur qui manquait de modestie, mais qui était si émouvante, qui voulait que l'on s'occupe d'elle, qui le tourmentait par sa vanité un peu ombrageuse ; à cet être compliqué qui le dénigrait, parce qu'il faisait froid chez lui et qu'il était mal installé ; qui se laissait aller à des mensonges naïfs ; qui était exigeante ; autrement dit, à toutes les épines qui n'avaient de raison d'être que pour le contraindre à prendre des précautions en allant à la rencontre de cette présence énigmatique, à la regarder attentivement afin de discerner l'essentiel au-delà des apparences.»

<sup>13</sup> A. de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 111.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

On retient également le témoignage de Robert Tenger, qui édita le livre de Consuelo, *Oppède*, à New York pour les Éditions Bretano's, lui servit à Paris de conseiller juridique et qui passa assez de temps avec le couple. Il a écrit au sujet du *Petit Prince* : «Je suis persuadé que c'est Consuelo qui en est moralement et intellectuellement l'inspiratrice.»<sup>17</sup>

La violence de la guerre et la séparation physique réelle par-delà des mers ont déterminé Saint-Exupéry à reconnaître qu'il avait tissé des liens indestructibles avec sa femme à qui il a toujours écrit des pages passionnées jusqu'à son dernier anniversaire, le 29 juin 1944, en lui promettant de rester à jamais son compagnon.

Avant de quitter la France pour les Etats-Unis, Saint-Exupéry passe quelques jours avec sa maman, à Cabris, près de Cannes, à qui il confia le soin «de veiller sur Consuelo et de l'aider si elle se trouvait dans le besoin. A moins d'avoir accès à toute sa correspondance, il est difficile d'être certain qu'il savait à ce moment-là où se trouvait sa femme. Pendant sa mobilisation, il avait déjà fait appel à la générosité de sa mère en s'apitoyant sur sa fragilité et la vulnérabilité de sa „pauvre petite Consuelo si faible et si abandonnée”, et en lui demandant de l'accueillir comme sa fille. Prière à laquelle elle répondit qu'elle ouvrirait son cœur à sa belle-fille et le bénissait d'avoir fait le maximum en son pouvoir pour Consuelo, „en allant au-delà de vos forces”, un sentiment partagé par tous les amis de Saint-Exupéry.»<sup>18</sup>

En 2019 la version française du roman *Le retour du Jeune Prince*<sup>19</sup> voit le jour. Construit sur la croyance que seuls les sentiments positifs peuvent sauver le monde, donc aussi les êtres humains, l'auteur présente un jeune homme errant sur une route de Patagonie qui est recueilli par un automobiliste. L'adolescent est le prince d'une contrée lointaine qui explore l'univers. Dans les paysages désertiques et sauvages les deux voyageurs si différents engagent un dialogue abondant avec simplicité les grandes questions de l'existence. Au fil de leurs aventures, chacun apprend à écouter le cœur de l'autre et à tenter de trouver le vrai sens de la vie. Ce voyage se transforme peu à peu en une véritable quête spirituelle. Et, au bout de ce chemin, il y a le secret d'un mystère que nous passons une vie entière à chercher : le bonheur...<sup>20</sup> C'est comme si on ne voulait pas accepter la fin du Petit Prince, mais de le revoir apparaître pour continuer son voyage.

On va conclure, avec Jean-Philippe Ravoux, que ce qui donne un sens à l'existence, c'est «le monde dans ce qu'il a de merveilleux (les couchers de soleil), d'essentiel (la raison d'être des choses – des épines des roses notamment), les êtres que nous aimons (la rose), tout ce que nous pressentons au-delà des mots (le mystérieux pays des larmes), tout ce à quoi nous sommes liés par un nœud de relations, lorsque la communication des consciences est rendue possible par l'amour et l'attention que nous portons aux autres. Ce n'est que peu à peu que l'on parvient à comprendre l'autre. Cela demande du temps et une attention patiente, parce que souvent notre moi s'interpose dans le dialogue. C'est ainsi que le petit prince ne comprend pas la raison d'être des questions du pilote – parce qu'il se croit toujours chez lui. Il faut pouvoir se mettre à distance de soi par l'ironie, comme le petit prince qui a ri de lui-même pour prendre conscience de la réalité de ceux que nous sommes et nous rendre disponibles à l'autre. L'essentiel n'est pas les

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>19</sup> A. G. Roemmers, City Editions. Traduit de l'espagnol (Argentine) par Martine Desoille.

<sup>20</sup> *Ibidem*, IV<sup>e</sup> couverture.

mots, mais ce qu'ils suggèrent, disponible pour celui qui sait être attentif avec la volonté de comprendre l'autre par-delà le langage, afin de le rejoindre»<sup>21</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

Ravoux, Jean-Philippe, *Donner un sens à l'existence ou pourquoi Le Petit Prince est le plus grand traité de métaphysique du XXe siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.

Roemmers, A.G., *Le retour du Jeune Prince*, City Editions, 2019.

Saint-Exupéry, Antoine de, *Le Petit Prince*, Éditions Gallimard, 2007.

Saint-Exupéry, Antoine de, *Lettres à sa mère*, Edition Gallimard, 1984.

Saint-Exupéry, Antoine de, *Scrisori către mama sa*. Traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, bibliografie selectivă Dorina Chiș-Toia, Editura Universității din Oradea, 2014.

Saulea, Toader, Antoine de Saint-Exupéry, în vol. *Histoire de la littérature française* (coord. Angela Ion), 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

Webster, Paul, *Consuelo de Saint-Exupéry. La rose du petit prince*, Paris, Édition Le Felin poche, 2013.

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 85.



## THE ART OF (UN)FORGETTING REVISITED: KAZUO ISHIGURO'S THE BURIED GIANT

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, „Valahia” University of Târgoviște

*Abstract: The present article explores the way in which Kazuo Ishiguro re-contextualises his staple thematic concern with the workings of personal and collective memory in his seventh novel, The Buried Giant (2015). Set in a crepuscular, desolate post-Arthurian Britain in the wake of the Anglo-Saxon invasions, which is still grappling with the disorder and disorientation of historical dislocation and cultural conflict, the book dramatizes a new psychodrama stemming from the trauma of war and change. Following the peripatetic wanderings of archetypal, symbolic characters engaged in an essentially allegorical quest for personal and collective healing, Ishiguro resumes his interrogations of the workings of memory, of the tense interplay between remembering and forgetting and their crucial function in helping individuals and societies recover from the disruptions brought about by personal, social and historical change. In analysing the novel's poeticised discourse on the dynamics between historical change and socio-human reconfiguration, between discontinuity and renewal, the author seeks to highlight the continuities and discontinuities in Ishiguro's recasting of his probing into the protective mechanisms of memory and into the role of forgetting in the continuing story of humanity.*

*Keywords: individual/collective memory, identity, displacement, history*

With each new novel, Ishiguro seems to delight in displacing his established canon, in eschewing any predictability based on the perceived canonical features of his writing to date. He does so by de-familiarizing his otherwise recurrent themes and recasting them into startlingly new moulds – be it in terms of subject matter, historical context, setting, atmosphere, characters or cross-genre formal experiments. This is also the case of Ishiguro's much awaited seventh novel, *The Buried Giant* (2015), his first in a decade, in which he re-contextualises his staple thematic concern with the workings of personal and collective memory.

Set in a crepuscular, desolate post-Roman, post-Arthurian Britain in the wake of the Anglo-Saxon invasions, still grappling with the disorder and disorientation of historical dislocation and cultural conflict, the book dramatizes another psychodrama stemming from the trauma of war and change. The peripatetic wanderings of the archetypal, symbolic characters, embarked on an allegorical quest for personal and collective healing, revolve around the same grave interrogations of the workings of memory underlying Ishiguro's previous works. The suspense inherent to the hybridised generic form he chooses – a mock-heroic romance-cum-detective mystery – is doubled by the tense interplay between remembering and forgetting, by the intricacies of their joint potentialities for healing human societies of the personal and collective trauma inflicted by historical change. In analysing the novel's poeticised discourse on the dynamics between human change and reconfiguration, discontinuity and renewal, we seek to highlight the continuities and discontinuities in Ishiguro's recasting of his universalising

meditation on the protective mechanisms of memory and the role of forgetting in the continuing story of humanity.

This novel does not open with the nostalgic voice of an aging, confessional, homodiegetic narrator, revisiting past experience in the attempt to unravel the knotted strands of a misspent life and problematic identity. Instead, it begins by appealing to a generic 'You', which ushers the reader into a rather unfamiliar setting, comparing unfavourably to contemporary perceptions of the typical English landscape. 'You would have searched a long time for the sort of winding lane or tranquil meadow for which England later became celebrated.' (Ishiguro 2015: 3). The descriptive passage that follows sets the scene as 'miles of desolate uncultivated land', with 'rough-hewn paths over craggy hills or bleak moorland.'(3) The temporal setting is presently revealed as being post-Roman Britain, with the erstwhile Roman roads 'by then [having] become broken or overgrown, often fading into wilderness', in a wasteland where 'icy fogs hung over rivers and marshes' (3). At least in terms of its spatial and temporal framing it becomes clear that *The Buried Giant* is a novel of a different sort altogether from the ones Ishiguro has accustomed us with.

The most striking element establishing the primeval background of this de-familiarizing incipit is the casual mention of 'the ogres that were then still native to this land.'(3) The narrator ingenuously goes on to explain that the ogres' presence in people's everyday life was a matter of normalcy: 'But such monsters were not cause for astonishment. People then would have regarded them as everyday hazards [...]. The people of the day had to be philosophical about such outrages.' (3-4) This fairy-tale-like atmosphere presents the reader with a fresh reading pact for the narrative about to unfold – that of a fantastic tale, a romance, an allegory – all of them at a wide remove from the kind of writing one has come to expect of Ishiguro. Notwithstanding the versed reader's experience of Ishiguro's artifices with genre blending, stylistic remoulding or diverse cultural settings, this plunge into the fantastic, against a misty pre-historic background, cannot but disconcert and intrigue. The protagonists are introduced in the formulaic manner of fairy-tales or of elemental oral storytelling: 'In one such area on the edge of a vast bog, in the shadow of some jagged hills, lived an elderly couple, Axl and Beatrice. Perhaps these were not their exact or full names, but for ease, this is how we will refer to them.' (4)

The 'we' in the sentence above, a *nosism* known as the author's 'we' or *pluralis modestiae*, implicitly referring to both reader and author, then turns into the narratorial 'I' of a subjectivized, congenial narrator, who soon qualifies his use of 'we' to suggest his commonality of perspective with the reader, from the vantage point of a shared contemporaneity – 'we' as people of the present time of narration, sharing in perceptions and mentalities different from those of the narrated time: 'I would say this couple lived an isolated life, but in those days few were 'isolated' in any sense we would understand.' (4)

This extra-diegetic narrator also functions as a guide to the spatial, temporal and cultural extraneousness of his narrative. He hastens to enlighten the implied reader from the plane of their contemporaneousness in cultural knowledge and experience. There is thus a contrapuntal movement between the knowing 'I', the associative 'we' and the dissociative 'you', by which the omniscient narrator attends to reader response issues. Wary of reader misperceptions, he frets over the accuracy of his representation. While describing the sparse settlements scattered in the vast wilderness, he hastens to alleviate any risk of historical misrepresentation:

I have no wish to give the impression that this was all there was to the Britain of those days; that at a time when magnificent civilisations flourished elsewhere in the

world, we were here not much beyond the Iron Age. Had you been able to roam the countryside at will, you might well have discovered castles containing music, fine food, athletic excellence; or monasteries with inhabitants steeped in learning. (4)

Later on, the patriotic sentiments he invokes present him as a conational of his implied audience, to whom he apologises for any unfavourable aspects of his account: 'I am sorry to paint such a picture of our country at that time, but there you are.' (4) It is the anachronistic nature of the setting and genre that justify Ishiguro's choice of an all-knowing narrative voice supposed to knowledgeably orientate the reader through the dim and distant past the story evokes.

The circumstances of 'our elderly couple' (4), who 'lived on the outer fringes of the warren', readily suggest that their position in the community is rather marginal: 'their shelter was less protected from the elements and hardly benefited from the fire in the Great Chamber where everyone congregated at night.' (5) Even worse, for reasons that remain unclear, they are no longer allowed to use candles to light their abode, which further encumbers their twilight old age, or, as Ishiguro would put it, 'the remains of the day'. From the very beginning, there is the intimation that the characters' present is not easily explained by reference to their past, whose elusiveness seems to be nagging Axl:

Perhaps there had been a time when they had lived closer to the fire; a time when they had lived with their children. In fact, it was just such an idea that would drift into Axl's mind [...], and then a sense of some unnamed loss would gnaw at his heart, preventing him from returning to sleep. (5)

'Perhaps' is here a lexical sleight of hand by which the narrator ushers in a wealth of intriguing possibilities and prefigures the story's conflict at a stroke. Its subsequent reiteration further implies that the meaning of the couple's present reality is absconded by the dimness of their past.

While contemplating the literal, misty dimness of the early morning, 'in wait for the first signs of daylight', Axl is in fact scanning the distant horizons of remembrance: 'for he had this morning succeeded in remembering a number of things that had eluded him for some time.' (5-6) He is enjoying a sudden moment of clear-mindedness, when thoughts fall into place and a course of action suggests itself: 'he now sensed he was about to come to some momentous decision' (6). This reminds us of the opening lines of *Remains of the Day*, when Stephens, also nagged by an unresolved past, decides to set out on his journey. But the real nature of Axl's state of mind is gradually revealed to be nothing short of amnesia:

Had they always lived like this, just the two of them, at the periphery of the community? Or had things once been quite different? Earlier, outside, some fragments of a remembrance had come back to him: [...] his arm around one of his own children [...]. But now [...] nothing would quite settle in his mind, and the more he concentrated, the fainter the fragments seemed to grow. Perhaps these were just an elderly fool's imaginings. Perhaps it was that God had never given them children. (7)

From the mist of the de-familiarizing exposition, there emerges the familiar territory of the writer's staple themes – memory, displacement, identity, loss, the need to retrieve and make sense of one's past. Like most of Ishiguro's protagonists, Axl and Beatrice face the remains of their day confronted with some form of displacement – physical or psychic homelessness, displaced identity, social marginality and disaffection, disorientation at the crossroads of historical change. This promises another incursion into the arcane realm of memory, into the

mechanisms of self-protection, self-consolation and self-rationalisation ultimately defining the human potential for endurance and survival.

But in *The Buried Giant*, the fallibility or unreliability of a lapsing memory is aggravated to the condition of mass amnesia, afflicting not only individuals, but the entire community. As Axl struggles to make sense of his fleeting scraps of memory, the narrator explains that he can't verify them by others, as his amnesiac condition is an inescapable plague.

You may wonder why Axl did not turn to his fellow villagers for assistance in recalling the past, but this was not as easy as you might suppose. For in this community the past was rarely discussed. I do not mean that it was taboo. I mean that it had somehow faded into a mist as dense as that which hung over the marshes. It simply did not occur to these villagers to think about the past—even the recent one.

The plague acquires hyperbolic and allegorical dimensions, very much like the plagues afflicting whole kingdoms and empires in fairy-tales. Its endemic nature is also literalised as the all-covering, inescapable mist engulfing the landscape. The mist is thus a literalised metaphor, an objective correlative for the befogged and befuddled state of the community. Reiterated in either its literal or figurative sense, it represents the core leitmotif of the novel and the mystery around which the whole plot revolves. Whether its presence is the cause or effect of the people's predicament is the crucial question that the protagonists have to grapple with.

The characters' determination to solve the puzzle of the mass amnesia turns their search for answers into a sort of detective or psychological thriller, in which the elusive clues are supposed to lead to much more than the discovery of the culprit. Their investigative endeavours are aimed at reconstituting the personal and collective past that can help them recuperate their life meaning and identity. More than a personal voyage of self-discovery, their quest becomes a rescue mission meant to salvage the whole country's historical memory and shape its future destiny.

Axl seems to be the first to become aware of the problem, and the first section of the narrative deals with his frustrated efforts to make sense of the flickering images that keep resurfacing from the recesses of his memory. He also seems to be the only one experiencing such flashbacks, which he runs by his wife in the attempt to verify them, all to no avail. As if trying to gather evidence in support of his case, he begins recounting to his wife a number of episodes which only he can recollect, as she has no recollections of them whatsoever.

Like T. S. Eliot's old man in *Gerontion*, Axl becomes tormented by a sterile, solitary memory game, in which 'Vacant shuttles'/Weave the wind' of his thoughts, moving back and forth between remembrance and forgetfulness, only to throw him back into deeper confusion and self-doubt: 'Axl felt almost ready to admit he had been mistaken [...]. He was after all an aging man and prone to occasional confusion.' (10) And yet, when his fellow villagers seem to instantly forget what had been preoccupying them only moments before, it's Axl alone that 'found coming over him that familiar nagging sense that something was not right' (12). His own memory, however, has rhythms of its own, revisiting him unexpectedly and eluding him the next moment. It is 'only with a supreme act of concentration' that he can hold on to any thought of the more or less recent past. 'Fragments began to piece themselves together in his mind [...]. But already these recollections were growing confused, in much the way a dream does in the seconds after waking'. (12)

It is only their memory that seems to separate the two spouses, wrapped as they are in the halo of marital love that lightens their old years, however lightless their abode is made by the

community's ban on their candles. Their manner with each other is full of tenderness, especially on Axl's part, who, instead of calling her by her name, addresses her as 'princess'. And although Axl might feel increasingly alone in his search for time lost, his beloved Beatrice, albeit unable to endorse the factuality of his flashbacks, eventually awakens to the sense of wrongness troubling him, as she finds herself struggling with reminiscences of her own. After a portentous encounter with a mysterious woman, a stranger to those parts, that seems to unsettle her greatly, she admits to having come round to his view of their reality's strangeness. 'Now I think of it, Axl, there might be something in what you're always saying. It's queer the way the world's forgetting people and things from only yesterday and the day before that. Like a sickness come over us all.' (20) But when Axl, relieved, begins to rehash his previous examples of forgotten incidents, she cuts him short, pointing out that there are more important memories to be retrieved: 'Never mind [...]. It's what else we're not remembering.' (20)

It is her turn to baffle him when she mentions the long planned journey to their son's village, which he is totally oblivious of. Tellingly looking 'away into the mist-layered distance', she implies he has always opposed the idea of such a journey, and entreats him to indulge her without delay. Her sudden revelation is rendered even more striking by her uncompromising certainty about the facts: 'You've long set your heart against it, Axl, I know. [...] A journey to our son's village. It's not far, husband, we know that. [...] It's been a thing in my thoughts a long time [...]. Our son awaits us in his village. How much longer must we keep him waiting?' (20)

There is no resistance in Axl's reaction to this news, but he is disconcerted about the reason for his alleged opposition. Beatrice has no explanation to offer other than her failing memory, but reinforces the idea of their disagreement on the matter. 'I don't remember now all that passed between us on it, Axl. Only that you always set your heart against it, even as I longed for it.' (21) The separate paths of their un-forgetting and their alternating, futile efforts to jog each other's memory, turn into an elaborate, tug of war movement, where each holds on to their hazy version of the past. 'The marriage of true minds' at the foundation of their marital bliss becomes a passionate memory tango of the mind and soul, with brisk twists, turns, returns, cross steps and embraces. The gravity of this unshared memory tends to disrupt their communion and even to place them at odds, if for a brief time. What begins as an impaired memory crisis risks turning not only into a marital crisis, but also into a displacement of identity and (self)-trust. Fortunately, their cherished marital bond gets the better of them, aided, ironically, by the very mist of forgetfulness they have sought to dispel.

But in the days that followed, even if they alluded to the idea of the journey, they never talked properly about it. For they found they became oddly uncomfortable whenever the topic was broached, and before long an understanding had grown between them, in the silent way understandings do between a husband and wife of many years, to avoid the subject as much as possible. I say 'as much as possible', for there appeared at times to be a need – a compulsion, you might say – to which one or the other would have to yield. But whatever discussions they had in such circumstances inevitably ended quickly in evasiveness or bed temper. [...] After a while Axl could no longer remember how talk of this journey had started, or what it had ever meant to them. (21)

However, on the early morning which the story opens with, all these half-forgotten scraps of memory somehow resurface Axl's consciousness, including that there was a long overdue decision about a journey that he should make, though its meaning was still unclear to him.

Gazing into the mist, he 'had tried to recall how he and Beatrice had first come to discuss the idea of their journey' (14).

With a rush of emotion, he understands that his momentous decision represents not only granting Beatrice her wish, but also escaping their ignominious position in the village. His decision is quickened by his tender contemplation of his sleeping wife. It is an eye-opening act of will, founded on his nurturing love for her. Remembering a recent episode in which she rebels against the edict forbidding them a candle, he is overwhelmed by her sense of injury, social indignity and disaffection: 'They think us a foolish pair, Axl.' (26) It is her frustration and sense of injustice, heightened by her public humiliation, which finally unblocks Axl's memory of it all, making him aware not only of their displaced memory, but also of their displacement from their social milieu. His embittered realisation of their demeaning status and public identity makes him wonder at his own obliviousness: 'How was it he had forgotten this episode when it could have occurred no more than three weeks ago? How could it be he had not thought about it again until today?' (24)

It is this inchoate sense of displacement, of being somewhat un-homed and stripped of dignity that spurs the couple into taking their journey. Like Stevens, who, steeped in his obsessive notion of professional dignity, feels threatened by changing circumstances and starts his journey in the still unrecognized hope of retrieving something more precious than social recognition, Axl and Beatrice set off on a redemptive journey, in search of their forgotten son's filial love and protection. At the height of her humiliation, Beatrice takes refuge in the consoling thought of their reunion: 'Our son, Axl. Do you remember our son? When they were pushing me just now, it was our son I remembered. A fine, strong, upright man. Why must we stay in this place? Let's go to our son's village. He'll protect us and see no one treats us ill.' (26)

Their futile attempts at jogging each other's memory so that they can remember their son's particulars, their relationship or the reasons for their separation are compensated by their increasingly wish-fulfilling daydreams. Cross-examining each other about the whys and wherefores of their predicament, they convince themselves that their good son is eagerly waiting for them. It is not without a twinge of sadness and pity that one can read about these parents' efforts to call forth an image of their son. Axl has practically no recollection of him, other than the vague image of a little boy, but Beatrice, invoking a mother's unique intuition of such matters, depicts a luminous portrait of her child: 'But our son's a fine and good man, I know that for sure. [...] So I can feel these things about him, even if I don't remember clearly. And I know he longs for us to leave this place and be living with him under his protection.' (28-9) Emboldened by his wife's motherly assurance and optimism, Axl casually joins in her fantasy-making: 'He's our flesh and blood, so why would he not want us to join him?' (29) But then he finds himself challenged by the mystery of their route and final destination: 'But how will we know where to find it?' Beatrice, who seems to 'know [her] way blindfolded to the Great Plain' and is sure they will 'find it without trouble' (29), will actually take lead of the expedition.

The lengthy, descriptive, and thrilling account of their epic journey reads much like a mock-heroic romance or picaresque voyage of discovery and learning, strewn with all kinds of adventures, strange encounters or dangers lurking at every turn. The journey progresses on a twofold plane – on the one hand, the actual travel across the unknown and, on the other hand, the characters' ever deeper incursions into the depths of their dormant memory. The mystery of the misadventures they meet with on the road is doubled by the mystery of the equally dangerous

terrain the mind may stray on – a parallel subplot akin to the detective genre – much like the one used by Ishiguro in *When We Were Orphans* (2000).

The lines of investigation multiply on the road, emerging from the needs of field orientation, of finding their way through strange or dangerous territory. Obliging as ever in his responsibilities as historical and geographical guide, the narrator explains:

I might point out here that navigation in open country was much more difficult in those days, and not just because of the lack of reliable compasses and maps. We did not yet have the hedgerows that so pleasantly divide the countryside today into field, lane and meadow. A traveller of that time would, often as not, find himself in featureless landscape, the view almost identical whichever way he turned. (31)

The strain of working out a route is worsened by their wariness of strangers or supernatural apparitions – evil spirits, demons, dragons and other life-threatening creatures spawned by their superstitious imaginations: ‘straying off course meant exposing oneself to the risk of assailants – human, animal or supernatural – lurking away from the established roads.’ (32) The narrator also explains that Axl has to walk ‘almost at his wife’s heels’ (35) so as to protect her back. Their laconic, ‘ritualistic exchange’ on the way becomes a refrain-like reminder of their cherished bond: “‘Are you still there, Axl?’ – ‘Still here, princess.’” (35)

But it is the plight of their amnesia that remains their chief investigative preoccupation. The elusive, hazy figure of their son is at the top of their minds, occupying their sleeping or waking dreams. Their struggle to recapture a glimpse of their son’s face is bound up with their perplexity about the root cause of their lapsing memory: ‘It must be all the work of the mist. [...] it’s cruel when we can’t remember a precious thing like that.’ (34) Beatrice’s heart-rending appeal for perseverance enounces the priceless value of the ‘Holy Grail’ which spurs them on their quest and dictates her solemn pledge to find it: ‘Let’s try, Axl. Let’s both of us try. It’s as if we’ve mislaid a precious stone. But surely we’ll find it again if we both try.’ (34)

Beyond the urgency of their personal recuperation of the past, solving the riddle of ‘how this land had become cursed with a mist of forgetfulness’ (51) becomes a goal in itself. To their persistent inquiries about the causes of ‘our strange affliction’ (73), one of the elders of the Saxon village they arrive at proposes a startling hypothesis he has heard from a traveller, according to whom: ‘it might be God himself had forgotten much of our pasts [...]. And if a thing is not in God’s mind, then what chance of it remaining in those of mortal men?’ (73). It is a thought that Beatrice, a firm believer in God’s love for man and in Lord Christ’s care, finds hard to accept: ‘We’re each of us his dear child. Would God really forget what we have done and what’s happened to us?’ (73) But after some reflection, she comes up with a thought-provoking explanation her own, which, involving shame, suggests an underlying, if undefined, acknowledgement of some generally shared sin and guilt: ‘perhaps God is angry about something we’ve done. Or maybe he’s not angry, but ashamed. [...] so deeply ashamed of us, of something we did, that he’s wishing himself to forget.’ (87) Axl’s wonder at such a thought has an ominous ring to it, as if foreshadowing some awful revelations about the land’s God-forsaken past: ‘What on earth could we have done to make God so ashamed?’ (87)

Their private concern with the mist, focused on their personal search for the cherished memory of their life together, is gradually circumscribed to the greater context of the country’s need for uncovering the history of its coming into being from the mists of oblivion. Joined by chance circumstances by two Saxon companions – Wistan, a valiant warrior from the fenlands and Edwin, a boy he has rescued from fiendish ogres and also from the superstitious wrath of his

fellow villagers – the two spouses become embroiled in a dragon-slaying mission. Since the breath of the she-dragon Querig is believed to be responsible for the mist, and they have as high a stake in her annihilation as everyone else, they throw their fates into the hands of those engaged in this archetypal mission of salvaging their blighted land – even if salvation has different meanings for each of the participants, according to their differing perspectives and agendas.

They encounter the legendary figure of Sir Gawain, King Arthur's nephew, bound to defend Querig's magic work by a vow made to his fabled uncle. Ishiguro's treatment of the medieval form he has chosen to pastiche is also partly parodic. Sir Gawain is figured as a hilariously awkward, quixotic knight errant, roaming the land with his old horse Horace, who doubles as both faithful squire and brother-in-arms. The four of them constitute a motley party of Britons and Saxons, united by their singleness of purpose but divided by their race, culture, allegiance, religion or philosophical perspective on the past and, above all, by their evermore insinuating memories of a shared past of war and bloodshed. Their misadventures with the soldiers of the Briton warlord Brennus, eager to enlist Querig to wage war on the Saxons, reveal that the land rests on a fragile peace, precariously poised on the still uneasy cohabitation between Britons and Saxons.

For each of the travellers, the actual journey is paralleled by the journey inwards, which brings to the fore unexpected images of their unsavoury pasts, riddled with animosity, heartache and fierce battles. Axl is visited by fugitive glimpses of his military past and of his long-forgotten diplomatic skills, honed in Arthur's service. While trying to read the omens and portents in the places and people they encounter, they are intent on reading each other's faces, which often make them start with a flicker of recognition or a fleeting sense of old acquaintance. This is especially true of Wistan, who, avowedly immune to the mist, persistently scrutinizes Axl's face so as to define the old Briton's role in his own destiny. More and more, the characters' reflex, yet firm identification as either Briton or Saxon ramifies into agonistic lines of historical lineage and guilt. As the memory of their embattled past resurfaces in Wistan's conversations with Axl, their private and public pasts align with their agonistic, yet inextricably intertwined histories of slaughter and hatred.

The protagonists' reveries, often narrated from their subjective perspective, finally yield the jigsaw pieces which gradually fall into place to reveal larger fragments of the puzzle. Sir Gawain remembers his youthful camaraderie with Axl, known then as Axelum or Axelus, who, as a trusted official of King Arthur, managed to keep the peace across the Saxon villages entrusted to him, which earned him the title of the 'Knight of Peace' (242). But 'the great law [he] once brokered', which 'was a thing truly wondrous while it held' (242), as Gawain describes it, was literally burnt to ashes when the warring rage erupted again and, in order to bring down the Saxon forces, Axl's own men wreaked havoc through the Saxon villagers he had once 'befriended in Arthur's name' (242). With a guilt-ridden conscience, Axl cannot but deplore the human and moral cost of his own king's victory. When Gawain reminds him of that day, Axl confesses to the weight of the guilt he assumes for all those of his breed and faith: 'My memory's of God himself betrayed, sir. And I'm not sorry if the mist robs me further of it.' (313) It turns out that Wistan, raised among Britons, is a child survivor of just such a massacre – a child once in awe of Axl's noble authority.

At the convergence point of private and public histories, their steadfastness about the rationale of their enterprise gives way to a philosophical debate on the moral benefits and



consequences of recovering the memory of the past, for both individuals and communities. The magical breath of Querig, enchanted by Merlin to exhale the mist of forgetfulness over a divided country and population, is revealed to be Arthur's legacy of peace to a nascent new nation, a testament to his vision of a nation's birth from the mingling of two peoples. As the old knight warns Wistan, determined to terminate the dragon's mission: 'Without this she-dragon's breath, would peace ever have come? [...] once that breath should cease, what might be awoken across this land [...]. We may pray to different gods, yet surely yours will bless this dragon as does mine.' (326) Wistan responds with a compelling objection, rising from his non-Christian ethical perspective: 'What kind of god is it, sir, wishes wrongs to go forgotten and unpunished?' (327)

After killing the she-dragon, and with her 'Arthur's shadow', Wistan confesses to the old couple that this has been his errand for his king all along, 'to make ready the way for the coming conquest' (339). With the mixed feelings of one swayed by his divided loyalty for both sides, he warns them of his people's thirst for 'justice and vengeance' (339) and paints a grim vision of the war to come:

The giant, once buried, now stirs. When soon he rises, as surely he will, the friendly bonds between us will prove as knots young girls make with the stems of small flowers. Men will burn their neighbours' houses by night. Hang children from trees at dawn. The rivers will stink with corpses bloated from their days of voyaging. And even as they move on, our armies will grow larger and larger, swollen by anger and thirst for vengeance. For you Britons, it'll be like a ball of fire rolls towards you. You'll flee or perish. (340)

The metaphor of the buried giant is thus fully explained. It signifies the memory of hurt and the spectre of war always likely to rise from the mists of history, forgotten for a short or long while only to be remembered with a vengeance. It is a potent, literalized metaphor of the world's history of violence, always raising the haunting question of how and to what extent it should be remembered or forgotten. Wistan's gore details of its horrors portray a universal image of all wars, ancient or modern, the memory of the last great ones still fresh for some. The generic and temporal framing of the narrative itself is symbolic of its universalizing message – the medieval Arthurian romance form, evoking Britain's pre-medieval, early history of invasion and mass displacements, told from the perspective of a modern-age narrator, is wielded as a timeless allegory reflecting on the conflicting valences of historical memory.

Yet, Wistan's war of conquest is depicted in terms of its transformative, generative power of creating new a new nation. It is an arresting image of England's painful birth from the bloodline of its invaders, grafted on the blood of the invaded: 'And country by country, this will become a new land, a Saxon land, with no more traces of your time here than a flock or two wandering the hills untended' (340). It is a vision tragically poised on the cusp of dying and nascent nations, of historical pessimism and optimism. It is the same mixed emotions and insight into the double-pull of historical memory that Axl voices in his adagio on the questionable outcome of their quest for memory:

You and I longed for Querig's end, thinking only of our own dear memories. Yet who knows what old hatreds will loosen across the land now? We must hope God yet finds a way to preserve the bonds between our peoples, yet custom and suspicion have always divided us.' (340)

Permeated by the same 'pessoptimism', as Rushdie would put it, his speech sums up, in a nutshell, the sinuous unfolding of a quest that begins with the disconcertion of a personal crisis

and ends with the dramatic renegotiation of ‘national identities’. (Charlwood 2018: 25) A tale of historicised personal biographies where, to invoke Rushdie once more, ‘his story’ should be spelt ‘(his)story’.

Though cannily allegorised as a fairy-tale-like, mock-heroic romance, the story’s debate on the moral duality of personal, national and historical memory aligns it with the quintessential literary pursuits of classic Ishiguro, which, alongside his previous works, ‘puts the novel firmly on the agenda of literary, cultural and memory studies.’ (Charlwood 2018: 25) A hyperbolic staging of Ishiguro’s patent memory theme, the book instantiates the writer’s long-standing project ‘to tackle...how a whole society or nation remembers or forgets’, to answer the unanswerable questions resounding through his entire writing: ‘When is it healthy to remember, and when is it healthy to forget?...it’s such a big subject.’ (Moore, quoted in Charlwood, 25)

A big subject it is indeed, boldly fleshed out in yet another daunting experiment, whose apparent atmospheric strangeness and narrative unpredictability eventually dissolve into the recognizable undercurrents of emotion streaming from the familiar, haunting pursuits of Ishiguro’s writing – memory, private and public history, historical experience and change, remembering as un-forgetting or un-concealment, the urge to decipher the past from the angle of one’s personal and national identity – all of them qualified by the overriding human need for self-consolation. This new cautionary tale on the morality of history and memory vibrates with the same fullness of emotion informing his finest prose – delicately poised in its unhurried, if meandering, flow of subtle suggestiveness, understatement, nostalgia, mild irony and a benevolent humour irradiated by genuine human compassion.

## BIBLIOGRAPHY

Ishiguro, Kazuo (2015). *The Buried Giant*. London: Faber&Faber 2016.

Charlwood, Catherine. ‘National Identities, Personal Crises: Amnesia in Kazuo Ishiguro’s *The Buried Giant*’. *Open Cultural Studies 2*, De Gruyter 2018.

Matthews, Sean and Groes, Sebastian (Eds). *Kazuo Ishiguro*. Contemporary Critical Perspectives. London: Continuum, 2009.

## MEANINGS OF THE SEARCH FOR LOVE IN CREANGA DE AUR BY MIHAIL SADOVEANU

Lavinia Bănică  
Assoc. Prof., PhD, University of Pitești

*Abstract: The most charming meaning of the Golden Branch is eros, because "this story is, after all, a love story," as the author himself says. The love between Maria and the foreigner coming from the north is under the sign of the impossible, between them there are two walls of interdictions. And yet, this impossible love is bright, the light being a leitmotif of the whole book. In the plane of the narrative, the myth descends into the fairytale. When Emperor Constantine wants to get married, messengers start crossing the kingdom up and down, wearing a small and delicate shoe that all the girls should try on, as it happens in Cinderella's fairytale. Following the given scheme, the leader suits a poor girl, who will thus become empress.*

*It is interesting that the book's world adheres to the fairy tale naturally and consciously, because the fairytale is based on the popular morality, that always takes the side of the simple man. The only world where good triumphs over evil is the fictional realm of fairytales and that is why the people of Byzantium happily lose themselves into the story of the cinderella who became queen.*

*Keywords: Fairytale, Cinderella, queen, love story, Byzantine Empire*

Sub aparența de roman istoric, "Creanga de aur" este mult mai mult decât atât; în funcție de unghiul în care este privită, devine basm, parabolă, poveste de iubire. Dar, cel mai fermecător sens al "Crengii de aur" este erosul, căci, așa cum spune și autorul în introducere, "povestea asta e, în definitiv, o poveste de dragoste".

Povestea începe în Dacia, în anul 780 al erei creștine, undeva, într-un spațiu numit munte ascuns și despre care se spune va rămâne necunoscut până la sfârșitul timpurilor. Aici, într-o peșteră, se află bătrânul preot al lui Zamolxe, zeul dacilor. Organizarea acestei lumi pare să fie tribală, pe neamuri, unul dintre ele fiind neamul oamenilor bălani de sub muntele Om căruia îi aparține și Kesarion Breb. Religia lui Zamolxe este, în viziunea lui Sadoveanu, trăirea unei vieți simple și curate, cât mai aproape de natură, un panteism păgân, asemănător cu imaginea creată de Blaga în "Zamolxe" sau în "Pașii profetului". Raportată la destinul lumii lui păgâne, misiunea lui Kesarion Breb dobândește un înțeles nou. Eroul trebuie să observe viața marelui oraș și să vadă dacă noua religie a adus progres în viața oamenilor față de cea veche. Ajuns în Bizanț, Kesarion scrutează cu privire ascuțită viața oamenilor din toate straturile sociale, de la împărat la cerșetor și face o comparație cu starea de lucruri din Dacia natală. Față de acest univers uman, el este *străinul*, ceea ce în plan narativ se traduce printr-o construcție asemănătoare cu a romanului "Zodia Cancerului", însă cu rolurile inversate. Nu două religii (crența păgână a lui Zamolxe și creștinismul) sunt puse în discuție, ci două civilizații: cea arhaică, naturală și cea nouă, citadină. Dacia și Bizanțul sunt polii opuși ai lumii, sunt trecutul și viitorul. Dacă Dacia este mai mult o lume imaginară, bănuită, Bizanțul e scena realistă a acțiunii romanului. Și pe cât de liniștit e

universul arhaic din care vine Kesarion Breb, pe atât de agitată e viața marelui oraș. Motorul mecanismului istoriei este voința de putere. La prima vedere, Bizanțul se înfățișează sub poleiala orbitoare a luxului și a fastului, aproape ca o cetate de basm. Dar sub acest strat gros de fard strălucitor, cetatea ascunde spectacolul unei cumplite mizerii omenești.

Kesarion Breb, aflat la Amnia în căutarea viitoarei mirese a împăratului, are revelația iubirii, fulger neașteptat ce deschide o prăpastie în destinul lui de om sortit singurătății. La fel ca în povestirile lui Vasile Voiculescu, dragostea e aspirația bărbatului spre frumusețea ideală. Când Maria apare în cadrul ușii, luminată de razele soarelui în asfințit, Kesarion Breb vede “frumusețea strălucită a tinereții stând sub cer și în veșnicie, ca o zeiță.” Această “vedenie a frumuseții eterne” îl subjugă brusc. Zeița întrupată în copila din Amnia pare a fi Diana, zvelta fecioară al cărui mers mândru l-au visat poeții; Maria este “un cântec al mersului”, “o armonie mlădioasă”.

Dragostea dintre Maria și străinul venit din Nord stă sub semnul imposibilului, între ei aflându-se două ziduri de interdicții, ambele de netrecut. Ea devine împărăteasă și menirea ei o închide într-un cerc terestru; el e un muritor care a văzut ideile pure din templul cunoașterii și pe care, la capătul drumului îl așteaptă cercul mitic al muntelui. Îndrăgostiții comunică în gând și se împărtășesc din acea melancolică bucurie a dorinței pure: ”Inima mea te-a găsit”-zice Kesarion fără cuvinte.

Există în narațiune un episod fermecător în care Kesarion și Maria își dau întâlnire în gând, în ceasul amurgului. Bărbatul stă la țărmul mării, sub luceafărul de seară; în același timp, departe, în grădinile palatului, Maria se așează și ea sub luceafăr, cu fața spre soarele în asfințit. Închizând ochii ea vede, în vis, umbra iubitului ce se desprinde de țărmul mării și vine către dânsa. Acesta este momentul maximei fericiri pe care le-o poate da iubirea. Tulburător e faptul că soarele în asfințit joacă mereu un rol în destinul personajelor. Kesarion a văzut-o prima oară pe Maria la Amnia într-un amurg, iar peste doi ani, exact în aceeași clipă, se întâlnesc din nou, în Bizanț.

Pe planul narațiunii, se poate observa în “Creanga de aur” că uneori mitul coboară în fabulația basmului. Când împăratul Constantin vrea să se însoare, în întreaga împărăție pornesc soli care duc cu ei un pantof mic și delicat ca să-l încerce toate fetele, așa cum se întâmplă în basmul Cenușăresei. Urmând schema dată, condurul purpuriu și împodobit cu un stârc de argint se potrivește unei fete sărace, care va deveni astfel împărăteasă.

Interesant este faptul că lumea din “Creanga de aur” aderă la basm în mod firesc și parcă conștient, din dorința de a se supune unui ritual favorabil, căci basmul se fundamentează pe morala populară care îi dă totdeauna dreptate omului simplu. Singura lume unde binele triumfă împotriva răului este tărâmul fictiv al basmului și de aceea poporul din Bizanț consimte bucuros să intre în povestea Cenușăresei ajunsă împărăteasă: “...măcar atâta mângâiere se cuvenea să aibă noroadele în râvna și în visurile lor”.

Până la un punct, lucrurile se desfășoară după această schemă prestabilită, chiar și faptul că Maria este jignită de o înfumurată fată de boier care crede ca ea va fi aleasa împăratului. Textul consemnează umilința Mariei ca pe un element prevăzut de rit: “Maria își simți ochii plini de lacrimi de umilință. Aceste vorbe aspre ale copilei lui Gherontie Strategul trebuiau însă rostite, ca să se plinească rânduielile de mai înainte scrise, iar poveștile noroadelor din împărăție și de dincolo de hotare să aibă în ele floarea misterioasă pe care le-o pune Dumnezeu semn”.

Pentru Kesarion Breb cumpăna se arată din momentul în care o vede pe Maria. Deruta nu intervine imediat în destinul său pentru a-l dezechilibra, ci, în primul rând deoarece iubirea

solului pentru aleasa împăratului este prevăzută în schema basmului, neconstituind o surpriză. Apoi, cei doi tineri privesc predestinarea ca pe o coordonată firească a lumii lor și consimt la sacrificiul cerut de reguli.

Însă povestirea nu se desfășoară până la capăt conform schemei presupuse și Maria, ajungând împărăteasă, nu cunoaște nici măcar mulțumirea de a se fi jertfit pentru liniștea împărăției. Sălbaticul împărat Constantin devine tot mai sălbatic, se dedă desfrâului și faptelor crude, în timp ce gingașa lui soție, înspăimântată de atâta violență, se cufundă în umilință și nefericire.

Cum se vede, povestitorul însuși atrage atenția că basmul reprezintă o realitate convențional-misterioasă, care se exprimă la modul simbolic, printr-un limbaj de semne. Aceste semne trimit la universul lui Blaga. Natura este un templu populat de simboluri, conținând în ele un principiu de înțelegere intuitivă și esențializată a lucrurilor. La Sadoveanu, semnele au mai mult o semnificație morală, în timp ce în poezia sau în teatrul lui Blaga ele poartă un mesaj cosmic, al cunoașterii universale.

Narațiunea se termină în Bizanț cu reîntoarcerea pe tron a împărătesei Irina, iar în Dacia cu împlinirea ciclului delui de-al 32-lea Dekeneu și intrarea într-un timp nou. Basmul rămâne doar o tentație de moment a povestitorului, acesta aflându-se de fapt în afara fabulației. Predestinarea Mariei de a ajunge împărăteasă nu se realizează în mod firesc, cum s-ar conveni, ci întâmpină dificultăți sociale, pantoful potrivindu-se la început numai unor fete bogate, din familii de patrici. Numai după selectarea a douăzeci de fete frumoase și bogate, este aleasă Maria, cea mai săracă dintre ele.

Ulterior, Kesarion Breb, analizând în profunzime destinul Mariei, se gândește că s-ar putea să nu fie vorba de fatalitate, ci numai de un calcul politic abil al împărătesei Irina: pentru a-l compromite total pe fiul ei Constantin și a-l nimici la momentul potrivit, era nevoie de o victimă a nelegiurii lui, o ființă curată, pentru ca pedepsirea vinovatului să pară un act de dreptate.

Și semnul “Crengii de aur”-care dă titlul cărții- este doar în parte un element de basm. În povești se vorbește adesea de un pom cu frunze și fructe de aur, înzestrat cu puteri miraculoase și cu harul tinereții fără bătrânețe. “Creanga de aur” ar putea fi o ramură din acest copac magic. Dar și aici basmul e depășit de semnificații mai largi și mai complexe.

Strălucirea “crengii de aur”, nemuritoare și rece, e proiecția în mit a dragostei, în ea întâlnindu-se simbolul florii cu mitul luminii, frumusețea cu veșnicia. În această lume de simboluri, Kesarion Breb este purtătorul crengii de aur, adică mesagerul mitului luminii. Pe măsură ce povestirea își desfășoară cursul, el se relevă a fi un străin, o ființă singulară în care nimeni nu recunoaște un egal. Nu numai în Bizanț unde este străin, dar și în Dacia natală, întors după mulți ani, pare tot un străin. Dincolo de această înstrăinare de oameni, care este reflexul datoriei lui excepționale, mai dureros și mai dramatic este sentimentul însingurării de sine. Kesarion Breb este un om singur, condamnat să rămână în singurătatea sufletului său. Dar nici acolo nu găsește liniștea, pentru că lumina cunoașterii care i-ar putea fi alinare se întunecă în fața vinovăției. Lumea se revelă absurdă într-un sens al alcătuirii ei și eroul se pierde pe sine, se alienează, ca un om modern. “Părea într-un pustiu deasupra propriului suflet”, spune Sadoveanu.

## BIBLIOGRAPHY

SADOVEANU, Mihail, *Creanga de aur*, București, Ed.Mihail Sadoveanu,2015

Arhipelag XXI Press, 2020

MANOLESCU, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Ed.Minerva, 1976  
GEORGESCU, Paul, *Polivalența necesară. Asociații și disociații*, București, 1967

## CHARITY IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY SOCIETY, ACCORDING TO GALDÓS

Lavinia Similaru  
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract: As a realist novelist, Benito Pérez Galdós portrays very faithfully the 19<sup>th</sup> century society, dominated by money and by the eagerness to possess it. The society that Galdós depicts in his novels is identical to the author's contemporary Spanish world: cruel, ruthless and extremely divided. Most of the nobles have been losing their fortunes, regardless how much they want to pretend they still have it. Conversely, there are many disadvantaged social layers. Many people do not even have money for food and need help. The state forsakes those in need and the streets are full of beggars. Therefore, charity becomes necessary. As in real life, there are people who donate for charity genuinely intending to help the unfortunates (as Guillermina, "the saint" in Fortunata y Jacinta, who had a real role model; as the Countess of Halma and as Ángel Guerra in the homonymous novels, who offer accommodation to poor people), and there are others who do it with different purposes (as Torquemada in Torquemada en la hoguera, who give money to the beggars so that God helps him by saving his sick son, or as Florentina in Marianela, who makes a promise to Virgin Mary to help a poor man so that her cousin would regain his sight). Moreover, there are some ridiculous examples in Marianela, since some rich women are dedicated to organising dramatic performances, dances and bullfights, apparently for "the benefit of poor people", but they fail to realise that those people need to eat every day, not only on the day of their performance. The women pretend to save the world by having fun.*

*Keywords: Galdós, realism, society, 19<sup>th</sup> century, charity*

### I. Historia y sociedad en las obras de Galdós

Según Francisco Caudet, Galdós, igual que los novelistas realistas contemporáneos suyos, tiene como propósito "recrear estructuras socio-históricas, trazar el precario destino del individuo en unos medios degradados y, dicho en una palabra, desvelar en profundidad la realidad" (Caudet 1992: 11). Max Aub no se equivocaba en absoluto al asegurar, en su *Manual de historia de la literatura española*, que las novelas de Galdós podrían sustituir perfectamente los libros de historia española del siglo XIX, ya que el autor consiguió legar a sus lectores venideros, mediante sus obras, una imagen nítida y muy objetiva de lo vivido en España durante casi todo el siglo, aunque, obviamente, durante la primera mitad no fue testigo directo, o no tuvo edad para comprender lo que ocurría a su alrededor. Los críticos aprecian unánimemente que "el mundo galdosiano abarca la sociedad española íntegra, concentrada en Madrid, la capital; toda clase de caracteres humanos, y la vida toda –histórica, social religiosa, económica, moral, erótica, noble o baja– de los españoles en todo el siglo XIX" (Del Río 1982: 298).

En su discurso de ingreso en la Real Academia, Galdós mismo definía la novela como "imagen de la vida" (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf>) y en su novela *Prim* confesaba que ansiaba narrar en sus obras la vida del "pueblo, que con su miseria, sus disputas, sus dichos picantes, hacía la historia que no se escribe, como no sea por los poetas, pintores y saineteros" (Galdós 1945: 548). Pero, además de memorables personajes humildes, que

constituyen prototipos de los españoles decimonónicos, el escritor evoca magistralmente personalidades de la época: políticos, militares, profesionales, nobles, burgueses adinerados, hasta a la reina Isabel II. A veces, como todos los escritores, Galdós cambiaba el nombre de la persona real, de manera que al lector del siglo XXI le cuesta distinguir los personajes que tuvieron un modelo en la realidad de los ficticios. Los últimos parecen igual de auténticos que los primeros, ya que “la realidad de la historia y la fantasía del novelista se alían armoniosamente en los episodios galdosianos para ofrecer, con las naturales y justificables licencias, una imagen verosímil y aleccionadora de la España contemporánea; lo que Galdós inventa, se ajusta muy cabalmente al sucedido histórico: está a su servicio y lo complementa” (Menéndez Peláez et al., 2005: 334).

Según Galdós –y, sin duda, su testimonio es fidedigno –, la sociedad decimonónica fue despiadada, cruel, dominada por intereses mezquinos y muy frívola. Todo lo decide el dinero, no hay sentimientos que valgan y las relaciones humanas son controladas por la fortuna. James Whiston destaca “un ambiente de cinismo y superficialidad en los asuntos y relaciones humanos” (Whiston 2001:91); lo que une a las personas es “el lazo económico” (Whiston 2001:91). Además, es una sociedad muy polarizada. La mayoría de los nobles han venido perdiendo sus grandes fortunas, por mucho que quieran aparentar una riqueza que ya no tienen. Es la época de la gran ascensión de la burguesía. En contrapartida, hay muchas capas sociales desfavorecidas. Hay familias acomodadas, pero hay tantos indigentes. Mucha gente no tiene ni para comer y necesita ayuda. Hacia los menesterosos dirige Galdós sus miradas llenas de compasión.

María Zambrano destaca el drama de los necesitados en la obra de Galdós: “Una mendiga, un mendigo, no sabe qué cosa tendrá mañana, ni dentro de un instante tan siquiera, pues está colocado tendido el corazón y la mano abierta ante la impenetrable realidad y la vida: lo que la vida tiene de don; ante la inmensidad de la vida, bajo ella, que puede abrirse, derramarse; colocado como si dijéramos entre la esperanza y la necesidad” (Zambrano 2020: 65).

Los políticos y el estado decimonónico no se preocupaban en absoluto por las multitudes desamparadas, en las calles pululaban los mendigos y, por eso, la caridad era imprescindible.

### **I. Caridad sincera y desinteresada**

Como en todas las épocas, en la sociedad decimonónica y en las novelas de Galdós hay personas altruistas, que practican la caridad sin esperar nada a cambio. Sin embargo, esto es discutible: tal vez no se puede afirmar que practican la caridad de manera desinteresada los creyentes que están seguros de que, socorriendo a los necesitados, se ganan su puesto en el cielo. Ellos no esperan recibir nada a cambio en este mundo, porque ansían alcanzar la gloria eterna.

#### **I.1. Pepe Rey**

Es el héroe de la novela *Doña Perfecta*. Es ingeniero, y llega a una ciudad provincial que Galdós llama Orbajosa, pero que podría ser cualquier ciudad española de la época: “sin vida intelectual, con una economía deficiente [...] y una vida social que gira alrededor de pequeñas tertulias en donde no se habla más que nimiedades” (Cardona 1995: 23).

A lo mejor es uno de los pocos, en el mundo de Galdós, cuya caridad es realmente desinteresada, puesto que no es muy creyente, es un joven intelectual, que ha hecho estudios en el extranjero y conoce la filosofía moderna, la teoría de Darwin y todas las aportaciones más destacadas de la ciencia de su tiempo. En casa de su tía es considerado ateo. Pero él asegura a su prima, de la que está enamorado, que cree en Dios, ya que “hasta los malvados creen en Él” (Galdós 1995: 184). Además, tiene una idea equivocada de los ateos y los aborrece: “Si existen ateos, que no lo dudo, son los calumniadores, los intrigantes de que está infestado el mundo...”



(Galdós 1995: 184). En las cartas que escribe a su padre, menciona a Dios: “A usted puedo hablarle como se habla a solas con Dios y con la conciencia...” (Galdós 1995: 272). En otra carta, reza: “Dios tenga piedad de mí” (Galdós 1995: 274).

Aunque afirme que no es ateo, Pepe Rey no tiene un sentimiento religioso muy hondo. Y, cuando regala una moneda a las tres hermanas pobres, no lo hace pensando en la gloria eterna. Las Troyas son hijas de un militar fallecido y no tienen ni para comer. El ingeniero llega a visitarlas por casualidad, llevado por un conocido orbajosense, Juan Tafetán. Conversando con ellas, “se le pasaban ganas de sacar dinero del bolsillo y decir: «María Juana, tome Vd. para unas botas. Pepa, tome Vd. para que se compre un vestido. Florentina, tome Vd. para que coman una semana...». Estuvo a punto de hacerlo como lo pensaba” (Galdós 1995: 160). Dentro de un rato tiene la oportunidad de llevar a cabo su intención, puesto que las tres mujeres van al balcón. Al verse solo, “acercándose con toda cautela a uno de los costureros que en la sala había, colocó dentro de él media onza que le quedaba del juego” (Galdós 1995: 161). No cabe duda de que es una obra de caridad, una limosna que el ingeniero quiere dar a las tres hermanas, unos minutos después de que Juan Tafetán le asegura que ellas no han comido aquel día. Pepe Rey no espera absolutamente nada a cambio.

### **I.2. Guillermina Pacheco**

Es uno de los personajes más entrañables de *Fortunata y Jacinta*. Galdós la llama a menudo “la santa” y no cabe duda de que lo es, puesto que no se dedica más que a socorrer a los necesitados. Galdós no la inventó, sino la tomó de la vida real, cambiándole el nombre. El modelo real de este personaje fue doña Ernestina Manuel de Villena. Es una mujer admirable, que vive sólo para ayudar a los demás, sobre todo a los niños pobres. El capítulo VII de la primera parte se intitula *Guillermina, virgen y fundadora*. En este capítulo nos asegura Galdós que la gente “trataba con respeto, casi con veneración, a la ilustre señora” (Galdós 1992: I 263). A la muerte de su madre, Guillermina decidió “no servir a más señores que se le pudieran morir” (Galdós 1992: I 264). Es una mujer muy activa, que no puede resignarse al ver tanto sufrimiento en el mundo. “No nació aquella sin igual mujer para la vida contemplativa” (Galdós 1992: I 264), sino todo lo contrario: “Era un temperamento soñador, activo y emprendedor; un espíritu con ideas propias y con iniciativas varoniles” (Galdós 1992: I 264). Guillermina no se conforma con hacerse monja –no hubiera soportado ser monja de clausura–, sino busca remedios para todos los males que conoce. Se viste de negro, se vuelve muy austera y emplea su ilimitada energía y su descomunal fuerza de voluntad en obras de caridad. “Tenía un carácter inflexible y un tesoro de dotes de mando y de facultades de organización que ya quisieran para sí algunos de los hombres que dirigen los destinos del mundo. Era mujer que cuando se proponía algo iba a su fin derecha como una bala, con perseverancia grandiosa sin torcerse nunca ni desmayar un momento, inflexible y serena. Si en este camino recto encontraba espinas, las pisaba y adelante, con los pies ensangrentados” (Galdós 1992: I 264). Funda un asilo para los niños huérfanos y emplea en él toda su fortuna. Pide dinero a sus familiares y, cuando estos ya no pueden o no quieren darle nada, sale a la calle a mendigar para los niños alojados en su asilo. Galdós hace que ella misma cuente la emocionante historia del día en que ya no tenía con qué alimentar a los niños: “El día aquel fue día de pruebas para mí. Era un viernes de Dolores, y las siete espadas, señores míos, estaban clavadas aquí... Me pasaban como unos rayos por la frente. Una idea era lo que yo necesitaba, y más que una idea, valor, sí, valor para lanzarme... De repente noté que aquel valor tan deseado entraba en mí, pero un valor tremendo, como el de los soldados cuando se arrojan sobre los cañones enemigos... Trinqué la mantilla y me eché a la calle. Ya estaba

decidida, y no crean, alegre como unas Pascuas, porque sabía lo que tenía que hacer. Hasta entonces yo había pedido a los amigos; desde aquel momento pediría a todo bicho viviente, iría de puerta en puerta con la mano así...” (Galdós 1992: I 266). Alguien le gasta una broma y le da la dirección de unas prostitutas. Pero la santa no se asusta y, a pesar de ser recibida con insultos, consigue donaciones de las mujeres de mala vida.

También sueña más tarde con construir un asilo de alienados y le pide ayuda a su pariente Moreno Isla.

Durante toda la novela pedirá dinero o cualquier donativo –ladrillos, comida etc.– para su asilo. Socorrerá a todos los necesitados y ayudará a los moribundos. Nada le repugna, asiste a Mauricia y a Fortunata en sus agonías y el autor relata que la santa se encarga hasta del aseo del cadáver de la primera.

### **I.3. Pepe Carrillo**

Es el marido de Eloísa en *Lo prohibido*, un hombre joven y muy enfermo, cuyas virtudes admite hasta el hipócrita José María, primo y amante de Eloísa y al mismo tiempo amigo de Pepe Carrillo. José María es el narrador y el título de uno de los capítulos de la novela es *Carrillo valía más que yo*. La primera frase es ésta: “Aquel hombre que me inspiraba una compasión profunda y un temor supersticioso, aquel Carrillo, amigo vendido, pariente vilipendiado, valía más que yo” (Galdós 2001: 244). Pepe Carrillo tiene sin cesar dolores fuertes, pero hace esfuerzos para sobreponerse y trabaja incansablemente. Es presidente de una Sociedad que lucha en contra de la mendicidad y de la prostitución infantiles: “amparar niños desvalidos, recogerlos de la vía pública, y emanciparlos de la mendicidad y de la miseria. Tan a pechos había tomado su cargo, y tan humanitario ardor ponía en desempeñarlo, que a él se le debían los eficaces triunfos alcanzados por la *Sociedad*. Más de quinientas criaturas le debían pan y abrigo. Inocentes niñas se habían salvado de la prostitución; chiquillos graciosos habían sido curados de las precocidades del crimen al dar el primer paso en la senda que conduce al presidio” (Galdós 2001: 244). Emplea en esto parte de su fortuna, exasperando a su mujer y escribe a varios políticos y personalidades de la época, para tratar de conseguir fondos. Desafortunadamente, se muere joven y su esposa, mujer frívola, no continúa sus obras de caridad.

### **I.4. Catalina, condesa de Halma**

La protagonista de la novela *Halma* es una mujer muy respetable, de origen ilustre, muy creyente, que se queda huérfana de niña y se casa por amor, en contra de la voluntad de sus hermanos. Tiene la desgracia de quedarse viuda pronto y a partir de ese momento emplea con mucha generosidad toda su fortuna y toda su energía en socorrer a los necesitados.

Se niega a colaborar con otras damas de la alta sociedad, que practican una caridad más bien frívola, siendo “presidentas, vicepresidentas o secretarías en estas o las otras Juntas benéficas señoriles que reúnen fondos, ya por medio de limosnas, ya con el señuelo de funciones teatrales, rifas y kermessas, para socorrer a los pobres de tal o cual distrito, edificar capillas, o atender al inconmensurable montón de víctimas que los desatados elementos o nuestras desdichas públicas acumulan de continuo sobre la infeliz España” (Galdós 2001b: 116). Prefiere utilizar una antigua propiedad de su familia para hospedar a los necesitados, se traslada ahí y vive como una santa, rodeada de pobres y compartiendo mesa con ellos.

### **I.5. Ángel Guerra**

El héroe de la novela homónima es un viudo que pierde a su hija y, en aquel trance tristísimo, se enamora de la niñera, que sufre a su lado durante la agonía de la niña. Pero Leré tiene vocación religiosa, se quiere volver monja y se niega a casarse con él. Por eso, Ángel

Guerra le propone a su amada Leré hacer una fundación con fines benéficos, como una nueva orden religiosa, cuyas normas son algo distintas de las habituales: “Para el auxilio inmediato y de momento, no pondremos limitación. Todo el que necesite socorro, por una noche, por un día, cama, abrigo, alimentos, lo tendrá. Luego, el que quiera quedarse, se queda si hay sitio. Las puertas se abren en toda ocasión para los que quieran salir. Libertad completa. No hay rejas, ni aun para las personas profesas. El pueblo, la humanidad que padece física o moralmente, entra y sale a gusto de cada individuo” (Galdós 2001: 165). Las normas según las cuales se rige la fundación indignan a veces a los sacerdotes: “Vida común; cada sexo en su casa, en contacto y familiaridad con los acogidos. No se excluye la vida puramente contemplativa en los que de ella gusten. Pero la misión principal de todos es el consuelo y alivio de la humanidad desvalida, según la aptitud y gustos de cada cual. Habrá hermanos enfermeros, hermanos penitenciarios...” (Galdós 2001: 166). Es que Ángel Guerra no desea complacer a los sacerdotes, sino amparar a los necesitados. El señor se olvida completamente de su oscuro pasado de revolucionario y lleva una verdadera vida de santo, ayudando a todos los desamparados que piden su ayuda.

### **I.6. Benigna**

La turbadora protagonista de *Misericordia* es el ser más altruista que imagina Galdós: “la criada Benigna aparece como el único ser íntegro, criatura tan arraigada en la realidad que no parece arrastrar pasado alguno; libre de historia es como si estuviese naciendo en cada instante” (Zambrano 2020: 130). Es una mujer sencilla, inculta, que sirve en casa de una familia noble, familia que acaba perdiendo su fortuna. Pero, cuando sus amos están en la ruina, Benigna no los abandona, ya que ella es “la pureza popular, tan pura como indiferenciada” (Zambrano 2020: 131). Benigna sigue siendo fiel a la familia venida a menos y empieza a mendigar para que en aquella casa puedan comer. Miente, diciéndoles que sirve a un sacerdote, para que no se sientan humillados. No quiere nada para ella, se acuesta muchas veces sin comer, para que coman los demás. Le cuesta enormemente encontrar recursos para sobrevivir un día más, pero nunca se queja, aunque sí a veces pierde la esperanza: “Con tanto pordiosear mañana y tarde, nunca le salía la cuenta; no había ya ningún nacido que le fiara valor de un real [...]. Faltábale ya la energía, y sus grandes ánimos flaqueaban; perdía la fe en la Providencia, y formaba opinión poco lisonjera de la caridad humana; todas sus diligencias y correrías para procurarse dinero, no le dieron más resultado que un duro que le prestó por pocos días Juliana, la mujer de Antoñito. La limosna no bastaba ni con mucho; en vano se privaba ella hasta de su ordinario alimento, para disimular en casa la escasez; en vano iba con las alpargatas rotas, magullándose los pies. La economía, la sordidez misma, eran ineficaces: no había más remedio que sucumbir y caer diciendo: «Llegué hasta donde pude: lo demás hágalo Dios, si quiere»” (Galdós 1994: 253).

No tiene nada, pero es muy generosa y siempre encuentra manera de ayudar a los demás. Otros personajes la llaman santa, o ángel y no carecen de razón. Galdós también la considera santa, puesto que la apellida de Casia, aludiendo a Santa Rita. Desafortunadamente, no recibe a cambio más que ingratitud. Unos pobres a quienes no puede socorrer la apedrean. Doña Francisca recibe una herencia y, como ya no la necesita, se olvida de Benigna.

### **I.7. Jacinta**

Jacinta es la entrañable mujer de Juan Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*. Es dulce, generosa y buena, pero desgraciada, porque no puede tener hijos. Nada haría más feliz a Jacinta que un hijo, pero esto no ocurre. Como no le queda más remedio, se resigna socorriendo a varios niños infelices. Desea criar a un niño, al que supone hijo de su marido y de Fortunata, la amante de este. Al ver al niño, la invade una ola de ternura, a pesar de creerlo hijo de su rival: “Jacinta le

sentó sobre sus rodillas y trató de ahogar su desconsuelo, estimulando en su alma la piedad y el cariño que el desvalido niño le inspiraba. Un examen rápido sobre el vestido de él le reprodujo la pena. ¡Que el hijo de su marido estuviese con las carnicitas al aire, los pies casi desnudos...! Le pasó la mano por la cabeza rizada, haciendo voto en su noble conciencia de querer al hijo de otra como si fuera suyo” (Galdós 1992: I 357). Jacinta se equivoca, el niño no es de su marido con Fortunata, pero ella lo saca de todos modos del ambiente malsano donde vive y lo mete en el asilo de Guillermina, donde lo visita a menudo y le lleva regalos.

Adoración, la hija de Mauricia, le inspira asimismo ternura a Jacinta y la esposa de Juan Santa Cruz la ayuda siempre y le promete pagarle los estudios para que se haga institutriz.

No solamente a los niños ayuda Jacinta, sino también a toda la gente pobre. Cuando va a ver al niño, aprovecha para llevar dádivas a las vecinas, que las comentan de esta manera: “«A la señá Nicanora le ha traído un mantón borrego, al tío Dido un sombrero y un chaleco de Bayona, y a Rosa le ha puesto en la mano cinco duros como cinco soles...». -«A la baldada del número 9 le ha traído una manta de cama, y a la señá Encarnación un aquel de franela para la reuma, y al tío Manjavacas un unguento en un tarro largo que lo llaman pitofufito... sabe, lo que le di yo a mi niña el año pasado, lo cual no le quitó de morirse...»” (Galdós 1992: I 361). No podemos dejar de destacar que regala a aquella gente pobre ropa, mantas, medicinas, cosas muy necesarias. Jacinta es siempre generosa, demuestra una gran nobleza de espíritu.

Hasta Fortunata, la rival de Jacinta, se da cuenta de la magnanimidad de la dama. Por eso, cuando comprende que se va a morir, Fortunata deja a su hijo recién nacido a Jacinta, con una afectuosa carta, dictada con sus últimas fuerzas.

### **I.8. Nazarín, Ándara y Beatriz**

El sacerdote Nazarín parece árabe y es considerado loco por unos personajes, pero es muy creyente y capaz de grandes sacrificios para ayudar a los necesitados. Ándara y Beatriz lo saben y le siguen para asistirle en sus buenas acciones. Tienen problemas con la justicia por un incendio que Ándara había provocado en Madrid y al final de la novela *Nazarín* acaban en la cárcel. Más tarde, en *Halma* son recogidos por la condesa Catalina de Halma. En su peregrinación se enteran de una gran epidemia en el pueblo de Villamantilla y, como están cerca, deciden ir allá, a socorrer a los enfermos.

El paisaje que encuentran es desolador. En el pueblo apenas queda gente sana, hay muchos enfermos y un montón de cadáveres. Al principio, las mujeres, cuya fe no es tan fuerte, “en presencia de aquellos cuadros de horror, podredumbre y miseria” (Galdós 2016: 178), no son capaces de ayudar a nadie, “la caridad, cosa nueva en ellas, no les daba energías para tanto” (Galdós 2016: 178). Pero, poco a poco, recobran su entereza. En cambio, Nazarín se acostumbra fácilmente a la miseria: “Infatigable hasta lo sublime, después de haber estado todo el día revolviendo enfermos, limpiándoles, dándoles medicinas, viendo morir a unos en sus brazos, oyendo los conceptos delirantes de otros, al llegar la noche no apetecía más descanso que enterrar los doce muertos que esperaban sepultura” (Galdós 2016: 180). Lo que hacen en nombre de la fe cristiana y para “irse al Cielo”, como dice Beatriz (Galdós 2016: 179) es realmente heroico.

## **II. Caridad interesada**

Otros personajes practican la caridad de manera interesada, tratando de hacer un negocio con Dios, socorren al pobre para conseguir algo a cambio.

### **II.1. Torquemada**

Torquemada en *Torquemada en la hoguera*, regala dinero a los mendigos esperando que Dios le recompense salvando a su hijo enfermo. La enfermedad de su amado hijo Valentín mortifica sobremanera al usurero, lo lleva al borde de la desesperación y en su alma se despierta por primera vez algo parecido a la ternura y a la lástima por los necesitados. Es misericordioso y desprendido, por primera vez en su vida. Visita a sus inquilinos y no les grita, no los ofende si no pueden pagar el alquiler. Una mujer está afligida porque tiene una hija enferma, y Torquemada le da dinero para que prepare un puchero. Este comportamiento tan extraño en él asombra a todos los inquilinos, que adivinan que algo le pasa al usurero. Los diálogos no dejan lugar a dudas: la caridad del usurero es interesada, éste espera que Dios le otorgue un don como una clase de remuneración por sus buenas acciones. Amonesta a los inquilinos con irritación: “Quien dijese [...] que soy inhumano, miente más que la *Gaceta*. Yo soy humano; yo compadezco a los desgraciados; yo les ayudo en lo que puedo, porque así nos lo manda la Humanidad; y bien sabéis todas que como faltéis a la Humanidad, lo pagaréis tarde o temprano, y que si sois buenas, tendréis vuestra recompensa. Yo juro por esa imagen de la Virgen de las Angustias con el Hijo muerto en los brazos [...], yo os juro que si no os he parecido caritativo y bueno, no quiere esto decir que no lo sea, ¡puñales!, y que si son menester pruebas, pruebas se darán” (Galdós 2019: 103).

A una mujer que le pide dinero ocultando su cara detrás de un velo le da cierta cantidad y le dice “ruegue a Dios por mí” (Galdós 2019: 108).

Rufina, la hija del prestamista, le pide que le rece a la Virgen del Carmen y Torquemada le contesta: “¿Crees tú?... Por mí no ha de quedar. Pero te advierto que no haciendo buenas obras no hay que fiarse de la Virgen. Y acciones cristianas habrá, cueste lo que cueste: yo te lo aseguro. En las obras de misericordia está todo el intrínquilis. Yo vestiré desnudos, visitaré enfermos, consolaré tristes... Bien sabe Dios que ésa es mi voluntad, bien lo sabe...” (Galdós 2019: 109). El usurero deja claro que socorre a los pobres para que Dios le devuelva la salud a su hijo.

Al día siguiente, regresando a casa, el tacaño ve un mendigo viejo, harapiento y muerto de frío. Torquemada lamenta llevar su capa nueva, porque le cuesta renunciar a ella y regalarla al mendigo. Pero encuentra solución: está muy cerca de su casa y entra, se cambia de capa, sale y pasa otra vez por delante del mendigo, a quien ofrece su capa antigua. De todos modos, es un progreso, ya que Torquemada nunca antes había sido bondadoso.

Encuentra por la calle a Isidora Rufete y le promete visitarla para darle dinero. Ella no se lo cree, pero el usurero se lo promete: “Váyase tranquila... Aguárdeme, y mientras llego pídale a Dios por mí con todo el fervor que pueda” (Galdós 2019: 116). Va más tarde y le da una cantidad de dinero nada despreciable a ella y a su pareja, Martín, un pintor pobre y enfermo de tuberculosis.

Quiere ofrecer una perla valiosísima a la Virgen del Carmen, pero no tiene valor para llevársela él mismo, y por eso pide la mediación de la tía Roma, una mujer pobre, que había servido en su casa y había criado a su hijo. Pero aquella mujer inculta se niega a tomar la perla: “¡Valiente caso hace la Virgen de perlas y pindonguerías!... Créame a mí: véndala y dele a los pobres el dinero” (Galdós 2019: 128). En la respuesta que da a su antigua criada, el usurero no puede dejar de manifestar su desprecio por los pobres: “Seguiré tu consejo, aunque, si he de ser franco, eso de dar a los pobres viene a ser una tontería, porque cuanto les das se lo gastan en aguardiente” (Galdós 2019: 103). Sus intentos de recompensar a la tía Roma por la abnegación de tantos años son ridículos. Sabe que ella es muy pobre, no tiene siquiera una cama decente y le

quiere regalar sus colchones. La mujer se niega a recibirlos, por dos razones: no caben por la puerta de su choza y, además, cree que los colchones conservan dentro de ellos las ideas y las zozobras de su antiguo dueño, y esas preocupaciones a ella le quitarían el sueño.

Las buenas acciones del prestamista resultan inútiles: Valentín se muere. Pero Torquemada ya es otro hombre, la desgracia lo ha humanizado bastante.

## **II.2. Florentina**

Es una joven dulce y generosa, algo pueblerina, prima de Pablo Penáguilas, el joven ciego de *Marianela*. Florentina está enamorada de Pablo y se quiere casar con él. Por eso, le promete a la Virgen que, si le da la vista a su primo, ella socorrerá “al pobre más pobre que encuentre” (Galdós 2011: 188). A pesar de su juventud y de la superficialidad de su cultura, no es una incauta, ve más allá de las apariencias y piensa proporcionar al pobre algo más que una cama cómoda y comida: “Es preciso ofrecerle también aquella limosna que vale más que todos los mendrugos y que todos los trapos imaginables, y es la consideración, la dignidad, el nombre” (Galdós 2011: 188).

Desafortunadamente, sus buenas intenciones no llegarán a cumplirse, puesto que el pobre que escoge es Marianela, y ésta está a su vez enamorada de Pablo. Marianela se niega a vivir en casa de los recién casados, como le propone Florentina. Abandonada por Pablo, Marianela acaba muriéndose de tristeza.

Florentina tiene un temperamento bondadoso, pero en este caso su caridad es muy interesada. Además, es incapaz de comprender los sentimientos de Marianela.

## **III. Caridad frívola y fingida**

Sofía, la esposa del ingeniero Carlos Golfín en *Marianela*, practica la caridad a la manera de las damas de la alta sociedad, que no entienden nada de la beneficencia y organizan espectáculos para lucirse: “En Madrid, y durante buena porción de años, su actividad había hecho prodigios, ofreciendo ejemplos dignos de imitación a todas las almas aficionadas a la caridad. Ella, ayudada de dos o tres señoras de alto linaje, igualmente amantes del prójimo, había logrado celebrar más de veinte funciones dramáticas, otros tantos bailes de máscaras, seis corridas de toros y dos de gallos, todo en beneficio de los pobres” (Galdós 2011: 138).

Más tarde, cuando Florentina anuncia que ayudará a Marianela, Sofía dirige a la última unas frases llenas de desprecio, dejando claro que detesta a los pobres: “Mil enhorabuenas a la señora doña Nela... Ahí tienes tú como cuando menos se piensa se acuerda Dios de los pobres. Esto es como una lotería... ¡qué premio gordo, Nelilla!... Y puede que no seas agradecida... no, no lo serás... No he conocido a ningún pobre que tenga agradecimiento. Son soberbios, y mientras más se les da, más quieren...” (Galdós 2011: 190).

Don Manuel Penáguilas, padre de Florentina, tampoco entiende mucho de obras benéficas y aconseja a su hija seguir el ejemplo de Sofía: “Aprende, aprende de esa señora. A ella deben los pobres qué sé yo cuántas cosas. ¿Pues y las muchas familias que viven de la administración de las rifas? ¿Pues y lo que ganan los cómicos con estas funciones? ¡Oh!, los que están en el Hospicio no son los únicos pobres. Me dijo Sofía que en los bailes de máscaras dados este invierno sacaron un dineral. Verdad que se llevaron gran parte la empresa del gas, el alquiler del teatro, los empleados... pero a los pobres les llegó su pedazo de pan...” (Galdós 2011: 227).

No hay lugar a dudas: estos espectáculos organizados por las señoras no alivian en nada al pobre; sólo divierten y llenan de orgullo a las organizadoras. Lo suyo no es más que frivolidad estéril.

## BIBLIOGRAPHY

- AUB, Max (1978). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.
- CARDONA, Rodolfo (1995). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Doña Perfecta* (pp. 13-55). Madrid: Cátedra.
- CAUDET, Francisco (1992). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra.
- DEL RÍO, Angel (1982). *Historia de la literatura española*. 2. Barcelona: Bruguera.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús et al. (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2003). *Ángel Guerra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h1f5>
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1995). *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*. I, II. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001b). *Halma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw8b5>
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2019). *Las novelas de Torquemada*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *La sociedad presente como materia novelable*, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf> consultado el 28 de septiembre de 2019.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001). *Lo prohibido*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1994). *Misericordia*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2016). *Nazarín*. Madrid: Alianza editorial.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1945). *Prim*. En B. Pérez Galdós, *Obras completas, III*. Madrid: Aguilar.
- WHISTON, James (2001). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Lo prohibido* (pp. 14-121). Madrid: Cátedra.
- ZAMBRANO, María (2020). *La España de Galdós*. Madrid: Alianza editorial.

## ABOUT LIFE AND DEATH: A STUDY OF COMPARATIVE ROMANIAN-PORTUGUESE PAREMIOLOGY

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, „Spiru Haret” University of Bucharest

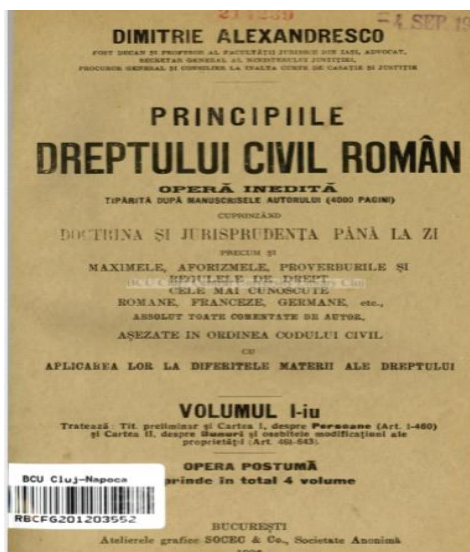
*Abstract: There is a treasure of wise words in each culture, which offers alternative solutions on how to live life. The problem of recalling these experiences in a short, memorable, easy to speak and heart-filled linguistic form has been solved by the proverbs. They are drawn from the golden vein of the experience of a certain community and help its members to understand the way of life of that community. Proverbs are useful because they are part of the usual conversation and allow for the fixing of a message through a concentrated, synthetic image, which is worth more than a hundred words, because it reveals the multi-millennial experience of a people. With rhyme and rhythm these proverbs (sayings, wise words) have mnemonic properties and because of this, they allow the easy transmission of their message from one generation to the next. The paper aims to signal the paremiological-mythological connections in the Romanian and Portuguese culture starting from the general human themes of love and death, symbolized by the two gods.*

*In Greek mythology Hesiod had written that Thanatos was the twin brother of Hypnos (sleep) and the son of Nyx (night) and of his mother Erebus (darkness). Another child with a rare beauty and whose arrows never failed the target was Eros (love), the son of Aphrodite. The cult of these two Greek gods Eros and Thanatos symbolizing love and death as well as their popularity is impossible to determine precisely today, but the proverbs are an important indicator of similarities of thought and similar mindsets.*

*The Portuguese term for proverb is provérbio synonymous with adágio, anexim, apotegma, dictado, dito, maxim, pensamento, aphorism and, as in the Romanian language, it expresses a condensed formulation, of popular origin expressing in summary a moral concept, a social norm perceived as a value meant to educate and give wisdom to the thinking of future generations. The synonyms in Romanian and Portuguese are equivalent in English with adagem aphorism, axion, dictum, epigram, maxim, witticism.*

*Inspired by anonymous creation, the proverbs circulate easily through the waves of the time to convey briefly and directly, in a simple memorable and suggestive format formulated the experience and heritage of wisdom of a community. The structure of the proverbs is: imperative (positively or negatively), rhetorical, declarative or based on parallels and comparisons. The formulations are based on the spoken language, on the structures in the main lexical background and are both poetic and traditionalist. Very easy to translate from one language to another, the proverbs circulate easily through the ages through books.*

*Keywords: Romanian proverbs, Portuguese proverbs, mythology, Eros, Thanatos*



În fiecare cultură există o comoară de cuvinte înțelepte, care oferă sfaturi alternative despre cum trebuie trăită viața. Problema reamintirii acestor



experiențe într-o formă scurtă, memorabilă, ușor de rostit și plină de miez a fost rezolvată de către proverbe. Ele sunt extrase din filonul de aur al experienței comunității respective și îi ajută pe membrii acesteia să înțeleagă felul de a fi al comunității respective. Proverbele sunt utile pentru că fac parte din conversația uzuală și permit fixarea unui mesaj prin intermediul unei imagini concentrate, sintetice, care valorează mai mult decât o sută de cuvinte pentru că revelează experiența multimilenară a unui popor. Cu rimă și ritm acest proverbe (ziceri, zicale, cuvinte înțelepte) au proprietăți mnemotehnice și din această cauză permit transmiterea cu ușurință a mesajului lor de la o generație la cealaltă. Cultura românească veche are o tradiție paremiologică deosebit de importantă cultivată de lecturile autorilor antici, dar și de paremiologia autohtonă deosebit de colorată și de plastică în exprimarea ideilor înțelepte. Cercetările lui Moses Gaster referitoare la asemănările dintre proverbele diverselor popoare au stârnit interesul pentru folclorul românesc și cel al altor popoare. În studiul său referitor la *Primele colecții de proverbe românești publicate Vasile Netea* ne luminează asupra vigurosului interes pe care scriitorii au acordat-o mișcării etnografice românești. Aparte de toate acestea, în cultura română lucrarea lui Dimitrie Alexandresco intitulată *Principiile dreptului civil român* aduce în atenția cititorului român elemente din codul civil portughez din 1867 în formă paremiologică. Lucrarea analizează comparativ proverbele popoarelor român și portughez referitoare la dreptul civil și ajunge la concluzia referitoare la similitudinile semnificațiilor, De exemplu: „fiecare să-ți cunoască dreptul său”/ art 9 Codul civil portughez din 1867 (Alexandresco, 1925: 13) cu sensul că o lege publicată se presupune că este cunoscută de către toți.

În mitologia greacă Hesiod scrisese că Thanatos era fratele geamăn a lui Hypnos (somnul) și fiul lui Nyx (noaptea) și al mamei sale Erebus (întunericul). Un alt copil înaripat de o frumusețe rară și ale cărui săgeți nu greșeau niciodată ținta era Eros (dragostea), fiul Afroditei. Cultul acestor doi zei greci Eros și Thanatos simbolizând dragostea și moartea precum și popularitatea lor este cu neputință de stabilit cu precizie astăzi, dar proverbele sunt un indicator important al coincidențelor de gândire și al mentalităților similare.

Termenul portughez pentru proverb este provérbio sinonim cu adágio, anexim, apotegma, ditado, dito, máxima, pensamento, aforismo și, ca și în limba română, el exprimă o formulare condensată, de origine populară exprimând în rezumat un concept moral, o normă socială percepută ca valoare menită să educe și să dea înțelepciune gândirii generațiilor următoare. Creație anonimă inspirată, proverbele circulă cu ușurință prin valurile vremii pentru a transmite pe scurt și în mod direct, în format simplu de memorat și sugestiv formulat experiența și moștenirea de înțelepciune a unei comunități. Structura proverbelor este: imperativă (în mod pozitiv sau negativ), retorică, declarativă sau bazată pe paralelisme și comparații. Formulările se bazează pe limba vorbită, pe structurile din fondul principal lexical și sunt deopotrivă poetice și tradiționaliste. Foarte ușor de tradus dintr-o limbă în altă limbă, proverbele circulă cu ușurință din veac în veac prin intermediul cărților. Lucrarea își propune să semnaleze conexiunile paremiologic-mitologice în cultura română și cea portugheză pornind de la temele general umane ale dragostei și morții, simbolizate de cei doi zei ai dragostei și ai morții.

În cultura catalană una dintre primele lucrări dedicate proverbelor din Peninsula Iberică, ce combină stoicismul lui Seneca cu înțelepciunea populară este cea a cărei autor este Marqués de Santillana (1398-1458) publicată în 1500 la Salamanca la Imprimeria de Nebrissensis intitulată *Proverbios, coment. Pedro Diaz de Toledo, Tratado de Providencia contra fortuna, Diego de Valera, Gramatica*, exemplar disponibil pe siteul

<http://purl.pt/32463/1/index.html#/1/html> al Bibliotecii Naționale a Portugaliei în format digital. Om de mare cultură, personaj cheie al societății castiliene din vremea lui Juan al II-lea de Castilia, provenit dintr-o familie de umaniști autorul

### **Caracteristicile proverbelor**

Proverbele fac parte dintr-un mecanism psiho-lingvistic de prelucrare și transmitere a informației de natură socială, comportamentală, morală și ocupă un rol central în înțelegerea psihologiei unui popor sau a unei colectivități. Proverbul intră în categoria manifestărilor lingvistice care concluzionează rezumativ prin:

- a. interpretarea situațiilor;
- b. evocarea informațiilor pertinente referitoare la rezolvarea unor situații tipice;
- c. producerea informațiilor concluzive de tip repetitiv ce rezultă din obișnuințele și activitățile comunității respective.

### **Centralitatea proverbelor**

Proverbele reprezintă cea mai importantă trăsătură distinctivă psiho-lingvistică, definitorie pentru o comunitate ca subiect al cunoașterii logice, raționale a culturii tradiționale.

Proverbele produc modificări de substanță ale informației cu care operează de la o generație la cealaltă, făcând saltul de la neesențial la esențial, de la particular la general, de la concret la abstract, de la exterior și accidental la interior și invariabil în cadrul colectivității respective.

Proverbele antrenează toate celelalte mecanisme psiho-lingvistice în realizarea procesului cunoașterii cognitive, afectiv-motivaționale și volitiv-reglatorii ale comunității care le utilizează.

Proverbele orientează, conduc, valorifică maximal toate procesele și funcțiile psihice, având rolul de inimă care pulsează materia vitală ce sintetizează materia nutritivă ce asigură supraviețuirea organismului social. Datorită proverbelor, percepția devine observație sintetizată lingvistic, comunicarea informațională dobândește înțeles și plasticitate, dezvoltându-se memoria logică, de lungă durată a comunității, iar voința își precizează scopurile pe baza predicției formulată rezumativ și sugestiv.

Proverbele au capacitatea de a reintroduce ideile, teoriile și concepțiile specifice experienței unei anumite comunități în circuitul informațional omenesc, declanșând noi procese intelectuale de natură lingvistică.

### **O definiție psiho-lingvistică a proverbelor:**

Din punct de vedere descriptiv-explicativ, proverbele sunt procese psiho-lingvistice de reflectare a însușirilor esențiale și generale ale obiectelor, ale fenomenelor, ale relațiilor dintre acestea, în mod mijlocit, generalizat, abstract și cu scop, prin intermediul noțiunilor, judecăților și raționamentelor exprimate sugestiv, colorat, concentrat, cu ajutorul cuvintelor din fondul principal lexical al fiecărei limbi, pentru facilitarea memorării și utilizării frecvente.

O definiție operațională a proverbelor se referă la un sistem ordonat de operații de

prelucrare, interpretare și valorificare a informațiilor, bazat pe principiile abstractizării, generalizării și anticipării, subordonat sarcinii alegerii alternativei optime de exprimare clară, succintă, lapidară, alegând cele mai sugestive exemple parabolice din mulțimea celor inițial posibile.

Există trei ipostaze paremiologice:

- ipostaza cognitivă a proverbelor, care este inserată în comportamentul comunității lingvistice respective;
- ipostaza manipulatorie a proverbelor, care implică o modificare sau un set de operații modulatorii asupra cunoștințelor din sistemul cognitiv al comunității;
- ipostaza direcționată a proverbelor, care rezultă în comportamentul ce rezolvă o problemă sau este orientat către descoperirea de soluții.

### **Caracteristicile psihologice ale proverbelor:**

#### **a. Caracterul informațional-operațional al proverbelor**

Proverbele sunt mecanisme lingvistice de prelucrare, interpretare și evaluare a informațiilor. Ele izolează generalul și necesarul, reproducând relațiile obiective, pe le construiesc, le anticipează posibilitățile de manifestare și introduc relații noi pe baza anticipării. Proverbele facilitează o conectare și o corelare a informației prin categorizare și esențializare.

*Adevărul se spune glumind. A verdade é dita de brincadeira. Adevărul umblă de multe ori cu capul spart.* [Zanne, 16959]

Limba păcătosului adevărul grăiește. [Candrea, 2]

Gura nebunului adevărul grăiește. [Zanne, 16964]

Din vorbă în vorbă iese adevărul. [Candrea, 2]

Și minciuna este o vorbă, dar vremea descoperă adevărul. [Candrea, 2]

Dacă spui prostului adevărul, te toacă în cap. [Candrea, 2]

Adevărul este ușa raiului. [AFC 204, p. 1]

Cine spune adevărul arată dreptatea. [AFC 510, p. 1]

Vremea descoperă adevărul. [Cu timpul orișice se află.] [Zanne, 1696]

De la adevăr până la minciună e un lat de palmă. [Zanne, 16955]

Din gura mincinosului, nici adevărul nu se crede. [Candrea, 2]

Minciună bine ticluită plătește mai mult decât un adevăr. [Candrea, 2]

Adevărul iese la lumină, ca untdelemnul deasupra apei. [AFC, 1870, p. 1]

• *Apa lină este adâncă.* Agua silenciosa é mais perigosa. Apa trece, pietrele rămân. [AFC 204 p.1]

• Apa curge și se duce, pietrele rămân pe loc. [Zanne, 378] Mai mult să te temi de apa cea lină, decât de cea turbure. [Adică de omul cel tăcut, decât de cel furios. Mai mult să te temi de dușmanul care tace și te paște în ascuns, decât de cel care vorbește multe, dar nu face nimic.] [Zanne, 365]

• Apa lină mult te înșală. [AFC 418, p. 131]

• Apa lină e amăgitoare. [AFC 1201 VII, p.3]

• Apele mici fac râurile mari. [AFC 418, p. 131]

- Apele cele mari înghit pe cele mici. [Adică averea celor mai mici, în comorile celor mai mari merge. Precum și: cei mici muncesc pentru cei mari și cei săraci pentru cei bogați.] [Zanne, 371]
- Apa depărtată nu stinge focul. [Ce nu stă la îndemână n-are nici un preț pentru noi.] [Zanne, 376]
- Apa vine iar la matca ei. [Zanne, 380]
- Apa trage la matcă, și omul la țepă. [Zanne, 380]
- Apa lină spală țărnul. [Omul cel tăcut și fățarnic face mult rău, pe neașteptate și fără zgomot.] [Zanne, 384]
- Apa lină face mult noroi, iar cea repede și pietrele le spală. [Omul liniștit și cumpătat face avere, iar cel zburdalnic și necumpătat pierde și ceea ce are.] [Zanne, 385]
- Dacă nu știi ce-i apa, nu te sui în luntre. [Nu te apuca de întreprinderi grele, dacă nu ești în stare să le duci la bun sfârșit.] [Zanne, 392]
- A aduce apă după ce s-a stins focul. [A îndatora prea târziu, după ce a trecut vremea prielnică.] [Zanne, 399]
- Șapte ape-n chisăliță. [Adică lucru de nimic. Această locuțiune din Transilvania se dă ca răspuns aceluia ce se laudă că are multe neamuri, care însă, la un loc, nu sunt vreo mare treabă : «Ce mai neamuri ! Șapte ape-n chisăliță». R. Simu, c. Orlat, Transilvania. În Moldova însemnează : lucru de nimic, fără nici o însemnătate; Despre înrudirile foarte depărtate.] [Zanne, 409]
- *A caridade começa em casa.* Echivalentul englezesc: Charity begins at home. Nu ține pe om locu', ci mila. [Zanne, 17247]
- N-aștepta milă de la dușman, nici omenie de la țigan. [Candrea, 178]
- Mila de la străin e ca umbra de la spin. [Candrea, 178]
- Cel ce dă de milă nu sărăcește. [Candrea, 178]
- Milă de silă, dor de nevoie. [Zanne, 17255]
- Milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima. [Zanne, 17257]
- Mi-e milă de el, dar de mine mi se rupe inima. [AFC 662, p. 35]
- Cel ce râvnește la milă moare flămând. [Zanne, 17260]
- Are milă dă mine, ca țiganul de pilă. [AFC 725, p. 17]
- Moarte fără bănuială și nuntă fără păruială. [AFC 1439, p. 37]
- Nu se poate moarte fără pricină și nuntă fără bănat. [AFC 616, p. 17]
- Pentru o minciună se face moarte de om. [Candrea, 182]
- Decât viață cu necaz, mai bine moarte într-un ceas. [Candrea, 183]
- Boală lungă, moarte sigură. [Candrea, 183]
- Moartea potolește pe toată lumea. [Candrea, 183]
- De omul viteaz, și moartea face haz. [Candrea, 183]
- Cine a văzut lumea și soarele trebuie să vadă și moartea. [AFC 664, p. 30]
- Tot omul, are și moarte, și viață. [Candrea, 183]

## **b.Characterul mijlocit al proverbelor**

Proverbele sunt mediate de informațiile stocate în memorie și evocate cu ajutorul acesteia. Cel mai pregnant sunt mijlocite de limbaj, care apare în dublă ipostază: ca instrument de exteriorizare a produselor paremiologice și ca mijloc de asimilare, de preluare din afară a informațiilor.

Proverbele sunt mediate și de propriile produse ale comunității lingvistice respective: asociații mintale, scheme și structuri mentale. Nu sunt doar mijlocite, ci multi-mijlocite.

- *A curiosidade matou o gato.* Curiozitatea a omorât pisica.
- *A experiência é mãe da ciência.* Repetiția e mama învățării
- *A melhor defesa é o ataque.* Cea mai bună apărare e atacul.
- *A mentiroso, boa memória.* Mincinosul trebuie să aibă memorie bună.
- Cel care spune minciună e ca și cel care fură. [AFC 1310, p. 49]
- Minciuna umblă în lume, iar dreptatea stă la un loc. [Zanne, 17677]
- Cine spune minciuna o dată rareori mai are crezare. [Zanne, 17679]
- Cu minciuna boierească, treci prin Țara Ungurească. [AFC 664, p. 37]
- C-o minciună boierească, trăiești o zi. [Candrea, 178]
- Și minciuna-i vorbă, dar vremea descopere adevărul. [Candrea, 178]
- Minciuna are și ea loc pe unde se trece. [Zanne, 17689]
- Minciună bine ticluită plătește mai mult decât un adevăr. [Zanne, 17692]
- Cu minciuna-i lua prânzul, dar cină nu-i mai lua. [AFC 1439,32]
- Minciuna are picioare scurte. [Zanne, 17696]
- Minciuna nu merge departe. [Zanne, 17701]
- Cine umblă cu traista plină cu minciuni n-o duce mult. [Candrea, 179]
- Pentru o minciună se face moarte de om. [Candrea, 178]
- Minciuna sparge și case de piatră. [Zanne, 17706]
- Minciuna se afundă ca plumbul și iese ca frunza. [Zanne, 17712]
- Minciunile una pe alta se ajung. [AFC 418, p. 131]
- Cu cartea-n mână și cu minciuna-n gură. [Zanne, 17716]
- Minciuna învinge, dar nu trăiește. [AFC 1439, p. 37]

### c.Characterul mijlocitoral proverbelor

Proverbele mijlocesc și influențează toate celelalte procese psihice și comportamente omenești, contribuind la accelerarea funcționalității și sporirea eficienței lor.

- *A roupa suja lava-se em casa. Rufele murdare se spală în familie.*
- *A quem sabe esperar emsejo, tudo vem a seu tempo e desejo. Cu răbdarea, treci marea.*
- *Água mole em pedra dura, tanto dá até que fura.* • Apă moale în piatră tare.
- *Ao médico, ao letrado e ao abade, falar verdade. Medicului, scriitorului și preotului să-i spui adevărul.*
- *Míntea e bună, dacă e soră și cu norocul.* [Zanne, 16138]
- *Unde-i minte, îi și noroc.* [Zanne, 16139]

- Mai mult noroc ca minte. [Candrea, 179]
- La un car de învățătură, și-o lingură de minte. [Zanne, 16141]
- Unde e multă minte (învățătură), acolo e și prostie multă. [Zanne, 16143]
- Unde e minte multă, e (este) și nebunie multă. [Zanne, 16144]
- Minte de ar crește pe toate cărările, ar paște-o și măgarii. [Zanne, 16149]
- Când e minte, n-ai ce vinde. [Candrea, 180]
- Am minte, dar n-am ce vinde. [AFC 1439, p. 20]
- Dacă n-ai minte, ai în calte picioare. [Dacă ai făcut o greșală, caută cel puțin să o îndrești.] [Zanne, 16160]
- Iute la minte, rău la fire. [Candrea, 180]
- Și-o băut mintea. [Zanne, 16165]
- Dă-mi, Doamne, mintea omului cea de pe urmă! [AFC1439, p. 3]
- Dă-mi, Doamne, mintea românului cea de pe urmă! [AFC 707, p. 15]
- Cine are mintea-ntregă în cearta altuia nu se bagă. [Candrea, 180]
- Poale lungi și minte scurtă. [Candrea, 180]
- Coade lungi și minte scurtă. [AFC 2018, p. 13]
- Cap ai, minte ce-ți mai trebuie. [Candrea, 179]
- Omul prost nu-mbătrânește, cel cu minte se topește. [Candrea, 180]

#### d. Caracterul acțional al proverbelor

Proverbele oferă posibilitatea schițării mentale a acțiunilor. Omul, spre deosebire de toate celelalte viețuitoare își poate imagina și poate confrunta mintal scenariile fără a le executa efectiv. Proverbele izvorăsc din acțiune, din experiență și se finalizează cu ele. Proverbele au funcție de comandă și de control asupra desfășurării acțiunilor omenești, pe care le circumscriu tradiției bunelor practici.

- Amigos amigos, negócios à parte. Frate, frate, dar brânza e pe bani.
- Amor, fogo, e tosse, A seu dono descobre. Nu iese foc fără fum.

Amor verdadeiro, não envelhece Dragostea adevărată nu îmbătrânește. Iubirea peste măsură/ Aduce în urmă ură. [Candrea, 150] Fără mânie, nu-i iubire. [Candrea, 150] Iubirea moșicească e ca gluma câinească. [Adică cu ghionturi și cu bătaie. În popor, femeia crede că nu o iubește bărbatul, dacă nu o bate.] [Zanne, 16651] Că iubirea e din pară,/Te arde și te omoară. [Arată puterea dragostei.] [Zanne, 16652] Iubirea adevărată iartă totul. [AFC 1439, p. 36]

- Rara întâlnire e mai cu iubire. [Candrea, 150]
- Ajuda-te que Deus te ajudará. Dumnezeu te ajută, dar un îți bagă în traistă.
- A sorte favorece os audazes. Soarta îi ajută pe cei harnici.
- A pressa é inimiga da perfeição. Graba e inamicul perfecțiunii. Cine se grăbește, greșește
- *Mãos beija o homem que quisera ver cortadas.* Sărută mâna pe care o va mușca.
- *Melhor é curar goteira, que casa inteira.* Un se poate face total deodată.
- *Mete a mão em teu seio, não dirás do fado alheio.* Ai grijă de lucrurile

tale, cas ă un o facă alții.

- *Mil amigos, pouco; um inimigo, demais.* O mie de prieteni fac mai puțin decât un dușman.
- *Não chore sobre o leite derramado.* Un plânge din cauza laptelui care s-a vărsat.

#### e. Caracterul final al proverbelor

Proverbele își stabilesc scopul nu în timpul rostirii lor, ci cu mult înainte. În momentul în care gândirea paremiologică s-a finalizat într-o idee, se trece la raționalizarea ei lingvistică: prin plasticizare și esențializare. Proverbele nu sintetizează roadele gândiri doar de dragul de a gândi, ci cu dublu scop:

- fie pentru a declanșa acțiuni, pe care să le organizeze și să le optimizeze,
- fie pentru a justifica prin explicații și argumente fapte deja săvârșite.  
exemplu: Prostul dacă nu e și fudul, parcă nu e prost destul.
  - *A mentira tem perna curta.* Minciuna are un picior scurt.
  - *Antes de mil anos todos seremos brancos.* Înainte de a avea o mie de ani, vom fi cu toții albi.
  - *Até ao lavar dos cestos é vindima.* Până la spălarea coșurilor e recolta.
  - *Ao homem amado a fortuna lhe dá a mão.* Omului iubit norocul îi dă averea.
  - *As paredes têm ouvidos.* Pereții au urechi.
  - *A noite é boa conselheira.* Noaptea e u sftenic bne
  - *A verdade é clara e a mentira sombra.* Adevărul e limpede ca lumina zilei.

#### f. Caracterul multidirecțional al proverbelor

Proverbele cuprind informații distribuite pe toate cele trei dimensiuni temporale. Ele folosesc informația despre trecutul colectivității pentru a explica prezentul său, integrează informația despre trecutul și prezentul comunității pentru a prevedea starea sa în viitor.

exemplu: Capra sare masa, iada sare casa.

- *Bem sabe mandar quem bem sabe obedecer.* Mai bines ă comanzi decât să te supui.
- *Boca de mel, coração de fel.* Gură de miere, inimă de fiere.
- *Bom exemplo e boas razões avassalam os corações* Un exemplu bun și motive întemeiate copleșesc inima.
- *Cada cabelo faz sua sombra na terra.* Fiecare fir de păr își are umbra pe pământ.
- *Cada carneiro por seu pé pende* Fiecare berbec de piciorul său atîrnă.
- *Cada coisa a seu tempo.* Fiecare lucru la timpul său.
- *Cão que ladra não morde.* Cîinele care latră un mușcă.
- *Conforme a pergunta, assim a resposta. Tal voz, tal eco.* Așa cap, așa căciulă.
- *Como canta o abade, assim responde o sacristão.* În timp ce cântă preotul, răspunde dascălul.

- *Como me medires assim te medirei.* Cum mă măsoari, așa te măsoari.
- *De amigo reconciliado e de caldo requentado, nunca bom bocado. Prietenul cu care te-ai împăcat și bulionul încălzit nu au gust bun.*
- *De boas intenções está o Inferno cheio.* Drmul spre Infern e pavat cu intenții bune.
- *Mais vale tarde do que nunca.* Mai bine mai târziu decât niciodată.
- *Mais vale saber que haver e dar que receber.* Mai bines ă știi că ai decât să știi că trebuie să dai.
- *Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar.* (Portugal) mai bines ă ții vrabia în mână decât să o dai pentru cioara de pe gard.
- *Mais vale pão duro que nenhum.* O pâine tare e mai bună decât niciuna.
- *Mais vale prevenir do que remediar.* (Portugal) Mai bine previi decât să repari.

### **g. Caracterul sistemic al proverbelor unei comunități**

Paremiologia - ca sistem psiho-lingvistic al unei comunități - conține elemente structurate ierarhizate, între care sunt posibile o multitudine de combinații, fapt care îi asigură autoreglabilitatea. Ea poate fi redusă la un sistem cibernetic, deoarece dispune de toate cele 3 categorii de mărimi ale sistemului:

- a. mărimi de intrare (întrebări, probleme);
- b. mărimi de stare (mulțimea transformărilor informaționale);
- c. mărimi de ieșire (răspunsuri și soluțiile formulate). Mărimile de ieșire le controlează și reglează pe cele de intrare, asigurând conexiunea inversă.

Relațiile dintre intrare și ieșire pot fi de tip determinist sau probabilist.

- De maus costumes nascem boas leis. Legile bune se nasc din obiceiuri rele.
- De noite todos os gatos são pardos. Noaptea toate pisicile sunt negre.
- Dê ao Diabo o que é dele. Dă-i Cezarului ce e al Cezarului.
- Debaixo de bom saio está o homem mau. Omul rău e ca un bun lăsat deoparte.
- Deitar cedo e cedo erguer dá saúde e faz crescer. Culcatul devreme și sculatyul de dimineață îți dă sănătate. Cine se scoală de dimineață departe ajunge.
- Deus dá do seu bem. Dumnezeu îți dăruiește binele Său. Domnul a dat, Domnul a luat, Fie numele Domnului binecuvântat.
- Diz-me com quem andas, dir-te-ei que manhas tens. Spune-mi cu cine te împreitenești, ca să îți spun cine ești.
- Do contado come o lobo. De la spus mănâncă lupul
- Do mal, o menos. De la rău, la răul cel mai mic
- Do néscio às vezes bom conselho. Înțelepciunea nebunului.

### **h. Caracterul (hiper)complex**



provine nu doar din multitudinea și varietatea valorilor implicate în exprimarea proverbelor, ci și din multitudinea și varietatea legăturilor dintre acestea. Valorile implicate sunt un semn al specificului gândirii poporului respectiv cu privire la obiceiurile și realitățile cu care s-a confruntat în timp.

- *É frequente o riso, na boca de quem não tem siso.* Răsul e frecvent în gura celor care nu au înțelepciune. Răde ca prostul.
- *Em boca fechada as moscas não têm entrada.* În gura închisă nu intră musca.
- *Em casa de ferreiro o pior apeiro.* La casa fierarului cel mai rău e că nu are cuie
- *Em terra de cegos, quem tem um olho é rei.* În țara orbilor, chiorul e rege. Măgar printre oi.
- *Entre marido e mulher não se mete a colher.* Între soț și soție nu se află nimeni.
- *Enquanto há vida, há esperança.* Unde e viață e speranță.
- *É de pequenino que se torce o pepino.* Cât e de mic, pe atât e de învârtit.
- *Falar, falar não enche barriga.* Vorbă multă sărăcia omului.
- *Fazei-vos mel, comer-vos-ão as moscas.* Dacă prietenul tău e miere, nu îl mânca de tot.
- *Fazer da necessidade virtude.* Schimbă-ți norocul în virtute
- *Génio e figura, até à sepultura.* Geniu și figură până în mormânt.
- *Guarda moço, acharás velho.* Muncește la tinerețe ca să ai la bătrânețe.
- *Gostos não se discutem.* Gusturile nu se discută.
- *Hoje por mim, amanhã por ti.* Azi mie, mâine ție.
- *Longe dos olhos, longe do coração.* (can also be *Longe da vista* (sight), *longe do coração*) Ochii care nu se văd, se uită.
- *Mais vale andar só que mal acompanhado.*
- *Mais vale andar só que mal acompanhado.* Mai bine să mergă așa, decât răi însoțit.
- *Mais vale tarde do que nunca.* Mai bine mai târziu decât niciodată.

Miezul de înțelepciune al proverbelor românești și portugheze este un prilej de meditație pentru cei care doresc să cunoască cele două limbi în profunzimea și uimitoarea asemănare eternă umană a gândirii lor. Proverbele reprezintă concentrate de înțelepciune făcute să lumineze gândirea umană după ce totul a fost uitat, dărâmat, nimicit, uitat. E ca și cum floarea înțelepciunii ar fi cultivată în deșert și ar căpăta alte minunate și uimitoare culori ale vieții. Și e destul.

## BIBLIOGRAPHY

- Alexandresco, Dimitrie *Principiile dreptului civil român* București, Atelierele grafice Socec, 1926
- Candrea, I. A. *Dicționare de proverbe și zicători, București, 1912.* ediția a II-a de Ion Bratu, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2002 ISBN 973-9426-79-

- Costa Franco, Fernanda Sabedoria popular: provérbios e alguns ditoe
- Cuceu, Ion *Dicționarul proverbelor românești*, Editura Litera Internațional, 2008.
- Flonta, Teodor (2001) *A Dictionary of English and Portuguese Equivalent Proverbs*, p. 204. ISBN 978-1-875943-21-0.
- Netea, Vasile Primele colecții de proverb românești publicate în Studii de folclor și literatură București, Editura pentru literatură, 1967
- Strauss, Emanuel (1994). *Dictionary of European proverbs* (Volume 2 ed.). Routledge.. ISBN 0415096243.
- Zanne, Iuliu A. *Proverbele românilor di România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Vol I-X, București 2003-2004*

## IN SEARCH OF THE TREE OF KNOWLEDGE OF GOOD AND EVIL IN THE WORKS OF DANTE ALIGHIERI

Nicoleta Călina  
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract: Contrary to popular belief, the destiny of mankind was not tied to an apple: in fact, in the biblical story of the fall, the "apple" is never mentioned. Indeed, Genesis never calls it "the forbidden fruit"; nowhere else in the Bible is it mentioned what kind of fruit our forefathers ate in Eden. The work is a brief study of the references to the Tree of Knowledge of Good and Evil found in the masterpiece of universal literature "Divine Comedy" by Italian author Dante Alighieri.*

*Keywords: the tree of knowledge, Adam and Eve, Old Testament, Divine Comedy, Dante Alighieri*

În legătură cu Pomul cunoașterii binelui și răului s-au exprimat atâtea opinii de-a lungul timpului în toate culturile și civilizațiile lumii, încât, dacă ar fi luate în considerare, probabil că nu ar fi de ajuns o viață omenească să fie puse cap la cap.

Ar fi fost suficient să studiem doar ceea ce este menționat în Sfânta Scriptură, căci recunoaștem că orice efort venit din curiozitatea umană pentru a cerceta și afla ceea ce Dumnezeu nu a vrut să dezvăluie, probabil că nu va duce către vreun rezultat; nici nu ne propunem să realizăm aceasta.<sup>1</sup> Însă contrar opiniei populare, destinul omenirii nu a fost legat de un măr: de fapt, în povestea biblică a căderii, „mărul” nu este niciodată menționat. Într-adevăr, *Facerea* nu numește niciodată „fructul oprit”; nici în altă parte a Bibliei nu se menționează ce tip de fructe au fost mâncate de protopărinții noștri în Eden. De asemenea, în ceea ce privește tipul de copac, nu există vreo specificație, cu excepția poate a celei legate de virtuțile sale: Arborele cunoașterii binelui și răului (lat. *Arbor Scientiae Boni et Mali*).

Una din ipotezele cele mai plauzibile pentru care nu este precizat acest termen vine de pe filiera ebraică, potrivit căreia numele acestui fruct nu ar fi fost menționat în mod expres, tocmai

---

<sup>1</sup> «Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, e l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male» (*Genesi 2, 9*); «Il Signore Dio diede questo comando all'uomo: Tu potrai mangiare di tutti gli alberi del giardino, ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire» (*Genesi 2, 16-17*); «Il serpente era il più astuto di tutti gli animali selvatici che Dio aveva fatto e disse alla donna: È vero che Dio ha detto: Non dovete mangiare di alcun albero del giardino? Rispose la donna al serpente: Dei frutti degli alberi del giardino noi possiamo mangiare, ma del frutto dell'albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: Non dovete mangiarne e non lo dovete toccare, altrimenti morirete» (*Genesi 3, 1-2*); «Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradevole agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò» (*Genesi 3, 6*); «Riprese: Chi ti ha fatto sapere che sei nudo? Hai forse mangiato dell'albero di cui ti avevo comandato di non mangiare? Rispose l'uomo: La donna che tu mi hai posto accanto mi ha dato dell'albero e io ne ho mangiato» (*Genesi 3, 11-12*); «All'uomo disse: Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie e hai mangiato dell'albero di cui ti avevo comandato: Non devi mangiarne, maledetto il suolo per causa tua!» (*Genesi 3, 17*).

pentru că intenția pasajelor biblice referitoare la acesta nu era ca atenția să fie atrasă de fructul sau planta care au dus la izgonirea din rai, ci de păcatul în sine. Cel mai probabil că referirile la acesta în ebraică, la fel ca și în celelalte limbi, sunt metafore, simboluri, alegorii, dar Cartea *Facerii* vorbește despre Pomul cunoașterii binelui și răului din Rai/Paradis ca despre un pom adevărat. Am constatat că nici în pasajele din Sfânta Scriptură referitoare la acesta, nu este pomenit nicăieri tipul de copac, denumit generic *pomul* (it. *albero*).

\*

**În literatura italiană**, referiri la Pomul cunoașterii binelui și răului regăsim în primul rând în capodopera literaturii universale „Divina Comedie” a autorului italian Dante Alighieri, lucrare scrisă după 1300, în perioada în care scriitorul se afla în exil, în lungile sale peregrinări de-a lungul peninsulei. „Divina Comedie” este alcătuită dintr-o înșiruire de întâlniri; pelerinul întâlnește suflet după suflet în călătoria sa prin viața de apoi.

Dante folosește în „Purgatoriu” substantivul *albero* (arbore, pom, copac) pentru a desemna cei doi pomi ai Paradisului Terestru. Ambii dezvăluie o semnificație a plantei perene. Pomul cunoașterii binelui și răului, care întruchipează voința divină, după spusele lui Dante însuși - va dura etern, la fel ca și pomul vieții, care nu a fost niciodată atins de muritori.

Ajunși la cercul celor lacomi, al pomului așezat în mijlocul drumului, Dante îl descrie:

*«Dar dulcea vorbă le-o curmă curând  
un pom ce-aflarăm drept în cărăruie,  
cu bun miros și mândre mere-având. (...)*

*De pom poezii-ncet s-apropiară,  
dar iat-un glas strigat-a dintre foi:*

*„Din pomu-acesta nu gustați!”<sup>2</sup>*

dar nu definește clar originea acestuia.

Despre cel de-al doilea fruct, declară în mod clar că provine din Pomul cunoașterii binelui și răului; rezultă că primul ar trebui să decurgă din Pomul vieții, din moment ce ramurile celor doi arbori se lărgesc cu cât cresc mai mult.

Critica literară a emis păreri diferite: Natalino Sapegno și Umberto Bosco<sup>3</sup> consideră drept evidentă analogia dintre pomul Paradisului Terestru și arborii care se află în cercul celor lacomi: „Datorită formei, copacul le amintește de cel existent în cercul celor lacomi, prin analogie cu cel care va fi întâlnit la ieșirea din a șasea cornișă / nivel (*Purg.* IV, 103); acest arbore ar putea fi de asemenea născut din pomul cunoașterii binelui și răului, situat în Paradisul Terestru.”<sup>4</sup>

În Cântul XXIX, candelabrele, interpretate ca cele șapte daruri ale Duhului Sfânt sau cele șapte taine, îi apar lui Dante ca niște copaci de aur:

*«Și șapte pomi de aur eu crezui  
că văd, păruți așa prin lungă zare  
ce sta-ntre noi și ceea ce văzui; »<sup>5</sup>*

<sup>2</sup> DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedie*, Purgatoriul, XXII, vv.130-141, Traducere de George Coșbuc: «Ma tosto ruppe le dolci ragioni/ un alber che trovammo in mezza strada,/ con pomi a odorar soavi e buoni (...) Li due poeti all' arbor s' appressaro;/ Et una voce per entro le frondi/ Gridò: Di questo cibo avrete caro».

<sup>3</sup> U. BOSCO in DANTE ALIGHIERI: *La Divina Commedia a cura di — e G. Reggio*, Firenze, Le Monnier, 1979.

<sup>4</sup> N. SAPEGNO in DANTE ALIGHIERI: *La Divina Commedia a cura di —*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

<sup>5</sup> DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, Purgatoriul, XXIX, vv. 43-45: «Poco più oltre, sette alberi d'oro / falsava nel parere il lungo tratto».

*poetul se referă la pomul binelui și al răului sub forma copacului:*

*«precum văzui că vulturul lui Joi  
căzu pe pom, rupându-i scoarța-ntreagă,  
nu numai flori și proaspetele-i foi.»<sup>6</sup>*

Ideea că păcatul lui Adam nu consta în actul în sine al mâncării, ci în greșeala pe care a însemnat-o, este foarte veche. Expansivitatea metaforică a păcatului neînfrângerii poftei, a neascultării, are o discontinuitate hermeneutică din a doua jumătate a Purgatoriului, culminând cu Cântul XXXII al Purgatoriului, unde vulturul este evocat și laudat pentru că a rezistat să nu mănânce din pom:

*«Cât loc săgeata poate să despice  
din trei zvârliri, noi, poate,-atât eram intrați în el, când a descins Beatrice,  
și-n guri cu toții-aveau murmur: „Adam”.  
Apoi ei ocoliră-un pom pe care  
nici flori n-avea, nici frunze, nici un ram;  
pe cât suia, pe-atât lățit mai tare  
frunzișul lui, încât și-ntr-o pădure  
putea stârni cu naltu-i vârș mirare.  
- „Ferice tu, că ciocul tău, vulture,  
n-a rupt din pomul cel plăcut la gust,  
ci-amar făcând stomacu-apoi să-ndure!”  
Așa pe lâng-acel copac robust  
strigau ei toți, iar fiara cea-mbinată:  
- „Așa păstrezi sămânț-a tot ce-i just”  
și,-ntors spre osia cea de el purtată,  
văzui la pomul văduvit c-o duce,  
lăsând pe cea din pom la pom legată»<sup>7</sup>.*

Iar în Cântul XXXIII al Purgatoriului aflăm despre interdicția dată de Dumnezeu asupra acestui pom:

*«Din multe-aceste-mprejurări fatale  
cunoaștere-ai că pomu-i moralmente  
oprit de cer, conform dreptății sale»,<sup>8</sup>*

în termenii limitelor impuse și a consecințelor nerespectării acesteia, a pedepsei față de cei care o încălcau.

În Paradisul dantesc, în cea de a doua parte a Cântului XXVI, are loc întâlnirea dintre Dante și Adam. După ce își capătă vederea, Dante vede un alt spirit care se apropie; Beatrice dezvăluie că este Adam, prima ființă umană, o combinație a universalului Alpha și Omega.

<sup>6</sup> DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, Purgatoriul, XXXII, vv. 112-113: «Io vidi calar l'uccel di Giove / per l'alber giù».

<sup>7</sup> DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, Purgatoriul, XXXII, vv. 40-56.

<sup>8</sup> DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, Purgatoriul, XXXII, vv. 36-51: «Forse in tre voli tanto spazio prese / disfrenata saetta, quanto eramo / rimossi, quando Beatrice scese. / Io senti' mormorare a tutti „Adamo”; / poi cerchiaro una pianta dispogliata / di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo. / La coma sua, che tanto si dilata / più quanto più è sù, fora da l'Indi ne' boschi lor per altezza ammirata. / „Beato se', grifon, che non discindi / col becco d'esto legno dolce al gusto, / poscia che mal si torce il ventre quindi”. / Così dintorno a l'albero robusto / gridaron li altri; e l'animal binato: / „Si si conserva il seme d'ogne giusto”. / E vòlto al temo ch'elli avea tirato, / trasselo al piè de la vedova frasca, / e quel di lei a lei lasciò legato».

Dante îl numește astfel pe primul om creat deja matur de către Dumnezeu: «*Tu, fruct, cui scris îți fu, și singur ție copt*»<sup>9</sup>: *il pomo* (fructul).

Cel dintâi om intuiește cele patru întrebări la care ar trebui să îi răspundă lui Dante: când a avut loc creația, cât timp a rămas primul om în Rai, ce păcat a provocat izgonirea sa și ce limbă a folosit el. Acesta îi răspunde că păcatul a fost mândria, că facerea lumii a avut loc cu 6498 de ani înainte de această întâlnire, că limba pe care a vorbit-o dispăruse deja de pe vremea turnului Babel și că a stat în Rai cam șase ceasuri.

Adam explică faptul că izgonirea sa din Grădina Raiului nu a fost neapărat cauzată de gestul său de a mânca din pomul cunoașterii binelui și răului, ci mai degrabă de încălcarea limitei stabilite de Dumnezeu:

«*O, fătul meu, nu c-am gustat din lemn  
fu-n sineși cauza lungului exiliu,  
ci numai c-am trecut și peste semn*».<sup>10</sup>

În căutarea fructului oprit în arealul cultural al Peninsulei italiice nu putem să nu remarcăm cât de divers a pătruns de-a lungul timpului în imaginarul colectiv al acesteia: de la smochin la strugure, rodie sau măr, fructul oprit trasează, prin prezența sa, un parcurs amplu și dens de la literatură la istoria artei în acest impresionant și fascinant spațiu cultural-artistic.

## BIBLIOGRAPHY

\*\*\* *Biblia sau Sfânta Scriptură*, apărută cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Patriarh Daniel, București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2008.

\*\*\**La Bibbia tradotta, la Bibbia tradita*, EDB, Bologna: Lapise, 2014.

\*\*\**La Sacra Bibbia ossia L'Antico e il Nuovo Testamento*. Tradotto fedelmente dall'originale in italiano, Milano: Depositi di Sacre Scritture, 1903.

AA VV, *Dizionario biografico degli italiani*, LII, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1998.

AA VV, *Le Sacre Scritture di Gerusalemme*, Conferenza Episcopale Italiana, Firenze: EdiMedia di Fabio Filippi e C. Sas, 2014.

AA VV, *Micul Dicționar Academic*, Vol. III, I-Pr, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan” - Al. Rosetti, București: Ed. Univers Enciclopedic, 2003.

ALIGHIERI, DANTE, *Divina Comedie*, traducere de George Coșbuc, Ediție îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz, Iași: Ed. Polirom, 2000.

BERETTA, R., BROLI, E., *Cele unsprezece porunci*, Prefața lui Msgr. G. Ravasi, Piemme: 2002.

BOSCO, U., REGGIO, G. in Dante Alighieri: *La Divina Commedia a cura di* —, Firenze: Le Monnier, 1979.

POZOLLI, GIROLAMO, *Dizionario di ogni mitologia e antichità*, Milano: Presso Batelli e Fanfani, Tipografi e Calcografi, 1806.

<sup>9</sup> DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, Paradisul, XXVI, v. 91: «Pomo che maturo solo prodotto fosti».

<sup>10</sup> DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, Paradisul, XXVI, vv. 115-17: «Or, figliuol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno».

QUINTAVALLE, C., *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII). Catalogo della mostra* (Parma 2006), Milano: 2006.

ROCHARDSON, LAWRENCE, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Johns Hopkins University Press, 1992.

SAPEGNO, NATALINO, in Dante Alighieri: *La Divina Commedia a cura di* — , Firenze: La Nuova Italia, 1992.

## LA FONCTION DE LA DIGRESSION NARRATIVE DANS LE ROMAN LATINO-AMÉRICAIN

Roxana Anca Trofin

Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest

*Abstract :In this paper I will analyze the narrative digression in four Latin American novels Praise of the Stepmother and The Notebooks of Don Rigoberto by Mario Vargas Llosa and Como agua para chocolate and Mi negro pasado by Laura Esquivel. I will show through narratological analysis how this apparent detour process becomes part of a complex construction, referring to the architext.*

*If the digression represents a break in the diegetic advance, breaking the linearity of the plot of the novel, often having a philosophical, moralizing or, on the contrary, anecdotal value, among the writers mentioned the narrative digression becomes transgressive because it forces the reader to go beyond 'one type of representation of reality to another and establishes different discourses in the story.*

*The story becomes arborescent, it expands, melting into a single mold different representations of a single content. I will show how the linguistic and pictorial decryption of the same episode illuminate and enrich each other, causing the boundaries between the world's forms of expression and writing to become blurred. I will analyze the processes by which both pictorial and intertextual references end up weaving a narrative rich in meaning. I will show how the apparently digressive reference becomes an element of construction, capable of structuring and transforming the narrative.*

*Keywords: narrative digression; Latin American novel, architextual opening, signifying permeability, generic transgression*

Motto :

Toutes choses m'ont été données par mon Père, et personne ne connaît le Fils, si ce n'est le Père; personne non plus ne connaît le Père, si ce n'est le Fils et celui à qui le Fils veut le révéler.(l'Évangile selon Matthieu 11:27)

Tout comme Dieu est le seul à connaître en profondeur la totalité de l'univers, car il en est le créateur, de la même manière dans le roman réaliste dont se revendiquent Mario Vargas Llosa et Laura Esquivel, le narrateur est le seul à connaître les ressorts de sa fiction qu'il choisit de révéler au lecteur à travers l'histoire des personnages ou par des voies détournées qui ont pour but d'entraîner celui-ci dans l'aventure de la fiction.

Mon analyse portera sur la digression narrative dans quatre romans latino-américains *Elogio de la madrastra (L'éloge de la marâtre)* et *Los Cuadernos de Don Rigoberto (Les cahiers de Don Rigoberto)* de Mario Vargas Llosa et *Como agua para chocolate (Chocolat Amer)* et *Mi negro pasado* de Laura Esquivel. Je montrerai avec les moyens propres à la narratologie comment ce procédé d'apparent détour devient élément d'une construction complexe, renvoyant à l'architexte.

Les romans analysés, inscrits dans la fiction réaliste recourent à la digression comme élément transgressif qui ouvre le texte à d'autres types de représentation et d'expression du



monde et de la vie. Si dans le cas de Vargas Llosa on a affaire à un procédé de détournement relevant de la déconstruction narrative qui a pour but d'entraîner le lecteur dans un labyrinthe narratif pour lui dévoiler finalement un univers unitaire et cohérent, doté de chronologie et linéarité diégétique, dans le cas de Laura Esquivel ce sont plutôt des formes génériques différentes qui sont mises en place. Dans les deux cas l'écriture devient ludique au niveau des procédés narratifs et acquiert plus de profondeur au niveau signifiant.

### **Cadre théorique**

Le roman réaliste actualise une mimésis que j'appelais ailleurs mimesis de l'essence <sup>1</sup> et qui repose sur la description de la vie humaine et de ses ressorts profonds. Or la reconfiguration de la vie humaine n'est possible qu'à travers le récit, le muthos aristotélicien, « imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue »<sup>2</sup> qui nécessite un cadre spatio-temporel, implique au moins un acteur anthropomorphisé (Bremond) qui est au centre de l'action (Bremond, Ricoeur) et qui subit une transformation. La logique du récit repose ainsi sur une logique de l'action (Ricoeur) et implique une tension narrative (Baroni). Même si le récit suppose une pluralité d'actions (Aristote) il est doté d'unité logique, il possède un fil conducteur, un tronc commun auquel sont reliées les différentes histoires, afin de recomposer à la fin un univers total pareil à l'univers de la réalité immédiate.

Le récit est protéiforme et omniprésent<sup>3</sup> aussi complexe et foisonnant que la vie (Vargas Llosa) mais il ne cesse pas pour autant d'être unitaire et cohérent. Ce n'est que dans la mesure où il est doté de cohérence et retrace une histoire intelligible selon les catégories de la pensée humaine qu'il peut prétendre construire un univers second, « structure saillante » (Thomas Pavel) semblable à l'univers de nos existences immédiates.

Pour ces écrivains, « supplanteurs de Dieu » selon Vargas Llosa, qui réussissent grâce à la force de leur raconter de nous amener à vivre des existences multiples dans des mondes semblables au nôtre afin de nous aider à expier le mal de nos vies et d'arriver à la connaissance de notre essence humaine, le récit, que ce soit dans sa dimension configurante ou dans la dimension plus profonde de la fiction fondée sur la discordance, semble le seul capable de nous « raconter » nous mêmes, de raconter Histoire et notre devenir, dévoilant ce que Baroni appelle « l'historialité de l'être »<sup>4</sup>

Le récit suppose une unité de sens, de contenu et jusqu'au XIX siècle il supposait également une unité du genre. Le récit réaliste était soumis plus que les autres à ces contraintes capables de garantir sa fonction systémique, le récit étant un ensemble où les éléments sont agencés l'un à l'autre de façon harmonieuse et répondant à des fonctionnalités bien définies. Les éléments de la description par exemple avaient au XIX siècle une fonction diégétique précise. Néanmoins déjà au XIX siècle, dans le roman romantique surtout, les auteurs s'épanchaient dans des descriptions dont certains passages avaient une fonction purement esthétique et qui pouvaient être considérés comme une parenthèse dans le fil narratif du roman.

Le récit répond à une logique qui a comme pendant la disposition des séquences et des fonctions selon un ordre bien déterminé. Greimas a mis en exergue dans son modèle linguistique,

---

1 Voir Trofin Roxana Anca « Mario Vargas Llosa ou la théorie du roman à l'œuvre » in *Le Comparatisme comme approche critique/Comparative literature as a critical approach*, Anne Tomiche, dir., Paris, Classiques Garnier, 2017

2 Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1875, p.44

3 Barthes Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications*, Année 1966 8pp. 1-27 p.6

4 Baroni Raphaël, *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2009, p.27

déchronologisé le trajet des actants à l'intérieur du carré sémiotique qui permettait d'inscrire les fonctions dans un système d'oppositions paradigmatiques. Bremond a défini la logique du récit fondé sur le déroulement temporel, la transformation d'un acteur antropomorphisé entre le moment T 0 et le moment T 1 ayant comme élément d'ouverture la potentialité de l'action, c'est à dire le choix que le personnage fait à tout moment de l'histoire. Todorov a, lui, dégagé les règles de combinaison des actions -prédicat. Dans son analyse structurale du récit Barthes a dégagé les «fonctions cardinales» comme «les unités les plus importantes du récit qui assurent une fonction-charnière dans la narration: « Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire»<sup>5</sup>Le remplissage entre les fonctions cardinales est assuré selon Barthes par les «catalyses» qui ont une fonction complétive, la structure du récit reposant sur la séquence « Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité, la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent»<sup>6</sup>

La linguistique textuelle considère l'unité textuelle minimale comme une unité de sens narratif ayant un début, un déroulement et une fin et des acteurs avec des fonctions bien définies. (Adam ) Ces éléments peuvent être implicites comme dans le cas des séquences monorème du type « Bravo » où l'énonciateur réalise un acte de langage de type félicitations à l'égard de l'allocataire, du destinataire du message

Dans cette logique d'analyse la digression peut être considérée comme un moyen de différer la fermeture d'une séquence. Longtemps considérée comme un défaut, un détour superflu, un signe de désordre et d'excès, elle a, selon Aristote, une dangereuse capacité à manipuler les passions de l'auditoire, instaurant l'hétérogénéité et le désordre qui portent atteinte à la continuité et à la cohérence du texte.

Todorov a bien synthétisé dans sa *Poétique de la Prose* ce reproche que les philologues ou les théoriciens de la littérature font à la digression, en la considérant un écart condamnable par rapport à la norme qui serait « le récit simple, sain et naturel »<sup>7</sup> et qu'il appelle «le récit primitif» fondé sur une série d'éléments tels la loi du vraisemblable ou la loi de la non-contradiction.

### **La digression narrative ou du texte vers l'architexte dans l'œuvre de Mario Vargas Llosa et de Laura Esquivel**

L'entrée en fiction repose sur le pacte de lecture, ainsi que l'ont montré Philippe Lejeune et Jean Marie Schaeffer, un pacte intimement lié au concept de genre. Le lecteur adhère ainsi à un genre discursif en faisant confiance à la pratique textuelle de l'auteur qui lui propose à travers les éléments paratextuels, qui figurent sur la couverture de son livre de se lancer dans une aventure romanesque. Le nom de l'écrivain et le genre textuel qu'il pratique à savoir roman, conte, poème etc fonctionnent comme un indice générique de toute œuvre littéraire.

Bakhtine a bien montré que les genres de la parole, bien que relativement souples, avaient une valeur normative<sup>8</sup> et qu'ils correspondaient «à des circonstances et à des thèmes types de

---

<sup>5</sup>Barthes, R. (1977). « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*. Paris: Seuil, p. 21

<sup>6</sup>Ibid p. 29

<sup>7</sup>T. Todorov, *Le récit primitif*, in *Poétique de la Prose*, Ed. du Seuil, 1971, p. 68

<sup>8</sup>Bakhtine M 1984 P 287

l'échange verbal»<sup>9</sup> Pour Adam «les systèmes de genres sont des régulateurs des pratiques socio-discursives des sujets. Leurs usages peuvent donc être qualifiés de normés.»<sup>10</sup>

Les formules textuelles sont en ce sens évocatrices d'un genre et d'une situation énonciative. Adam donne pour exemple le cas suivant : « Il suffit d'un «Ajoutez 200 grammes de sucre de beurre /de farine» pour qu'on sache qu'on a affaire à une recette de cuisine .....»<sup>11</sup>

Or où en sommes-nous avec les romans que nous analysons dans cet article ?

*Como agua para chocolate* commence avec le mois de l'année, suivi de la liste d'ingrédients pour une recette de cuisine et du mode de préparation.

«*INGREDIENTES:*

*1 lata de sardinas*

*½ chorizo*

*1 cebolla*

*orégano*

*1 lata de chiles serranos*

*10 teleras*

*Manera de hacerse:*

*La cebolla tiene que estar finamente picada. ....»(Como agua para chocolate:2)*

Nous assistons à une succession de ruptures: une première rupture générique existe entre l'horizon d'attente instauré par le nom de l'auteur et sa pratique littéraire : en lisant un roman inscrit dans le réalisme magique, le lecteur s'attend à un incipit romanesque, en revanche on lui propose une recette de cuisine en bonne et due forme. Une deuxième rupture se produit dans le premier paragraphe quand la narratrice interrompt la présentation du mode de préparation pour introduire sa propre histoire et déplacer ensuite la focalisation sur celle qui sera le personnage central du roman, un véritable mythe : Tita. Le passage d'un genre à un autre se superpose à une suite de dégressions, de détours diégétiques qui feront avancer l'histoire. En même temps la digression a une fonction anticipative au niveau de la technique narrative, car chaque chapitre commencera de la même manière avec une recette de cuisine.

Si la digression était perçue par la théorie littéraire comme un élément superflu, peu informant du point de vue narratif, elle devient chez Laura Esquivel la source capable de potentialiser la matière diégétique. Chaque ingrédient et chaque opération en cuisine représente la quinte essence d'une segment de vie et d'une qualité ou défaut d'un des personnages. Tita vient dans la cuisine lors de l'accouchement précipité de sa mère, amenée presque par un torrent de larmes car, semble-t-il, elle pleurait déjà dans le ventre de sa mère comme elle le fera toute sa vie, ainsi les larmes provoquées par l'oignon qu'on hache trouvent ainsi leur expansion narrative dans les larmes de Tita.

« *Lo malo de llorar cuando un pica cebolla no es el simple hecho de llorar, sino que a veces uno empieza, como quien dice, se pica, y ya no puede parar. No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la mera verdad sí. Infinidad de veces. Mamá decía que era porque yo soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela.*

---

<sup>9</sup>Ibid p.295

<sup>10</sup>Adam Jean Michel , Genres de récits Narrativité et généricité des textes, l'Harmattan – Academia, coll. Sciences du langage carrefours et points de vue, Louvain – La -Neuve, 2012, p 18

<sup>11</sup>Ibid p .18

*Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara. Y sin que mi bisabuela pudiera decir ni pío, Tita arribó a este mundo prematuramente, sobre la mesa de la cocina, entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla. » (Como agua para chocolate : 2)*

La narratrice annonce ainsi le modèle de construction du texte, les éléments apparemment digressifs représenteront autant d'amorces symboliques de l'histoire. En plus l'élément formel de construction représente un repère chronologique dans l'évolution de l'histoire. Le titre de chaque chapitre est le nom d'un plat ou d'un gâteau et il est suivi par le mois de l'année dans un ordre chronologique.

La digression culinaire a une fonction explicative du parcours des personnages ou sert d'introduction à un nouveau épisode. Le deuxième chapitre commence par la recette d'un gâteau, ce sera le gâteau préparé par Tita pour le mariage de sa sœur mais également le gâteau qui par ses pouvoirs magiques, aphrodisiaques déclenchera le torrent amoureux entre Tita et Pedro.

Par ailleurs l'amour de Tita pour la cuisine a valeur symbolique car dans un univers rural comme celui de *Como agua para chocolate*, la cuisine est le centre de la maison, l'endroit qui garde miraculeusement le feu de la vie toujours allumé, elle est une sorte de centre sacré de la famille protecteur de la vie, garant de la continuité et source de chaleur réelle mais aussi de chaleur amoureuse. Tita à son tour, bien que mal comprise et mal aimée par sa famille, est le pilier de la famille son axis mundi, comme une sorte d'élément diffus et magique à la fois, indispensable à l'existence des siens.

Le procédé narratif de détour du contenu acquiert une valeur symbolique car les significations deviennent perméables et forment un fluide capable de traverser les couches génériques et diégétiques.

Dans *Mi Negro Pasado* qui a sur la couverture le titre du roman précédent *Como agua para chocolate* et la mention de l'auteure « La Saga continue » c'est un autre genre qui est convoqué pour faire écho à l'histoire : les textes des chansons interprétées par des artistes célèbres tels Cyndi Lauper, Billie Holiday, Frank Sinatra. Cette fois-ci, le texte des chansons en anglais mais également dans sa traduction espagnole est la synthèse d'un épisode de vie en variante lyrique. Musique imaginée ou entendue par les personnages, les textes poétiques potentialisent l'état d'âme du personnage et reprennent sur un plan symbolique différent le contenu de l'histoire.

Cet enchevêtrement générique et la perméabilité des formes est déclarée et assumée par l'auteure qui donne à la fin de son roman la Playliste et invite le lecteur à écouter les chansons en écrivant « *Escucha las canciones que inspiraron esta novela en Sportify : Como agua para chocolate la saga* »

Une forme d'art en inspire une autre, un genre, le récit romanesque en l'occurrence devient accès et invitation à la découverte d'un autre genre, source de connaissance.

Ce même processus se passe dans le cas de Vargas Llosa : intellectuel raffiné, fin connaisseur de la littérature du monde, mais aussi passionné des arts plastiques, il ouvre le roman à d'autres formes artistiques à travers le processus d'apparent détour narratif.

Ce qui peut sembler à une première lecture un écart par rapport au contenu articulé selon le mode narratif relève en fait d'une intention auctoriale d'ouverture du texte vers l'architexte et

d'une technique narrative et une stratégie discursive. Ainsi la digression n'est qu'apparemment autonome et gratuite, car la mise en scène sinueuse a pour but d'emporter le lecteur dans l'aventure esthétique afin de lui offrir plus de plaisir esthétique.

Vargas Llosa avait habitué ses lecteurs aux romans à diégèse complexe, multiple où les histoires déroulées au début indépendamment, s'enchevêtraient petit à petit pour former un tout ressemblant à une cathédrale. La diégèse des romans *L'Éloge de la marâtre* et *Les cahiers de don Rigoberto* est en revanche simple, il s'agit d'une seule histoire : les déboires du couple formé par Lucrecia et Rigoberto et les manigances de Fonchito le fils de Rigoberto qui, en Cupidon - Démon séduit sa marâtre et provoque la séparation du couple (*Éloge de la marâtre*), et la réconciliation du couple dans *Les cahiers de don Rigoberto*.

Dans *L'Éloge de la marâtre* la digression générique fait partie du contenu même de la diégèse : les fantasmes des personnages déplacent le récit vers la narration d'un tableau et le personnage du roman devient personnage dans le tableau qu'il raconte de l'intérieur. Genre romanesque et peinture racontée fondent ainsi dans un seul moule qui a pour but de proposer au lecteur une incursion dans l'univers littéraire libertin. La moitié des 14 chapitres représentent ainsi le récit « vivifié » d'un tableau. L'action de ces chapitres correspond à des peintures du XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle représentatives pour la Renaissance, le Baroque et le Romantisme. Vargas Llosa grand passionné et fin connaisseur de peinture renvoie à travers le récit romanesque à d'autres types de discours et de représentation du monde : à savoir la représentation des scènes amoureuses dans les huiles peintes par des artistes célèbres. Il opère ainsi une superposition énonciative car c'est tant le narrateur du roman que l'artiste peintre du tableau qui parlent dans un discours polyphonique qui traduit le visuel en langagier.

Et à l'instar de Laura Esquivel il donne à la fin du livre la liste des tableaux et inclut une pinacothèque dans le dernier chapitre, qui devient ainsi clé de lecture pour la moitié des chapitres du livre.

Dans *Les Cahiers de Don Rigoberto* les digressions sont plus subtiles. Rigoberto s'évade dans les pages de ses cahiers pour rêvasser à la beauté sensuelle de Lucrecia en prenant comme jalons les tableaux ou les livres qu'il aime.

« *Qui es-tu ?*

*La Danaé de Gustave Klimt, naturellement. Peu importe qui lui servit dxe modèle pour cette huile (1907-1908), le maître te devança, te devina, te vit telle que tu viendrais au monde et serais à l'autre bout de l'océan un demi-siècle plus tard. Il croyait recréer avec ses pinceaux une dame de la mythologie hellène et c'était toi qu'il précréait, beauté future, épouse aimante, marâtre sensuelle. » Les cahiers de Don Rigoberto : 55)*

Le personnage se livre à des analyses et commentaires esthétiques destinés à expliquer et à rehausser ses sensations. Le journal intime qui mobilise tous les savoirs artistiques de l'auteur-narrateur et permet au narrateur du roman de s'éloigner du fil de l'histoire pour se livrer à une jouissance esthétique est ainsi intégré à un roman à narrateur hétérodiégétique et extradiégétique.

Nous assistons dans les quatre romans analysés à un dépassement de la forme générique première qui est roman réaliste dans le cas de Vargas Llosa, roman réaliste avec des éléments de réalisme magique dans le cas de Laura Esquivel.

Le genre auquel appartient un texte crée un certain horizon d'attente et le lecteur s'attend à trouver des thèmes et des éléments formels propres au genre respectif, or ce que nous constatons dans les quatre romans analysés est une transgression opérée à niveau formel tout en gardant comme liant l'élément thématique. Le signifiant change de genre pourtant le signifié

reste le même et il est traité narrativement par des procédés propres au roman. Le texte acquiert ainsi une nouvelle identité textuelle qui fait exploser son identité générique l'ouvrant vers l'architexte.

Genette définit l'architexte comme « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. –, dont relève [en littérature] chaque texte singulier »<sup>12</sup>.

L'ironie présente en filigrane dans les quatre romans rend ce dépassement du seuil générique plus facile et amadou le lecteur qui devient plus apte à accepter ces va-et-vient entre une forme d'écriture et une autre.

### **Conclusion**

La digression narrative représente une pause dans l'avancée de la diégèse et un arrêt temporel. Ce détour est une coupure temporelle, le passage à un autre genre représente en même temps une sortie du temps du récit une suspension de ce temps et un entrée dans un temps différent qui est le temps de la lecture d'une recette et du texte d'une chanson où le temps de contemplation d'un tableau.

En même temps les différents genres convoqués et intégrés dans le récit romanesque éclairent et enrichissent la signification de celui-ci ils fonctionnent comme miroir aux capacités révélatrices, capable de dévoiler même ce qui est caché.

La digression devient corps du roman au même titre que l'histoire première, elle enrichit la signification de celle -ci et a implicitement une fonction explicative.

Ce détour narratif qui se traduit par le changement de genre, la rupture de plans diégétiques et la pause temporelle nous montre la visée expansive du signifiant.

Le récit devient arborescent, il se dilate fondant en un seul moule des représentations différentes d'un seul contenu. Le décryptage linguistique et celui pictural d'un même épisode s'éclairent et s'enrichissent mutuellement, faisant que les frontières entre les formes d'expression et d'écriture du monde s'estompent. La référence apparemment digressive devient élément de construction, capable de structurer et de transformer le récit.

### **BIBLIOGRAPHY**

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875  
ADAM Jean-Michel, *Genres de récits, Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Harmattant – Academia, 2012  
BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978  
BARONI Raphaël, *L'œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009  
BREMONT Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973  
GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, le Seuil, 1979  
GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, le Seuil, 1982  
GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, coll. « Langue et langage » 1966  
ESQUIVEL Laura, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Ed Grijaldo Modadori, 1990  
ESQUIVEL Laura *Mi Negro Pasado*, Barcelona Sant Llorenç d'Hortons, 2017

---

12 Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, le Seuil, 1979, p. 87-88

- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris Éditions du Seuil, 1975  
LEJEUNE Philippe *Je est un autre L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980  
PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988  
RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris Éditions du Seuil, 1983  
RICOEUR Paul, *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil 1985  
SCHAEFFER Jean Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris Seuil, 1999  
TODOROV TZVETAN, *Le récit primitif*, in *Poétique de la Prose*, Ed. du Seuil, 1971, p. 68  
TROFIN Roxana Anca « Mario Vargas Llosa ou la théorie du roman à l'œuvre » in *Le Comparatisme comme approche critique/Comparative literature as a critical approach*, Anne Tomiche, dir., Paris, Classiques Garnier, 2017  
VARGAS Llosa Mario, *La Orgía perpetua*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1978  
VARGAS Llosa, Mario, *Éloge de la marâtre*, traduit de l'espagnol par Albert Benssoussan, Paris, Gallimard, 1990 [1988].  
VARGAS Llosa, Mario, *Les cahiers de don Rigoberto*, traduit de l'espagnol par Albert Benssoussan, Paris, Gallimard, 1998 [1997].

## EMBRYO AND WILL, METHODOLOGICAL INSTRUMENTS FOR TURNING THE POSSIBLE INTO ACTION IN COLSON WHITEHEAD'S THE INTUITIONIST

**Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa**  
**Assoc. Prof., PhD, Habil, „Aurel Vlaicu” University of Arad, PhD Student,**  
**University of Craiova**

*Abstract: Known, among others, as a “culture of empiricism,” the XXIst century is a time of accelerated technology and engineering feats, on the one hand and, of controversial race problems, on the other. For approaching Colson Whitehead’s novel “The Intuitionist,” where the writer is travelling back and forth between “the naturalist novel of race” and “the imaginative novel of ideas,” George Kelly’s Personal Construct Theory will be employed as a methodological device to decode its intricate meaning. Kelly’s socio-psychological theory incorporates vectors of action and perception meant to reveal how the individual construes the world, in Whitehead’s case, how Lila Mae Watson, the city’s first black female elevator inspector, construes herself as the follower of James Fulton, another black person, father of Intuitionism and promoter of vertical thought, meant to give rise to the perfect, new generation elevator in a city marked by pain and the stoicism of black people who look for the ultimate elevator that will take them “up and out.” Kelly’s concept of motivation will be also turned into account through his argument that people act not because of “motive forces,” but because of alternative perspectives that better suit them. Motivation will also grant to Lila Mae Watson the ability “to transform the possible into action and create values” (Alfred Whitehead, qtd in Lavelle, 1997: 146).*

*Keywords: Whitehead, Kelly, Personal Construct Theory, The Intuitionist, Bachelard, motivation, novel of race, novel of ideas.*

Romanul *Intuiționista*, aparținând autorului american Colson Whitehead, a fost scris în 1999, iar versiunea în limba română a fost publicată în 2019, la editura Humanitas Fiction. Romanul este o creație ce se înscrie în seria realizărilor excepționale ale romancierului Colson Whitehead, dinstins cu Pulitzer Prize în 2017, pentru romanul *Ruta subterană*. În ceea ce privește romanul *Intuiționista*, acestuia i s-a conferit Quality Paperback Book Club New Voices Award și a fost finalist la PEN/Hemingway Award. Succesul romanului se datorează îmbinării iscusite dintre trăsături specifice romanului *noir* și considerații asupra temelor legate de rasă și societate, bine armonizate, care conferă acestui debut caracter dual, de poveste polițistă și roman filosofic.

Dat fiind faptul că romanul *Intuiționista* are ca protagoniști pe inspectorii de ascensoare ce viețuiesc și își desfășoară activitatea într-un oraș fictiv, dintr-o perioadă de timp nedeterminată, dar care seamănă până la identificare cu New York-ul, considerăm abordarea fenomenologică bachelardiană ca un posibil instrument de decodificare a romanului. Bachelard sugerează că demersul analitic *topo-analiza*, abordat ca “studiul psihologic sistematic al siturilor vieții noastre intime” (2003: 7), vizează dimensiunea intimității fără a elimina “exterioritatea geometrică a spațiului.” Îmbrățișând opinia lui Bachelard că valoarea intimității este



“ontologică” (7), afirmăm cu tărie că această valoare ne facilitează aprofundarea existenței și sondarea celor mai variate aspecte sociale, politice sau rasiale.

Descifrarea sensului intim al intuiționistei de culoare Lila Mae Watson este indisolubil legată de diferite simboluri citadine. Încă din primele pagini aflăm motivul îngrijorării ei și investigația pe care Lila Mae își propune s-o înțeprindă dat fiind faptul că un lift recent pus în funcțiune și verificat de ea “n-a fost proiectat să cadă atât de repede” (2019: 11). Lila Mae trece rapid în revistă pe toți inspectorii din ultimul deceniu, care sunt încă membrii ai asociației inspectorilor. Două nume par a avea o rezonanță deosebită și anume James Fulton și Frank Chancre, amândoi caracterizați ca fiind “comorile care transformă jocul în realitate” (13). Primul aparține curentului intuiționist, celălalt empirismului. Nevoia de rememorare este legată de verificarea tehnică făcută liftului din clădirea Fanny Briggs, care în mod fatal se prăbușește, fără un motiv anume. Pentru a evidenția activitatea inspectorilor de lifturi, tipul lor de relații cu administratorii de clădiri, autorul descrie amănunțit o astfel de verificare făcută de Lila Mae la Walker 125. Verificarea vizează vibrațiile ascensorului respectivei clădiri și sesizarea imediată a problemelor legate de limitatorul de viteză. Ea fiind intuiționistă, administratorul care o secondează în verificare face un comentariu memorabil: “N-aveți nevoie să vedeți nimic, le simțiți, așa-i? L-am auzit pe Jimmy glumind pe seama voastră, zicea că sunteți șamani” (19). Administratorul este conștient de deficiență și îi introduce aproape forțat 40 de dolari în buzunar. În ciuda acestui gest, Lila Mae întocmește un proces-verbal de verificare tehnică și-l informează că va primi un exemplar al acestuia prin poștă, când i se va comunica și valoarea amenzii. Confuz și iritat, administratorul invocă cei 60 de dolari vârfiți în buzunarul ei. Răspunsul ei este ferm și profesionist:

*“Mi-ați pus saizeci de dolari in buzunar. Nu cred că v-am sugerat prin comportamentul meu că vreau să mă mituiți și nici n-am făcut vre o afirmație sau vreun gest –n-am întins palma, de pildă-care să vă dea de înțeles că intenționez să schimb raportul pentru că mi-ați dat bani. Dacă dumneavoastră sunteți dispus să cedați banii pe care i-ați câștigat cu trudă, eu am să-i consider un obicei curios, dar avantajos pentru mine, dar care nu are de-a face cu persoana mea. Dacă vreți să vă luați înapoi cei saizeci de dolari, n-aveți decât, iar dacă vreți să-mi refuzați inspecția și să chemați pe altcineva care să verifice limitatorul de viteză e dreptul dumneavoastră ca administrator al clădirii. Dareu sunt corectă. Administratorul înjură. Femeia are dreptate în privința limitatorului de viteză. Lila Mae nu se înșeală niciodată. Dar ea încă nu știe” (20).*

Întoarsă la mașinasa, ea ascultă știrile trasmise de WCAM și află că “a avut loc un accident în clădirea Fanny Briggs” unde “a căzut un lift” (22). Lila Mae își aminește prezentarea orală făcută de ea despre Fanny Briggs. Viața intimă a lui Fanny Briggs dar și a Lilei Mae este o “sinteză între Memorie și Voință” (Bachelard 2003: 114). Aflăm că Fanny Briggs “a fost o sclavă care a învățat singură să scrie și să citească” (24), care evadase din nord, devenise “una din eroinele negrilor” (25) și, așa cum susține romancierul: “într-un oraș cu o populație de culoare din ce în ce mai sonoră - și care nu se dă în lături să organizeze proteste sâcâitoare, bune pentru tabloidele mediocre, sau să arunce cu roșii și varză stricată în timpul unor cuvântări și mitinguri, altfel perfect orchestrate -, e cât se poate de logic să numești noua clădire municipală după una din eroinele negrilor” (25). Concluzia autorului este cât se poate de firească cu privire la faptul că respectiva clădire i-a fost în mod logic repartizată ei: “Era logic să fie ori ea, ori Pompey, singurii inspectorii de culoare din departament” (25).

Pentru a interpreta din perspectiva sociologiei cunoașterii informațiile legate de evoluția statutului Lilei Mae după prăbușirea liftului din clădirea Fanny Briggs și pentru a o pune în legătură cu dinamica și eventual cu demonismul minții celui care a pus-o la cale, vom investiga teoria constructelor personale elaborată de sociologul american George Kelly. Analizând postulatul fundamental aparținând lui Kelly aflăm că „procese unei persoane sunt din punct de vedere psihologic canalizate de modul în care el sau ea anticipează evenimente” (citată în Hall, et al., 2002: 420). A anticipa anumite evenimente reclamă elaborarea de supoziții sau așteptări cu privire la ce se va întâmpla dacă cineva acționează într-un anumit mod.

O serie de unsprezece corolare toate conlucrând la “înțelegerea așteptărilor bazate pe experiență” (420), și anume cel al construcției, al organizării, al fragmentării, cel individual, cel al alegerii, al comunalității și al socialității pot contribui în mod hotărâtor la decodificarea tipurilor de relații interpersonale din romanul lui Whitehead. Metodologia care stă la baza sociologiei cunoașterii se bazează pe activarea corolarului fragmentării bazat pe presupunerea că o persoană poate utiliza în mod succesiv o serie de subsisteme ale construcției mentale care se dovedesc a fi incompatibile între ele și al corolarului individual, construit pe argumentul că o persoană alege o anumită alternativă într-o construcție dihotomică dat fiind modul în care anticipează cea mai favorabilă posibilitate de extindere și definire a propriului sistem de idei. Aceste corolare se intersectează cu cel al comunalității, care stipulează că altruismul și empatia în relația cu o altă persoană se pot identifica când există o similitudine în ceea ce privesc procesele lor psihologice. De asemenea ele interferează cu corolarul socialității care stipulează că măsura în care o persoană înțelege construcția proceselor mentale ale unei alte persoane contribuie la asumarea unui rol social în care este implicată cealaltă persoană (Kelly, 1963: 56-95).

Opinăm că fiecare din aceste corolare poate constitui o cheie de decodificare a misterului legat de prăbușirea liftului din clădirea Fanny Briggs. Imaginea liftului prăbușit fără o cauză obiectivă este generatoare de anxietate atât pentru Lila Mae cât și pentru cititorul modern avid de mister și situații inedite. Corolarul kellyian al fragmentării este o lentilă metodologică care poate facilita înțelegerea modului în care o persoană sau mai multe, respectiv cei din jurul protagonistei, pot folosi o varietate de subsisteme de construcție a unor raționamente care, în mod deductibil, sunt incompatibile unele cu celelalte. Rememorarea de către protagonistă a momentului repartizării ei să inspecteze grupul de optsprezece ascensoare din clădirea Fanny Briggs și corelarea mentală a evenimentului cu alegerea președintelui asociației inspectorilor de ascensoare ne conduc spre un prim subsistem de construire de raționamente mai mult sau mai puțin compatibile între ele. Așa cum arată romancierul, Lila Mae era conștientă că repartizarea avea menirea “să distragă atenția de la oponentul lui Chancre” (26) în competiția pentru președenția asociației, liberalul Orville Lever “care crede, se pare, că numai intuițiștii sunt în stare să formeze coaliții, bătând palma cu oamenii fundamentali diferițiș.a.m.d.” (2017: 27).

Incompatibilitatea dintre Lila Mae și Chancre emană din biletul lăsat de secretara acestuia pe biroul său, cu următorul conținut: “Bunele tale oficii nu vor fi uitate după alegeri” (27). Deranjată că se specula faptul că ar avea nevoie să fie mituită “cu promisiunea vagă a unei promovări, care era, probabil, oricum o minciună” (27), Lila Mae reflectează asupra conjuncturii politice (alegerea președintelui asociației) și ajunge la concluzia că atribuirea repartizării ei la inspectarea ascensoarelor de la Fanny Briggs avusese loc înainte ca ea să afle despre aceasta. “Vestea a venit pe țevă: fata de culoare primestecazul. Nu unul din ei, și nu Pompey. Înaniielectorali nu se produc surprize, hârâie doar ce vama împaraziți” (27).

Motoul “sacru” al campaniei este: “TOTUL ESTE IN ORDINE” (27). “Vanitatea corporatistă” în perioada alegerilor se observă și la nivelul orașului unde predomină “reclamele industriale de lifturi” (28), care de fiecare dată i-au adus lui Chancre un plus de voturi în campaniile precedente. În ceea ce o privește pe Lila Mae, aceasta crede că “rolul ei în campanie se limitează la un gest cosmetic “ (29). Comentariul romancierului este însă concludent în privința deducției ei incompatibile cu gândirea celor direct implicați în alegeri: “Nu știe încă” (29).

Corolarul kelliian al experienței este cel menit să o poziționeze corect pe Lila Mae în demersurile sale, prin însăși conferirea posibilității de a facilita sistemului construcției sale mentale să varieze pe măsură ce acesta realizează cu succes interpretări succesive ale evenimentelor și nu se cantonează în tipare fixe create anterior. Acest corolar se validează în coroborare cu corolarul alegerii care stipulează faptul că o persoană alege într-o construcție dihotomică aceea alternativă menită să-l ajute să anticipeze cea mai favorabilă posibilitate de extindere și de definire a sistemului său de valori.

Aceste două semnificative corolare kelliene din sfera sociologiei cunoașterii, lentile metodologice eficiente de investigare și testare a proceselor mentale ale unui individ, ne ajută să înțelegem filosofia de viață a LileiMa. Ea este cantonată în aflarea adevărului într-o chestiune profesională (verificarea ascensorului care s-a prăbușit nejustificat în clădirea Fanny Briggs), unde “nu-și poate aminti să fi greșit cu ceva. Are nevoie de un plan” (30). În drum spre birou, realizează că toți inspectorii urmăresc cu aviditate știrile de la radio cu privire la respectivul accident, în loc să se documenteze la fața locului. “Oricum , niciunul nu e tocmai dispus să cercetez locurile acelea, sau pregătit să le recunoască ori să pomenească despre ele și ar însemna să ajungă la revelații, da, instructive, însă fără îndoială devastatoare, despre slujba sa și despre sine însuși....Natura intrinsec ocolită a activității lor dă satisfacție anumitor zone mai prăfuite din mentalitatea Lilei Mae și a colegilor ei, exact acelor porțiuni, se dovedește, unde sălășluiesc defectele—cheie și fundamentale de caracter” (37).

Poziționându-ne pe traseul interpretativ oferit de corolarul experienței conform căruia sistemul de construcție a zonei mentale al unui individ variază pe măsură ce acesta realizează interpretări succesive cu privire la anumite evenimente, vom analiza modul în care Lila Mae va ajunge la concluzii consistente, animată fiind de dorința de a descoperii cauza prăbușirii ascensorului verificat cu atenție de ea, fără a fi putut identifica vreun neajuns de construire sau funcționare.

Testul de solidaritate între personaje îmbracă forme diferite în romanul lui Whitehead. La o extremitate a testului , o putem așeza pe Lila Mae, a cărei poziție precară în oraș, dat fiind faptul că era de culoare, a făcut-o să-și dresese “spaima să rămână invizibilă în ubicuitatea ei, asemenea hidranților și gumelor de mestecat întinse ca un liant *negru* pe trotuar sub picioarele trecătorilor” (40, accentuarea noastră). Ne-am aștepta ca un alt inspector de culoare, Pompey, să se poziționeze în proximitatea protagonistei, dat fiind statul lor asemănător. Romancierul, atent la detalii, ne informează că Pompey a preferat să îmbrățișeze servilismul, care l-a propulsat în ierarhia inspectorilor și l-a făcut mai puțin vulnerabil. Informată despre comportamentul duplicitar a lui Pompey, Lila Mae își explică reaua-voință a acestuia față de ea, descrisă cât se poate de atent de autor: „Oare Pompey n-o suferea pentru că le furniza un exemplar mai exotic, diluându-le astfel ura față de el, ură calcifiată în ceva pe care el reușise să-l prețuiască și să-l savureze drept prietenie” sau “căutătura lui arogantă și critici acid discreditante erau o încercare de a o avertiza să nu devină ca el, și ca atare, o mostră de iubire intraracială?” (42)

La cealaltă extremă a testului de solidaritate se află colegii inspectorii. Apropiindu-se de zona din clădirea de birouri în care toți inspectorii erau strânși și ascultau știrile cu privire la accident, Lila Mae aude părți din conversațiile lor, accentul fiind pus pe faptul că inspectorul clădirii Fanny Briggs este “intuiționistă.” Aspectul pus în discuție în legătură cu faptul că metodele intuiționiste descrise drept “eretice și de-a dreptul woodoo” (43) ar fi putut juca vreun rol în respectivul accident, este marcat de pledoaria lui Chancre în favoarea empirismului conservator, numit de acesta “lumina călăuzitoare a rațiunii,” întimpceaccidentulnefericit “se poate întâmpla când te închini în fața ultimei mode de peste mări și țări” (43).

Amenințarea că îi va da de capăt “acestei trebușoare” (44) se materializează în trimiterea lui John și Jim, doi “agenți”plătiții de Chancre pentru a cerceta locuința Lilei Mae, în speranța că vor găsi un indiciu cu privire la implicarea ei în accident. Și cu siguranță ar fi găsit ceva compromițător cu privire la gândirea ei intuiționistă dacă ar fi găsit seiful din spatele picturii cu căpița de fân. Suprinși fiind de aceasta, cei doi se retrag,singurele cuvinte adresate ei de John fiind “Deci tu ești domnița” (50).Poziționându-ne pe linia esteticismului lui Bachelard, putem afirma că sintagma inventată de acesta “citim o casă,” și prin extindere “citim un cartier,”prin faptul că odaia și cartierul sunt “diagrame psihilogice” (2003: 69), ele ne pot ghida în analiza intimității oamenilor de culoare care locuiesc în aceste spații.

Locuința modestă dar curată și ordonată a Lilei Mae, cartea ei de vizită, este o prefigurare a “singurătății visului” ei legat de intuiționism și a “singurătății minții” ei, preocupată de găsirea prin orice mijloace a adevăratei cauze a prăbușirii liftului din clădirea Fanny Briggs (Bachelard 2003: 70). Locuința este prezentată cumva în antiteză cu carerierul despre care intrusul John afirmă: “Eu n-aș locui în cartierul acesta nici dacă m-ai plăti” (46). Motivul este surprins de romancier și sintetizat prin cuvântul“mareic,” în sensul că “se contractă și se dilată în acord cu exigențele orașului” (46). Mai exact, în locul “cotețelor de porci și capre, speculanții în imobiliare au încropit aici niște imobile solide dar anoste și au îndreptat pașii emigranților spre nord, către noul teritoriu” (47).Aflăm în continuare că respectivul “cartier și-a luat un nume, și-a creat o imagine: optimist, zbatându-se săsupraviețuiască, îndatorat măreței țări noi în care el nu era decât o fărâmbă neînsemnată. Apoi negrii s-au ridicat ca un val, visând și ei la nord” (47). Câteva rânduri mai jos se precizeazăîn mod ironic faptul că respectivul cartier “și-a păstrat numele, dar acum însemna cu totulaltceva....Acum cartierul se schimbă din nou. Semnificația lui se estompează pe măsură ce albi se întorc, respectând regulile orașului-densitatea de furnicar și chiriiile insidioase. Numai agenții imobiliari, care înțeleg că sensul e elastic, îi cunosc cu precizie limitele și-și modulează tonul vocii ca să-și asigure clenții că nu se mută în cartierul de culoare, ci în zonele limtrofe ale cartierului alb învecinat” (47).

Dacă această descriere ironică ne plasează într-un spațiu nu foarteconfortabil,pentru Lila Mae, o mare singuratică care știe să se apere visând la ascensorul perfect venit să scoată lumea din zona “*intrărilor negre*” (2003: 161), în terminologie bachelardiană, el se constituie ca un “cartierul-fortăreață” (161), venit s-o apere de intrușii nedornici să se stabilească aici. Dar adevăratele „*intrări negre*” (161) nu se referă în mod simbolic doar la zona populată majoritar de oameni de culoare. Ele se încarcă cu o “profunzimefrământată” (161) când romancierul recurge în mod epetat la leit-motivul prăbușirii ascensorului, o altă formă de *intrare neagră* în istoria recentă a metropolei descrisă de autor.

Chuck este un liant între cele două extreme, aceea de a fi la “adăpost sub o culoare,”culoarea negru cenușiu a unui cartier nedorit de populația albă (vezi opinia lui John), însoțităde dorințaLilei Mae de a se “disimula sub similitudine” (Bachelard 2003: 162) și, pe de

altă parte, frica de *intrarea neagră* în zona unui adevăr neconfortabil. El este inspector empirist, hotărât ca “după o tură de serviciu pe teren, sătragăpe dreapta într-o slujbă de birou în departament și apoi să se lase și să predea la institut” (35). Din discuția cu Chuck, după plecarea celor doi intruși din apartament, Lila Mae extrage informații cu privire la accident. Concluzia ei este fermă: “Căderea liberă este imposibil fizic.” Argumentele ei sunt legate de faptul că respectiva clădire are în echipament ABS-urinoi de la Arbo, sisteme standard de reglare a vitezei și că a fost riguros verificată chiar de ea: „Le-am inspectat eu însămi” (53). Întrebarea lui Chuck: “Le-ai văzut....sau le-ai intuit?”, ignorarea insinuării din partea Lilei și replicasa: “Mi-am făcut meseria” este din nou contrată de Chuck prin afirmația: „poate ți-a scăpat ceva” (53). Sugestia acestuia ca Lila Mae să se prezinte la sediu și să stea de vorbă cu cei de la Controlul intern, este refuzată de ea și însoțită de rugămintea de-a susține că nu a văzut-o.

Sugestia de a merge și discuta cu cei de la Controlul intern este formulată și de domnul Reed, secretarul intuiționistului Orville Lever, contra-candidatul lui Chancre. Acesta l-a trimis pe Reed tocmai datorită repercusiunilor problematice ale căderii liftului și de nevoia de a o proteja pe Lila Mae, deoarece se credea că în mod intenționat i s-a înscenat respectivul accident al ascensorului. Pentru a credibiliza poziția intuiționiștilor, romancierul alternează prezentul cu secvențe din viața Lilei Mea, respectiv cele referitoare la perioada din facultate. Atunci locuia în campus. Aflăm despre faptul că Institutul pentru Transportul pe Verticală admitea doar câte un student de culoare în fiecare an, ca să nu fie nevoit să acorde burse sociale. Din mica ei încăpere din campus, într-o noapte înainte de examenul la cursul referitor la schimbarea atitudinii guvernului față de inspecția ascensoarelor, Lila îl zărește în mica bibliotecă din clădirea de vis-a-vis, pe Fulton Hall, un bărbat mergând sprijinit de un baston care îi face semn cu mâna, neștiind că acela a fost momentul care îi va marca definitiv cariera.

Postulatul lui Kelly premisează că: “procesele unei persoane sunt din punct de vedere psihologic canalizate de modul în care el sau ea anticipează evenimente” (1963: 241). Lila Mae este întradevăr preocupată să anticipeze evenimente prin formularea de ipoteze referitoare la ce se va întâmpla, bazându-se pe experiențe din trecut, conform corolarului construcției. Acestuia i se va adăuga corolarul experienței care facilitează sistemului construcției mentale al unui individ să varieze pe măsură ce acesta realizează cu succes interpretări succesive de evenimente, distanțându-se de tipare fixe stabilite anterior.

Intuiționiștii i-au oferit o cameră pe Second Avenue 117, cunoscută drept Casa intuiționiștilor, pentru a o proteja de eventualele presiuni sau neplăceri. Patul confortabil seamănă în descrierea romancierului cu „un exces de imagine” care are menirea „să adune ființa în centrul ei, care găsește într-un centru de ființă un soi de unitate de loc, timp și de acțiune” (2003: 174). Acolo, „în centrul de ființă,” Lila Mae rememorează vizita făcută în clădirea Fanny Briggs. Rememorarea este întreruptă de intrarea băiatului de serviciu care îi pune la dispoziție un mic dejun gustos. Spre surprinderea ei, persoana care i-a dus micul dejun o informează că unchiul lui, care de obicei onorează astfel de servicii, este bolnav și că l-a rugat pe acesta să-l înlocuiască. O altă rememorare ne conduce spre momentul când s-a prezentat la examenul referitor la schimbarea legislației și a atitudinii guvernului față de inspectorii de lifturi, examen la care se descurcă excelent până în momentul în care este în mod licențios întrebată dacă știe câți inspectorii de culoare există în industria ascensoarelor și câți din aceștia lucrează efectiv acolo. Prima parte a răspunsului este apreciată ca fiind satisfăcătoare prin menționarea cifrei doisprezece. Cea de-a doua parte conține paradoxala afirmație prin negație: “Nu știu. Mai puțin

de doisprezece.” Este urmată de concluzia examinatorului că nu știe totul și se finalizează prin acordarea notei doar în săptămâna următoare.

Așa cum arăta Bachelard despre „centrul de ființă,” caracterizat printr-un fel de “unitate de loc, timp și acțiune,” putem afirma că și Casa intuiționiștilor se caracterizează printr-o configurație unitară de loc, timp și acțiune. Este locul unde James Fulton (și, mai apoi, Orville Lever) țineau “cuvântări despre subtilitățile” științei intuiționismului. Se făceau afirmații caracterizate printr-o mare profunzime psihologică cu privire la faptul că „întunecimea din putul liftului nu reflectă doar întunecimea dinăuntrul fiecărei ființe, ci o reproduce perfect” (76). Se subliniază cu finețe și spirit de observație de către romancier, că după înlocuirea lui Fulton de către Lever la șefia Casei, importanța acesteia a crescut, devenind chiar sediul campaniei sale electorale. Concluzia vizează tocmai „unitatea de loc, timp și acțiune,” prin faptul că viața obișnuită a Casei „continuă ca în totii anii de până acum, ca să strice vraja timpului, adunată între pereți” (77).

Revenind la Lila Mae, ca „centru de ființă” caracterizat prin asocierea dintre loc, timp și acțiune, prin opțiunea ei pentru intuiționism, ea pare a deveni conștientă în mod paradoxal că există “scăpând din spațiu” (Bachelard 2003: 168). Este vorba de spațiul empirismului, al pragmatismului, al materialismului. Pentru a scăpa din acest spațiu, Lila trebuie să-și cosmetizeze atât fizicul, dar mai ales psihicul. În acest scop “e gata înarmată și cu masca pusă. În cazul ei nu e vorba de cosmetice, ci de voință” (79), pentru a afla adevărul.

Prin rememorările succesive, Lila pare că evadează “din propria sferă ca dintr-o gaură” (2003: 169). Meditează asupra modului de lucru al empiriștilor care, enervați că intuiționiștii “au o acuratețe cu zece la sută mai mare decât al empiriștilor” îi numesc pe aceștia “yoghini, voodooiști, totemiști, șamani.” Intuiționiștii, la rândul lor, îi numesc pe empiriști “fosile, tipicari, solicitori, babbii, pontajiști” (80). Animizitatea dintre ei reliefează fațeta întunecată a multiculturalismului, prin diferența între cultura empiristă, materialistă și cea intuiționistă, cu conotații spirituale. Anticipând în manieră kelliană resursele intuiționismului, Lila Mae își continuă în acest sens prăgătirea începută în Institutul pentru Transportul pe Verticală. Fascinația ei și a domnului Reed, care a beneficiat de o pregătire similară, este dusă la cote maxime de primul volum al lui Fulton, intitulat *Teoria ascensoarelor*, o adevărată „convertire” (82) pentru mulți dintre intuiționiști.

Munca asiduă depusă de Reed l-a poziționat ca șef de campanie pentru Lever. Prezența Lilei în Casa intuiționismului îi facilitează participarea la diferite etapele campaniei, la discuții aprinse dar aplicabile pe problema „ascensorului perfect, cel ce ne va scăpa de orașele de care suferim acum. De aceste barăci pipernicite” (84). Secretul acestor lifturi este legat de “cutia neagră.” Aflăm din afirmațiile Lilei Mae că “au fost mereu zvonuri că Fulton lucrează la o cutie neagră. Dar cea mai mare parte a dovezilor arată că își dedica energia teoriei intuiționiste, nu ingineriei.” Reed completează tabloul cu informația cum că “jurnalul lui Fulton arată că lucra la un ascensor construit pe principii intuiționiste. Din câte ne putem da seama din însemnările lui, l-a terminat. Undeva există un plan detaliat” (85). Nu lipsește din discuție nici menționarea accidentului legat de prăbusirea liftului din clădirea Fanny Briggs, de implicarea Lilei și de nevoia de a afla adevărul.

Deoarece ascensorul perfect este echivalent cu “cutia neagră” și, având în vedere faptul că „cel mai faimos teoretician al ascensoarelor din ultimul secol a constrit cutia neagră și asta pe baze intuiționiste” (86), întrebarea firească este „ce se întâmplă atunci cu empirismul?” Răspunsul este formulat într-o manieră ironică dar plină de sens de către Reed: “Chancre

candidează la alegeri. Au existat dintotdeauna zvonuri despre cutia neagră a lui Fulton, și iată că deodată apare o variabilă nouă-cutia chiar există și e intuiționistă. Pierzi nu numai alegerile, ci și tot restul. Îți pierzi credința. Trebuie să-ți săruți dușmanul cu care te lupți pe viață și pe moarte de douăzeci de ani” (86). Raționamentul Lilei legat de găsirea cutiei negre, și de aflarea dacă este adevărat că ea există, conține în mod logic și concluzia că accidentul prăbușirii liftului a fost “lovitura preventivă” menită să-i distrugă pe intuiționiști. Reed o liniștește promițându-i că James, consilierul Casei intuiționiștilor, va vorbi cu cei de la Controlul intern, care își vor retrage plângerea împotriva ei, tocmai datorită faptului că erau cu toții siguri că și-a făcut datoria așa cum trebuie. Infomată că luni se va putea întoarce în apartmentul ei, Lila răspunde clar că nu dorește și că ceea ce vrea este să găsească „cutia neagră” (88).

Partea a doua a romanului debutează cu introducerea unui alt personaj Ben Ulrich, redactor la un ziar prestigios, care se întoarce în noaptea de sâmbătă târziu la redacție pentru articolul menit să se ocupe de „cutia neagră intuiționistă” (91). Întors la redacție, sesizează că ozalidul aprobat cu o zi înainte conținea “detaliul unei scheme inginărești: planurile pentru cutia neagră a lui Fulton, nu adevăratele planuri, desigur dar revista presupune că cititorii ei au suficientă imaginație” (94). Prezența unei scilipiri de roșu în articol îl face să suspeteze că ceva nu era în ordine. Imediat își dă seama că articolul său fusese scos. Ajuns în birou este întâmpinat și bruscat de unul din oamenii lui Johnny Musles?/, asociatul lui Chancre. I se cere în mod imperios să nu se mai ocupe de problema cutiei negre, i se rupe degetularător “un element-cheie, flexibil și de încredere întrebările de zi cu zi în momentele limită” (97). Hăituit și speriat, Ben Ulrich le jură „c-o să renunțe la articol” (97).

Revenind la corolarul kellian al construcției, acesta se suprapune perfect peste filosofia de viață a Lilei Mae, prin faptul că se bazează pe recomandarea ca evenimentele, fie în mod izolat sau în succesiune, să fie interpretate din perspectiva altruismului sau a nevoii de a descoperii un adevăr, fără ca această descriere să implice vreo o formă de răsplată pentru cel care o gestionează. Acest corolar este strâns legat de cel individual, conform căruia persoanele diferă între ele în construirea de evenimente și de corolarul alegerii care presupune alegerea acelei alternative într-o construcție dihotomică prin care individul anticipează cea mai favorabilă posibilitate de extindere și de definire a sistemului său de valori. Lila Mae este într-adevăr diferită de cei din jur, fiind în primul rând de culoare și, în al doilea rând, inspector de ascensoare intuiționist. Opțiunea pentru intuiționism i se pare a fi cea mai bună alternativă pentru împlinirea ei profesională. Corolarele socialității și al comunalității sunt și ele lentile metodologice valoroase menite să ne ajute să înțelegem comportamentul erioniei. Primul stipulează similitudinea comportamentală evidențiată în construcții similare de evenimente. Cel de-al doilea evidențiază faptul că prin înțelegerea proceselor emoționale și mentale ale celor din jur, individul poate juca un rol în procesul social ce implică o altă persoană.

Pe parcursul investigației adevărului cu privire la accident și la găsirea cutiei negre, Lila Mae intuiește anumite similitudini comportamentale cu persoane de culoare cum ar fi Natchez, care îi câștigă încrederea prin modul politicos de a o face să se simtă în siguranță și bine tratată în casa intuiționiștilor. Femeia de servici care lucrează în casa lui Fulton, fiind de culoare, este de asemenea considerată a fi un punct de sprijin în investigațiile sale. Chiar Reed o consideră pe Lila Mae persoana “ideală care să stea de vorbă cu ea” (107), deoarece cu ceilalți a refuzat să vorbească, iar interesul lor era ca aceasta să fie de acord să predea Institutului pentru Transportul pe Verticală toate documentele aflate în posesia ei după moartea lui Fulton. Fulton a cedat anumite documente institutului în schimbul garanției că menajera sa va putea să locuiască în casa sa din

campus cât avea să creadă de cuviință. Doamna Rogers susținea că Fulton predase aproape totul, că unele documente fuseseră distruse de acesta într-un moment de furie și că ce mai rămăsese fuseseră furate în ziua înmormântării când casa fusese spartă.

Valențele spirituale ale descoperirii lui Fulton sunt în mod repetat aduse la lumină de Lila care citește pagini întregi din volumul doi din *Teoria ascensoarelor*. Următorul citat este o astfel de ilustrare: “Aminteșteți trenul și ceea ce există între tine și cuvinte. Ascensorul este un tren. Trenul perfect duce în ceruri. Ascensorul perfect așteaptă până când sarcina lui umană încearcă să se smulgă din noroi și să afle cuvintele. În cutia neagră, povestea asta tulbure a comunicării omenеști e redusă la niște substanțe chimice excretate, înțeleasă de receptorii sufletului și tradusă în vorbire autentică” (113). Acest citat despre valoarea comunicării dintre oameni face trimiteri subtile la corolarul socialității. Acest corolar se evidențiază cu pregnanță în discuția dintre Lila Mae și menajera lui Fulton. Refuzul ei de a discuta cu toți cei care o interogau cu privire la viața personală și activitatea științifică a acestuia se diminuează când Lila face apel la sentimentul de prietenie și încredere ce exista între cei doi. Primește asigurarea că nu l-a trădat niciodată pe Fulton, nici măcar în instanță, când a fost nevoită să jure cu mâna pe biblie, deoarece dorința lui fermă fusese ca să li se dea tot ce are în cabinet, „dar din dormitor să nu se atingă de nimic” (119). Doamna Rogers, considerând că a informat-o pe larg în legătură cu Fulton, o interoghează direct în legătură cu scopul venirii, o privește cu suspiciune, chiar dacă este de culoare și încheie cu remarca: “nu e cine crezutu că e” (120). Reed este informat de rezultatul întrevederii și-i cere să continue să investigheze și altesurse.

Rolul social, emanat din corolarul comunalității, ce Lila urmează să-l joace cu privire la descifrarea adevărului legat de ascensorul inventat de Fulton se evidențiază atât din descrierile directe cât și din rememorări. Gândindu-se la cutia neagră, Lila se află în proximitatea gândirii lui Fulton ale cărei prime scrieri erau “investigații tehnice, ezoterice” ale mecanismului de “transport pe verticală” (127). Descrierea geniului lui Fulton include aluzia la “percepțiile lui ciudate, modul lui de a găsi soluția neevidentă care e totodată soluția perfectă.” Concluzia ce se desprinde din *Teoria ascensoarelor* este legată de faptul că acolo el „a descris o lume, și o lume are nevoie de locuitori ca să devină reală. Cutia neagră e ascensorul-cetățean al lumii ascensoarelor” (127).

În prelungirea corolarului comunalității se regăsește corolarul fragmentării care stipulează că o persoană poate folosi o varietate de subsisteme de construcție ale unor raționamente care, în mod deductibil, sunt incompatibile unele cu celelalte. Incompatibilitatea raționamentelor este evidentă în discuția dintre Chancre și Lila Mae. Pagina 144 conține o radiografie a două personalități puternice, dar diametral opuse. Chancre încercă să anestezieze suspiciunile și disprețul Lilei, dat fiind empirismul gândirii sale. Pe de-o parte îi comunică că ea nici nu a fost în cărți-până la accidentul de vineri. Pe de alta, este lăudată pentru tenacitate și i se induce ideea că compatriotul ei de culoare, inspectorul Pompey a avut mult de suferit până au ajuns să-l “drezeze” și să ajungă “marioneta” lui Chancre. Punctul culminant al discuției se constituie din afirmația: “Sunt sută la sută pentru progresul rasei voastre, dar treptat... Vreau să fac din tine un exemplu. De ceea ce pot reuși semenii tăi. Asta te face să insiști, nu? Vrei să dovedești ceva” (145). Raționamentele lui Chancre sunt incompatibile cu cele ale Lilei, subliniind incompatibilitatea între rase, concentrată în afirmația: “Pentru că nimeni nu dă doi bani pe un cioroi” (146). Contextul în care a fost rostită se referă la solicitarea expresă a lui Chancre de a-I pune la dispoziției și nu lui Lever cutia neagră în momentul în care o va găsi. Replica acesteia: “Și dacă refuz?” îl face pe Chancre să-și piardă cumpătul, s-o jignească și s-o aminte cu unul din



băieții lui Mucles, care ar urma s-o hăituiască. Dihotomiaprogres/cioroi subliniază clivajul mental al lui Chancre și sistemul său manipulatoriu.

Spiritul manipulatoriu se face simțit și în casa iluzioniștilor unde Natchez o întâmpină cu un falsentuziasm, emanat din întrebarea: “Ti-a fost dor de mine?” (154). Întâlnirea cu candidatul intuiționiștilor, Lever, este un alt moment încărcat cu atitudini și stări paradoxale. Este întrebată în legătură cu articolul din revista *Lift* despre Fulton și cutianeagră, despre întâlnirea cu menajera lui Fulton, unde recunoaște că nu a avut succes. I se recomandă să stea retrasă o scurtă perioadă de timp pînă se vor limpezi lucrurile, sugestie interpretată ca o posibilă încercare de a fi dată la o parte “după ce și-a încheiat rolul negrului de legatură cu doamna Rogers.”

O scurtă idilă cu Grandy junior, un prieten din copilărie, ocazionalizează alte referiri la dihotomia rasa albă și respectiv cea neagră, prin aluzia că s-au dus la un cinematograful, au ocolit clădirea pînă la “intrarea pentru spectatori de culoare” și s-au așezat pe locurile de la balcon “rezervate celor de culoare-raiul cioroilor” (161), cum îl prezintă ironic romancierul. Faptul că Grandy doreasă se facă dentist subliniază aspirațiile celor de culoare, încurajați de concetățeni și familie deoarece ei reprezentau “viitorul rasei” (162).

Referitor la problema intuiționismului, Lila Mae afirmă cu tărie că nu e adepta “adăugirilor la opera lui Fulton, care vin de peste ocean și sunt dezbătute în camerele de dedesuptulei de epigoniipracticanți ai intuiționismului,”concluzionândcăpreferă “propriile extrapolări,” convinsă că ele sunt pe aceeași lungime de undă cu “latura spirituală a învățăturilor lui Fulton” (165). Aceste opinii se suprapun peste atmosfera tensionată din Casa intuiționiștilor. Faptul că în seara respectivă a rămas în vechiul apartament, l-a făcut pe Reed să afirme că probabil s-a înțeles cu Chancre. Mai mult decât atât faptul că Reed le-a dat unor intuiționiști adresa Lilei și le-a spusă se ducă și s-o ia, îl face pe Natchez, cel care i-a relatat episodul, să se gândească că este vorba de “cutianeagră,” despre care el știa multe lucruri, deoarece inventatorul ei era unchiul său.

Revenind la corolarul fragmentării care vizează subsisteme de construcție ale unor raționamente care sunt incompatibile unele cu celelalte, acesta se pliază sub aspect interpretativ pe partea cea mai spectaculoasă a romanului, unde reiese cu claritate faptul că Natchez, deși are trăsăturile specifice albilor, este de culoare, și, prin extrapolare, și Fulton. Informațiile cuprinse între paginile 167-173 par a face parte din coridoarele unei etimologii aparte, invitându-ne să căutăm în cuvinte comori greu de găsit. Oare trebuie să coborâm jos, în subteranele psihologiei celor de culoare pentru a ajunge apoi să urcăm sus, deoarece romancierul, și prin el creatorul ascensorului perfect, Fulton, “unește terestru cu aerianul” (2003: 176), materialul cu spiritualul pur, cel din urmă inaccesibil minților obișnuite.

Întrebările retorice formulate de Natchez vizează comportamentul lui Fulton cînd ceilalți “se putau ca albi.” Natchez se întrebă dacă Fulton vorbea despre “problema populației de culoare” și cum este datorită lor să ajute “rasa primitivă să ajungă din urmă civilizația albă” sau “rămâne tăcut și zîmbea politicoasă la glumele lor despre ciocii?” Romancierul însuși pare a crede în realitatea psihologică care ar corespunde unor astfel de speculații. Acest punct de vedere al nostru derivă din următorul paragraf: “Întotdeauna au luat de la noi. Habar n-am dacă aștia știu că el a fost unul de-al nostru, dar’ dacă știu, sigur n-o să spună adevărul. N-o să recunoască niciodată. Alde aștia n-o să spună niciodată că se închină la un cioroi” (173). Comentariul Lilei Mae este la fel de încărcat de ironie: “Fulton, spion pe teritoriul albilor, exact ca ea. Dar nu sunt la fel. Ea e neagră” (173). Intenționează oare romancierul să dinamizeze conștiința cititorului pentru ca acesta “să fie sincer în acțiune la însăși originea unor asemenea imagini?” (Bachelard 2003: 177). Acestor imagini li se acordă în continuare obiectivitate prin comentariul lui Natchez: “Cînd fîi aud vorbind de

invenția lui, eizicmereucăăsta-iviitorul. Viitorulorașelor. Da'-iviitorul nostru nu al lor. Al nostru. Si tre' să-l luăm înapoi.Ce-a făcut el, liftu' ăsta, l-au făcut negrii. E-al nostru.Și o să le arăt eu cum nu suntem noi nimic. O să le arăt eu și la ăștia de jos, și la toți că suntem vii” (178).

Partea a doua a romanului debutează cu petrecerea de la Funicular Follies, unde Lila Mae este sub acoperire, strânge farfuriile goale de la mesele colegilor și le urmărește reacțiile. Pentru a crea o legătură între părți, romancierul introduce câteva pasaje în care o descrie pe eroină în dimineața respectivei zile, în biblioteca din casa intuiționiștilor unde citește din cartea “de vrăji” (185) a lui Fulton. Își dă seama că respectiva încăpere ar fi goală “dacă învățații aceștia ar știi că Fulton a fostnegru.” Are acces la una din celebrele maxime ale lui Fulton: “blestemul rasei e gândirea orizontală într-o lume verticală” (186). Urmarea firească a acestei aserțiuni se constituie din propria ei maximă existențială: “sângeleînțaraaceasta, e destin și nu ea a ales intuiționismul, așa cum credea înainte. Intuiționismula ales-o pe ea” (186).Momentul de maximă intensitate al petrecerii are conotații sinistre. Speech-ul lui Chancre, care se dorea a fi apogeul evenimentului,este întrerupt de accidentarea acestuia pe scenă, datorită arcului care “nu s-a îmbucac în canelurile de pe șinele interioare” (196).

Evident presupunerile vizau implicarea intuiționiștilor. În ceea ce o privește pe Lila Mae, pentru a-și face o părere despre eveniment și pentru a găsi tactica cea mai potrivită legată de descoperirea cutiei negre, se decide să-și ea câteva zile libere cerându-i lui Jimmy, un angajat de culoare din institut, s-o acopere. Investigația Lilei îl vizează pe Pompey și posibila lui implicare în prăbușirea liftului din Fanny Briggs. Discuția cu Pompey, analizată din perspectiva corelării fragmentării, ne arată raționamentele Lilei, care în mod deductibil sunt incompatibile unele cu celelate. Fotografiile făcute lui Pompey când ieșea din una din clădirile aparținând lui Mucles o conduc spre raționamentul că este omul de casă al mafiotului și al lui Chancre. Modul patetic, hotărât în care îl acuză pe Pompey că a sabotat liftul pentru ca vina să cadă pe ea, cu scopul de a putea fi manipulată în alegerea președintelui, îl fac pe Pompey să se disculpe, invocând nevoile materiale ale familiei sale. Lila continuă să îl suspectez invocând modul ironic în care o trata: “Ai râs de mine cu ei. De cele mai multe ori râzi mai ceva” (238). Pompey continuă să argumenteze că nu a avut de ales atunci când a fost nevoit să facă “slujînfațaalbilor ca un sclav” (239). Ca să explice psihologic cooperarea cu colegii albi, el evocă faptul că a fost primul inspector de culoare din istorie care a purtat ecusonul departamentului. Continuarea argumentării este încărcată de dramatism când Pompey spune: “Iar ei au făcut un mare rahat din ce-mi doream eu și m-au pus să-l mănânc. Ție ți-a fost ușor, mucoasoce ești, datorită mie. Fiindcă am tras eu mai întâi” (239).

Pentru găsirea adevărului, Lila Mae se hotărăște să se strecoare în redacția revistei *Lift* și să găsească paginile lui Ben Urich din jurnalul lui Fulton, reporter identificat de Reed“drept autorul articolului suprimat” (243). Lila se lasă purtată de reflexe intuiționiste și realizează o descriere fenomenologică a orașului după găsirea cutiei negre:“Oasele orașului de acum nu vor putea cuprinde măduva noii mașinării. Vor trebui să-l radă, să transporte molozul în zone mai puțin populate și s-o ia de la zero. Cum va arăta? Orașul cel strălucitor va avea brațe nenumărate și o mie de ochi, va fi mutabilitatea însăși, construit din materaileplstice încă neplăsmuite. Va pluti, va zbură, va cădea, nu-i va trebui nici un fel de armătură de oțel, va avea o coloană vertebrală lichidă, nici un fel de coloană” (243).

Aflată în biroul lui Ben Urich, Lileiîi trebuie ceva timp pentru a-l identifica pe acesta, dat fiind amurgul și lipsa unei surse de iluminare. Cuvintele rostite: “Tu ești probabil Lila Mae Watson” sunt urmate de relatarea faptului că o aștepta să vină, după ce terminase de scris

articolul despre cutia neagră. Faptul că articolul nu a apărut este comentat la început ca fiind emanația redactorului-șef, care fusese de părere că nu trebuie să apară. După ce Lila i-a câștigat încrederea, Ben Ulrich recunoaște că au fost încercări de a-l opri venite din partea unor persoane influente. Întrebată fiind cât a văzut din jurnalul lui Fulton, Lila admite că n-a văzut nimic deocamdată. Primește acordul acestuia de a consulta foile jurnalei, a cărui “grafie înghesuită”(251) o recunoaște imediat. Discuția avansează spre cele două multi-naționale interesate de cutia neagră: Arboși United, “adevărații jucători,” după cum afirmă acesta. Însă Arbo are mai mare nevoie de ea, date fiind dificultățile sale financiare. Se speculează că United i-a înscenat prăbusirea liftului din Fanny Briggs, iar Arbo ar sta în spatele accidentării lui Chancre. De asemenea se vehiculează de Ben Ulrich că oamnei lui Arboi-ar fi rupt degetele, iar Lila afirmă că nu are nici o logică atâta vreme cât ei ar fi interesați să iasă la iveală adevărul despre cutia neagră.

De asemenea se discută despre cei doi așa-zisi “consultanți,” cei care i-au întors pe dos apartamentul, respectiv, Jim Corigan, și John Murphy. Cel de-al treilea “consultant” menționat de Ben Ulrich, Raymond Combs, care și-a creat o identitate falsă, sub numele de Nachez, este prezentat ca fiind un “negru care lucrează într-o firmă de albi.” În ceea ce o privește pe Lila Mae, ea este “legătura,” dat fiind faptul că numele ei se găsește pe marginea unei din paginile jurnalului lui Fulton, sub forma: “Lila Mae Watson, ea e” (259). Conversația lor este brusc întreruptă de apariția celor doi intruși-John și Jim, care îl bat zdravăn pe Ben Ulrich, Lila reușind să scape fugind pe scara de incendiu.

Întoarsă la hotelul unde s-a refugiat ca să nu poată fi identificată de nici una din tabere, Lila Mae continuă să citească din caietele lui Fulton. Fulton își descrie “fenomenologic” (2003: 184) ascensorul perfect, pornind cu parterul. Etajul nouăzeci oferă iluzia că pereții și tavanul “își pierd soliditatea în verticalitate...Totul este luminos, și toată povara și grijile pe care le-ai lepădat treptat nu mai sunt povară și griji, ci lumină” (270). Nevoia de adevăr o poartă din nou în vecinătatea clădirii Fanny Briggs, la numărul 14, care are în dotare un lift similar cu cel de la numărul 11. Reia întreaga procedură de verificare, încercând să rememoreze integral verificarea tehnică făcută de ea la numărul 11. Urmărește intuitiv “spiritul vitezei, spiritul eforturilor brutale ale motorului, spiritul roșu în formă de con al selectorului....., spiritul chihlimbariu în formă de ninagon al saboților care saltă fără frecare în susul glisierelor. Toate energice și plicticoase, descriptorii ai verticalității fluide în limbajul propriu al Lilei Mae... Se rotesc pentru ea în spirală și reconstitue fără greș rolurile pe care le-au jucat în reprezentăția din joia trecută” (275). Apoi apasă butonul de parter. Nu găsește nici o deficiență, sau element care s-o facă să suspecteze că accidentul fusese cauzat de o mână criminală. Concluzia este clară: “Și dacă nimicul și Chancre spun adevărul, atunci acesta a fost un accident catastrofal. Asta e ceea ce rămășițele vor dezvălui testelor cu latex ale serviciului de criminalistică: nimic” (275). Pagina 276 conține o altă afirmație definitorie pentru Lila Mae: “ce au în comun disciplina ei și empirismul : nu pot explica accidente catastrofele.” Lila rememorează o altă “cădere totală liberă” întâmplată în Ucraina, explicată prin faptul că “firma inspectoare, ineptă, n-a instalat cum trebuia frânele progresive sub cabină” (278).

Întrebările firești pe care și le pune Lila se referă la cutia neagră, dacă aceasta “e imună la cometa accidentelor catastrofale, și, de ce Fulton “s-a ținut departe de oroarea accidentelor catastrofale neîndrăznind să abordeze nu poate fi cunoscut” (278). Lupta interioară a Lilei îmbracă forme aproape dramatice când conștientizează faptul că intuițiunii s-au folosit de ea, că l-au folosit pe Nachez ca s-o momească. Singurul adevăr spus

de Nachez se referă la apartenența lui Fulton la populația de culoare, iar legătura de sînge cu acesta a “fost dovedită drept minciună”(281).

Revenind la corolarul kellian al experienței acare ne situează pe linia interpretărilor succesive, suntem conduși în mod inspirat de romancier spre momentul revelației experimentată de Lila Mae: “Fulton era de culoare. În cărțile lui domină ura față de ordinea coruptă a acestei lumi, nesațul după lumea viitoare, după regulile viitoare. A fost mincinosul perfect în care l-a transformat lumea, rostind din vârful buzelor o ficțiune ultimă care lumea a acceptat-o drept adevăr. Temându-se într-una de umbra aceea, de umbra accidentului catastrofal care va dezvălui cine e de fapt. Umbra care-l înfășoară și-l întunecă” (281). Vizita făcută Doamnei Rogers, menajera lui Fulton, îi confirmă că intuiționismul “a fost o mare farsă” (282). Casa lui Fulton, locul “epifaniilor vehiculare” a fost din nou devastată după ce l-a abandonat pe Ben Urich, când și-au dat seama ca Lila știe adevărul, fiind o “solipsistă practicantă” (285). Cuvintele cheie rostite de doamna Rogers sunt: farsă, alb/negruîncitatul “S-a dat alb. Era negru” (286). Concluzia eroinei este articulată cu o luciditate metalică: “Lila Mae ura locul ei în lumea lor, poziția ei în ordinea lucrurilor...Ura ei. Ura de sine a lui Fulton și minciuna lui că e alb. Realitatea albilor e construită pe ceea ce lucrurile par să fie-asta e esența empirismului” (290).

Noi, ca cititori și interpreți ai acestui roman de excepție, în proximitatea Lilei Mae, ne aflăm în situația de a aborda problemele din perspectiva anticipărilor, a imaginației, transcendenței și a posibilului. Afirmatia ei: “acum îl vedea pe Fulton așa cum fusese el. Rasa îl ținuse legat de pământ...Nu existasperanță pentru el ca invid de culoare. Căcilumea albilor n-ar fi lăsat un individ de culoaresă se ridice, și nu existasperanțănicipentru alb, pentru că totul era o minciună” (292). Și totuși, dacă până acum, romanul s-a bat pe paradoxala afirmație prin negație, pe pagina 292 se află, psihologic vorbind, surpriza. Dacă la început, Fulton creează o doctrină a transcendenței care este o minciună la fel de mare ca viața lui,” se întâmplă în planul său mental “ceva care-l face să creadă, să treacă de la generalitățile inedite, dar difuze, din volumul unu, la metodologia intuiționistă concretă din volumul doi.” În prelegerile sale Fulton afirma: “Lumea ascensoarelor va arăta ca raiul, dar nu raiul pe care vi-l închipuiți” (292). Înarmată cu această convingere și metodologie, Lila Mae face câteva vizite semnificative: menajerei lui Fulton, care dintr-o scobitură a puțului de lift scoate textele acestuia și i le înmânează, apoi lui Nachez, alias Raymond Coombs, căruia i le înmânează.

Gestul său este o adevărată surpriză pentru cititor. Dar seria surprizelor continuă în sens ascendent. Faptul că Fulton a început să creadă când pentru el era prea târziu, a fost germele care a pus în mișcare întreaga energie pozitiv-intuitivă a Lilei Mae. Fulton și-a dus planul “cât a putut de departe... Acum altcineva va trebui să-l execute” (305). Cuvintele lui Fulton, scrise pe marginea caietului: “Lila Mae Watson, ea e” (306), sunt emblematice. Este conștientă că vocabulele lui Fulton sunt “germele care are nevoie de rațiune” (Bachelard 2003: 105). Rațiunea îi spune că “trebuie să se recalibreze,” să “completeze intersecțiile pe care Fulton n-a avut timp să le ducă la bun sfârșit...Ritmurile primelor două cărți i s-au întipărit în creier...Părțile cele mai importante există deja. Au nevoie de încă foarte puțin ca să se închege. Să fie perfect fluide” (307). Ultimele gânduriale Lilei Mae sunt menite să ne arate faptul că visul lui Fulton poată să devină realitate prin acțiune: “se întoarce la treabă. Va face ajustările necesare. Ceea ce se apropie va veni. Ea nu se înșală niciodată. Se bizuie pe intuiția ei” (309).

## BIBLIOGRAPHY

- Gaston, Bachelard. *Poetica spațiului*. Pitești: Editura Paralela 45, 2003.
- George, Kelly. *A Theory of Personality. The Psychology of Personal Constructs*. New York: Norton, 1963.
- Colson, Whitehead. *Intuiționista*. București: Humanitas fiction, 2019.

## THE LITERARY MULTILOCALITY OF THE CHISINAU URBAN SPACE IN TEXTS OF SERGIU MATEI NICA

Ludmila Șimanschi  
Assoc. Prof., PhD, Moldova State University

*Abstract: The writer Sergiu Matei Nica (1917-1973), considered one of the most representative Bessarabian poets and publicists, configures in his texts a stratified, mobile Chisinau urban space from a heterogeneous continuum of experiences, remembered by confrontation with major historical-social or political traumas. The moving fictional radiography of Chisinau converges towards the creation of nostalgic products of the mnemonics of multiple experiences and the understanding of urban space as a living space that shapes collective images. Multilocation by analogy with multivocality expresses in Sergiu Matei Nica's texts the reflective relationship with the city, the different experimentation depending on the change of place identity and the complex historical: the interwar city of youthful memories, of the remembrance of bohemian life in all sectors of the capital, of the tragedy of June 28, 1941; the city guarded by superhumans from poetry published in volumes, periodicals and unpublished, but also the city of seminarian experience, the destroyed city, through the fire, of the bitterness of the irreparable, with a strong trace of alienation on return and the Soviet city with a severely changed soul from short prose, the city of longing dreams of the convict at forced labor at the Danube-Black Sea Canal, of the fugitive who lives another inner existence from original newspaper pages.*

*Keyword: sense of place, spatial complexity, Chisinau layered space, urban mobile configuration, multilocation, traumatized historical-political memory.*

Scriitorul Sergiu Matei Nica (1917-1973), considerat unul dintre cei mai reprezentativi poeți și publiciști basarabeni, configurează în textele sale un spațiu urban chișinăuian stratificat, mobil, dintr-un continuum eterogen de experiențe, rememorate prin confruntare cu traume istorico-sociale sau politice majore. Radiografia ficțională emoționantă a orașului Chișinău converge spre crearea unor produse nostalgice ale mnemonicii multiplelor experiențe și înțelegerea spațiului urban ca spațiu trăit care modelează imaginile colective.

Multilocalizarea prin analogie cu multivocalitatea exprimă în textele lui Sergiu Matei Nica relația reflexivă cu orașul, experimentarea diferită în funcție de schimbarea identității locului și realitatea complexă istorică: orașul interbelic al amintirilor din tinerețe, al rememorării vieții boemice din toate sectoare capitalei, al tragediei din 28 iunie 1941, *orașul păzit de supraoameni* din poezia publicată în volum, periodice și inedită, dar și orașul experienței seminariste, orașul năruit, trecut prin pârjol, al amărăciunii ireparabilului, cu o puternică urmă de înstrăinare la revenire și orașul sovietizat cu suflet schimbat grav din proza scurtă, orașul din vise pline de dor ale osânditului la muncă silnică la Canalul Dunăre-Marea Neagră, al transfugului care trăiește o altă existență interioară din file de jurnal inedit.

În textul poetic *Orașul amintirilor* din volumul *Furtuni pe Nistru* (1943), orașul Chișinău este tropologic reificat din memoria refugiatului, reconstituind liric capitala basarabeană, loc

unde efluviile tinerești s-au manifestat din plin: „Arțarii cu frunze galbene ca portocala/ Bat pasul liniștei pe sub portaluri tari ca scala;/ Străzi lungi cu capete-nfipte în grâne...” [1, p 36]. Prezentul plimbării prin spațiul urban într-un cadru nocturn autumnal: „Cristalul lunei fierbe pe cvartaluri în fărâmi”, extins apoi la cel diurn „Oraș bătrân, cu mucegai ascuns și cu sfârlează./ Stă într-un cot să prindă soarele în palme la amiază” [1, p. 38], este contrapus temporal nostalgiei, care transpare treptat, devenind în final dominantă textuală și deconspirând finalitatea exprimării durerii îndepărtării de spațiul feeric al tinereții: „Eu, te-am iubit cu lacrimi, Chișinău./ Pentru viața ta fără istorie [...] Pentru tinerețea mea topită în parc,/ Pentru omenia ta cu vorbă lată, ca niște curcubeie fără arc./ Cine-ți mai desfundă astăzi pânza liniștei?/ Cine-ți smulge lămâița pajiștei?” [1, p. 38]. Parcul chișinăuian este spațiul unde se mai păstrează reminiscența primei iubiri: „Pasul ni l-a sorbit parcul chișinăuian/ Și vorba îi era scumpă ca o încruntare de țarină./ Am încălzit-o în buzunare o jumătate de an./ Pentru ochii ei de sfântă bizantină./ De tăcerea noastră s-a supărat orașul” (Iubire) [2, p 14]. Realitățile istorice ale Chișinăului interbelic sunt idilic contextualizate în autoficționalizarea propriului destin: toamnele prevestite de lăutari prin parcuri, asfaltul bătut de codreni veniți în oraș la târg, cafenelele – *cuiburi cu pensionari*.

Dar nostalgia obține la Nica nu doar dimensiune temporală, ci și spațială, ea nu rămâne a fi regresivă și iluzorie, ci se transformă în memorie personală productivă, mobilă, și gravitează în jurul spațiului foarte cunoscut, explorând la început identitatea pe scară personală, că să atingă și nivelul reflexiv colectiv, recondiționând ficțiunile dezactivante. Deci spațiul urban chișinăuian devine „terenul amintirii contra timpului” [3, p. 8], își pierde din statutul de loc nostalgic, rememorat cu durere, inautentic și este integrat în experiența trăită creativ, fără sentimentalism exacerbant.

În textul *Salcâmiei sorb...* orașul adormit este și mai tare plasat în afara istoriei, intrat în faza inactivității totale, chiar a osteneții: „În palma orașului meu obosit/ De viață sfoasă ca o cățuie” [4, p. 116] și este anulată orice temporalitate: „Stă timpul ucis – cu zborul sfârșit”. Sunt rememorate locații concrete surprinse într-o dioramă largă, care intră în armonia liniștii totale: *firul cvartalelor ascunse-n văi*, „*Alexandru cel Bun*” *cu mahalaua la sân, căușul de must: Buicani, Grădina Soborului*, dar și în registrul melancoliei apăsătoare: regăsirea spațiului securizant obține contururi aspre, Chișinăul devenind „Oraș, cu cele mai triste amurguri!” și chiar regresează spre morbiditate: „Viorile sufletului par umede punți/ Spre piscul tăcerii bolnave./ Surâsul orașului e-nchis în clavier” [4, p. 116].

În creația lui Sergiu Matei Nica se relevă un caz interesant de *tropofilie* [5] *imaginară* cu intenția de a prezenta sistematic relația între spațiu, identitate și mobilitate: dorul dureros al rupturii nu este lăsat să se dezvolte în registrul monoton al tânguiri, ci este dinamic purtat prin multiple locuri, sugerând „pluralitatea, diversitatea și transformarea în relația persoană-loc” [5, p. 131]. În poezia *Zurgălăii* din seria *Versuri natale*, reveria unei evadări zgomotoase a cuplului din Chișinăul mic, hibernal este circumscrisă unei intenții scripturale care remodelează *nebulia basarabeană*, perceptută la nivel senzitiv: „Ce vi-s umezi ochii? De răceală, Chișinău trezit, izbit de o scală!” [6, p. 25].

În poezia *Chișinău* mișcarea haotică prin orașul nocturn revelă senzitiv un univers decadent, al durerii totale: „Sună viori noaptea prin acoperișuri/ Și mirosul urii ce ne-a pândit îl simțim./ Bârnela împung ale beznei desigur” [7, p. 2], durerea este infiltrată în „piatra ce-o calcă talpa grăbită” [7, p. 2], cărămizile, asfaltul „sărutat de călcâiul celor din sat” [7, p. 2] și produce răni-amintiri ale spațiului care a fost pierdut inevitabil, elocvent fiind plânsul de fluier al țăranilor care au venit „cu moșia-n brațe în oraș” [7, p. 2].

În textul *Ruini* lumina selenară reanimează trecutul tânăr al Chișinăului, care acum este distrus, devastat. Cadrul conotativ al dezastrului este inoculat prin variate nuanțe: vitrine defuncte, dragoste sfărâmată, suflet ucis. Această resuscitare a spiritului de altă data al orașului are sens vindicativ, care comunică o nemulțumire devastatoare: „Ruinele într-o noapte s-au trezit/ Braț la braț cu luna și melancolia,/ Tremurând spasmodic în mânia/ Orașului acesta năruit” [8, p. 2].

În *Jurnalul* pe care l-a ținut în perioada 1968-1973, după grele încercări, ani de reclusiune, când „din scriitor cu temperament receptiv m-am transformat în spărgător de piatră și descărcător de pământ la Canalul Dunăre – Marea Neagră” [9], învingând temerile, mai ales cea de a fi etichetat orice manuscris drept manifest subversiv, și „neputința de a publica și lipsa de obligație în această direcție m-au ținut multă vreme pe loc” [9], mărturisește greutatea reluării îndeletnicirii întrerupte a scrisului după mai mult de douăzeci de ani. În consemnarea de la 16.11.1968 cu titlu *Sursa natală* relevă energiile care i-au susținut individualitatea scrisului, după ce mult timp degetele bătătorite de munca silnică n-au avut putere să apese cuvântul cel mai potrivit și mai deplin: „Ce ar însemna pentru mine dacă m-aș lăsa de sursele literare ale provinciei mele natale și m-aș înhăita în zvârcoleala stearpă și zgomotoasă a marii majorități a literaților contemporani?” [9]. În textele poetice inedite, care se regăsesc în manuscrisele de la Arhiva Institutului „A. Philippide” din Iași, scrise la 1970-1971, vom descoperi anume acest filon basarabean amplu reluat, care completează seria *Versuri natale* publicată la revista *Viața Basarabiei* în 1941, axat pe radiografierea consistentă a vieții urbane chișinăuiene.

În textul liric *1935* reperete spațiale chișinăiene sunt foarte riguros specificate, descriptivul funcționează ca un generator de atmosferă, prin care se simte respirația și pulsul specific al orașului interbelic. Putem spune că prin acest discurs poetic se încearcă înfîșurarea unei sociologii urbane poetice, prin considerarea citadinismului: „nu doar ca spațiu, decor și ambient, ci și ca un spațiu autonom, cu o respirație specifică, generând nu doar o geografie literară, ci mai degrabă o matrice generativă” [10, p. 52]. Orașul e prezent din plin imagistic, ca geografie vizuală panoramică, conturând civilizația urbană modernă a societății românești: „Bulevardul pare Greenwich Avenue din New-York!/ Cafenele, biserici și castani din loc în loc./ Între Universității și Broșteanu,/ Merg în rând boierul și golanul,/ Trece pe aici Gore cel cu pivnițe de „Chianti“/ Alături de Sașa, geambașul cu trei amante./ Se leagănă-n colț Dolenga, un fel de Madame Pompadour/ Lângă ea-i Grușa cu trei roșiori împrejur./ Într-o birje cu cai albi împărătești, Glikman, negustorul./ Se zice că-și toarnă din aur până și zăvorul” [11]. În viziunea lirică domină ludicul și distanțarea ironică, umanitatea acestei civilizații urbane e urcată pe o imensă scenă, pe care poetul se joacă, propunând personaje pe care le mișcă sub un ochi nonșalant. Învălmășeală serială de personaje urbane, stridente în ostentația lor, divulgă miza textuală de a prezenta umanitatea ce locuiește Chișinăul, și doar prin ea să transmită pulsul și respirația deosebită ale acelor vremuri pierdute: „La Covalschi se bea traminer cu pahare rotunde,/ În vreme ce muzica din parc pornește să ne inunde,/ Se cântă Monteverdi și Pallestrina,/ Ca pe vremea împărătesei Ecaterina./ La cinematograful „Orpheum” joacă Sonny Boy,/ Pe sub ziduri aleargă niște țărani stropiți cu noroi./ La „Zamfirescu” chiar sub mitropolie, printre flori, / Primarul, prefectul și câțiva lingușitori,/ Își scot manșetele și-și expun ființa,/ Își savurează cafeaua și-și oferă elocința” [11]. Spațiul capitalei basarabene se transfigurează scenic, devenind un *theatrum mundi* din care ies și pe care intră actori, reușind să se individualizeze, cu un profil identitar monden bine reliefat în universul citadin de la 1935: „În librăria lui Mecu lângă Vasile Militaru,/ Stă atârând ultimul roman al lui Nicolae Spătaru./ Seara apar poezii



Costeneo, Istru, Meniuc și Luțcan/ Înfiorați de Apollinaire și Chateaubriand./ O salută pe eleva Magda Isanos./ Despre care se spune că scrie frumos./ Apoi vine și Nencev, flămând și deștept./ Åsta plânge când scrie, cu Esenin pe piept./ La hotelul „Londra” a descins dintr-un turism./ Nicolae Iorga, ca să conferențeze despre patriotism./ E anunțat Teodoreanu, despre Medeleni, cireși și cocori./ I se pregătesc pateuri și două ghirlande cu flori./ Dinspre bustul lui Pușkin vine Halippa, cu figura jovială/ E un fel de Mecena, în toga neagră, medievală. [...] Trece mitropolitul Gurie, cu toți protopopii în frunte./ În spate Ursache și Cristea, un bas și un tenor cu liturghie/ Așa cum nu se mai află în toată ortodoxia” [11]. În *Notă pentru o biografie literară III*, din 20. 04. 73, scriitorul își autodefiniea original stilul: „Stilul lingav și concesiv nu mă atrage. Eu sunt legat de stilul dinamic, frenetic și deschis ca o peninsulă în soare” [9]. Anume această mobilitate și vivacitate este debordantă în țesătura lirică care surprinde spațiul chișinăuian cotidian, rememorat în mișcare, promenadă, cu toate realitățile vieții mondene: la Covalschi, la cinematograful „Orpheum”, la „Zamfirescu” chiar sub mitropolie, pe strada Carol, în librăria lui Mecu lângă Vasile Militaru, la hotelul „Londra”, dinspre bustul lui Pușkin, la Mala Malina, la „Picadilly”, jos, la Rășcani. Textul *Boema* se concentrează să modeleze modul de viață a „O sută de poeți fierb neastâmpărul lumii, gălăgioși,/ Nebuni, apolinici, flămânzi și frumoși” [12], care își manifestă exuberant elanul vital în orașul nocturn: „Chiurie noaptea pe Mazarachi, de se trezesc pensionarii” [12].

Continuă seria spațiilor chișinăuiene reflectate inedit și cele 3 texte care au intenția să descopere diferența modului de viață în cartiere variate: *Cronică* – La umbra Visternicenilor; *Buicani*; *Mala Malina*. În *Cronică* este topografiată poetic zona care cuprinde casele în *curți de lene* și dughenele în care se ceartă florăresele găgăuze, piața lui Folka, unde „tăietorii de lemne și birjarii/ Se izbesc cu vorbele și-și numără fiecare biștarii” [11], ceainăria lui Șerbu, iatacul lui Cupcea. În textul *Buicani* Sergiu Matei Nica respectă principiul estetic al autenticității de care se conducea: „Îmi place să scriu cu fraze încărcate de sensuri, să supun metafora gradării argumentelor și să iau omul așa cum e, să nu-l zugrăvesc în culori inexistente și să-i atribui gânduri și mișcări ce aparțin altui regim și altei galaxii” [9]. Lumea suspendată „între icoana aurită și beregata spintecată” este prezentată în atmosfera realistă a străzilor periferiale, a cazărmilor de călăreți cu vacarmul specific: „Fug păsările în viroage și câinii tremură cumplit./ Când geana zorilor stârnește trompetele fără sfârșit” [11] și a „dacei” lui Karpușa Murgu, unde „toți bistrioții poposesc” [11].

*Malaia Malina* reface poetic veritabilul mod de viață de petrecere alcoolizată continua din acest sector: „Întârziatăii serii se caută-n ferestre/ Răpuși de basamacul cu mlădieri campestre” [11], bairamul nopții și dezmațul total. În *Jurnal* vom găsi un medalion care întregește acest tablou sociologic poetizat, remarcând o locație renumită – ceainăria lui Ipatiev, din colțul străzii Vâjâda: „Era o periferie celebră a Chișinăului. Nu știu cum s-o fi numit acum, după 25 de ani de reînnoită ocupație rusească, dar între 1930 și 1940 Mala Malina furniza elementele cele mai decavate ale societății, alături de unele inteligențe excepționale. Locuitorii ei erau pe atunci sezonieri în bazarul din Piața Nemțească, geambași pe bariera Sculenilor, muncitori pe la manufactura de tutun din lunca Rășcanilor, chelneri și barmani pe la tractirurile de pe strada Schmidt sau Broșteanu, pensionari din silozurile de cereale și *boemi* pripășiți din îmfundăturile Visternicenilor. Cei mai mulți erau hoholi, bulgari și găgăuzi, deși vorbeau intempestiv numai rusește”. (*Malaia Malina* 5.11.1969) [9].

Poemul *Bâcul* se deschide cu intonații imnice ale reminiscențelor istorice ale râului: „El e corola frunții bătrânului oraș”, „Întâi a fost pârâul și apoi a fost orașul” [11], dar în continuare

este urmărită aceeași viața obișnuită a locuitorilor urbei, urmând curgerea lină a apei gălbuie: „În sâmbăta de vară s-adună peonii triști pe pod/ Și cântă în rondeluri durerile ce-i rod/ Pe maluri ici și colo s-ascund îndrăgostiții,/ Iar noaptea se botează inochentiștii și pocăiții” [11]. Este evocată revărsarea neașteptată a pârăului neînsemnat, ca un fel de revanșă pentru faptul că mereu este neobservat: „Tăcut și nebăgat în seamă, nevăzut și fără valuri,/ În primăvară asta el și-a ieșit din maluri,/ Șuvița adormită, secată pe taluze,/ În care scui-pau moșii semințele din buze,/ S-a prefăcut în mare-n jumătate de oraș/ Neprevăzut pârjol ca umilitul suflet băștinaș/ S-a ridicat pârăul până-n clopotniță” [11].

Invocarea vieții școlare este o temă reverberantă în creația lui Nica. În cazul textului poetic *Dadiani* este configurată viața tumultuoasă a reprezentatelor cu spiritul rebel ale școlii de fete *Principesa Natalia Dadiani* din Chișinău, care întreprind o promenadă organizată în parc, venind din jos de strada Haralambie: „Fug tinerele fete spre parcu-aglomerat./ Sub streășina barocă, prin asparagus fraged./ Mărunții pași în iarbă strivesc naivi gardenia/ Dorinți caniculare în pulberea dulceagă./ Prințesa Dadiani le strânge-n cabale și vedenii./ Cu uniformă-n romburi și mișcările cambrate./ Elevele prințesei întârzie sub castani, emancipate” [11]. În nuvela *Nasturii albi sau seminariștii* se relatează despre participarea băieților de la Seminarul din Chișinău la serbarea organizată de Școala Eparhială de Fete: „Între Seminarul Teologic din Chișinău și Școala Eparhială de fete era o legătură veche, moștenită, ca ceva tradițional. Amândouă erau școli ale eparhiei, caracterizate prin educația profund creștină ce se-ntipărea în sufletele ucenicilor, amândouă erau școli curat ortodoxe, fără elemente străine, ce-ar fi putut diminua caracterul lor, amândouă se deosebeau de celelalte instituții ale orașului. Băieții și fetele au știut cum să păstreze neștirbită această legătură în decursul timpului, de aceea nu e de mirare de ce pedagogul a spus că din nou sunt invitați seminariștii la serbare, iar Darlea, ca să-l convingă pe Probotă, argumentă că este ceva de neconceput ca un seminarist să nu meargă, în decursul Seminarului, măcar o singură dată la această școală” [13, p 10]. *Plecarea seminariștilor* redă atmosfera vie a adolescenților zgomotoși, plini de zbucium neînfrânat și de caldă pasiune: „După ce ușa de la intrarea de paradă se trase în urmă lor, seminariștii o luară iute la picior ca să prindă tramvaiul la colțul străzii Regele Carol I. Când s-a oprit tramvaiul toți au început să se împingă într-un fel de exagerată iuțeală, deși în realitate nu era absolut nicio grabă, iar vagonul era aproape gol. Plin de tunici negre și de nasturi albi, tramvaiul gemea mereu sub ploaia râsetelor și a buneii dispoziții” [14, p. 3].

În *Notă pentru o autobiografie literară (III)*, din 20. 04. 73, Sergiu Matei Nica își autocontura formula narativă specifică, pe care și-a propus-o în opoziție cu direcțiile scriitoricești în vogă: „Narațiunea pastelizată și stările sufletești confuze nu mă ispitesc, ba chiar le detest, cu riscul de a părea unora modest în arsenalul analitic al eroilor unei literaturi. Îmi place să scriu cu fraze încărcate de sensuri, să supun metafora gradării argumentelor și să iau omul așa cum e, să nu-l zugrăvesc în culori inexistente și să-i atribui gânduri și mișcări ce aparțin altui regim și altei galaxii” [9]. În două nuvele *Zeita ruinelor* și *Familia Reveneală* sunt revelate momentele dramatice din perioada intrării Armatei Sovietice în Chișinău și sunt amplu prezentate mutațiile grave care intervin în societatea basarabeană din Chișinău. În *Jurnal* se conțin însemnări ale dezastrelor provocate orașului de către ostașii ruși: „În august 1941, când sovieticii au evacuat Chișinăul, Timoșenco a fost acela care a pus în aplicare, prin geniștii săi, ordinul descreierat al gruzinului schizofrenic și a aruncat în aer toate edificiile și marile bulevarde, ca și când ar fi depus vreo rublă la construirea lor. A târât cu el mii de țărani și de tineri intelectuali, ca să-i înroleze în Armata Roșie, din care cei mai mulți au pierit prin taigaua și stepa rusească” [9].

În nuvela *Zeița ruinelor* transpar referințe autoficționalizate ale momentului revenirii scriitorului în 1941, în Chișinău, de pe front, unde a participat la campania de Răsărit, fiind rănit. *Jurnalul* consemnează acest fapt: „La 22 de ani am făcut opt luni de război în prima linie pe frontul din Basarabia și nordul Odesei, dormind în noroi, învelit cu o jumătate de snop de grâu de pe miriște și mâncând pâine de orz fermentat și evacuându-mă dintre gloanțe printr-o rană de mitralieră la genunchiul stâng” [ 9].

Personajul central Constantin Bănanu, revenit în Basarabia de pe front, trăiește drama schimbărilor tragice ale spațiului urban chișinăuian, durerea pe care o simte la vederea orașului ruinat de sovietici este amplificată de comparația cu somptuozitatea anterioară și imaginea clădirilor atât de dragi păstrate în memorie: „Venise în Chișinău după un an și jumătate de grele apăsări morale, de dor încrâncenat, de așteptări adânci ca niște liniști prevestitoare de furtuni, iar ruinele somptuoaselor clădiri îi strecuraseră în inimă amărăciunea ireparabilului. Nici în război, când era obosit, murdar și încordat și când flăcările mistuitoare apăreau la orizont, întrecându-se cu amurgul, nu simțise junghiul părerii de rău pentru ce a fost ca acum, când trecea pe Alexandru cel Bun și cărămizile arse stau resfirate pe asfalt ca niște bucăți de carne însângerată” [15]. Dorința de a cutreiera tot orașul pârjolit e susținută de tendința de a reconstitui în memorie fiecare loc unde s-a simțit bine anterior, de a reface atmosfera pașnică a urbei anterioară retragerii armatei române: cu ropotul birjarilor și cerul fericit care *se îmbrățișa cu flora ogoarelor*. Revederea fostei iubiri Larisa Hatmanu, elevă a Liceului „Regina Maria”, căreia i-a purtat dorul în ani de refugiu complicat, nu este cu bucuria întregă, fiind umbrită de „molozul răvășit și afumat al fostului Chișinău”. Dar ruinele orașului nu sunt doar ale clădirilor, ci și ale inimilor locuitorilor ei:

„–Ce zici de ruinile de aici? – și Larisa își duse degetul spre inimă. – Așa-i că-ți par schimbată?” [15]. Ea îi relatează tot ce i s-a întâmplat sub ocupația comisarilor, în timp ce se plimbă amândoi prin orașul distrus: „Se însera, așa cum se înserează la sfârșitul lui noiembrie, cu sulii blonde prin copaci răvășiți și cu stoluri de ciori pe frontoane dărâmate. Parcurseseră de trei ori strada Alexandru cel Bun de la Regele Carol până la Armeană, cu pași domoli, explicativi, întârziați și inconștienți aproape, pași ce se mișcă după direcția unei judecăți venite dinlăuntrul omului. La cea de-a treia oprire la colțul străzii Carol, Constantin vru s-o ia înainte pentru a o conduce acasă, știind că vechea și impunătoarea casă a marelui proprietar Diomid Hatmanu e încolo de strada Cuza Vodă” [15]. Constantin află că de acum nu mai există casa Larisei, a fost aruncată în aer, după ce inițial ea și cu tatăl ei au fost forțați să-i acorde trei camere ca să-și instaleze biroul comisarului Timoșenco, care apoi a adus și vreo patru funcționari, ce au transportat toate bunurile din casă. Încercând să protesteze, au fost forțați să accepte sub amenințări, fiind sfătuiți: „Să fim cuminți, așa cum sunt de cuminți toți cetățenii statului sovietic” [15]. Când tatăl său s-a adresat la sediul poliției lor secrete de pe strada Berthelot, a fost declarat element primejdios statului comunist și deportat împreună cu mama. Cumplitele evenimente prin care a trecut fata nu pot fi înțelese rapid de Constantin, care le consideră schimbări prea fulgerătoare, dar Larisa, maturizată, îi explică calm cauza: „Ai să înțelegi când o să te gândești că ai revenit în orașul natal cu o puternică urmă de înstrăinare, pe care abia acum ți-o spulberi” [15]. Fugită din fața mai multor comisari avizi, s-a retras la niște prieteni de ai tatei între ruinele unei case mândre cândva: „Pe toate laturile se puteau vedea acum pereți stâncoși, știrbiți de explozii, ce au sprijinit cândva balcoane luminoase și camere cu preșuri bogate. Ruini dizgrațioase, hâde prin brâiele negre de fum ale flăcărilor ce le-au mistuit cu frontoane zdrelite ca niște danturi de papuaș australian și cu colțuri gata să se prăvălească în capul oricui la cea mai mică atingere,

apăreau din toate ungherele” [15]. Vederea clădirii distruse îl uluiește adânc pe Constantin: „Era atâta spirit distructiv și atâta pustietate în somptuoasele ruini, încât părea că o mână drăcească a strâns în palmă casele acestea și numai ceea ce a țâșnit printre degete a rămas” [15]. El trăiește, amestecate, sentimentele de milă și admirație pentru modestia fetei fostului mare proprietar Diomid Hatmanu, umiliința și disprețul pentru tot ce nu bănuise. Constantin o salvează de la viața în ruine și o aduce în propria casă, făcându-i dreptate.

Nuvela *Familia Reveneală* conține atât istoria tragică a unei familii care nu reușește să fugă din Chișinăul ocupat de sovietici, când și întreaga poveste a schimbării drastice a spațiului chișinăuian. Incipitul nuvelei surprinde atmosfera fastuoasă a nunții Eugeniei Moșneaga, fiică de preot, și a profesorului Pavel Reveneală, oficierea cununiei la catedrala orașului: „Se adunase lume în biserică, de se golise Bulevardul Alexandru cel Bun. [...] În fața catedralei așteptau vreo douăsprezece mașini pentru a transporta nuntașii la ospățul de la restaurantul *Londra*” [16].

Narațiunea continuă cu prezentarea spiritului casnic fericit: după nouă ani de la ziua nunții, familia Reveneală a fost întregită cu trei copii vioi și isteți, având o casă măreață: „sta mândră pe cea mai nouă stradă a orașului, strada Viilor, dintr-o parte cu toată întinderea orașului la picioare și din altă parte cu farfuria văii Dicescu” [16], profesorul izbutise să ajungă membru în toate societățile culturale.

Ziua căderii Basarabiei distruge toată atmosfera fericită și mulțumirea interioară a locuitorilor Chișinăului, care consumau liniștiți înghețată la cafeneaua „Picadilly”, cumpărau flori de la vânzătoarele din fața magazinului „Ruleta”. Știrea ultimatumului rusesc bulversează societatea: „Publicul din cafenea, în majoritate evrei, păstra un zâmbet sardonice pe obraz și o încrețitură pe frunte, talmăcitoare a unei așteptări sigure. Trecătorii de pe stradă, în schimb, se precipitau în căutarea unei explicații parcă și deși pentru toți vestea aceasta zbierată din fundul răunchilor ai celor cinci sau șase vânzători de ziare nu era o surpriză, realitatea ei și necredința certă într-o astfel de realitate constituia o surpriză dureroasă” [16]. Vestea cuprinde tot orașul, cei ce erau hotărâți să nu rămână sub invazia bolșevicilor se precipită să părăsească țara, „țărani sosind întâmplător sau după nevoi la oraș în ziua aceasta blestemată se opreau la colțuri de străzi și cu simțul lor practic înregistrau tulburarea ce se produsese” [16]. Schimbarea bruscă a stării de bine era resimțită de toți: „Dar sufletul orașului, pentru cine avea timpul material și actual băgător de seamă a-l cunoaște, se schimbase grozav” [16].

Profesorul Reveneală simțea că nu poate rămâne sub ocupația bolșevică, deoarece se exprimase în public contra regimului de peste Nistru, scrisese contra lui și apoi nu l-ar putea îndura, ca pe o atmosferă pe care o știa de mai înainte infectată: „Ce se petrecea în orașul acesta? În liniștea aparentă a evreilor de prin restaurante și cafenele, în privirile pline de o intimă și binecamuflată victorie ale precupețelor și oamenilor fără căpătâi, profesorul Reveneală recunoștea apropierea unui duh năprasnic. Deși același la suprafață, orașul în adânc se schimbuse grav” [16]. Nu reuși să plece și descoperă uimit trădarea și pericolul morții: „La unele balcoane apăruseră drapelele roșii și pe alocurea se postase mulțimea jidovească în așteptarea trupelor sovietice” [16]. A fost nevoit să îndure și să asiste la întregul spectacol al instalării autorităților sovietice în oraș și la intrarea trupelor în capitala Basarabiei, văzuse „primirea triumfală pe care o făcuseră evreii tanchiștilor bolșevici, îl aiurise vuietul avioanelor răspândite în stoluri aliniate pe deasupra orașului, rămăsese năucit de ardoarea cu care evreicele sărutau obrazul soldaților roșii și se simți ars de privirile sfidătoare ale potențaților noului regim asiatic” [16]. Într-o zi se treziseră cu ofițeri sovietici la poartă, percheziție prin casă și ducere la același sediu de pe strada

G[enera]l Berthelot. După două săptămâni de torturări, a fost deportat, mai târziu soția sa se spânzură: „casa profesorului Reveneală a rămas pustie, ca o biserică a durerilor mute...” [16].

În creația lui Sergiu Matei Nica spațiul chișinăuian este multilocal, în sensul că modelează și exprimă semnificații polisemantice ale locului pentru diferite etape ale vieții, schimbarea identității locului este reflectată prin contrastele dintre cunoscut și necunoscut și, cum spunea Margaret C. Rodman în studiul *Empowering Place: Multilocality and Multivocality*, „multilocalitatea transmite ideea că un singur loc poate fi experimentat destul de diferit. Trebuie să recunoaștem și să încercăm să înțelegem

realitatea complexă a locurilor” [17, p. 647]. Sensul locului asociat orașului Chișinău exprimă în textele lui Sergiu Matei Nica această polifonie complicată a relației sale cu locurile: emoții, biografii, imaginație, povești și experiențe personale, dar și conține dimensiuni ale vieții umane care a avut de trăit momente grele: refugiarea, răpirea Basarabiei, înstrăinarea și represiile comuniste.

## BIBLIOGRAPHY

1. Nica, Sergiu Matei. Orașul amintirii. În: *Viața Basarabiei*, an. IX, nr. 11–12, noiembrie – decembrie 1940, p. 35–39.
2. Nica, Sergiu Matei. Iubire. În: *Viața Basarabiei*, an. VII, nr. 8–9, august – septembrie 1938, p. 13–14.
3. Laqueur, Thomas, Introduction. *Representations*, 2000.
4. Nica, Sergiu Matei. Salcâmi sorb... În: *Viața Basarabiei*, an. X, nr. 2–3, februarie–martie 1941, p. 115–118.
5. Anderson, Jon; Erskinea, Kathryn. *Trophophilia: A Study of People, Place and Lifestyle Travel*. In: *Mobilities*, 2014, Vol. 9, No. 1, pp. 130–145. <http://dx.doi.org/10.1080/17450101.2012.743702> (vizitat 10. 10. 2020).
6. Nica, Sergiu Matei. Zurgălăi. În: *Viața Basarabiei*, an. X, nr. 4, aprilie 1941, p. 24–25.
7. Nica, Sergiu Matei. Chișinău. În: *Raza*, an XIII, nr. 687, 14 –21 noiembrie 1943, p. 2.
8. Nica, Sergiu Matei. Ruini. În: *Raza*, an XIII, nr. 665, 6–13 iulie 1943, p. 2.
9. Nica, Sergiu Matei. *Din Jurnal. 1968-1973*. Arhiva Institutului „Al. Philippide”, Iași.
10. Truță, Liliana. An urban mythology in Romanian literature: identity issues and special symbols. În: I.Boldea, C. Sigmirean, D.-M.Buda. *THE CHALLENGES OF COMMUNICATION. Contexts and Strategies in the World of Globalism*, 2018, p. 52–57.
11. Nica, Sergiu Matei. *Poezii inedite, 1970*. Arhiva Institutului „Al. Philippide”, Iași.
12. Nica, Sergiu Matei. Boemă. În: *Literatura și arta*, nr. 50 (2522) 9 decembrie 1993.
13. Nica, Sergiu Matei. *Nasturi albi*. În: *Pagini basarabene*, nr. 10–11, octombrie – noiembrie 1936, p. 9–12.

14. Nica, Sergiu Matei. Plecarea seminariștilor. În: *Basarabia literară*, an. I, nr. 4, 21 iulie 1942, p. 3.
15. Nica, Sergiu Matei. Zeița ruinelor. În: *Basarabia literară*, an. I, nr. 2, 6 aprilie 1942, p. 4-24.
16. Nica, Sergiu Matei. Familia Reveneală. În: *Basarabia literară*, an. I, numerele 41 și 42, 27 decembrie 1942 și 3 ianuarie 1943, p. 2.
17. Rodman, Margaret C. Empowering Place: Multilocality and Multivocality. In: *American Anthropologist* 94(3), 1995, pp. 640–656.

## VS NAIPAUL - A QUEST FOR HIS (INDIAN) IDENTITY

**Adina-Maria Paicu**

**Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu**

*Abstract: This paper presents VS Naipaul's Quest For his (Indian) Identity. In terms of structure, my paper starts with an introductory part in which the author VS Naipaul is presented. The first part of the paper is centered on Naipaul's life writing. The purpose of this part of the paper is to presents how critics received Naipaul's style of writing centered on biographical and autobiographical experiences and to underline the importance of the Indian Trilogy for the author's quest for identity. The second part of the paper is more analytical one as it presents a detailed analysis of each book of the Trilogy from the quest of identity point of view. The conclusions will underline certain aspects referred to in the paper and, finally, the bibliography will present the resourced I used in it.*

*Keywords: Quest for identity, life writing, Indian Trilogy, biography/autobiography, culture inside another culture*

### INTRODUCTION:



(Source: Internet. <https://www.britannica.com/biography/V-S-Naipaul>  
Taken today 08.10.2020 )

A biographical account may sound rather dry: eighty years ago, on August 17, 1932, Naipaul was born in Chaguanas, Trinidad, into a Hindu family, belonging to the approximately 145,000 Indians who came to Trinidad between 1845 and 1917. About 85% of them were Hindus, and only 15% were Brahmins. Writing about the unfriendly reception of the Indians by the local population of Trinidad, Bridget Brereton stresses the humble social position assigned to the new-comers by the “planters, officials, upper-class whites, educated colored and black

Creoles and the black working class” once they became aware that the Indians were there to stay. (Brereton, 110) It is in this tropical Trinidadian space with its multi-ethnic population and multicultural atmosphere that we find the explanation of a certain degree of preoccupation with, or obsession of the marginality detected when reading his books, the writer’s feeling that his native island, or the other countries visited, and their inhabitants – Christian, Muslim, or Hindu – are totally irrelevant to the (post-) colonial centre. During his boyhood on the island, Naipaul resolved to get away in five years’ time. He was only twelve then, and he kept his promise. At eighteen, he travelled to England to read literature at Oxford on a government scholarship, never to return. A Knight of the British Empire, Naipaul was conferred the Nobel Prize for Literature in 2001.

In *Indians Abroad: A Story from Trinidad*, Namit Arora provides additional information about the Naipauls. Obviously, Naipaul was not a poor Trinidadian of Indian origin. In spite of his documented extraction from the former indentured workers who had crossed the seas for a better, well-paid job in the colonies of the British Empire, Naipaul’s father was a journalist and a writer. His marriage into the Trinidad based influential family of politicians and writers of Capildeo. Even today, situated about eleven miles away from Port of Spain, the little town of Chaguanas boasts the so-called *Lion House* – Naipaul’s birthplace. Despite the Naipauls’ apparent well-being, the letter exchange between Naipaul and his father more than often reveal financial difficulties which Naipaul Sr.’s humiliating payments for his newspaper articles could hardly cover. The same letters and other autobiographical accounts hint at Naipaul’s decision to define his relationship with the world he lived in, and to understand his origins.

## PART ONE: NAIPAUL’S LIFE WRITING

Date: 2001, December 7. Location: Stockholm, Sweden. Event: Nobel Award ceremony. Awardee: Sir Vidiadhar Surajprasad Naipaul (See Fig, 1). It was on this date and at this particular location that Naipaul delivered *Two Worlds* – his now famous Nobel acceptance speech – to the distinguished guests of the Swedish Academy. Naipaul began his lecture by citing Proust, according to whom “a book is the product of a different self” from the daily self of the person who wrote it. In order to understand it, we should search deep in our souls, try “to reconstruct it there” and then we would probably reach it. It is in the light of this statement that we should approach the biography, or even autobiography, of all those who depend on inspiration:

“All the details of the life and the quirks and the friendships can be laid out for us, but the mystery of the writing will remain. No amount of documentation, however fascinating, can take us there. The biography of a writer – or even the autobiography – will always have this incompleteness.” (Naipaul, *Two Worlds*)

He then continues with a concise presentation of the history of his native Trinidad, the adoptive home of his parents and the other indentured Indian workers in the West Indies. It is like an incursion into the colonial past and postcolonial present, an attempt at self-discovery and self-understanding, an invitation to the two worlds of his childhood – his grandmother’s house and the world outside which, by its excluding attitude allowed the new arrivals to live their own private lives in their own ways, in their own “fading India”. In the world outside young Naipaul learned the rudiments of his Indian heritage – language, traditions, religion – and by meeting his Indian Muslim neighbours he became aware of the existence of the *other*. But the world outside



was much more powerful. Even if the his elders were observing the ancient customs and religion, organizing ceremonies and readings of sacred Sanskrit texts, their “ancestral faith receded”, with a sense of not belonging to the present, and all possible links with India were severed. We are witnessing the colonizing process in a nutshell. Naipaul’s Trinidad is a cosmopolitan world, where the Hindu meets the Muslim, the Africans or other people of African descent meet the whites and the non-whites – English, Portuguese, Chinese – all surrounded by areas of darkness.

And here we come to another connection we have been looking for: the writer’s motivation of his subsequent trips to India, the source of his Indian travelogues, the essence of the present study. Naipaul testifies to his indebtedness to Nehru and Mahatma Gandhi, to Rudyard Kipling and John Masters’ books on India and the British Raj, even the romances written by women writers.

Date: May, 2008. Location: Jamaica. Event: the Calabash Literary Festival. Nobel Prize Laureate Derek Walcott launches an unexpected attack upon his fellow Nobel laureate, Sir Vidia Naipaul. The unprecedented attack was dutifully mentioned in *The Observer* as follows: “A wickedly humorous poem by a Nobel prize winner has drawn more blood in a vitriolic feud between literary lions.” As surprising as it may seem, Derek Walcott’s attack on his Nobel fellow triggers questions that only find answers in Naipaul’s writings. Walcott – better known for his narrative poem *Omeros*, deeply indebted to Homer’s *Odyssey* – and Naipaul – a similarly fêted novelist and travel writer – fit into the same picture of postcolonial, diasporic writers. What is, then, the reason(s) of such a fierce and apparently unjustified attack?

Nevertheless, *The Mongoose*, is a highly humorous, surprising attack on Naipaul, the man and the writer. It was first read at the Calabash Literary Festival in Jamaica. Walcott attacks Naipaul’s writing technique (‘each stabbing phrase is poison’), directly addressing two of his novels, *Half a Life* and *Magic Seeds*: ‘The plots are forced, the prose sedate and silly / The anti-hero is a prick named Willie.’

The beginning of Naipaul’s writing career – when he was almost twenty-three – was materialized in his first novel, *Miguel Street*, published in 1959, after *The Mystic Masseur*. It was written in only six weeks, in 1955, when Naipaul was working part-time for the BBC Caribbean Service, and sends the reader back to the writer’s memories of his childhood and neighbours in Port of Spain.

His next novel, *The Mystic Masseur* was published in 1957. Its tone was similar to that of *Miguel Street*, but was set among rural Indians in Trinidad. It told the story of Ganesh, a chancer who progresses from failed teacher to masseur to entrepreneur, ending up as an author and politician. The success of the novel cannot be doubted. The *Sunday Express* critic called *The Mystic Masseur* “the deftest and gayest satire I have read in years.” The *Sunday Times* reviewer called Naipaul “a sophisticated and witty young Trinidad novelist who immediately takes a front-line place in the growing West Indian school” (French, 179). Other reviewers were not so enthusiastic, as Diana Athill who opined that the favourable reception of the book was due to a passing British interest in new writing from the colonies, and particularly the West Indies; at the time, “it was easier to get reviews for a writer seen by the British as black, than it was for a young white writer, and reviews influenced readers a good deal more than they do now.”

Naipaul’s third novel, *The Suffrage of Elvira* (1958), was awarded the Somerset Maugham Award. This satirical novel revolves around the election process in Trinidad, and describes the almost *commedia del’arte* circumstances informing the democratic process and the consequences of political change. It is also an incursion into multicultural Trinidad, insisting on

the effects the election process may have on the various ethnic groups of Trinidad, which include not only Naipaul's co-nationals – the Hindus – but also the Muslims, and the Europeans.

*The Suffrage of Elvira* was followed by *A House of Mr. Biswas*. Worldwide acclaim followed its publication in 1961. As it is the case with Naipaul's novels in which autobiographical elements prevail, it is about the Indo-Trinidadian protagonist Mohun Biswas' strivings for success, his failures, and his final achievement of owning his own house despite his unhappy marriage. Over and over again, Naipaul is using a personal, postcolonial perspective to view a vanished colonial world, his father's world.

In 1963 Naipaul published *Mr. Stone and the Knights Companion*, a departure from what he had published before. It is a short novel about an old man with regular habits and a dull life; the peculiar trait of the novel is that the characters are exclusively English. As it has become usual with Naipaul's fiction, the autobiographical details prevail: his relationship with his first wife, Patricia, and his time at the Cement & Concrete Association. Environment is the key feature of the novel for it reflects the hollowness and gloom of Mr. Stone's life.

Multiculturalism is the main feature of *The Mimic Men* (1967). The protagonists are an unusual mixture of races: Indian (Singh), Chinese (Hok), French (Deschampsneuf), African (Browne). The basic problem is identity, which inevitably leads to the question of race, and the multiple and sometimes unpleasant problems of living in a society which is better described by its heterogeneity. Is there a certain specificity of such a multicultural, multi-ethnic population? Have the indigenous populations simply disappeared? There is only one solution left to them: to imitate masters in both in dress and attitudes. Interviewed by Shankar Israel, Naipaul referred to his concept of "mimicry" which he discovered at work in all the postcolonial societies he wrote about: "The people I saw were little people who were mimicking upper-class respectability. They had been slaves, and you can't write about that in the way that Tolstoy wrote about, even his backward society – for his society was whole and the one I knew was not."

Naipaul's collection of short stories, *A Flag on the Island* (1967), includes a number of selections from his previous novels and other short stories published in periodicals in England or the United States. In the book preface, Naipaul explains that the title story

"was specially written for a film company. The story they required was to be 'musical' and comic and set in the Caribbean; it was to have a leading American character and many subsidiary characters; it was to have much sex and much dialogue; it was to be explicit."

Naipaul was awarded the Booker prize for *In a Free State* in 1971. The structure of the volume is not so unusual if we consider his later travelogues: Naipaul includes three short stories – the title of the third one is in *In a Free State* – into a framing narrative. Its structure is symphonic, in that its different movements are working towards a not so clearly stated main theme, which could be the price of freedom.

The following novel, *Guerrillas*, was published in 1975. Commenting on the success of the novel, Peter Ackroyd considered it "a powerful and thoughtful novel," and Anthony Thwaite commended "a brilliant artist's anatomy and emptiness, and of despair."

*A Bend in the River* (1979) was short-listed for the Booker Prize in 1979. The setting of the novel is an anonymous post-independence African nation, and its narrator is an Indian Muslim shopkeeper whose comments on the recent developments in Africa are those of a distant outsider. Some of the reviewers of the novel recognized him as "a magnificent novelist," and *A Bend in the River* has been described a "full-bodied masterpiece." Some others were less enthusiastic and criticized the opinions and viewpoints expressed in *A Bend in the River*. The

same Wheatcroft accused Naipaul of neo-colonialism, and of an “ancestral communal resentment” against blacks, while Whitaker mentions Naipaul’s tendency of ascribing a “mysterious malevolence” to the Africans.

Published in 1984, *Finding the Centre: Two Narratives* is a collection of two totally unrelated pieces: *The Crocodiles of Yamoussoukro* is set in the Ivory Coast, where the author feels at home, fascinated by West Africa and the Ivorian nation which he sees as the centre of the whole world. *Prologue to an Autobiography* is the second selection of this volume, and brings together Naipaul’s beginnings as writer and memories of his father and native Trinidad. It is indeed a prologue to and a prefiguration of *The Enigma of Arrival*.

The autobiographical novel *The Enigma of Arrival* (1987) is set in England, and contains Naipaul’s considerations on the contradictory perception of his place in the English countryside: first seen as frozen and unchanged, dominated by the mystical presence of the Stonehenge site, the surroundings of Naipaul’s cottage in England gradually unfold as constantly changing, where the inhabitants go on living their ordinary life isolated from the world beyond. Naipaul also analyses his own changing of places – Trinidad replaced by New York, New York replaced by Oxford – and the subsequent understanding of his own positioning in an entirely new environment.

Naipaul’s last three novels – *A Way in the World*, *Half a Life*, and *Magic Seeds* – were written over a span of ten years. As controversial as most of Naipaul’s writings, *A Way in the World* (1994) was short-listed for the International IMPAC Dublin Literary Award.

Long-listed for the Booker prize, *Half a Life* (2001) is set in three continents: India, Africa and Europe (London, Berlin and Portugal). It follows the destiny of Willie Somerset Chandran, the son of a Brahmin father and a Dalit mother who goes all the way from India to England to finally become a writer and ends up in Berlin after having spent 18 years in Africa. The sequel to *Half a Life* is *Magic Seeds* (2004), which is also set in India and Europe (Berlin and London). The same protagonist returns to India, gets involved with the communist guerrillas, and finally returns to London to join a suburban, upper-middle class neighbourhood, with all its frustrations, and a pervading feeling of claustrophobia.

Travel and essay writing constitute the second dimension of Naipaul’s work, extending over a span of half a century, an impressive total of nineteen titles which cover not only the writer’s native Trinidad, the Caribbean Archipelago and India, but also Africa, the Middle East, Asia, and the Americas. In his essay, *Our Universal Civilization*, Naipaul writes: “I was travelling from the periphery, the margin, to what to me was the centre; and it was my hope that, at the centre, room would be made for me”. This statement is followed by the confession that his decision to live and write in London was a practical one, in that it had a “commercial organization” and a desire for new creative “stimuli” that was unavailable in 1950s Trinidad.

*The Middle Passage* (1962) is the outcome of Naipaul’s voyage to Trinidad, British Guiana, Suriname, Martinique and Jamaica in 1961. One interesting detail about the book is that – besides his own comments on the countries visited, he also sends to other travel writers, such as Sir Patrick Michael Leigh Fermor, the famous British author of travel books who was once married to a Romanian descendant of the princely Cantacuzino family.

Two years later, *India: An Area of Darkness: A Discovery of India* was published. It is a detailed, rather gloomy and heavily pessimistic account of the writer’s first voyage to India, the first travelogue of his Indian trilogy. The anecdotal and descriptive style of the narration is heavy with the acute disillusionment of the author and the feeling of not belonging.

The second volume in the trilogy, *India: A Wounded Civilization*, was published in 1977. It was the outcome of his second visit to India, during the Gandhian Indian Emergency period (26 June 1975-21 March 1977). There is no sentimentality in this portrait of 20th century India, the product of centuries of foreign occupation and oppression, be it the four hundred years or so of Muslim rule, or one century and a half of British occupation. More than that, this trip to India is another adventure in self-discovery.

*India: A Million Mutinies Now* (1990) is the third of Naipaul's Indian trilogy and a more optimistic account of the author's encounters, a reconciliation with his ancestral land, now "a country of million mutinies," a country profoundly marked by visible signs of self-awareness and an incipient intellectual life, heretofore completely neglected:

It closes the cycle, and is a more optimistic account of India than the other two. Naipaul witnesses the eccentricities of Indian daily life, over and over again commenting on the Indians' particular way of coping with the obvious poverty and disorder unusual to a Westerner's eye. It is a more optimistic book than the other two. In the last chapter, *The House on the lake: A Return to India*, the author summarizes his experience during his third visit to India, this being a reconciliation with the past and a kind of unexpected way of asking for forgiveness.

Based on contemporary British and Spanish sources, *The Loss of Eldorado* (1969) is an examination of the British and Spanish colonial ambitions in the basin of Orinoco during the gold rush, and the obsessive quest for gold which triggered the first European explorations of the area, with a particular stress on the expeditions directed by Sir Walter Raleigh. Then the writer's interest moves to his native, British-occupied Trinidad of the early nineteenth century, and to Venezuela and its people's struggle for independence.

*The Overcrowded Barracoon and Other Articles* (1972) is a collection of essays in which Naipaul deals with the culture and politics of the "barracoon" – historically, the temporary confinement place where the slaves were kept until the arrival of the slave traders. But the essays are not exactly about the slave trade. The subjects are chosen from different sources, such as Indian society, Trinidad and its traditions, the Black Power, John Steinbeck or Norman Mailer, and convey a feeling of delusion and persecution.

Eight years later, Naipaul published two further volumes: a travelogue – *A Congo Diary* – and a volume of essays – *The Return of Eva Perón and the Killings in Trinidad*.

As controversial as all his public statements on Islam, *Among the Believers: An Islamic Journey* was published in 1981, and is a traveller's account of a six month journey that took him all the way from the UK to fundamentalist Iran, to separatist Pakistan, and as far as Malaysia and Indonesia. Naipaul's idea was to approach traditional, pre-Islamic nations – Iran, Pakistan and the other east-Asian nations – leaving behind the traditionally Arab world, and dealing only with what he called "the converted people".

In 1989, Naipaul published *A Turn in the South*, a rather surprising departure from previously exotic locations, in his attempt to understand the problems of the American South, made easier by the writer's Caribbean background. In this case he deals with the African Americans – the Blacks – of the American South, and the book may be seen as a new understanding of the author's perception of the South.

Before turning his face to Africa, Naipaul wrote two more books on India, this time in cooperation: *Homeless by Choice* (1992, with R. Jhabvala and Salman Rushdie) and *Bombay* (1994, with Raghubir Singh), both published in India. Though India-oriented, they do not fit into the picture of our study.

Meanwhile, Naipaul had allowed Gillon Aitken to collect all his correspondence with his father, and the other members of his family during his three years stay at Oxford. The book, *Between Father and Son: Family Letters*, was published in 1999, and is a moving epistolary collection which offers an insight into the tight family ties within a Trinidadian Hindu family, on the Oxford student community, and on the literary community of Trinidad and London during mid-twentieth century.

*The Writer and the World: Essays* – (2002) is another collection of essays that cover Naipaul's fierce and sometimes much debated criticism upon and understanding of the countries visited, such as India, his native Trinidad, Zaire.

*Literary Occasions: Essays* (2003, edited by Pankaj Mishra) is another collection of essays – the author's musings on "writing and literature, evolving from Naipaul's own experience – his background and history, his development as a writer and his observations as a reader. Quite often they overlap, the same subject matter turning up in two or three different places. And usually they do so to effect, shifting the perspective slightly, complicating the significance of the whole."

*A Writer's People: Ways of Looking and Feeling* (2007) is a collection of essays in which Naipaul discusses how other writers – such as Flaubert, Anthony Powell, Evelyn Waugh, and Derek Walcott – have influenced his own writing. The publication of the book attracted criticism in British literary circles for its ungentle treatment of several notable authors, and in particular of Anthony Powell's novel-sequence *A Dance to the Music of Time*, especially since Powell was an old friend of Naipaul's.

## PART TWO: A DETAILED ANALYSIS OF THE INDIAN TRILOGY

The Indian Trilogy is an approach to Naipaul's Indian trilogy in which Naipaul critically evaluates India's history, culture and politics from the position of a postcolonial outsider whose understanding of the country is informed by his triple heritage: Indian, Trinidadian, and British.

Naipaul's Indian trilogy takes the reader on a voyage from an India that was 'an area of darkness' that has lost its values and culture, to an India which is 'a wounded civilization,' where, as Naipaul later on discovers 'a million mutinies' are happening. Naipaul's writings can be read as a record of the history of the first four decades of post-independence India. Instead of theorizing/fictionalizing India his travelogues offer a realistic picture of her society, culture, politics and economy.

Chapter one: *India: An Area of Darkness – Shiva has ceased to dance* offers a picture of India which Naipaul finds completely shattered with no central idea or will of her own, and discovers that nationalist elites have surrogated colonizers. The social and political crises India has been facing – to which one should add the corruption and inefficiency of the government – do not offer too many chances of recovery. His direct contact with India only caused Naipaul shock and despair. Overwhelmed with negative emotions, his first description of India lacks the necessary objectivity and detachment expected. Naipaul's search for India ends in bitterness, a bitterness that has carried over into his writing since that time. The notion of a search can, if we are to read Naipaul carefully, reveal only the simulacra; the copy of a copy from which there is no original. He discovered that he was not what he thought he was, which caused him a profound sense of anxiety. The danger resides in finding oneself, as Naipaul did, completely cut off from the past.

The starting point of Chapter two: *India: A Wounded Civilization – trapdoors into a bottomless past* is the *Forward* to this second volume of the Indian trilogy, in which Naipaul openly states his difficulty at understanding the country of his ancestors from “the Gangetic plain,” Estranged from India – a country he “cannot reject or be indifferent to it” – Naipaul confesses the contradiction in his feelings towards it: simultaneously “too close and too far” (x-xi), he grew up in a community characterized by both its homogeneity (as compared to the Indian community Mahatma Gandhi had found in South Africa), and its isolation from India (which accounts for his estrangement). If *An Area of Darkness* has been considered a much too personal reaction to the shocking realities of present-day India, and its orientation less analytical and cultural – far from the idyllic image of the Indo-Trinidadians – then *A Wounded Civilization* proves exactly to the opposite. Though it starts as an autobiography, the autobiographical element loses in force and importance, and Naipaul resorts to a close analysis of the cultural and economic realities he encounters in Indian society.

Chapter three: *India: A Million Mutinies Now* deals with the last volume of the Indian trilogy. It is an account of the writer’s third visit to India, twenty-six years after his first voyage, described in *An Area of Darkness*. In the preface to this volume, Naipaul stresses two important ideas: that, after all those years, “the most important thing about India, the thing to be gone into and understood, and not seen from the outside, was the people.” the second idea was the realization that far from being the poorest country in the world, India was “on the move,” that

“all over the vast country men and women had moved out of the cramped ways and expectations of their parents and grandparents, and were expecting more. This was the ‘million mutinies’ of the title; it was not guerrilla wars all round. Nearly every English-speaker would have some idea of the brief Indian Mutiny of 1857 when some mercenary Indian soldiers of the British East India Company, confused and angry, but with no clear end in view, mutinied against the British. The million mutinies of my title suggests that what is happening now is a truer and more general way ahead.”

Naipaul had a very explicit goal when writing his third Indian narrative: to atone the prejudice brought about by *An Area of Darkness*, which the author himself confessed to have been written “in the grip of neurosis.” Naipaul’s obsession with his nineteenth century Indian roots apparently found an answer in his third voyage to India twenty-eight years later, when Naipaul proves his maturity in dealing with the realities of India, openly and objectively.

The Postscript: *The Indian Way – Between Chaguanas and the Bombay Taj Mahal* we considered it necessary to end with the adverse reactions to Naipaul’s travelogues: whether they were about India or the other Asian, Middle East, or African countries, Naipaul never hesitated to express his anti-Muslim feelings. The explanation is that Naipaul-the-homeless, and Naipaul-the-master-of-antipathies does not seem to have found a home in the land of his ancestors. He continues to live in the UK, this time with an Indian wife from Pakistan, facing the virulent attacks of Indian and non-Indian writers who consider him – as in the case of Girish Karnad – to be unfit for the honour of being offered the award for a lifetime achievement at the Mumbai literary festival. He has been accused of an illogical mistrust of Muslims (learned in childhood), of sustaining the myth of anti-Muslim hostility, going as far as stating that “Naipaul never really understood India” (Bill Ashcroft, in *The New Indian Express*, Nov. 6, 2012).

## CONCLUSION:

The conclusion of this paper would be that Naipaul's autobiographical writings concentrate on self-discovery, identity crisis, and a continual memory from his early childhood to old age, each of which is a related part of the material of Buckley's 'ideal' autobiography, „absolute reality”(M.R.O.Curelar, 1/2015,p.157) . And Naipaul commented on his writing process as a process based on intuition, which allowed him “to find the subjects” and he made no secret of his intuitive approach to his subjects: “I have written intuitively. I have an idea when I start, I have a shape; but I will fully understand what I have written only after some years” (TW, 6). For Naipaul, a novel is an “investigation of society which reports back to society how it is changing” (King 5). Mustafa remarks that, by “Inaugurating the autobiographical inflection that will come to full measure in the next decade, Naipaul's reflections are a mixture of literary critique and professional self-definition” (Mustafa, 141). Insightful Naipaul bases his writing on his extensive readings in history, which eventually will be at the very core of his writing.

## BIBLIOGRAPHY

### Primary Sources

- NAIPAUL, V. S. *The Mystic Masseur*. London: Andre Deutsch, 1957. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Suffrage of Elvira*. London: Andre Deutsch, 1958. Print.
- \_\_\_\_\_. *Miguel Street*. Portsmouth: Heinemann, 1959. Print.
- \_\_\_\_\_. *A House for Mr Biswas*. London: David Campbell Publishers Ltd, 1961. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Middle Passage: Impressions of Five Societies – British, French and Dutch in the West Indies and South America*. New York: Vintage Books, 1962; New York: Vintage, 2002. Print.
- \_\_\_\_\_. *Mr. Stone and the Knights Companion*. London: Andre Deutsch 1963. Print.
- \_\_\_\_\_. *India: An Area of Darkness – A Discovery of India*. London: Andre Deutsch, 1964; New York: Vintage, 2002. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Mimic Men*. London: Picador, 1967. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Loss of El Dorado: A Colonial History*. London: Picador, 1969. Print.
- \_\_\_\_\_. *In A Free State*. New York. Alfred A. Knopf, 1971; new York: Vintage, 2002. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Overcrowded Barracoon and Other Articles*. London: Andre Deutsch, 1972. Print.
- \_\_\_\_\_. *Guerrillas*. New York: Vintage International, 1975. Print.
- \_\_\_\_\_. *India: A Wounded Civilization*. New York: Alfred A. Knopf, 1977; New York: Vintage, 2003 Print.
- \_\_\_\_\_. *A Bend in the River*. New York: Alfred A. Knopf, 1979. Print.
- \_\_\_\_\_. *A Congo Diary*. Los Angeles: Sylvester & Orphanos, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Among the Believers: An Islamic Journey*. New York: Alfred A. Knopf, 1981. Print.

- \_\_\_\_\_. *Finding the Centre: Two Narratives*. London: Andre Deutsch, 1984; Harmondsworth: Penguin, 1985; reprinted with a new Introduction, London: Penguin, 1992. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Enigma of Arrival*. New York: Vintage Books, 1987. Print.
- \_\_\_\_\_. *A Turn in the South*. New York: Alfred A. Knopf, 1989. Print.
- \_\_\_\_\_. *India: A Million Mutinies Now*. New York: Alfred A. Knopf, 1990. Reprinted with a new Introduction by V.S. Naipaul, London: Picador, 2010. Print.
- \_\_\_\_\_. *A Way in the World: A Sequence*. London: Heinemann, 1994. Print.
- \_\_\_\_\_. *Between Father and Son: Family Letters*, edited by Gillon Aitken. London: Abacus, 1999. Print.
- \_\_\_\_\_. *Half a Life*. London: Picador, 2001. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Writer and the World: Essays*. London: Picador, 2002. Print.
- \_\_\_\_\_. *Magic Seeds*. New York: Alfred A. Knopf, 2004. Print.
- \_\_\_\_\_. *Literary Occasions: Essays*, Introduced and edited by Pankaj Mishra. New York: Alfred A. Knopf, 2003. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Masque of Africa: Glimpses of African Belief*. New York: Alfred A. Knopf, 2010. Print.
- NAIPAUL, V. S. *Two Worlds*. The Nobel Prize in Literature Lecture, 2001. URL: <[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2001/naipaul-lecture-e.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2001/naipaul-lecture-e.html)>, accessed July 3, 2010.
- \_\_\_\_\_, interview with Ahmed Rashid, "Death of the Novel." *The Observer*, Feb. 25, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Our Universal Civilization." *The New York Review of Books*, Jan. 31 1991: 22-25.
- \_\_\_\_\_. *Reading & Writing: A Personal Account*. New York: *The New York Review of Books*, 2000.

### Secondary Sources

- BARNOUW, Dagmar. *Naipaul's Strangers*. Bloomington: Indiana University Press, 2003. Print.
- BRAITHWAITE, Lloyd. *Social Stratification in Trinidad*. St Augustine: ISER, 1975 [1953]. Print.
- BRERETON, Bridget. *A History of Modern Trinidad 1783-1962*. Portsmouth: Heinemann, 1981. Print.
- COHEN, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. London: Routledge, 2001. Print.
- COOVADIA, Imraan. "Authority and Misquotation in V.S. Naipaul's *A Bend in the River*." *Postcolonial Text*, Vol. 4, No. 1, 2008. URL: <<http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/746>>.
- COWLEY, Jason. "Don't give up the day job yet, Sir Vidia", *The Observer*, Sunday, 22 September, 2002. URL: <<http://www.guardian.co.uk/books/2002/sep/22/travel.classics>>.
- CUDJOE, Selwyn Reginald. *V. S. Naipaul: A Materialist's Reading*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988. Print.



CURELAR, Mirabela Rely Odette „*JOY OF LIFE*” *BETWEEN SACRED AND PROFANE IN THE VISION OF MIRCEA ELIADE*, Annals of the „Constantin Brâncuși” University of Târgu Jiu, Letter and Social Science Series, Supplement 1/2015, „ACADEMICA BRÂNCUȘI” PUBLISHER.

## LITERARY CRITICISM IN INTERWAR PERIOD

Călina Paliciuc

Lecturer, PhD, „Aurel Vlaicu” University of Arad

*Abstract:* G. Călinescu completed his studies in Italy, and in the "Literary Journal", founded by him in 1939, he encouraged his young collaborators to comment on English literature, but the great critic was "away from fighting". As for the prose writer - he remained in solidarity with the "Balzacian" formula, even if he used it in an innovative way.

Eugen Lovinescu - the young classicist at the time - had taken his doctorate in France and would later theorize the "law of synchronization", starting from the French sociologist G. Tarde. He did not write about English prose.

Șerban Cioculescu, specialized at the Sorbonne, frequently present in the press, channeled his interest in Romanian literature.

Perpessicius, always present in the press with applied literary chronicles, wrote only about the translation of O. Wilde's poems.

*Keywords:* literary critic, English literature, press, studies, translations

Dan Petrașincu (pseudonimul lui Angelo Morretta), Pericle Martinescu, Ioachim Botez, Ion Pas și atâția alții - nume bine cunoscute în perioada interbelică, sunt acum uitați în paginile istoriilor literare, dar aceasta nu scade valoarea demersului lor ... ziaristic. Faptul că marea majoritate a „analizatorilor” romanului englez în presa interbelică de la noi au fost scriitori cunoscuți în epocă le-a dat prestigiul important pentru un „formator” și au făcut ca cele mai multe texte să fie redactate nu doar într-o limbă îngrijită, dar și într-o formă atractivă. Mulți dintre ei n-au intrat în corul apologetic care se mulțumea să reia, în ecou, laudele apărute în Franța. S-au auzit destule voci care au preluat critic informațiile, și-au exprimat adeziunea sau rezervele motivându-și afirmațiile. Nume precum Papatanasiu, Paul B. Marian, AL Robot, Șt. Popescu, Sanda Movilă, V. Demetrius ... cine le mai știe astăzi? Și totuși, prin strădania lor, ei au asigurat un anumit nivel presei, au contribuit la apropierea cititorilor de literatura engleză. Al. Bilciurescu este astăzi un nume deplin uitat, dar în epocă era un poet cunoscut, care primise în 1941 premiul Academiei. Olga Caba, bună romancieră la data când își publica eseurile, a dispărut practic din viața literară după ce, închisă prin anii cincizeci, în semn de protest, după 1944 a preferat să ... tacă. Petru Manoliu, profesor universitar și harnic gazetar (cel mai ades ascuns sun pseudonimul Erasm), conducătorul unui cenaclu literar, închis la rândul său tot prin „obsedantul deceniu”, va fi marginalizat, uitat, dar în epocă era un nume care se bucura de prestigiu. Intr-un fel „antologia” noastră e și un act... reparator.

Chiar și la o citire superficială, lista celor ce au comentat romanul englez în paginile presei interbelice rezervă o ... surpriză: lipsesc aproape deplin - sau oricum apar sporadic - criticii așa ziși profesioniști, inclusiv cei apropiați de mișcarea modernistă.

Garabet Ibrăileanu e prezent doar cu doua studii despre Th. Hardy, e drept temeinice. Lipsesc în schimb: G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius și mai ale Eugen Lovinescu. În opera acestora apar trimiteri la proza engleză, cunoscută mai ales

prin intermediar francez, dar atât. O explicație ar putea pleca de la faptul că toți aceștia s-au format sub alte „ceruri” literare și, structural, s-au simțit mai aproape de literatura franceză.

G. Călinescu și-a desăvârșit studiile în Italia, iar la „Jurnalul literar”, înființat de el în 1939 și-a încurajat tinerii colaboratori să comenteze literatura engleză, dar marele critic a stat „departe de luptă”. Cât despre prozator - acesta a rămas solidar cu formula „balzaciană”, chiar dacă a folosit-o în chip novator.

Eugen Lovinescu - tânărul pe atunci clasicist - își luase doctoratul în Franța și va teoretiza mai târziu „legea sincronizării”, plecând de la sociologul francez G. Tarde, dar n-a scris despre proza engleză cu care tocmai ne... sincronizam.

Șerban Cioculescu, specializat la Sorbona, prezent frecvent în presă și-a canalizat interesul spre literatura română; s-a mulțumit să se refere când și când, la romanul englez, de exemplu atunci când apropie tehnica narativă a romanelor lui M.Eliade de cea a lui A.Huxley.

Perpessicius, mereu prezent în presă cu aplicate cronici literare, scrie doar despre traducerea poemelor lui O. Wilde, deși lucra în redacția revistei „Cuvântul” în care s-au publicat atâtea texte valoroase despre romanul englez. După 1933, acaparată de editarea operei lui Eminescu e cu atât mai puțin interesat de înnoirile romanului englez.

Pompiliu Constantinescu, asistentul lui M. Dragomirescu, a semnat adesea cronică literară în „Vremea”, dar și-a manifestat interesul mai ales față de literatura franceză, „Arbitrul eleganței critice”, cum a fost numit Vladimir Streinu, a urmat cursuri de perfecționare tot în Franța. S-a dovedit receptiv la elementele novatoare, păstrând însă echilibrul statornic între clasic și modern. Abia în vremea celui de-al doilea război mondial a început să învețe limba engleză, simțind ca pe un handicap umilitor neputința de a citi, în original, marea literatură „insulară”. În presa interbelică - așa cum s-a văzut - a publicat doar un articol despre Huxley, valoros, dar... singular.

Paul Zarifopol, mort pe neașteptate în 1934, adică tocmai în perioada când interesul pentru romanul englez era la noi în vizibilă creștere, și-a făcut studiile de filologie romanică și germanică în Germania. A manifestat interes mai ales pentru JVL Proust și A. France, chiar dacă „*Din registrul ideilor gingașe*” - cum și-a intitulat volumul din 1926 nu lipseau referirile la literatura engleză, pe care o citea în original.

Tudor Vianu, esteticianul și mai puțin criticul, în stricta accepție a textului, nu a cultivat cronica literară curentă, preocupat mai ales de ideile generale legate de artă. În paginile de literatură comparată s-a referit mai ales la Shakespeare.

Au intrat în arenă mai tinerii: A1. Piru — cu un text cuminte despre Maugham; Adrian Marino, doar cu articolul despre *Metoda lui Arnold Bennett pentru formarea gustului literar*, publicat în 1944, în „Revista Fundațiilor Literare”; Virgil Ierunca (semnând și Virgil Untaru) e preocupat mai mult de cartea franceză; publică totuși articole - inegale ca valoare despre Th. Hardy și J.Joyce.

În schimb și-au făcut din plin simțite vocile tinerilor scriitori afirmați în jurul anului 1927, inaugurând o nouă direcție în proza românească și manifestându-se de asemenea ca valoroși esești. E vorba mai ales de Mircea Eliade și Mihail Sebastian, Care erau familiarizați cu proza modernă engleză și au scris texte importante despre ea.

Eliade, care, după propria sa mărturisire, învățase engleza ca să-l poată citi în original pe Frazer, a tradus *Revolta în deșert* a colonelului Lawrence și a comentat pe larg, în eseuri cuprinzătoare, opera lui S.Butler, A.Huxley și Th.Kardy. Alegerea nu e întâmplătoare, Eliade se simte apropiat structural de acești scriitori, în parte se recunoaște în demersul lor. Textele sale dovedesc o temeinică cunoaștere, dar comentariul este caracterizat printr-un marcat subiectivism, pendulând mereu între elogi și reproș, nu o dată nedrept.

Atras la început mai mult de romanul francez, îndeosebi de opera lui M. Proust, Mihail

Sebastian îl descoperă, la Paris fiind, și pe cel englez și, de dragul lui, învață limba engleză. În articolele sale e preocupat să găsească coordonatele ce definesc romanul insular. A selectat opere ale scriitorilor cu care și-a găsit afinități (Emily Brontë, S. Butler, Ch. Morgan, Th. Hardy) dovedind intuiție sigură a valorilor estetice, acuitate critică, pătrundere psihologică în descifrarea devenirii personajelor. Percepția operelor e preponderent impresionistă, analiza discontinuă, autorul textelor lăsându-sC condus de trăirile personale provocate de lectură. Uneori, entuziasmul îl determină să se hazardeze în „pronosticuri” pe care istoria literară nu le-a confirmat (cazul seriei loarei Norah James - articol omis din docta lucrare a lui Andi Bălu).

În cartea sa *Receptarea literaturii engleze în România de critica și istoria literară*, apărută în 2001, Andi Bălu stăruie și asupra contribuției angliștilor noștri: Marcu Beza și Drăgoș Protopopescu.

Comentându-i demersul, Andi Bălu îi cântărește cu înțelegere meritele și limitele, ținând cont de faptul că, fiind conferințe, aveau un caracter informativ și se adresau unui public eterogen. Dar Marcu Beza nu intuiește valoarea estetică a prefacerilor de adâncime ce aveau loc în structura romanului englez contemporan, iar îndreptarea lui spre analiză psihologică și introspecție, atracția spre monologul interior, le considera o modă pasageră. [ 99] Cu toate acestea, în ciuda opticii sale tradiționaliste, M. Beza a oferit contemporanilor săi prima sinteză asupra romanului englez din primul sfert de veac al XX-lea.

Lui Drăgoș Protopopescu, Andi Bălu i-a consacrat un întreg volum: *O perspectivă românească asupra literaturii engleze* (2002), în care îi prezintă pe larg viața și activitatea, comentându-i pe larg nu doar eseurile, ci și romanele, piesele, poeziile - azi uitate.

În materie de proza insulară, cursul său despre *Romanul englez* din anii 1945-1946 nu aparține perioadei studiate de noi. Articolele publicate până atunci sunt însă concludente. Sunt ample eseuri - principala modalitate de exprimare a marelui artist - particularizate prin câteva elemente:

- eseistul nu-și scoate în evidență erudiția reală, topind-o în text folosește, spre deosebire de M. Beza, rar citatul
- își expune tranșant judecățile de valoare, caracterizate printr-un mare „coeficient de subiectivism și de trăire lirică” [100]
- limbajul utilizat este expresiv, plin de culoare

Textele incluse de noi despre Chesterton, Dickens, J. Conrad, Th. Hardy, Kipling și Wells au arătat că nu totdeauna receptarea sa este adecvată .

- n-a sesizat valoare de excepția pentru epocă a operei lui Th. Hardy, reproșându-i pesimismul, „excesul de crudități”, neverosimilul conflictelor.
- nu și-a dat seama că romanele hardyene nu au fost apreciate de contemporani doar pentru că nu se integrau în orizontul lor de așteptare și puritanismul încă supraviețuia, considerând, eronat, că a fost sancționată lipsa lor de valoare.
- nu a simpatizat noua generație de scriitori, J. Joyce, V. Woolf, Huxley, trimițând mereu săgeți usturătoare spre înnoitorii romanului englez. Încredințat că valoarea artistică a romanului depinde în măsura decisivă de atitudinea romancierului față de timp, a considerat că dereglarea timpului, e un semn al dezagregării romanului și deci Joyce este „un ratat”.

Prozatorul Drăgoș Protopopescu, pe care G. Calinescu îl expedia într-o propoziție (nuvelele “relevă în autor mai mult cultură și inteligență decât talent”), se străduise, totuși să introducă în romanele sale elemente narrative noi, multe, desigur sub influența romanului modern blamat;

- regurge la un personaj - reflector
- folosește persoana a II-a pentru narator(ca în *La Modification*-romanul lui Michel Butor)
- structurează acțiunea în planuri paralele, cel al trecutului reereându-1 prin intermediul memoriei involuntare
- firul epic e redus și - cel care îl va critica ironic pe Joyce că acordă prea multe pagini modului în care un personaj se bărbierește, expune într-un roman aceeași îndeletnicire în multe pagini.

Dincolo însă de unele „accidente” de receptare, eseurile sale sunt valoroase: cel ce le scrie „cunoaște” și o face cu jerbă de imagini, de multe ori deplin adecvate „obiectului”. Am schițat un răspuns posibil la întrebarea: Cine semna textele despre romanul englez în presa noastră interbelică. Ne întorcem acum la aceste texte, spre a vedea care era natura și valoarea lor, ținând cont și de faptul că erau destinate presei.

Materialele sunt variate: de la simple note care vestesc apariția unei cărți sau a unei traduceri noi, la eseu de mari dimensiuni publicat în numere consecutive. Apar; cronici de întâmpinare, recenzii, medalioane biografice sau ample comentarii literare, având ca obiect o carte, un scriitor, un personaj important. Din când în când apar paralele între doi scriitori, debateri de probleme mai generale precum: moralitatea în artă, sinceritatea în literatură sau - poate fi geniul un personaj de roman? Nu lipsesc polemicile și chiar un proces - literar, stârnit de „cazul” Lawrence.

Multe texte au statutul efemer al oricărui material destinat presei cotidiene, simplă parafrază a operei, nu analizei, altele însă au altă structură și vizează un alt public, când revistele sunt literare.

Scurtele note din marile ziare politice ale timpului nu cereau trimiteri bibliografice și nici utilizarea ghilimelelor. Ades nesemnate, ele aveau un rol pur informativ. Cele legate de comemorări, aniversări, premii literare, se prezentau cel mai ades în chip de „medalion literar” cu date despre viața și opera sărbătoritului, culese adesea din ziarele pariziene.

Recenziile, cronicile de întâmpinare - frecvente - sunt structurate după schema „clasică”: câteva date despre autor - dacă se poate, spectaculoase, senzaționale - rezumatul cărții (cărților), câteva date despre personaje și raporturile dintre ele și ... cam atât. Rar, foarte rar, apar aprecieri - inspirate sau nu - despre structura narativă a cărții sau despre traducere (o singură dată cu referire la textul englez! ) Schema în sine nu e nici bună, nici rea, depinde de cine și cum o folosește.

Uneori apar derapaje: exagerări care pornesc dintr-un exclusivist punct de vedere sociologic sau atunci când fapte de natură extraliterară apasă neonest în cumpăna aprecierilor. De pildă:

Mihail Dragomirescu condamnă romanul lui Kipling *Kim* pentru că „glorifică spionajul”

- Mircea Eliade declară apăsător: „Kipling a mințit” - judecându-1 doar ca pe „un pozeur al superiorității rasiale”

Alteori bruiajul vine de la situarea comentatorului pe o poziție ideologică accentuată: Ion Călugăru îl condamnă pe Lawrence pentru că „nu era animat de un mit social”. Alfons Adania scrie - cu mânie proletară - „mama lui Lawrence n-avea conștiință de clasă”, de aceea fiul ei era „un individualist burghez, decadent”. La polul opus, Felix Aderca, zelosul „avocat” al scriitorului, ajunge nu doar să supraliciteze „cazul”, dar și să scrie o veritabilă pledoarie pentru sublitteratură, elogiind fără rezerve pe Pitigrilli și Dekobra.

Mai rar, și parcă spre a echilibra balanța, un gazetar obscur (Oct. Gâdei, de pildă) găsește că singurul criteriu e cel al... faptelor frumoase!

Să mai amintim câteva „citiri” neadecvate:

un gazetar îi reproșează lui W. Scott că-n romanele sale nu respectă... adevărul Alexandru Bilciurescu, care nu mai e un gazetăraș obscur, găsește că romanul *Moi, Claude Empereur* e o... autobiografie pentru că e scris la persoana I, iar autorul *Rebecăi* păcătuiește utilizând o „formulă literară sortită eșecului” - V. Ierunca îi reproșează lui Th. Hardy că se ocupă de „cazuri”, ceea ce nu face obiectul literaturii mari!

D L Suchianu, cel care și sfătuia cu toată seriozitatea cititorii să sară paginile plicticoase, apreciază că Wells „nu are urmași”, când e evident că îi are, cărțile lui au deschis în *science fiction* o epocă, oferind modele pentru o lungă serie de scriitori: monștrii cu ochi holbați (big eyes monsters), imagini escatologice bazate pe coliziunea planetelor sau pe degradarea universului prin epuizarea energiei ș.a. - ajunse o adevărată modă.

Uneori se tranșază disocieri în alb-negru, anulând nuanțele interpretării sau se multiplică abuziv semnele de exclamație admirative, fără o motivare pe măsură sau cu una îndoielnică (de pildă, Marcu Beza apreciază că un roman de G. Moore place englezilor, mari amatori de curse de cai, pentru că descrie bine o astfel de cursă!)/

Am greși însă dacă am fi extrem de severi, judecând limitele receptării interbelice, din perspectiva sec. XXI. Rămâne meritorie mai ales strădania de a înțelege marile schimbări prin care trecea romanul insular, înainte ca timpul să-și spună cuvântul. Era o literatură înnoitoare, unele „mișcări” erau de-a dreptul șocante și „cronicarii” trebuiau să se pronunțe ades „fără protezele unor amănunțite comentarii”, cum se exprimă unul dintre temerarii exegeți ai operei lui Joyce, încercând să depășască „tortura limbajului” unei cărți ce se adresa mai mult specialiștilor (*Finnegan's Wake*). Că unele texte valorifică din plin textele lui Valéry Larbaud despre Joyce nu e de condamnat. E mai degrabă o șansă pentru că s-au pus și la noi în circulație aprecieri avizate ale unui mare cunoscător, mijlocindu-se astfel o bună întâlnire a cititorului român cu opera unui scriitor dificil, „mai mult citat decât citit”, cum se remarcă adesea.

Interesante sunt discuțiile legate de structura contrapunctică a romanelor lui Huxley, cele despre problema Timpului în romanul englez (S. Iosifescu), ca și reluarea eternei probleme a moralității în artă... Presa noastră interbelică a surprins frământările legate de diferențierea dintre romanul-povestire și romanul-eseu sau întrebarea mereu de actualitate: „câtă filozofie poate suporta un roman, spre a nu înceta să fie... literatură?”

Sigur, în ziarele în care literaturii i se rezerva doar o rubrică, dominau texte scurte, informative, sau coborînd, nu o dată, până la... bârfa despre care scria B. Fundoianu într-un text despre O. Wilde:

„... poți oricând să scrii despre Wilde și să-i judeci opera. Poți chiar să osândești. Bârfeala a devenit însăși critica literară; Și ori de câte ori, într-un plan se judeca numai anecdotică, fără a se căuta obârșia în temperament, de atâtea ori critica [...] este o simplă "bârfeala"” („Rampa”, V, 1921, nr. 1170, 21 septembrie, p. 3). Dar nu prin „bârfe”, fie ele și... literare, se contribuie la receptarea adecvată a literaturii marilor scriitori. De aceea am acordat prioritate textelor cu greutate, nu puține, stăruind asupra meritelor, nu asupra „păcatelor”... interbelice,

Parcursul textelor, pe firul timpului, atestă un remarcabil progres analitic, o maturizare a criticii și a limbajului critic. Dacă până prin anii douăzeci se vorbea preponderent de: „sinceritate”, „adevăr”, în literatură, spre jumătatea perioadei interbelice se scrie despre „autenticitate” și „organicitate”. Se intuiește disoluția personajului, abandonarea acțiunii ce curge cronologic, folosirea tehnicii contrapunctului. Nu se vorbește încă despre „fluxul de conștiință”, ci doar despre monologul interiori (Naratologia se va dezvolta spectaculos în

perioada postbelică și atunci cântărirea noutăților aduse de romanul englez modern va căpăta noi valențe.)

Se fac asocieri și disocieri, multe cu raportare la literatura română (de ex. Anton Holban, remarcă nu fără temeii că proza Hortensiei Papadad Bengescu e mai apropiată de cea a lui Huxley, decât de romanele lui Proust).

Publicate în ziare de mare tiraj sau în paginile unor reviste literare de mare prestigiu, ele au contribuit hotărâtor la o bună întâlnire a cititorului român cu marea literatură insulară.

Cititorul român a fost ținut la curent cu evoluția literaturii engleze, nu totdeauna prin intermediar francez. S-a ajuns ca în același an în care apărea cartea în librăriile de pe malul Tamisei, să fie comentată în presa bucureșteană. Elita intelectuală a timpului, dar și o armată de gazetari mai modești au făcut ca informația literară să fie sincronizată cu cea europeană, așa încât putem spune că - din acest punct de vedere - în perioada interbelică nu ne situam la porțile Europei, ERAM în Europa!

Semnificativă e împrejurarea că, aflându-ne într-o perioadă extrem de importantă pentru devenirea romanului modern, prin cele mai avizate condeie, publicistica noastră a ținut cu „forțele de opoziție” - cum numea Alberes pe înnoitori - cei care au „spulberat” povestirea (story) coerentă, în încercarea de a surprinde plenitudinea clipei. Vom stăruii asupra receptării a doi dintre cei mai importanți reformatori ai romanului englez, James Joyce și Virginia Woolf, pentru a pune în lumină cât de receptive la nou au fost „vocile” critice ale perioadei.

Romanul *Ulise*, cel pe care - după o primă lectură - Virginia Woolf îl eticheta drept „o carte incultă și grosolană”, „un eșec”, a stârnit nedumeriri și la noi. Mihail Sebastian compară șocul provocat de întâlnirea cu romanul lui Joyce cu cel trăit de „un geolog care s-ar afla în fața unei roci necunoscute până la el. Pentru Romulus Dianu impresia produsă de lectura cărții scriitorului irlandez e asemănată de cea pe care ar încerca-o cel ce s-ar trezi deodată „pe o altă planetă, cu alte legi, cu alt aer, cu alta faună și floră.”

În ciuda șocului, firesc dată fiind radicalitatea inovațiilor, cei mai mulți comentatori români sesizează ceva din complexitatea și adevărul formulei literare noi, atunci când vorbesc de „monstruoasa originalitate”, „pantagruelismul lingvistic” sau „tortura limbajului”. S-a scris în epocă în ziarele bucureștene (și nu numai) despre „perfecționarea monologului interior”, care ia aspectul unui „monolog continuu” în care se topesc și „materiale ale subconștientului”, se înregistrează „torentul de percepții și imagini, de senzații”, expresie a unei vieți interioare intense, halucinante”, dar și de „elaborarea lucidă, la rece, cu grijă pentru fiecare detaliu”, a cărții văzută ca „o epopee interioară.”

Pentru că se adresează cel mai adesea unui lector care n-a citit romanul, unii dintre cei care-l comentează „povestesc” ... de ne-povestit, ignorând faptul că textul modern poate fi comentat nu (re) povestit, pentru că în el fiecare detaliu e important, mai important de multe ori decât orice schemă narativă. Dat fiind faptul că e vorba de un narator atât de radical, nu e de mirare că pentru cititorul contemporan scriitorului, fie el și un cititor avizat, rămân obscure destule tâlcuri ale creației lui Joyce sau sunt doar intuite, fără a putea fi definite limpede. Limitele receptării sunt de înțeles pentru că e dificil să abordezi un text care ocolește logica narativă obișnuită și schimbă aleatoriu punctele de vedere. Asociațiile mentale ale personajelor sunt și ele obscure, de vreme ce reminiscentele memoriei nu mai sunt prinse în lanțuri asociative conștientizate, ca la Proust, ci se ivesc fragmentar, capricios, arătând ca fiecare gest, cât de mărunț declanșează procese mentale pe care nu le stăpânim, mai degrabă ele ne stăpânesc pe noi.

Va fi rândul criticii postbelice să adâncească „citirea”, să comenteze cărțile lui Joyce și din perspectiva *modernității metatextuale*, adică a modalităților prin care literatura modernă se

constituie și *ca discurs* cu privire la alte texte. Critica interbelică a intuit doar în mare în ce constă metamorfoza pe care o aduce romanul lui Joyce și a pregătit viitoarea lui înțelegere de profunzime. „Neajungerea limbii”, absența încă a unei terminologii adecvate înnoirilor radicale - estompează modernitatea unor aprecieri Care intuiesc schimbarea, chiar dacă nu știu cum s-o numească.

Scriitorul ca povestitor al unor stări obiective dispare și în opera Virginiei Woolf. Și acolo aproape tot ce se spune apare ca o reflectare în conștiința personajelor multiplicându-se, în același timp/ punctele de vedere, până la a se ajunge în situația în care nici nu mai există un punct de vedere obiectiv, din afara romanului, din care să fie priviți oamenii și întâmplările. De cu totul altă factură decât romanul lui Joyce, de aici și rezervele scriitoarei față de contemporanul său, cărțile ei au fost viu comentate și-așa cum s-a văzut mai aproape de intențiile mărturisite chiar de Scriitoare.

D. Faur și Silviu Iosifescu vorbesc în cazul său despre „viziunea impresionistă”?, un anonim scrie despre „suprimarea timpului” în romanul *Orlando*, iar Sanda Mateiu remarcă adecvat că pentru Virginia Woolf „viața nu e alcătuită din fapte, ci din impresii”, într-o succesiune de clipe încărcate de viață, „o transcriere esențializată a vieții” notează și Araqvir Aterian. Cineva care se ascunde sub inițiala „I” remarcă cu pătrundere că în cărțile Virginiei Woolf „lumea exterioară se infiltrază și creează lumea interioară”. În sfârșit, observațiile lui Mihail Sebastian: „Pentru ea clipa de viață nu este clipă, ci o adunare tumultuoasă de amintiri, tendințe, reflecții” sau „N-o preocupă momentele acute, ci caută detalii investite cu sens” - ar putea fi semnate și de criticii din perioada postbelică» fie de la noi, fie din alte zări.

## BIBLIOGRAPHY

**Andi Baiu**, Receptarea literaturii engleze în România de critica și istoria literară (1920-1946), Ed. Minerva, 2001, p. 72

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944), București, 1997, voi. II, Literatura engleză

**Stanciu, Virgil**, A history of English literature (the last decades of the 19th century and the 20th century, vol I, Cluj-Napoca, 1981

**Velter, Tiberiu**, Relațiile româno-britanice între anii 1919-1924, Editura Presa Universitară clujeană, 2000

**Verzea, Ileana**, Anglia văzută de români, în „Secolul 20”, 1978, nr. 10-11- /12, p. 53-71  
Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, Dicționarul scriitorilor \ români, voi. I-IV, Editura Fundației Culturale Române, 1995-2002



## MOTHERING SUNDAY: A ROMANCE BY GRAHAM SWIFT: ECHOES FROM MRS DALLOWAY BY VIRGINIA WOOLF

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

*Abstract: The purpose of this paper is to look at similarities regarding structure and elements between the novel Mothering Sunday: A Romance by Graham Swift and Mrs Dalloway by Virginia Woolf. The meaningful day in the past to which maid Jane returns is in 1924, while the present time in Mrs Dalloway is the year 1923. Intertextual references link Swift's novel to that of Virginia Woolf, such as the mention of the day in March looking like a day in June, just like the day which triggers Mrs Dalloway's memories, together with the mention of war and its consequences. What is more, there are similar instances of love stories which were left unfinished and which are still remembered at present, together with tragic moments, such as the death of Paul reminding of the death of Septimus in Woolf's novel. The process of remembering does not take place only in the fictional worlds; it extends to the readers' memories of the novel by Woolf through key references at intertextual level. The process has been documented for reading comprehension (Beker et al, 2016, p. 1161), and it can be extended to include the readers' memories of other novels, activated by key moments as well as characters. In order to describe the readers' experience with these two novels, we need a concept that is different from intertextuality. Swift manages to set the reader into a mood that recalls Mrs Dalloway yet is a different story and a story that has its own autonomy.*

*Keywords: Memory, tragedy, intertextuality, imagination, war*

### 1. Introduction

Set apart by their year of first publication, 1925 by Hogarth Press for *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf and *Mothering Sunday: A Romance* by Graham Swift due to the move past-present, as well as other allusions, which are common when it comes to intertextuality.

First of all, both novels refer to a memorable day which had led to a major incident in their personal lives, and which they will keep remembering as they advance in life. For Mrs Dalloway, it is a day in June which she remembers at present, in June 1923. For the maid in *Mothering Sunday*, it is a day in March, which is precisely mentioned that looks like a day in June. What is more, the years when the incidents in the story take place are very close: the time when the maid Jane is lying in bed with her lover, the son of a rich lord, is 1924, while the present time in *Mrs Dalloway* is one day in 1923, showing the way people can still be influenced by the First World War. Another striking resemblance between the two novels has to do with the issues regarding the choice between lover and person to be married to. Clarissa has decided not to marry Peter, but Mrs Dalloway, in order to have a stable life, while for Paul Sheringham it is decided by his family to have an arranged marriage with Emma Hobday, while he is in love with maid Jane Fairchild. There is a tragic story in both novels: Septimus in Mrs Dalloway kills himself, while Paul will die accidentally on his way to meet Emma. There is also talk about the

war that had ended in both novels. The characters face the same issues in their personal, family and love relations: isolation, connectedness, and nostalgia for the past as well as sadness.

In *Mrs Dalloway*, intertextuality is present through the use of lines from Shakespeare, while in *Mothering Sunday*, intertextuality is present through allusions meant for a reader who had read Woolf's novel. In Swift's novel, intertextuality is used to set out a certain mood, as well as certain expectations and foreshadowing, while all the time the author manages to surprise the reader. The plot, while being similar, seems to have, apparently, suffered a distortion like in dreams, certain tragedies are displaced over to other characters. For instance, the tragedy of Septimus in *Mrs Dalloway*, who was a secondary character intersecting with the main characters' path, is displaced over to the main character, maid Jane's lover, Paul, the son of the Sheringham family. Swift centres his story on the two main characters, Jane and Paul, who are having a secret affair on Mothering Sunday, March 30, in 1924. The beautiful day during present time in June 1923 reminds Mrs Dalloway while she prepares for a party and goes to buy flowers of a beautiful day in her youth, when she spent time with her friends Peter and Sally. At present time, Jane is a writer and has reached old age. Her story is wrapped in the nostalgia of the past, and she refers to the past time as a time of fairy-tales:

Once upon a time, before the boys were killed and when there were more horses than cars, before the male servants disappeared and they made do, at Upleigh and at Beechwood, with just a cook and a maid, the Sheringhams had owned not just four horses in their own stable, but what might be called a 'real horse', a racehorse, a thoroughbred. (Swift, 2016, p. 8)

For Mrs Dalloway, the action begins with her doing the shopping for a coming party: "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself" (Woolf, p. 3). Everything is realistic in Woolf's story, and the love story is more of an issue regarding what might have been if Clarissa had chosen Peter and not Mr Dalloway back in her youth. In Swift's novel, the love story from the past is still alive, while in *Mrs Dalloway*, for Clarissa and Peter, as well as for Septimus and Rezia, everything had changed with the passage of time. The tragedy for Jane was the loss of her lover which was amplified, beyond his arranged marriage for which he was reluctant. The loss of his life in the accident amplified the loss of those moments of love and of the loved one for Jane.

The reader of Swift's novel, if also a reader of Woolf's novel, previously, is prompted to take part in the process of remembering. Swift offers clues throughout the novel, which remind readers of *Mrs Dalloway*, yet, at the same time, he also misleads the readers, since, at times, they feel that all resemblance had been an illusion. The way the respective day in March which looks like a day in June is used reminds of Woolf's novels' one day in June incidents, during the present time as well as in the past. However, it is not a day when the female character was given a choice, and in fact, nobody was given one. The marriage was arranged between the two families to preserve their fortunes. The one who dies is accidentally killed, while Septimus kills himself. In Swift's novel the characters seem not to have even the least feeling of control they seemed to have in Woolf's novel. Clarissa and Sally had discussed at some point about the possibility of not even marrying at all, which was not realistic at the time. Septimus no longer had control over his perception of reality. The memories of the reader are triggered by the use of keywords: a day like June, war, love, marriage, tragedy, loss, etc. At some points it feels that

readers are going through another story, as there are moments where no more keywords are mentioned.

The paper will investigate the process through which the readers are prompted to go by this story and to see what type of intertextuality is used.

## 2. Literature Review

Intertextuality has been a concept on which research has centred starting from Julia Kristeva's coining it (1980) and from Bakhtin's notion of dialogism, referring to the dialogue that is established among texts (Irwin, 2004). Intertextuality could be obligatory, optional and accidental. In the case of Swift's and Woolf's novels, the intertextuality is not obligatory, as Swift's novel can have a meaning in itself, and readers are not required to know precisely the novel written by Woolf to better understand his novel. It is not as in the case of Swift's novel *Ever After*, where the references to Shakespeare's play *Hamlet* require knowing the play. The echoes of Woolf's novel in Swift's novel *Mothering Sunday* can be regarded as an instance of optional intertextuality, yet, unlike the way optional intertextuality has been described as not having a significant impact (Fitzsimmons, 2013), for Swift's novel the mood changes a lot by applying the references in Woolf's novel. Accidental intertextuality refers to the readers' own experiences of connecting two texts due to their personal cultural background, without any anchorpoints (Fitzsimmons, 2013). While Swift never, in any interview, clearly acknowledges the connections between his work and Woolf's, there are references and keywords which, put together, lead to the experience that is common to all cultivated readers. After all, *Mrs Dalloway* is a key text in English and world culture belonging to Modernism. Psychologically speaking, the humans feel the need for pattern recognition (Shermer, 2008). In this way, they feel that they can control the chaos (Gilovich, 1991). For example, they feel the need of "Finding meaningful pattern in meaningless noise" (Shermer, 2008). This tendency could be activated by the way the keywords and key moments are set down in the novel by Swift. For this type of experience, a new concept should be needed, and the best one is the readers' memories.

These memories are activated through this pattern recognition tendency through the use of keywords, which looked like they are grouped right from the beginning of the novel. The readers will move along with the characters on the path of their memories, sympathizing with them, and at the same time remembering a certain mood from a previous novel, that written by Woolf. In this way, the lyricism is reinforced, based on the same means as *Mrs Dalloway's* lyricism. The intertextual references in *Mrs Dalloway* were to poems which reinforced there the poetic mood. Love and loss were noticed to be present in Swift's story, as well as books

The journey into Jane Fairchild's past and the moments that have formed her as a writer is marked by repetition, in particular by the returns to *Mothering Sunday* of 30th March 1924, a day filled by love, loss, and books. [...] In effect, the text becomes an act of prolonged remembering which lingers on moments from the past and dwells on "the scenes that never occur, but wait in the wings of possibility" (Swift, 2016, p. 54) to become haunting reminders of unrealized potentials and different futures. (Więckowska, 2017, p. 181)

While love and loss function as keywords recalling Mrs Dalloway, the books can recall Woolf's claim about the need of a room of one's own in her famous writing. Since Jane has "no clothes to her back, no roof of her own, and eating someone else's pie" (Swift, 2016, p. 74), Więckowska (2017, p. 186) makes this parallel between Jane and Woolf's writing *A Room of One's Own*, accessible through the keywords previously quoted. According to Więckowska (2017, p. 186, footnote):

Swift's heroine seems to repeat here Virginia Woolf's famous call for "A Room of One's Own," first expressed in Woolf's lecture delivered in 1928 and published as an essay in 1929. The need for one's own room is stressed in the novella also by the comparison made between being a maid and an orphan: "And being a maid was a little like being an orphan, since you lived in someone else's house, you didn't have a home of your own to go to" (Swift, 2016, p. 91).

Więckowska (2017, p. 185-186) makes several connections between Swift's novel and Woolf's work, including the connection between the convention of having the action in one day and the distinction public vs private sphere which were specific to Modernism:

The 1920s, the time when Jane discovers that she wants to be a writer, are also regarded as the heyday of modernism, the "art of crisis" that was substantially shaped by the First World War (Bradbury & McFarlane, 1976, pp. 21, 50), but that was also influenced by the first wave of feminism and the increasing demands for women's political, intellectual, and cultural autonomy. [...] Reflecting the style of the time, *Mothering Sunday* adopts a number of modernist conventions, including the focus on a single day, the contrast between the private and the public sphere, the use of third-person narration and free indirect discourse, and the emphasis on the subjective experience of time and space (Gee, 2016).

The scientific article by Więckowska shows that connections between elements of Woolf's and Swift's work have already been established, in relation to the novel *Mothering Sunday*. However, her paper does not focus on *Mrs Dalloway* and the way it is suggested through keywords. The aspect of war in *Mothering Sunday* is also covered by her scientific paper:

World War I has been described by numerous commentators as the first major modern crisis that radically transformed the society and culture, and that continues to influence the world up to today, obstinately refusing "to remain buried in the past" (Stevenson, 2013, p. vii). (Więckowska, 2017, p. 182)

The war is seen as a major event in both novels, both by Woolf and by Swift. The atmosphere of grief for the loss of dear ones due to the war is documented by Więckowska (2017, p. 183) in Swift's novel:

Swift's novella records the sense of a break in history and the ensuing precariousness by evoking numerous ghosts of the First World War, so that they might be seen as forming the textual core of other spectral structures that appear in the book. The local community is depicted as decimated by the war: the Nivens, for whom Jane works,

have lost in the war their two sons, Philip and James, and two of the Sheringhams' boys, Dick and Freddy, were killed in France. Years after the war, in 1924, the dead boys' rooms at Beechwood are preserved as "unalterable shrines" (Swift, 2016, p. 63) where everything remains "just as it was" (p. 92), as if their owners were to return any moment, and both the Nivens and the Sheringhams keep their boys' books waiting for them in special sections of their libraries, even though the war utterly destroyed the heroic ideal of manly adventure which the novels propagate and which Paul, the survivor, describes as "the tommyrot" (p. 71).

Through this atmosphere, the readers may also recall another novel written by Woolf, namely *Jacob's Room*, where the same grief and sadness is felt as Jacob is killed during the war. The fact that Jane is a writer and preserves her last moments together with Paul so vividly could make readers recall the way painter Lily Briscoe preserves the image of Mrs Ramsay, or at least struggles to, in Woolf's novel *To the Lighthouse*. However, unlike Woolf's novel, in Swift's novel there is no mother: on *Mothering Sunday*, Jane Fairchild, the orphan, has no one to visit, and it is that precise day that she says goodbye to the one she loves, and eventually news of him dying in an accident intensify her loneliness and grief.

### 3. Methodology

The theory of the tendency of the human mind towards pattern making and pattern recognition is a topic currently debated in psychology science and cognitive neuroscience. During pattern recognition, there is information that is found in memory to match the information received from somewhere else, or from a stimulus (Eysenck, 2003). The human mind stores templates and then activates them (Shugen, 2002), as it compares them to previous templates stored based on similarities. This process of using previous memories of previously learned information is active when reading and wishing to understand any type of text: "Comprehension of multiple texts may involve processes that are similar to those involved in single text comprehension, including integration of new information with information stored in memory." (Beker et al, 2016, p. 1162)

The method of using keywords for a scientific paper could be applied, by extension, to fictional works and the way they help the reader remember other works to which it alludes to. At least Swift appears to use this technique: a day in June, or at least reminding of June, war, love, loss, words which are mentioned directly or implied, in fact both words and images, as well as story structure, can make readers resort to their memories from another text. Through the allusion presented through optional intertextual references, the template of the novel *Mrs Dalloway* by Woolf is created in the readers' minds. At some points, it can coexist with another novel by Woolf such as *To the Lighthouse* and with her essay *A Room of One's Own*, due to similarities between the characters which are suggested either through images or through a choice of words which reminds the ones used by Woolf.

Another process which deals with memory is the one used by Woolf, through her stream of consciousness. Psychoanalysis speaks about the methods of free associations, which were used in order to help the patients speak their minds freely. In some cases, they could be given one word, and asked to say the first word that came into their mind when hearing it. The readers' process of remembering other words when reading a work of fiction could also be based, at least partially, on associating certain words and images with others from other novels, and from here

they feel that the novel they are currently reading is related to the ones they already know. The writers may deliberately resort to suggesting this association techniques to the readers, since there are novels which are by now cultural landmarks, and part of most readers' experience. The day at the end of March which is associated to a day of June, since it looks like one, prompts the reader to lead the associations further, to the novel written by Woolf. At the same time, the reader is tempted to apply the pattern suggested by this word, yet, throughout the book, the pattern is valid only at some times, not all the time, so sometimes it is dropped and regarded as misleading.

#### **4. Results**

The readers' comprehension of a novel in relation to the previous experience with another novel has several sides to it. First, it can be regarded as an instance of intertextuality, yet what type of intertextuality can we assign it to? We do not know if it was intended, accidental or perhaps deliberately ambiguous? Regardless of the intent, authors of scientific papers have also noticed the similarities. They are examples of cultivated readers, and the basis for their comparisons are certain allusions, done through words or through images, or simply through the behaviour of a certain character. The way readers go through a novel is the way they go through any type of material they read. They bring about previous experiences in all cases. Here, previous experience enriches their emotional reaction towards Swift's novel. The author plays with the way free associations are usually done in such a way as to include the reader as part of this process, and make him or her participate more intensely emotionally together with the characters. The characters' emotional experiences, revived in the present by going through memories is recreated in the experiences of the readers. The readers' participation is intensified. They mirror the process of memory of the characters through their own, an experience which is worked on by the writer.

#### **5. Limits and Discussion**

The comparisons done by authors of scientific papers between novels can be a good starting point for developing the idea as to why and how these novels are so similar. The analysis done in this paper shows that the readers' reactions determine whether two novels can or cannot be seen as similar. We need to turn over to reader-response criticism in order to see how they understand and react emotionally to a certain novel. The similarities are suggested through an appeal both to memory as well as to emotion. Swift manages to suggest an affectionate mood regarding the remembrance of Woolf's novel, due to the fact that the memories of Jane are very affectionate and nostalgic. She manages to preserve her happiness at the time, as well as her feeling of the end of her love story. Happiness and grief, a feeling of long-lasting memory vs a love story which did not last, coexist in Swift's novel. He manages to select precisely those words and images in order to suggest what is significant in his own story. The readers' minds do not wander off to the other novel, but are kept alert in order to see what happens next.

#### **6. Conclusions**

Swift manages to use the device of prompting the readers to remember moments in Woolf's novels in such a way as to create suspense. While he does not write a story that is traditional either, just like Woolf, and is centred in its structure on the device of remembering a

nucleus moment from the past, he manages to build suspense since the novel deviates from what the reader would expect. He does not bring secondary characters like Septimus to suggest tragedy, but places the tragedy right in the story of the main characters. While the readers may simply expect a story of parting lovers, due to his arranged marriage and the illicit relationship with his maid, they are surprised to intensify their emotions by the tragedy that he is killed on the way to meeting his bride, which is done reluctantly. It is as if the feelings of sadness and loss are expressed through the accident, and the story of lovers broken apart becomes all the more impressing. The readers' memory of other texts serves to intensify the key feelings in Swift's story: beauty of the past, grief, and loss.

## BIBLIOGRAPHY

Beker, K., Jolles, D., Lorch, R. F., Jr, & van den Broek, P. (2016). Learning from texts: activation of information from previous texts during reading. *Reading and writing*, 29, 1161–1178. <https://doi.org/10.1007/s11145-016-9630-3>

Fitzsimmons, J. (2013). Romantic and contemporary poetry: readings. Retrieved from CQUniversity e-courses, LITR19049 - Romantic and Contemporary Poetry, <http://moodle.cqu.edu.au>

Gilovich, T. (1991). *How We Know What Isn't So: The Fallibility of Human Reason in Everyday Life*. New York, NY: The Free Press.

Irwin, William. "Against Intertextuality". *Philosophy and Literature*, v28, Number 2, October 2004, pp. 227-242.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

Shermer, M. (2008). Patternicity. *Scientific American*, December, <https://michaelshermer.com/sciam-columns/patternicity/>

Więckowska, Katarzyna. Spectral Economies in Graham Swift's *Mothering Sunday: A Romance*, AVANT, Vol. VIII, No. 2/2017

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. 1925. New York: Book-of-the-Month Club, 1992. Print.

Eysenck, Michael W.; Keane, Mark T. (2003). *Cognitive Psychology: A Student's Handbook* (4th ed.). Hove; Philadelphia; New York: Taylor & Francis. ISBN 9780863775512. OCLC 894210185. Retrieved 27 November 2014

Shugen, W. (2002). Framework of pattern recognition model based on the cognitive psychology. *Geo-spatial Information Science*, 5(2), 74-78. <https://dx.doi.org/10.1007/BF02833890>

## THE USE OF SATIRE TO UNDERLINE LACK OF MORALITY IN G. G. BYRON'S DON JUAN

Mădălina Pantea  
Lecturer, PhD, University of Oradea

*Abstract: Satire is one of the oldest verse forms in the history of world literature. My paper focuses on Byron's use of satire not to moralize his characters but to construct them for adventure and for satire's sake. Don Juan contains the two main criteria of satire: one being the distortion of the physical world outside the poem into a frozen attitude of absurdity, and the second being the ability of the poem to find in a man the infinite capacity of folly.*

*Keywords: satire, morality, Romanticism, attitude, absurdity*

The term *satire* has its origins in the Latin word *satira* which was referring to a literary miscellany, especially a poem ridiculing prevalent vices or follies<sup>1</sup>, and later on from the term *satura* which was a term referring to a dish of mixed ingredients<sup>2</sup>, or later to a poetic medley.<sup>3</sup>

According to the Oxford Dictionary, a definition of satire is:

*The use of humour, irony exaggeration or ridicule to expose or criticize people's stupidity or vices, particularly in the context of contemporary politics and other topical issues; a play, a novel, a film, or other work which uses satire; a genre of literature characterized by the use of satire.*<sup>4</sup>

The definition of the term *satire* preoccupied writers over the ages. It is a term that has the most imprecise definition. It is difficult to determine its precise origins or its original meaning. As for *satirist*, considering the definitions given to *satire*, becomes very simply: a *writer of satire*. The satirist becomes a self-nominated guardian of standards, ideals and truth of the moral and aesthetic values. Satirists are persons who take it upon their selves to correct, censure and ridicule the follies and vices of society and thus to bring contempt and derision upon aberrations from a desirable and civilized norm.

In the Romantic period, satire was an occasional way of writing, but it did not disappear entirely. Shelley used satire in his *Masque of Anarchy* (1832), Keats in his unfinished *The Cap and the Bell* (1848), but the greatest satirist of the Romantic period was unquestionably Byron with his *Don Juan* (1819-1824) and *The Vision of Judgement* (1822).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> <http://oxforddictionaries.com/definition/english/satire> (accessed on the 1st of October, 2020)

<sup>2</sup> Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4<sup>th</sup> Edition, Blackwell Publishers, England, 1998, pg. 780

<sup>3</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/satire> (accessed on the 1st of October, 2020)

<sup>4</sup> <http://oxforddictionaries.com/definition/english/satire> (accessed on the 1st of October, 2020)

<sup>5</sup> Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4<sup>th</sup> Edition, Blackwell Publishers, England, 1998, pg. 785



Steven Jones in his book *Satire and Romanticism*, which as he himself describes it is a study of the constructive and ultimately canon-forming relationship between satiric and Romantic modes of writing<sup>6</sup> during the Romantic period, emphasizes the crucial pressure satire exerted on the literary mode that has come to be identified as *Romantic* and on the process of selection and evaluation that eventually gave Romanticism its central position in literary history. Jones argues that *Romanticism is countersatiric through and through*<sup>7</sup>. The generic absence of satire of satire from the Romantic canon and the denigration of satire by its theorists are determinate, not merely accidental, features of its self-understanding. It is to a significant degree by the negation of the *socially encoded, public, profane and tendentious rhetoric* of satire that Romantic poetry takes its familiar shape, *vatic or prophetic, inward-turning, sentimental, idealizing, sublime and reaching for transcendence*.<sup>8</sup>

As a romantic satirist, Byron was innovative. Unlike the satirist of the Augustan tradition, his satire is not based upon personal bias. He is the only satirist who includes himself in his criticism. In his realistic approach to life he is conscious of a man's fallibility. In style and technique Byron offers satire a new approach. His success in some of his satirical poems is based on his innovative way of composition that dispenses with all Augustan virtues. The Byronic hero is an emblem of a man's situation and his guilty conscience; he is not triumphant in the realm of vices and a failure in the field of virtues.<sup>9</sup>

The structure of *Don Juan* is that of a satiric poem. The most important aspect of the poem is the integration of the motives of the journey and the development of the hero into a satire. The journey of Don Juan, geographically speaking, is from south to north. For Byron the south meant freedom and acceptance and the north meant tyranny and inhibitions. Judging the journey in terms of proximity to the sun and the warm climate, we can state that the south means passion, impulse and actions driven by the heart, while the north, cold and dark, means inhibition, tyranny and actions driven by the mind and social rules.

*Don Juan* is a satirical poem because it contains two main criteria of satire: the first criterion is the one according to which a satire should distort the physical world outside the poem into a frozen attitude of absurdity. The second criterion that this poem satisfies is that, in a man, it should find the infinite capacity of a folly.

Beauty was always a theme for poetry and Byron is not an exception. He shows a disposition to center on beauty. When he introduces a new character, he starts with a physical description. He goes even further, and, in a true romantic spirit, he tends to associate these physical descriptions with nature. This combination of terms paint an unforgettable image of the character the poet describes. A good example is the first description he makes of Haidee:

*Her brow was white and low, her cheek's pure dye  
Like twilight rosy still with the set sun*<sup>10</sup>  
or the description he makes to Dona Julia,  
*There was the Donna Julia, whom to call*

<sup>6</sup> Jones, E. Steve, *Satire and Romanticism*, St. Martin's Press, New York, 2000, pg.1

<sup>7</sup> Id ibidem, pg.2

<sup>8</sup> Id ibidem, pg. 3

<sup>9</sup> Id ibidem, pg. 4

<sup>10</sup> Byron, George Gordon – *The works of Lord Byron, A New, Revised and Enlarged Edition with Illustrations, Poetry, Vol. VI, Don Juan*, edited by Ernest Hartley Coleridge, London, Published by John Murray, Albemarle Street, 1903, Canto II, st. 118

*Pretty were but to give a feeble notion  
Of many charms in her as natural  
As sweetness to the flower, or salt to Ocean.*

Greed was also one of Byron's satire objects. He believed that materialism was one of the biggest problems of society. Throughout the poem he gives various examples of human greed and society's obsession for 'well-being':

*He had an only daughter, called Haidee,  
The greatest heiress of the Eastern Isles;  
Besides, so very beautiful was she,  
Her dowry was nothing to her smiles;<sup>11</sup>*

Power and money have always been human obsessions. But in Byron's opinion the society of that age developed an even greater obsession towards it and with the Industrial Revolution human greed seemed to have grown more than ever. While a huge part of the population was very poor, the other one was plotting and making arrangements to gather as much fortune as they could.

It was important in those times for a girl to have a valuable dowry in order to get a good husband and to gain a good social status. We can clearly see the poet's disgust towards this practice throughout the poem. He describes many times the luxurious décor and decorations in the Sultan's palace, he describes women's dresses, usually made out of expensive materials like one of Haidee's that was decorated with jewels. He even compares women to amber and pearls and other precious jewellery.

In his life Byron went through all the social classes. He went from the stage of a poor aristocrat without access in the high society, to a rich and famous man with open doors anywhere. Looking at his own life money brought about unexpected changes as he went from being poor to gaining access in higher circles in society and being welcomed at any social gathering. The poet introduced the characters by describing their exterior first, their beauty and then their financial status. In this manner he portrays society's obsession of looks, in many cases artificial, and of course their greed.

Don Juan has many affairs in the poem, which he confuses with love. He jumps from one woman to another without thinking about what he left behind. Another example of mistaking an affair for love is the one given in the poem by Catherine the Great. She, like Juan shows an inclination to hide her sexual desires by involving herself in frivolities and infatuate situations.

Byron exposes in *Don Juan* the frivolities, as well as the promiscuous nature of London's aristocratic society. In the next quote duality and sexual desires of some of the "ladies" of the high society are obvious:

*One Man alone at first her heart can move;  
She then prefers him in the plural number<sup>12</sup>*

Don Juan thought he was madly in love with Donna Julia, but when they separated, he never recalls her, as a man who is in love with a woman should and he easily gets involved in a relationship with Haidee. While he was with Haidee he was under the impression he could never live without her, but when her father separates them, he, again, easily becomes involved with

---

<sup>11</sup> Idem, ibidem – Canto II, st. 128

<sup>12</sup> Lord Byron, Don Juan, Canto III, Stanza III,  
[https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/don\\_juan\\_canto\\_33.pdf](https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/don_juan_canto_33.pdf), (accessed on the 2<sup>nd</sup> of October, 2020)

another woman. This shows the human tendency to replace one indulgence to another, in order to always be satisfied from all points of view and by this I am referring to Juan's tendency to always be in the graces of women. Other social flaws like the tendency to cheat, to be disloyal and unfaithful are depicted in the poem.

The poem makes use of nature to also show the changes of heart, frequent in the society and to explain the tendency to be unfaithful to a lover or spouse:

*The Heart is like the Sky, a part of Heaven,  
But changes night and day too, like the Sky*<sup>13</sup>

The poet shows that the tendency to cheat seems to be natural and eternal. Nature changes and humans are a result of nature and, as was the Romantic belief, there is a huge and everlasting connection between humans and nature. Nature changes constantly and so do humans, from here it results that human tendency to cheat on a spouse or lover comes naturally.

Human feelings and emotion and especially the way they are manifested constitute the primordial theme of satire in the poem, because by this the poet manages to underline how these flaws cause problems. Feelings like anger and rage are depicted in the poem, but what make the satire to have a different flavor are the actions that follow these feelings and the problems the action cause. In the next quotation we can see the Sultana's reaction towards Juan when he refuses her love:

*Her rage was but a Minute's, and 'twas well,  
A moment's more had slain her; but the while  
It lasted, 'twas like a short glimpse of Hell;  
Nought's more sublime than energetic Bile,  
Though horrible to see yet grand to tell,  
Like Ocean warring 'gainst a rocky Isle;  
And the deep passions flashing through her form  
Made her a beautiful embodied Storm.*<sup>14</sup>

The poet manages to clearly illustrate human nature. The Sultana shows that she is a short-temperate woman and when she doesn't get what she wants she is ready to kill Juan without any sort of remorse. Her burst of rage and anger reflects human desire to inflict pain upon other when they run into a refusal or when they get angry on someone else's actions.

Another recurrent theme in the poem is that of war and unnecessary casualties caused by injustice and acts of tyranny. In the example below, the poet depicts an image of what war does to men and women:

*Upon a taken bastion, where there lay  
Thousands of slaughtered men, a yet warm group  
Of murdered women, who had found their way  
To this vain refuge, made the good heart droop*<sup>15</sup>

Byron makes use of two real historical wars: that of Napoleon in 1812, which for Europe mean poverty and tumult, and the battle between the Turks and the Russians at Ismail. In the quotation above we can notice human violence without any reason because there were a large number of civilians murdered by the soldiers with no mercy and without any reason or

---

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, Canto II, st. 216

<sup>14</sup> Idem, *Ibidem*, Canto V, st.135

<sup>15</sup> Idem, *Ibidem*, Canto VI, st. 14

justification. It also shows how humans kill each other without any kind of remorse, but for their own pleasure, amusement and for society's sake they try to find an excuse afterwards.

Another human flaw depicted and satirized in the poem is deceit. The poet shows how easy it is to deceive someone or to pretend to care, just to serve the individual's own selfish intentions.

*Now here we should distinguish; for howe'er  
Kisses, sweet words, embraces, and all that  
May look like what, is – neither here nor there  
They are put on as easily as a hat,  
Or rather Bonnet, which the fair sex wear  
Trimmed either heads or hearts to decorate,  
Which form an Ornament, but no more part  
Of heads, than their Caresses of the heart<sup>16</sup>*

This quotation shows how easy it is for humans to put on masks to fool or to impress the people around them. In this fragment the poet uses fake expressions of love, but deceit and pretending is present throughout the poem.

Notable examples are: Dona Ines' fake accusations of her husband being insane; Donna Julia deceives her husband by hiding Juan; Sultana's fake feelings for her husband and the ways she dresses up Don Juan as a woman to fool the guardians; the Russians usage of the military technique of visual deceit to gull the enemy in the battle.

The poem shows clearly that the source of all problems in society is human nature. Flaws like dishonesty, superficiality and pettiness are revealed. Sincerity and honesty are not to be found in the poem; they are absent. All characters display at least one human flaw and commit acts that deceive the ones around them.

Egocentrism and self-love seem to be at the base of most of the problems in society. Taking a closer look at the poem we can observe that egocentrism, self-centred persons and the inconsideration for others causes many of the problem's society faces. Below, we can see an example of this:

*Self-Love in Man too beats all Female Art;  
They lie, we lie, all lie, but love no less  
And no one Virtue yet, except Starvation  
Could stop that worst of Vices – Propagation.<sup>17</sup>*

Another good example of how egocentrism can destroy is that of Don Juan's father. He cheated on his wife to satisfy his sexual desires, but in the process, he never considered his family. This led to a divorce, but it had a huge impact on Juan and his behaviour afterwards. Juan did not care that he put shame on Donna Julia when he started his affair with her, even though this affair brought shame in his family as well and also got him deported from his homeland. Another example of self-love is that of the Sultan who did not care about other people's well-being. He was interested only to satisfy his needs and desires.

In *Don Juan* Byron talks, depicts and satirizes many aspects of human life, but also emotions, morals and flaws. He also shows that wars are created because of some individual's egocentrism and interests and those they only cause death, misery and chaos.

<sup>16</sup> Idem, Ibidem, Canto VI, Stanza 14,

<sup>17</sup> Idem, Ibidem, Canto VI, st.20

## Conclusion

*Don Juan* remained unfinished, but better as it awakens the reader's imagination. Byron gave us only the beginning of his adventures and left it to us to imagine what he would do next. On the first reading the poem is actually an epic satire towards society in the time of the Industrial Revolution, but if we take a closer look, we can clearly see that he does not use satire only for the sake of mockery, he also uses it to underline the lack of morals and morality that society had in those times. He also shows that it is not money and social status what really matters in life, but an individual's own freedom, loyalty and courage to do what is best for the society he lives in, in order to make it a better place.

Byron also depicts a society constricted by rules that suffocates the persons, a society in which individual development of the spirit is forbidden. Everyone tries to obey the rules and if a person dares to cross over the imposed boundaries he is harshly judged and considered a pariah. The rejection of the society is depicted in the poem. Every time Juan is not accepted in the society because he represents a threat, or he does not obey the rules he is either exiled, either helped to get away.

He created characters that can be found nowadays among us and pointed out that one should learn from past mistakes a very important lesson: never reject what is new because it seems outstanding and horrifying, one day it could become a norm of the society and others will have to live according to it.

## BIBLIOGRAPHY

- The Works of Lord Byron, A New, Revised and Enlarged Edition with Illustrations, Poetry, Vol. VI, Edited by Ernest Hartley Coleridge, Published in London by John Murray and in New York by Charles Scribner's Sons, 1903, electronic format, preface, <https://www.gutenberg.org/files/18762/18762-h/18762-h.htm>
- Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4<sup>th</sup> Edition, Blackwell Publishers, England, 1998
- Forward, Stephanie, An Introduction to Don Juan, published on May, 2014, [www.britishlibrary.com](http://www.britishlibrary.com), <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-don-juan>
- Jones, E. Steve, *Satire and Romanticism*, St. Martin's Press, New York, 2000
- O'Neil, Michael, *Literature of the Romantic Period: A Bibliographical Guide*, Clarendon Press, Oxford, 1998
- Zigon, Jarrett, *Morality: An Anthropological Perspective*, Berg Publishing, New York, 2008
- <http://oxforddictionaries.com/definition/english/satire>
- [https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/don\\_juan\\_canto\\_33.pdf](https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/don_juan_canto_33.pdf)

## A META-ANALYSIS OF THE CONTRIBUTIONS TO THE THEORY OF LITERARY TRANSLATIONS

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, „Sapientia” University of Târgu Mureș

*Abstract: Literary translation is a creative act, a process of creating and re-creating the literary text. One of the peculiarities of literary translation is that, in addition to cohesion and coherence, the transmission of the message and linguistic accuracy, a literary text must retain in translation the emotion, the aesthetic pleasure caused by the original. The essence of literary translation is therefore the identity of effect and aesthetic equivalence. The theory of literary translation lies at the point of convergence between related disciplines: comparative linguistics, comparative stylistics, comparative literature theory, literary theory. In this study we intend to make a foray into theoretical writings dedicated to literary translation, analyzing volumes and studies dedicated to the topic and synthesizing opinions of authors such as: Anton Popovič, Peter Newmark, Aurelia Klimkiewicz, Georgiana Lungu Badea, Efim Etkind, Andras Kappanyos, Tamara Kazakova and Clifford E. Landers. Our goal is not to do applied research on the phenomena that can be captured in a translated literary text, but especially to try a meta-analysis of theoretical contributions to this vast topic and unfortunately increasingly neglected in recent times.*

*Keywords: translation theory, literary translation, synthesis, metatext, aesthetic equivalence*

Teoria traducerii a fost dintotdeauna, crede Heltai (2012, 7) bazată pe traducerea literară și a avut tendința de a generaliza observațiile făcute pe traduceriile textelor literare. Traducerea literară nu se confundă în nici un caz cu traducerea literală, fiindcă este traducerea textelor literare: proză, poezie, dramaturgie. Traducerea literară este un tip de traducere care se bazează pe „relația de afinitate intelectuală și emoțională, pe empatia dintre autor și traducător.” (Lungu Badea, 2012, 164) Traducerea literară este un fenomen complex în care traducătorul devine un fel de coautor al noului text, cooperarea cu autorul presupunând dincolo de aspectele lingvistice și cognitive, și o gândire creatoare, lucru cu atât mai adevărat în cazul traducerii textelor literare.

Aurelia Klimkiewicz subliniază importanța pe care traducerea literară o are în afara îmbogățirii culturii și a deschiderii către alte culturi. Modul în care cercetătoarea poloneză abordează problematica traducerii literare se mulează pe trei axe, trei direcții de cercetare: axa lingvistică (care încearcă să rezolve problemele lingvistice implicate în traducere, în general de natură prescriptivă, cu implicații în lingvistica comparată și în teoria sensului și axându-se mai ales pe text); axa socială (de natură descriptivă, cu implicații în teoria polisistemului, care dorește să surprindă și să explice mecanismele de inserție a unui text tradus în cultura țintă, receptarea traducerii în sistemul literar țintă, centrată mai ales pe receptor) și axa hermeneutică (centrată pe subiectul traducător, un individ cu propriul set de valori și opinii).

Axa lingvistică a abordării traducerii privește fenomenele ce țin de limbă – aspectele fonetice, morfologice, lexicale, semantice – care contribuie la producerea sensului. Acest tip de demers se înscrie în tendința specifică celei de-a doua jumătăți a secolului XX de a implementa

ideea de sistem ca model epistemologic în științele umane, subliniază Klimkiewicz (2008, 189). Abordarea de tip lingvistic face abstracție de datele ce țin de biografia autorului, opera autorului, contextul istoric al creației: sensul ia naștere și este decodat la modul obiectiv. Cu toate incongruențele dintre limbi, ele sunt totuși capabile să exprime aceleași realități conform propriilor legi lingvistice. Obiectivul acestei metode lingvistice este și stabilirea unui set de cunoștințe care facilitează traducerea și îmbunătățesc stilul, aspectele textuale implicate în traducere și contribuie la evitarea erorilor. În traducerea literară metoda sau axa lingvistică are numeroase limitări. Axa lingvistică începe să ia în calcul tot mai mult aspectele ce țin de limbaj, de *parole* începând cu anii 1960-1970. Peter Newmark distinge deja o traducere semantică, axată pe conținut și pe fidelitatea față de semnificațiile contextuale, respectiv o traducere comunicativă, axată pe reproducerea aceluiași efect ca și originalul. Aspectele ce țin de limbă (limba țintă) încep să cedeze locul aspectelor ce țin de destinatar, traducerea devenind un model comunicațional tripartit între autor-traducător-lector, fiecare dintre acești poli produce, reproduce și decodează un mesaj contextualizat (Klimkiewicz, 2008, 190).

Axa socială intervine în traducere din mai multe puncte de vedere: contextul social al producerii, contextul social al receptării respectiv al percepției traducerii. Klimkiewicz (2008, 192) evidențiază faptul că orice traducere reflectă discursurile sociale dominante, ideologiile, valorile unei societăți date într-un timp istoric dat.

Axa hermeneutică poate fi legată de acea schimbare de paradigmă din cadrul științelor umane care s-a produs în secolul al XIX-lea, odată cu apariția unui discurs critic privind marile narative fondatoare, marile ierarhii sociale și unitatea lumii. În domeniul traducerilor această schimbare de paradigmă se manifestă prin conștientizarea faptului că niciodată sensul unui text nu este, nu poate fi cuprins printr-o lectură, sensul se multiplică prin lecturi succesive și (re) interpretare continuă. Traducerea niciodată nu va înlocui originalul, dar nici nu va invalida traducerile precedente: orice retraducere va completa doar imaginea sensului din text.

Traducerea textului literar trebuie să devină un act creator, un *poiesis* în sine, un proces de creare și re-creare, care implică dincolo de cunoștințe și abilități, o sensibilitate specială, o aplecare către forța magică a limbii. Traducerea literară este eminentamente un proces creator. Ana Guțu analizează aspectele principale legate de traducerea literară și creativitatea ei implicită și afirmă: „Procesul de traducere constă în crearea magiei care se emană din toate componentele emoționale și teoretice ale lucrării. Stabilite în respectul valorilor sale și a constrângerilor de limba-țintă, noua construcție verbală este un obiect independent, dar care este asimilat, prin aspectul său de ansamblu, prin funcția sa estetică și efectul produs.” (Guțu, 2015, 20-21)

Extrapolând o opinie a lui Nida, care apreciază că traducerea literară nu ocupă nici 5% din totalul traducerilor, Newmark afirmă că traducerea poeziei reprezintă nici 0,5% (Newmark, 2004, 1). Traducerea literară cuprinde următoarele subcategorii:

- Traducerea textului poetic (poezia epică, lirică și dramatică);
- Traducerea textului ficțional (romane, nuvele și povestiri);
- Traducerea textului dramatic (tragedii și piese despre viață și moarte, comedii și piese despre viața cotidiană și farsele sau piesele care exagerează abordarea ironică și umorul).

Între domeniul literar și cel non-literar se întinde o zonă intermediară (*a middle stream of topics*), dominată de eseu, un gen cu formă literară și subiect non-literar, eseu fiind urmat de tipuri de texte intermediare precum autobiografia, critica de artă, filosofia, religia, istoria,

psihologia, sociologia, studiile culturale (cf. Newmark, 2004, 10), în general textele specializate sau semispecializate din domeniul științelor umane.

În traducerea literară cuvintele sunt tot atât de importante ca și conținutul sau mesajul transmis. Peter Newmark (2004, 11) demolează o stereotipie a dilematicei relații dintre traducerea literară și cea non-literară, atunci când se pronunță împotriva unei abordări ostile a traducerii literare (reprezentată drept tradițională, academică, de modă veche, imperceptibilă sau îndepărtată, ascunsă într-un turn de fildeș) și a traducerii non-literare (definită ca fiind necivilizată, orientată spre piață, filistină). Până la urmă, crede Newmark (2004, 12) procesul traducerii are de-a face cu cinci adevăruri fundamentale:

- Adevărul factual (care face ca faptele sau narativa din textul sursă să fie reflectate în faptele și narativa din textul țintă): este cazul multor traduceri non-literare;
- Adevărul alegoric (fuziunea imaginației și a eticii în traducerea unui text literar);
- Adevărul estetic (frumusețea formei și sunetului unui text literar tradus;
- Adevărul logic (care așează textul într-un context adânc înrădăcinat în rațiune);
- Adevărul lingvistic (idiomurile, expresiile frazeologice ale unei limbi au capacitatea de a suplini expresiile echivalente lipsă din alte limbi).

Efim Etkind descrie traducerea drept un act de creație de gradul doi. „Mai mult decât orice alt tip de transfer, o traducere literară rămâne o propunere personală. Transpunerea textului literar în limba țintă este similară celebrului „*salto mortale*”, despre care vorbește Admiral în teoremele sale celebre.” (Guțu, 2015, 23) Paul Chavy descrie, în studiul intitulat *Domaines et fonctions des traductions françaises à l'aube de la Renaissance* (în *Revue de littérature comparée*, 1989, no. 2, 147-153) zece funcții pe care o operă tradusă le poate îndeplini în cultura țintă: informativă, lingvistică, stilistică, literară, recuperatoare, importatoare, selectivă, patriotică, democratică, asociativă. Aceste zece funcții vizează în mod direct receptarea literară, dar acest lucru nu înseamnă că orice operă literară tradusă trebuie să îndeplinească toate funcțiile în același timp și în aceeași măsură, sau că nu s-ar putea ivi și alte funcții (Chavy, 1989 apud Pavlicenco, 268).

Cea mai bună strategie a traducerii literaturii este *traducerea semantică*, arată Newmark (2004) sau *traducerea literală* în opinia scriitorului bilingv și a traducătorului Vladimir Nabokov, pentru care traducerea este un act cultural în care traducătorul mediază între două realități și două culturi; cu toate acestea, în proză adeseori, afirmă Petrescu (2000, 137) traducătorii optează pentru o *traducere comunicativă*.

Principalele forme de manifestare în traducerea literară sunt, după Popovič (1980, 250) următoarele: *traducerea interlineară*, *traducerea literală*, *traducerea adaptativă*, *traducerea semantică*, *traducerea adecvată*, *traducerea liberă*.

Kappanyos (2014, 105) numește opera literară de tradus un *artefact cultural complex*. Traducerea literară poate cunoaște două modalități de abordare în opinia lui Kappanyos (2014, 109) :

- *Strategia referențială (referenciakövető stratégia)*: este practic o traducere literală (se traduce ceea ce este scris) combinată cu traducerea intenției auctoriale (*intentio operis*). Acest demers nu lasă loc creativității traducătorului, nu reconstruiește textul, ci îl reprezintă.



- *Strategia comportamentală (attitűdkövető stratégia)*: este mai deschisă, mai permisivă, lasă loc creativității traductive. Ia în considerare poziția și efectul operei în cultura sursă în momentul producerii textului, dar și receptarea ei în contemporaneitate.

Tamara Kazakova arată în studiul *Strategies of Literary Translation* că traducerea literară nu poate face abstracție de principiul informativității, de faptul că orice text literar are o capacitate informațională deosebită (*hyperinformativity*). Traducerea literară este definită de Kazakova (2015, 2843) drept un tip deosebit de revizuire bilingvă a unui text literar, implicând multiple procesări, de la procesarea aspectelor comparative între două limbi naturale la procesarea de cunoștințe. Tipul de informație din textul literar poate fi de două feluri: obiectivă și subiectivă. Informația obiectivă include informațiile lingvistice (stil, vocabular, gramatică), cunoștințele ecumenice (culturale, scoiale, istorice) sau cunoștințele legate de subiect. Informația subiectivă se referă la impactul textului asupra implicării personale a autorului și a cititorului (preferința pentru unele cuvinte, nume, evenimente sau respingerea altora, evaluarea emoțională, expresivă sau sensurile evaluative ascunse în subtext), este de părere Kazakova (2015, 2844). Cercetătoarea propune patru strategii pentru traducerea textelor literare:

- *Strategia observațională (observer strategy)*;
- *Strategia aderentă sau fidelă (adherent strategy)*;
- *Strategia protectoare (helper strategy)* și
- *Strategia explicativă (enlightener strategy)* (Kazakova, 2015, 2845-2846)

Strategia observațională tinde să neutralizeze particularitățile stilistice ale textului sursă, să atenueze preferințele personale ale autorului, optând pentru o echivalență mai degrabă formală. Strategia aderentă pare să fie și mai conservatoare în privința formelor verbale ale originalului. Lexemele cu încărcătură culturală sunt traduse fie prin transcriere sau prin transliterare, formele și structurile gramaticale, topica sunt calchiate, transferate fără nici o schimbare, de multe ori în dauna normelor limbii țintă. Strategia observațională și strategia aderentă sunt două forme de traducere fidelă, care rezultă de cele mai multe ori în traduceri literale. Aceste metode par să fie mai operaționale în textele non-ficționale dar nu și în textele literare, unde aspectele ce țin de idiolecte sau sociolecte nu pot fi traduse prin aceste metode. Dimpotrivă, alte tipuri de texte precum memoriile, jurnalele, discursurile publice, textele de popularizare a științei nu pot fi traduse prin aceste metode formale. Strategia protectoare protejează cititorul de complicațiile interlingvistice sau interculturale. Traducătorul utilizează analogii, descrieri pentru a traduce culturile (nu transliterează sau transcrie). Sintaxa textului tradus este simplificată pentru a face textul mai ușor comprehensibil, unele unități prea dificile pot fi chiar omise. Această strategie poate însă rezulta prin schimbarea culorii emoționale a textului sau schimbarea sensului global prin intervenția simplificatoare a traducătorului. Strategia explicativă dorește să educe cititorul furnizând informații adiționale care lungesc textul. Traducătorul inserează note, comentarii care să faciliteze înțelegerea. Această metodă este utilă în traducerea textelor literare cu implicații istorice sau culturale.

O caracteristică fundamentală a traducerii literare este *echivalența stilistică, expresivă* care depășește, în importanță, echivalența semantică. Echivalența în traducerea literară ar putea fi nunită și *echivalența mijloacelor de expresie*. În teoria traducerii literare atunci când se traduce opera unui autor contemporan, avem de-a face cu o traducere sincronă (timpul creației și timpul

recreației este același). În cazul în care se traduce un text din epoci istorice mai vechi, timpul creației și cel al recreerii nu mai este același, astfel se pun numeroase probleme macro- și microstilistice. Popovič (1980, 192) oferă două opțiuni în traducerea textelor mai vechi: *tendința istorizantă (retentive translation)* și *tendința modernizantă (recreative translation)*. Tendința istorizantă este o arhaizare a textului, o păstrare a patinei textului. Tendința modernizantă actualizează textul, o potrivește gustului epocii receptoare. Analiza acestor două tendințe se poate face pe trei nivele: nivelul lingvistic (lexeme), nivelul literar (rimă, strofă, metrică), nivelul social și cultural (tematic). Un text literar tradus va fi așadar (cf. Popovič, 1980) un *metatext* al operei originale, un text care discută, descrie, elucidează, analizează textul sursă, un text care este o reflectare asupra textului sursă.

Popovič (1980, 195) vorbește și de o altă tipologizare a traducerilor în funcție de timp, înlocuind sintagma temporală cu elementul cultural: *timpul cultural al traducerii* este sau nu este același cu *timpul cultural al operei originale* (un exemplu de timp cultural sincron ar fi renașterea din Dalmația și cea din Polonia, un exemplu de timp cultural asincron ar fi romantismul rusesc și romantismul englez). În afară de sincronismul sau asincronismul timpului cultural există și o a treia situație, în care un segment temporal-cultural al operei originale lipsește din cultura în care acea operă se traduce. Cea mai mare problemă la traducerea unui text dintr-o perioadă îndepărtată în timp este nu numai că poetul și contemporanii săi sunt morți, ci semnificația poemului în contextul său este moartă și ea, crede Bassnett (2005, 89).

Dintre tipurile de opoziție care pot interveni în traducere Popovič (1980, 202) amintește următoarele: folclorizare/urbanizare, protestantism/catolicism, slavofilie/occidentalism. Fiecare traducere reflectă într-o măsură sau alta tensiunea dintre cele două culturi. Această tensiune se numește în teoria comunicațională a traducerii *factorul spațial al traducerii*, iar rolul traducătorului este tocmai anihilarea, estomparea diferențelor care derivă din acest factor spațial. Factorul spațial al traducerii poate deveni problematic în traducere în cazul culturilor ce prezintă diferențe mari din punct de vedere istoric, cultural, psihosocial sau geografic, dar și în cazul culturilor care nu sunt foarte îndepărtate geografic, dar nu au o tradiție de comunicare interculturală foarte marcată. Există trei situații concrete în care aceste tensiuni se pot manifesta în procesul traducerii:

1. Contextul cultural al textului sursă este mai puternic decât contextul cultural al traducerii sau contextul receptor;
2. Contextul cultural receptor este mai puternic decât acela al culturii sursă;
3. Tensiunile dintre cele două contexte culturale se diluează.

În traducerea literară problema echivalenței se pune în măsura în care se poate vorbi de o corelație dintre variantă și invariantă. Pentru Anton Popovič (1980, 139) textul sursă este un prototext, iar textul tradus pe baza acestui prototext, adică textul țintă este un metatext care reproduce modelul tematic, lexical și stilistic al originalului. Varianta este, în teoria traducerii, acel segment al textului sursă care rămâne neschimbat, nealterat în procesul traducerii (numere, nume etc). Însă conform teoriei lui Popovič, întreg textul literar tradus poate deveni o invariantă, în măsura în care textul literar tradus este o variantă formulată în limba țintă a textului sursă. Orice text sursă este prototext (invariantă), orice text țintă este metatextul prototextului, o variantă a acestuia.

În traducerea literară obținerea echivalenței comunicative este cel mai important aspect, crede Popovič, dar Heltai (2010, 129) arată că echivalența este un concept aproape inoperant în traducerea literară: dacă în traducerea specializată echivalența este posibilă întrucât mediul

cognitiv al receptorului din cultura sursă este practic același ca și mediul cognitiv al receptorului din cultura țintă, în cazul traducerii literare acest paralelism nu există. În traducerea literară intervin procesele deductive, sensurile asociative, aluziile, expresiile ironice, metaforice, iar acest lucru face ca textul tradus să fie cel mult un text care prezintă o similitudine optimă cu textul sursă, și nu o echivalență totală.

În teoriile lingvistice maghiare traducerea literară (*műfordítás*) mai este numită și *comunicare bilingvă* (*kétnyelvű kommunikáció*) (cf. Heltai, 2005). *Traducerea literară* are, de fapt, cel puțin trei denumiri în limba maghiară: *irodalmi fordítás*, *műfordítás*, *kulturális transzfer*. Denumirea adusă în discuție de Heltai subliniază cât se poate de clar că în traducerea textului literar intervine, dincolo de creativitate, capacitatea interpretativă și competența traductologică, respectiv cunoștințele lingvistice ale traducătorului, și o dimensiune afectiv-comunicațională. Traducătorul trebuie să posedă cunoștințe lingvistice, traductologice, de teorie literară, de poetică, dar trebuie să fie în stare să comunice prin textul tradus: să comunice mesaje, afecte, subtilități istorice sau culturale, să transmită contextul și intenția auctorială către un public cu propriile afecte, mentalități, context, cunoștințe, bagaj cultural, orizont de așteptare.

Popović (1980, 68) numește literatura națională *comunicare literară primară* (deoarece întrunește toate elementele componente ale oricărei situații comunicaționale: emițător/autor, mesaj/operă, receptor/cititor). Traducerea sau textul literar tradus este o *comunicare literară secundară*. Comunicarea literară primară sau literatura are următoarea schemă: autorul, textul operei originale, tradiția literară încorporată în textul original, realitatea reprezentată în textul original respectiv receptorul sau cititorul textului original. În schimb, comunicarea literară secundară sau traducerea este reprezentată astfel: traducătorul sau autorul secundar, textul tradus, tradiția literară încorporată în textul tradus, realitatea reprezentată în textul tradus, receptorul sau cititorul traducerii.

Relația dintre textul literar tradus și textul original este rezumată de către Lőrincz (2007, 24) astfel: fidelitatea traducerilor față de textul sursă diferă de la epocă la epocă, concomitent cu fluctuațiile principiilor traductologice, iar textul tradus nu trebuie privit ca o copie fidelă a textului original. În traducerea literară contează nu atât fidelitatea formală și de conținut față de textul sursă, cât mai ales funcția îndeplinită de acesta în cultura sursă și efectul produs asupra cititorilor. Lőrincz (2007, 24) crede că obiectivul principal al traducătorilor literari este să integreze textele străine traduse în orizontul cultural global.

Lungu Badea (2001, 55) operează cu două concepte introduse de către J. L. Cordonnier, și anume conceptele de *empatie* și *exotopie*. În traducerea literară, empatia desemnează capacitatea traducătorului de a se identifica cu autorul, iar exotopia înseamnă poziționarea traducătorului în rolul de intermediar (nu se identifică cu autorul). Traducerea poetică reclamă un grad mare de empatie, iar în traducerea prozei, traducătorul navighează între cele două poziții. Traducerea unui text literar pornește de la înțelegerea (comprehensiunea) și interpretarea (hermeneutica) textului, etape care necesită nu doar capacități intelectuale, cognitive, lingvistice, ci și trăiri emoționale. Pe lângă coeziune (o continuitate a textului la nivel de suprafață) și coerență (continuitatea textuală la nivel ideatic, logic, adânc), transmiterea mesajului și acuratețe lingvistică, un text literar trebuie să păstreze în traducere și emoția, plăcerea estetică provocată de original. Traducerea literară este cu atât mai complexă, cu cât textele literare pot conține fragmente neliterare (rețete culinare sau scrisori, jurnale etc.) și pot pune probleme încă de la început, traducerea titlului putând fi una dintre cele mai provocatoare sarcini pentru un traductolog.

În cadrul traducerii literare un loc deosebit îl ocupă traducerea poeziei, tocmai din acest motiv se cuvine să menționăm și câteva considerații teoretice privin traducerea textelor poetice. Poezia este un tip textual complex, ea reprezintă o simbioză indestructibilă a *formei și conținutului*. Așa cum subliniază Ana Guțu (2015,73), scopul final al traducerii literare este acela ca publicul culturii țintă să poată savura textul tradus ca și când s-ar delecta cu lectura originalului, ceea ce aduce în discuție un alt fel de echivalență, *echivalența afectivă*, care este cea care merită atenția poetului – traducător.

După Jakobson trăsăturile poeticității unui text, adică caracteristicile principale ale textului literar/poetic sunt: repetitivitate la nivel fonetic, gramatical, lexical, sunetele pot fi purtătoare de sens, paralelismul (paralelismul marcat al structurii versului: ritm, rimă, metru, aliterație, asonanță, etc), ambiguitatea, (efect al abundenței de semnificații), bogăția semantică etc. (apud Petrescu, 2000, 90-92). Poezia este probabil forma extremă a conciziei lingvistice, căci în textul poetic fiecare silabă contează, subliniază Landers (2001, 100). În traducerea poeziei, idealul rămâne mereu același și mereu de neatins: obținerea aceluiași efect perlocuționar, obținerea echivalenței estetice și afective, dincolo poate de echivalența semantică *stricto sensu*. Altfel spus, obiectivul principal al traducerii poeziei este, la urma urmei, refacerea magiei poeziei, sau „transcrierea unui poem într-o altă limbă cu convingerea că așa ar fi scris-o poetul însuși, dacă s-ar fi exprimat în limba respectivă. Traducătorul de poezie restituie cititorului și o altă dimensiune fundamentală a originalului: magia versului, forța de sugestie, vraja muzicii sale.” (Bantaș-Croitoru, 1999, 22-23)

Dacă în traducerea unui text în proză traducătorul este fidel conținutului, iar forma joacă un rol mai puțin important, poezia impune traducătorului numeroase constrângeri formale (cea a rimei, versificației, a ritmului). Nu există doar o traducere, există o multitudine. Această axiomă este valabilă în special pentru traducerea poeziilor. Sau, poetul-traducător mai degrabă recompune poezia, schițată de condeii său: [...] Traducerea poeziilor întotdeauna a presupus două opțiuni, așa spune extreme: respectarea „metaforelor” sau a jocului de sunete. O simbioză armonioasă a acestora ar da un rezultat optimal. De aici decurge fenomenul de *pierdere și de câștig* în traducerea poeziilor.” (Guțu 2015,73-74)

Efim Etkind (1982) propune, în volumul devenit clasic *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* (apărut la Lausanne, L'Âge d'Homme), o tipologie a traducerilor de poezie, el vorbește de șase tipuri de traducere poetică, și anume:

- *Traducerea informativă*, traducerea poeziei sub formă de proză, scopul traducerii fiind exclusiv să transmită ideile principale, generale ale textului original, fără a fi preocupat de calitățile estetice ale traducerii;
- *Traducerea interpretativă*, care combină traducerea cu parafraza și analiza textului (de exemplu traducerea poemului *Corbul* de Edgar Allan Poe în franceză, traducere făcută de Charles Baudelaire sub formă de proză acompaniată de comentarii);
- *Traducerea aluzivă*, traducerea poetică care aplică rimele și metrul potrivită doar la începutul poeziei, restul fiind traduse în vers alb, fără rimă, lăsând doar posibilitatea imaginării rimei și metrului textului original;
- *Traducerea aproximativă*, care sacrifică forma originală, rima și prozodia textului original, pentru a salva și transmite fidel sensul și mesajul poeziei;
- *Traducerea recreativă* este o traducere care recrează ansamblul întreg, inclusiv structura originală;

- *Traducerea imitativă* este un tip de traducere prin care traducătorul nu traduce de fapt un text, ci caută să se inspire și să creeze o lucrare care conține propriile idei (Etkind, 1982 apud Raková, 2014, 128-129).

André Lefevere propune, în volumul *Seven Strategies and a Blueprint* (1975) o metodă empirică și obiectivă de abordare a traducerii poetice: ia textul sursă și descrie șapte tipuri diferite de traducere poetică fiecare dintre ele oferind câteva posibilități și niciuna nu le exclude pe celelalte:

1. Traducerea fonemică este utilizată în redarea expresiilor onomatopice. Dezavantajul traducerii fonemice este că poate anihila semnificatul.
2. Traducerea literală poate transfera înțelesul semantic, dar introduce explicații adiționale și sacrifică valoarea literară a textului.
3. Traducerea metrică păstrează metrica poeziei, dar distruge adeseori sensul și sintaxa.
4. Traducerea în proză evită afectarea sensului, dar înlătură rezonanța poetică.
5. Traducerea rimată poate cauza distorsionări de sens, deoarece lexemele cuprinse în rimă pot adeseori transmite sensuri diferite față de original, rezultatul eșuând în pedanterie sau platitudine..
6. Traducerea în vers liber are un grad de precizie și de literaritate mare, dar procedează adeseori la amplificări sau omisiuni.
7. Traducerea interpretativă (inclusiv versiunile și imitațiile) constă în interpretarea subiectului, oferind astfel o ușoară receptare a textului (Lefevere, 1975, apud Raková, 2014, 142-143; Bassnett, 2005, 87-88).

Deși există un corp mare de lucrări care dezbate problemele traducerii poeziei, s-a dedicat mult mai puțin timp studierii problemelor specifice ale traducerii prozei literare. Una din explicații ar putea fi statutul mai înalt pe care îl deține poezia, dar intervine și credința eronată că romanul este oarecum o structură mai simplă decât un poem și este în consecință, mai ușor de tradus. În plus, în timp ce avem un număr de declarații detaliate ale poetului-traducătorii cu privire la metodologie, avem mai puține afirmații ale traducătorilor în proză (Bassnett, 2005, 114). Hilare Belloc a stabilit șase reguli generale pentru traducătorul textelor în proză:

(1) Traducătorul nu ar trebui să traducă cuvânt cu cuvânt sau propoziție cu propoziție, dar ar trebui să abordeze textul ca un tot unitar și să traducă pe secțiuni, întrebându-se tot timpul asupra semnificațiilor întregului.

(2) Traducătorul ar trebui să redea idiom prin idiom dar să recurgă și la adaptările necesare (de exemplu prezentul istoric francez trebuie tradus prin timpul verbal specific narativ în limba engleză, și anume timpul trecut).

(3) Traducătorul trebuie să redea intenția prin intenție, ținând cont de faptul că intenția vorbitorului se manifestă diferit în diferite limbi.

(5) Traducătorul este sfătuit să transmute cu îndrăzneală adică să recurgă la modulări și transpoziții.

(6) Traducătorul nu ar trebui să înfrumusețeze niciodată (cf. Bassnett, 2005, 120-121)

Cele șase reguli ale lui Belloc acoperă atât punctele tehnice, cât și punctele de principiu. Ordinea sa de priorități este puțin curioasă, dar cu toate acestea lista subliniază necesitatea ca traducătorul să considere textul în proză ca fiind un întreg structurat, ținând cont de exigențele

stilistice și sintactice ale limbii țintă. Primul punct al lui Belloc, în care discută necesitatea ca traducătorul să-și blocheze activitatea, ridică ceea ce este poate cea mai importantă problemă pentru traducătorul în proză: dificultatea de a determina unitățile de traducere. La început trebuie să fie clar că textul, înțeles a fi într-o relație dialectică cu alte texte și situate într-un context istoric specific, este unitatea primară. Dar în timp ce traducătorul poet poate mai ușor descompune textul principal în unități traductibile (linii, versete, strofe), traducătorul în proză are o sarcină mai complexă. Deși multe romane sunt structurate pe capitole sau secțiuni, structurarea unui text în proză nu este în nici un caz la fel de liniară ca diviziunile capitolului pot indica. Cu toate acestea, dacă traducătorul ia fiecare propoziție sau paragraf ca unitate minimă și o traduce fără să o raporteze la textul în ansamblu, acesta riscă să producă un text țintă în care sensul să fie deteriorate (Bassnett, 2005, 121)

Literatura de specialitate abundă în studii care alcătuiesc liste cu punctele slabe sau greșelile tipice ale traducerii. Un astfel de argument în privința greșelilor comise de traducătorii literari se regăsește în ideile lui Kundera despre traducere, dezvoltate în volumul *Les Testaments Trahis* din 1993. El deplânge felul în care traducătorii încalcă metaforele, caută să îmbogățească un lexic simplu, reduc repetiția, strică ritmurile propozițiilor prin modificarea punctuației sau chiar schimbând tipografia (cf. Chesterman, 2004, 37). Într-un studiu foarte pertinent dedicat problemelor traducerii literare, Antoine Berman (2004) introduce un concept interesant în analiza și evaluarea textului literar tradus, și anume *the analytic of translation* sau *translation analytic*. El își propune să examineze pe scurt sistemul de deformare textuală care operează în fiecare traducere și o împiedică să fie o „încercare a străinului”/ “*trial of the foreign.*” Berman (2004 286) numește acest proces *translation analytic* sau *analiza traducerii*. Această analiză trebuie înțeleasă în sens cartezian, dar și în sens psihanalitic, deoarece ea incumbă o examinare detaliată a sistemului deformant și a acelor tendințe sau forțe inconștiente care determină traducerea. Analiza traducerii este, în consecință, concepută pentru a descoperi acestea forțe și să arate unde sunt practicate în text.

Care sunt aceste tendințe deformante sau capcane ale traducerii din sistemul de analiză a traducerii propus de Berman? Ele sunt următoarele: 1. raționalizarea (*rationalization*); 2. clarificarea (*clarification*); 3. expansiunea (*expansion*); 4. înnobilarea și popularizarea (*ennoblement and popularization*); 5. sărăcirea calitativă (*qualitative impoverishment*); 6. sărăcirea cantitativă (*quantitative impoverishment*); 7. distrugerea ritmurilor (*the destruction of rhythms*); 8. distrugerea rețelelor subiacente de semnificație (*the destruction of underlying networks of signification*); 9. distrugerea modelelor lingvistice (*the destruction of linguistic patternings*); 10. distrugerea rețelelor vernaculare sau exotizarea acestora (*the destruction of vernacular networks or their exoticization*); 11. distrugerea expresiilor idiomatice (*the destruction of expressions and idioms*); 12. eliminarea suprapunerii limbilor (*the effacement of the superimposition of languages*) (Berman, 2004, 288).

Teoria traducerii literare se situează la punctul de convergență dintre disciplinele conexe: lingvistică comparată, stilistică comparată, teoria literaturii comparate, teoria literară. În acest studiu ne-am propus să facem o incursiune în scrierile teoretice dedicate traducerii literare, analizând volume și studii dedicate temei și sintetizând opinii ale unor autori precum: Anton Popovič, Peter Newmark, Aurelia Klimkiewicz, Georgiana Lungu Badea, Efim Etkind, Andras Kappanyos, Tamara Kazakova și Clifford E. Landers. Obiectivul nostru nu a fost să facem o cercetare aplicată asupra fenomenelor care pot fi surprinse într-un text literar tradus, ci mai ales

să încercăm o metanaliză a contribuțiilor teoretice la această temă vastă și din păcate tot mai mult neglijată în ultima perioadă.

În cazul textelor literare sau a textelor expresive (cf. taxonomiei lui Reiss 2000) funcția principală este cea estetică, și mai puțin funcția referențială. Estetismul face ca echivalența conotativă și pragmatică să fie deosebit de importante. Greutățile sunt cauzate de obicei de faptul că lexemele care prezintă echivalență denotativă, pot prezenta, în același timp, diferențe majore în privința echivalenței conotațiilor comportate, a sensurilor pragmatice implicite. În traducerea textelor literare echivalența înseamnă o asemănare mai mică decât la textele specializate. În general, la traducerea literară se evită utilizarea noțiunii de echivalență, în sensul tradițional al termenului, deoarece sensurile textelor literare nu sunt niște sensuri fixe, stabilite a priori, ci se revelează prin lectură și interpretare. Din cauza bidirecționalității traducerii operei literare – orientarea către cultura sursă și cultura țintă – traducerea literară este eminentemente un act intercultural. Traducerea literară este un act creator, un proces de creare și re-creare a textului literar. Una din particularitățile traducerii literare este faptul că, pe lângă coeziune și coerență, transmiterea mesajului și acuratețe lingvistică, un text literar trebuie să păstreze în traducere și emoția, plăcerea estetică provocată de original. Esența traducerii literare este identitatea de efect și echivalența estetică.

## BIBLIOGRAPHY

Bassnett, Susan, 2005. *Translation Studies*. London and New York: Taylor & Francis e-Library.

Berman, Antoine. 2004. *Translation and the trials of the foreign*. Translated by Lawrence Venuti in Venuti, Lawrence (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. pp. 284-295.

Chesterman, Andrew. 2004. *Beyond the particular*. In Mauranen, Anna and Kujamäki, Pekka (eds.). 2004. *Translation Universals. Do they exist?* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. pp.33-50.

Etkind, Efim. 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne : L'Âge d'Homme

Guțu, Ana. 2015. *Eseuri traductologice. Scrieri traductologice*, Univ. Liberă Intern. din Moldova, Fac. de Litere, Inst. de Cercet. Filologice și Interculturale. Chișinău : ULIM, 2015. –, [anagutu.net/files/2015/08/Eseuri\\_Gutu\\_FINAL.pdf](http://anagutu.net/files/2015/08/Eseuri_Gutu_FINAL.pdf), accesat 10 septembrie 2017.

Heltai Pál. 2005. *A fordító és a nyelvi normák II*. In „Magyar Nyelvőr”. 129. évf. 1. 30-58.

Heltai Pál. 2010. *Lexikai átváltási műveletek irodalmi és szakfordításban*. In Bárci Zsófia –Vanconé Kremmer Ildikó (ed). 2010. *Margó. Írások a fordításról és a kétnyelvűségről*. Pozsony/Bratislava: Editura Ab-Art. 123-148

Heltai Pál. 2012. *Az ekvivalencia fogalma és típusai. Az ekvivalencia kérdései mű- és szakfordításokban*, in Dróth Júlia (ed) *Szaknyelv és szakfordítás*. 7-20. [http://tti.gtk.szie.hu/sites/default/files/upload/page/szaknyelv\\_es\\_szakforditas\\_2012\\_final.pdf](http://tti.gtk.szie.hu/sites/default/files/upload/page/szaknyelv_es_szakforditas_2012_final.pdf), accesat 10 septembrie 2017.

Jakobson, R. 1959/ 1971. *On Linguistics Aspects of Translation*. *Word and Language*, vol. 2 of *Selected Writings*. The Hague: Mouton. 260- 266.

Kappanyos András. 2014. *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. teză de doctorat. [real-d.mtak.hu/655/7/dc\\_566\\_12\\_doktori\\_mu.pdf](http://real-d.mtak.hu/655/7/dc_566_12_doktori_mu.pdf), accesat 10 decembrie 2017.

Kazakova, Tamara. 2015. *Strategies of Literary Translation*, in *Journal of Siberian Federal University, Humanities & Social Sciences*. 12 (2015 8), 2842-2847.

Klimkiewicz, Aurelia. 2008. *Que signifie la liberté en traduction littéraire? Entre le produit, le processus, l'activité et la réflexion critique*, in *Studia Romanica Posnaniensa*, Adam Mickiewicz University Press, Poznan, vol. XXXV, 2008, pp. 187-198.

Landers, Clifford E.. 2001. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon - Buffalo - Toronto - Sydney: Multilingual Matters Ltd.

Lefevre, André. 1975. *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.

Lőrincz Julianna. 2007. *Azonosság és másság. A műfordítás-elmélet néhány terminológiai kérdése*. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, Miskolc, II. évfolyam, I. szám, (2007) pp. 21-28, [www.matarka.hu/koz/ISSN.../ISSN\\_1788-9979\\_vol\\_2\\_no\\_1\\_2007\\_021-028.pdf](http://www.matarka.hu/koz/ISSN.../ISSN_1788-9979_vol_2_no_1_2007_021-028.pdf), accesat 10 septembrie 2017.

Lungu Badea, Georgiana. 2001. *Despre traductologie (obiect de studiu, statut, obiective, teorii ale traducerii)*. in „Studii de cercetări lingvistice”. Editura Academiei Române, LII, nr. 1-2/2001, București, pp.45-61.

Lungu Badea, Georgiana. 2004 b. *Teoria cultuuremelor, teoria traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

Lungu Badea, Georgiana. 2012. *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria și practica traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

Newmark, Peter. 1988. *A textbook of translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International.

Newmark, Peter. 2004. *Non-literary in the Light of Literary Translation*, in *The Journal of Specialized Translation*, Issues 1, 2004.

Pavlicenco, Sergiu. 2017. *Studiile despre traducere și comparatismul modern 2017*. Pp.267-278 [ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish/article/download/369/260](http://ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish/article/download/369/260), accesat 11 ianuarie 2018.

Popovič, Anton. 1976. *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton, Alberta: Department of Comparative Literature, University of Alberta.

Popovič, Anton. 1980. *A műfordítás elmélete. (A szöveg és az irodalmi metakommunikáció szempontjai)*. Bratislava: Editura Madách.

Reiss, Katharina. 2000. *Translation Criticism- The Potentials & Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Translated by Erroll F. Rhodes. Manchester: St Jerome Publishing Ltd.



## LITERATURE AND MEDICINE- DESCRIBING ILLNESS IN LITERATURE

**Simona Olaru-Poșiar**

**Lecturer, PhD, „Victor Babeș” University of Medicine and Pharmacy, Timișoara**

*Abstract: An important place in research regarding the connection between literature and medicine is depicted by patients that have to face their own physical and mental illness. To this subjective experience, literature offers the possibility of expressing the experience of illness, through language and through this means, the patient is meant to get over this episode more easily. This kind of literary approach is a literature that depicts one's own experiences.*

*Keywords: Illness, literature, doctor, writer, empathy*

Un loc important în domeniul cercetării relației dintre literatură și medicină îl ocupă pacienții care sunt nevoiți să se confrunte cu boala fizică și psihică. Acestei categorii, literatura îi oferă posibilitatea să exprime prin limbaj experiențele bolii și, astfel, să treacă mai ușor peste acestea. Această literatură este o literatură a propriilor experiențe.

În lexiconul *Literatur und Medizin (Literatură și medicină)* (Jagow/ Steger 2005: 610) sunt evidențiate propriile mărturii impresionante ale pacienților despre viața lor în clinici psihiatrice sau în diverse alte spitale.

În literatura de specialitate pot fi deosebite diferite ramuri de cercetare. În cadrul primei direcții de cercetare, se urmărește accesul pe baza mărturiilor proprii și celor ale altor persoane, la autori cu tulburări psihotice, care ulterior sunt tratați ca pacienți. Jagow și Steger (2005: 689) scot în evidență faptul că o testare actuală a diagnosticului, permite o interpretare nouă a autorilor „bolnavi”, prin sublinierea simptomelor psihopatologice. Așa cum este cunoscut, mulți scriitori au murit nebuni: poetul italian Torquato Tasso (1544-1595), dramaturgul Jakob Michael Lenz (1751-1792), poetul Friedrich Hölderlin (1770-1843), poetul născut în Banat, Nikolaus Lenau (1802-1850), scriitorul rus Nikolai Vasilievici Gogol (1809-1852), romanticul francez Gérard de Nerval (1808-1855), scriitorul francez Guy de Maupassant (1850-1893), precursorul liricii moderne Charles Baudelaire (1821-1867) și scriitorul elvețian Robert Walser (1878-1956).

O mărturie literară relevantă a unui scriitor schizofren este cea a lui August Strindberg care și-a publicat propriile observații ale bolii sale psihice în romanul autobiografic *Inferno (Infernul)* (1897) (Jagow/ Steger 2005: 689). Întreaga sa creație literară și artistică stă sub semnul predispoziției sale psihotice. Se presupune că personalitatea sa manifestă semne vizibile ale schizofreniei paranoide. A fost bântuit permanent de viziuni delirante și depresie, deseori nu a avut simțul realității și de nenumărate ori a amenințat în corespondența lui cu sinuciderea. Instabilitatea sa psihică a cunoscut punctul ei culminant între 1895 și 1897, la vârsta de aproape 50 de ani, în așa numita „criză infernală”. Literatura și pictura au constituit pentru acesta metode de reflectare. De asemenea, lucrarea sa autobiografică *Le Plaidoyer d'un fou (Pledoaria unui nebun)*, scrisă în perioada 1887-1888, oferă o privire de ansamblu în viața sa psihică.

O altă direcție de cercetare se axează pe texte ale unor autori bolnavi psihic, care se referă la desfășurarea bolilor sau la șederea lor într-o clinică de psihiatrie.

Unul dintre primii poeți nebuni ale cărui versuri au fost publicate în Anglia este James Carkesse (1636 - după 1683). El a fost un funcționar englez în cadrul Biroului Naval din Londra care a înnebunit și a fost internat în clinicile de psihiatrie din Bethlem și Finsbury. Aici a scris volumul de poezii *Lucida Intervalla* (1679), care l-a făcut celebru.

Scriitoarea americană Joanne Greenberg, născută în anul 1932, a devenit cunoscută mai ales prin romanul ei *I never Promised You a Rose Garden (Nu ți-am promis niciodată o grădină de trandafiri)* (1964) pe care l-a publicat sub pseudonimul Hannah Green. Acest roman despre vindecarea unui tânăr schizofren dintr-o familie evreiască prin tratament, prin cunoscuta terapeută Frieda Fromm-Reichmann, poartă puternice amprente autobiografice. Cartea a avut un succes considerabil, a fost ecranizată în anul 1967 și, de asemenea, dramatizată.

De asemenea, cunoscuta poetă și scriitoare americană Sylvia Plath (1932-1963) descrie cu puțin timp înainte de a se sinucide în romanul ei autobiografic *The Bell Jar (Clopotul de sticlă)* (1963) perceperea și experiența bolii. În urma unei tentative de suicid, protagonista romanului, Esther Greenwood, este internată într-o clinică psihiatrică în vederea tratării psihiatrice a gravei ei depresii. În relația ei cu medicul psihiatru Dr. Gordon, ea are ocazia să cunoască aspectele inumane ale terapiei și ale relației medic-pacient. Doar relația ei cu doctorița Noland duce la vindecare și în fine la eliberarea din clinica de psihiatrie. După publicarea tardivă a romanului în Statele Unite ale Americii, cartea a devenit în anii 70 ai secolului trecut un adevărat bestseller. Multe femei americane s-au identificat cu neliniștile protagonistei, generate de cerințele sociale și a contribuit la faptul că, autoarea a devenit postum un simbol al mișcării feministe.

În literatura de după anii 1970 au apărut numeroase așa numite *documente ego*, scrise mai ales de femei, în care fostele paciente descriu experiențele bolii psihotice și cele din instituțiile de psihiatrie. Din această categorie fac parte cărțile unor autoare ca: Unica Zürn (1916-1970) *Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit (Bărbatul Iasomie. Impresii despre o boală psihică)* (1977), Maria Erlenberger (n.1948) *Hunger nach Wahnsinn (Foamea de nebunie)* (1977) sau Emma Santos (1943-1983) *Ich habe Emma S. getötet (Am ucis-o pe Emma S.)* (1978). Descrierea bolii psihice în aceste texte este strâns legată de o confruntare cu o clinică psihiatrică condusă de bărbați (vezi Jagow/ Steger 2005: 688).

Unica Zürn este o scriitoare și desenatoare germană căreia, la începutul anilor 1960, i s-a declanșat o schizofrenie paranoidă. Din această cauză, a stat internată într-o clinică psihiatrică la Paris din 1961 până în 1963. Și în următorii ani a fost internată de mai multe ori. Această experiență a bolii ei este expusă în povestirea *Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit (Bărbatul Iasomie. Impresii despre o boală psihică)* (1977), analizată în capitolul șapte al tezei.

Despre personalitatea celei cunoscute sub pseudonimul de Maria Erlenberger nu se cunosc azi nici un fel de informații exacte. Din textele autoarei, se poate trage concluzia că la vârsta de 30 de ani și-a publicat prima carte și că, probabil, este de origine austriacă. A făcut senzație în anul 1977 cu prima ei carte cu caracter feminist, *Der Hunger nach Wahnsinn (Foamea de nebunie)*, în care critică clinicile psihiatrice și în care descrie într-o manieră radicală

cum, din protest împotriva rolului femeii, a făcut greva foamei, fiind în pragul sfârșitului, și este internată cu diagnosticul de schizofrenie într-o clinică psihiatrică.<sup>1</sup>

În spatele pseudonimului Emmei Santos se află scriitoarea franceză Marie-Anne Le Rozick,<sup>2</sup> care îmbină, în cartea ei *Ich habe Emma S. Getötet (Am ucis-o pe Emma S.)* (1978), motivul nebuniei cu identitatea femeii, precum și cu excluderea ei din societatea burgheză. În mod asemănător cu romanul *Malina* al scriitoarei austriece Ingeborg Bachmann (1926-1973), protagonistă este intimidată de soțul ei și părăsită de acesta, este supusă electroșocurilor, este izolată în spații închise și, în final, victimă a uniformității deprimante a unei „clinici psihiatrice de zi”.

Tulburările depresive severe au determinat-o și pe scriitoarea austriacă Christine Lavant (1915-1973) să se interneze într-o clinică de psihiatrie din Klagenfurt în anul 1935. Experiențele le-a descris în textul *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus (Însemnări dintr-o clinică de psihiatrie)* (2001), care a putut fi publicat abia postum.

O a treia direcție de cercetare acordă atenție pacienților instituționalizați dintr-o clinică de psihiatrie, cu veleități literare, care rămâne în sensul cel mai larg al cuvântului un fenomen periferic al literaturii. Psihiatrul german Hans Prinzhorn și psihiatrul elvețian Leo Navratil pornesc de la premisa că fiecare pacient din domeniul psihiatriei are un potențial artistic care, dacă poate să fie activat, duce la rezultate vizibile și demne de a fi luate în considerare. Una din lucrările de pionierat din domeniul analizei creativității bolnavilor psihici a fost lucrarea lui Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung (Plăsmuirii ale bolnavilor psihici. O contribuție în psihologia și psihopatologia formei)* (1922), în care autorul se ocupă de formele artistice individuale ale expresivității și de însușirile bolnavilor psihici. El ilustrează cartea sa cu un bogat material ilustrativ din colecția pacienților diagnosticați cu o boală psihică. În timp ce colegii de breaslă a lui Prinzhorn au fost mai degrabă rezervați față de lucrarea publicată, iubitorii de artă, experții în artă și psihologii au fost profund impresionați de lucrările pacienților.

Urmașul lui Prinzhorn, psihiatrul elvețian Leo Navratil, a publicat cuprinzătoarea sa documentație *Die Künstler aus Gugging (Artiștii din Gugging)* (1983) și monografiile larg răspândite *Schizophrenie und Kunst (Schizofrenia și arta)* (1965) și *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung (Schizofrenie și limbaj. Psihologia literaturii)* (1966). Cele mai importante documentații cu poezii scrise de schizofreni aparțin colecțiilor lui Leo Navratil. Textele pacientului său Ernst Herbeck au fost publicate în volume și au servit drept sursă de inspirație lui Heinar Kipphardt (1922-1982) pentru romanul *März* (1980), în care este evocată figura poetului schizofren März. Documentația lui Navratil *Die Künstler aus Gugging (Artiștii din Gugging)* reprezintă și baza romanului lui Gerhardt Roth (n.1942) *Das Labyrinth (Labirintul)* (2005), care pune problema corelației dintre artă și nebunie. Una dintre figurile centrale ale cărții este psihiatrul și șeful clinicii de psihiatrie din Gugging, Dr. Pollanzy. Pe parcursul desfășurării acțiunii sunt evocate diferite figuri de pacienți ai sanatoriului.

Germanistica acordă acestei direcții de cercetare o atenție deosebită. Astfel, germanista și medicul Yvonne Wübben face în cartea ei *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts (Limbajul nevrotic. Psihiatrii și poezi în clinicile de psihiatrie ale*

<sup>1</sup>Vezi [http://de.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Erlenberger](http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Erlenberger) [28.06.2019].

<sup>2</sup>Vezi [http://fr.wikipedia.org/wiki/Emma\\_Santos](http://fr.wikipedia.org/wiki/Emma_Santos) [28.06.2019].

secolului al XIX-lea) (2012) încercarea de a sesiza rupturile și interacțiunile dintre limbajul nebuniei și cel al științei.

## BIBLIOGRAPHY

Alves, Eva-Maria, „*erst ist der Name ICH – es ist Rache*“. *Unica Züri*. În: Keller, Ursula (coord.): „*Nun breche ich in Stücke ...*“. *Leben/ Schreiben / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Züri, Inge Müller*, Berlin, Editura Vorwerk, 2000, p. 155-172.

Andreotti, Mario, *die Struktur der modernen Literatur*, Berna/Stuttgart/Viena, Editura Paul Haupt, ediția a 3-a, 2000.

Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (coord.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin/New York, Editura Walter de Gruyter, 2007.

Jagow, Bettina von/Steger, Florian (coord.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen, Editura Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

Michel, Christian/Novak, Felix, *Kleines Psychologisches Wörterbuch*, erweiterte und aktualisierte Neuauflage, Freiburg im Breisgau/Basel/Viena, Editura Herder, 1991.

Möller, Hans-Jürgen/Laux, Gerd/Deister, Arno, *Psychiatrie und Psychotherapie*, Stuttgart, Editura Georg Thieme, ediția a 3-a, 2005.

Morrien, Rita, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Züri*, Würzburg, Editura Königshausen & Neumann, 1996.

Müller, Lutz/Müller, Anette (coord.), *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, Düsseldorf, Editura Patmos, 2008.

Rabain, Jean-François, *Zu Unica Züri. Der Mann im Jasmin*. În: Züri, Unica: *Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling*, Frankfurt/Main/Berlin/Viena, Editura Ullstein, 1977, p. 217-223.

Reuchlein, Georg, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München, Editura Wilhelm Fink, 1986.

Rothe, Philipp H., *Medizinisches in Goethes Wilhelm Meister-Romanen*, Berlin, Editura epubli, 2009.

Wübben, Yvonne, *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts*, Paderborn, Konstanz, Editura Konstanz Univ. Press, 2012.

### Adrese web accesate:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Wahnsinn> [24. 09.2020].

[http://de.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Erlenberger](http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Erlenberger) [28.06.2019].

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Emma\\_Santos](http://fr.wikipedia.org/wiki/Emma_Santos) [28.06.2019].

## TEACHING LITERATURE TO FOREIGN STUDENTS: DIFFICULTIES AND SUGGESTIONS

Loredana-Nicoleta Ilie

Lecturer, PhD, Adam Mickiewicz University of Poznań

*Abstract: The aim of this paper is to discuss certain aspects of the current situation of Romanian literature taught to foreign students, by analyzing the findings of a questionnaire addressed to the Polish students at the Romanian Philology Department of Adam Mickiewicz University of Poznań. At the end of the second year, after studying about the Romanian “great classical writers”, the students were asked to give their opinion about the usefulness of the seminar, about the efficiency of the teaching methods and about the relevance and difficulties of the works of art that they had analyzed. Although they confessed that they enjoyed the lessons, some of their answers were quite surprising and can become useful information and suggestions for improving the seminars of this kind.*

*Keywords: teaching, learning, Romanian literature, foreign students*

### 1. Introducere

Am privilegiul de a-mi completa experiența de predare a literaturii comparate, a limbii engleze și a limbii române pentru străini, cu cea de predare a literaturii române pentru studenții filologi de la Institutul de Limbi Romnice din cadrul Facultății de Limbi și Literaturi Moderne a Universității Adam Mickiewicz din Poznań. Despre această scurtă experiență, de un singur semestru, în care am predat seminarul de Istoria literaturii române în condițiile excepționale, cauzate de schimbările produse de pandemie, am vorbit în cadrul conferinței internaționale *Predarea, receptarea și evaluarea limbii române ca limbă străină. Actualitate și perspectivă*, organizată on-line de Universitatea Petrol-Gaze din Ploiești, în 10-11 iulie 2020. În continuarea articolului în curs de publicare în care am dezvoltat această temă, plecând de la considerații teoretice și practice privind rostul și locul predării literaturii în general și a celei dedicate studenților străini în special, consider că este binevenită o analiză concretă axată pe aceeași experiență, însă centrată pe cealaltă componentă a procesului de predare-învățare. Prin urmare, scopul articolului de față este de a interpreta răspunsurile la un chestionar adresat chiar studenților care au participat la seminar, conceput pentru a obține un feedback real și constructiv. Dificultățile presupuse de specificul predării literaturii române în alt mediu cultural și sugestiile pentru depășirea lor vor fi discutate așadar din perspectiva studenților beneficiari ai acestui demers didactic.

### 2. Chestionarul

Având în vedere intervalul de timp redus și numărul mic de participanți la acest seminar, chestionarul a urmărit confirmarea propriilor mele impresii și concluzii privind percepția studenților asupra câtorva aspecte care preocupă în general cercetările recente axate pe studiul literaturii într-o limbă străină: utilitatea și importanța studiului literaturii pentru studenții străini

de la filologie română, eficiența metodelor de predare, a strategiilor și a resurselor didactice pe care le-am considerat potrivite, relevanța și gradul de dificultate a textelor literare din programă.

Studentii au fost instruiți să răspundă sincer și spontan, asigurându-se totodată de păstrarea anonimatului prin trimiterea chestionarelor nesemnate, într-un singur fișier. Pentru obținerea unor răspunsuri rapide, nereticente, simple, am conceput 4 întrebări închise cu răspunsuri în ranguri („foarte mult”, „mult”, „puțin”, „deloc”), precum și 3 întrebări deschise, care se pretează însă la cuantificări:

1. În ce măsură considerați că este/va fi util seminarul de *Istoria literaturii române* pentru cariera pe care v-ați ales-o?
2. În ce măsură considerați că studiul literaturii române vă ajută să învățați limba română?
3. În ce măsură considerați că studiul literaturii române vă ajută să cunoașteți aspecte de cultură și civilizație românească?
4. În ce măsură au contribuit audierea de cântece și de piese de teatru radiofonice, vizionarea de filme și de piese de teatru bazate pe operele literare analizate la înțelegerea acestora?
5. Ce altceva considerați că a contribuit la înțelegerea textelor literare?
6. Care a fost cel mai dificil text literar din programa corespunzătoare perioadei „Marii clasici din literatura română”?
7. Care a fost cel mai accesibil text literar din programa corespunzătoare perioadei „Marii clasici din literatura română”?

Dintre cei 7 studenți de la filologie română din anul al II-lea care frecventează cursurile de licență, au răspuns chestionarului 6, de fapt acei studenți polonezi pentru care limba română este realmente studiată ca limbă străină. În grupă a fost prezentă și o studentă a cărei familie emigrase în Polonia din România, deci pentru care limba română era nativă iar literatura română era destul de bine cunoscută la nivel de absolventă de liceu cu un rezultat foarte bun la examenul de bacalaureat. Din motive personale, această studentă a fost nevoită să renunțe la studii chiar la finalul semestrului și să părăsească țara, astfel încât nu a putut completa chestionarul. Chiar dacă grupul repondenților a rămas astfel cel omogen, răspunsurile ei ar fi fost foarte utile, deoarece în timpul seminarului reacțiile ei au constituit pentru mine un veritabil instrument de control privind conținutul exegetic al lecțiilor.

Chestionarul a fost trimis la finalul vacanței de vară, ceea ce a interpus o scurtă, dar esențială perioadă între momentul evaluării în cadrul instituțional al acestei materii prin notele acordate studenților la examen și aprecierea neoficială, directă, dezinhibată pe care ei înșiși au fost solicitați să o facă în raport cu aceeași disciplină, plasându-se în poziția evaluatorilor care își pot exprima părerea după ce impresiile și informațiile s-au decantat oarecum.

Deși în mare parte răspunsurile mi-au confirmat observațiile, au fost și opțiuni neașteptate care suscită interpretări și reevaluări ale problemelor în discuție. Voi acorda în paginile următoare spațiu pentru analiza raportului dintre rezultatele micro-anchetei și situația generală semnalată în studiile de specialitate cu referire la predarea literaturii într-o limbă străină.

### 3. Utilitatea studiului literaturii de către studenții străini

Numărul impresionant de studii de caz axate pe rolul, rostul și importanța literaturii în planul curricular la toate nivelele (Frantzen, 2002), la cursanți nativi sau străini în raport cu limba în care este scrisă acea literatură, vorbește de la sine despre reticența cu care este încă privită această disciplină. Lipsa de utilitate practică a literaturii (Li, 2011: 241), faptul că există

relativ puține destinații de carieră în urma parcurgerii acestui traseu de studiu, sunt printre primele explicații ale lipsei de interes pentru literatură ca disciplină școlară. Cea mai mare surpriză a chestionarului a fost cuantificarea răspunsurilor la prima întrebare: 4 studenți consideră că seminarul de literatură română este sau va fi vreodată „puțin” de folos pentru cariera aleasă, iar ceilalți doi dintre ei au bifat chiar opțiunea „deloc”. Rezultatul este foarte îngrijorător, deoarece cei chestionați nu sunt simpli cursanți ai unui lectorat de limba română, ci studenți la secția de filologie română la nivel de licență, cu posibilitatea continuării ciclului de masterat și doctorat. Interesul scăzut pentru literatură al studenților la acest profil se poate explica totuși prin discrepanța între conținutul și obiectivele acestei discipline și realitatea ocupațională a momentului. Chiar și cei care intenționează să îmbrățișeze o carieră în învățământ sau în domeniul traducerilor, nu consideră că aprofundarea studiilor literare le va fi de folos prea mult. Ceea ce nu înseamnă că nu conștientizează și că nu recunosc importanța studierii literaturii, însă nu ca scop în sine, ci ca instrument foarte potrivit pentru achiziția limbii și pentru înțelegerea și asimilarea unor aspecte esențiale de cultură și civilizație. Așa reiese foarte clar din răspunsurile bifate la următoarele două întrebări pentru care toți studenții au selectat variantele superioare.

Cunoscând preferința studenților pentru studiul limbii române, răspunsurile date la întrebarea a doua au fost previzibile: 4 repondenți consideră că literatura îi ajută „foarte mult” să învețe limba română, iar ceilalți apreciază că sunt „mult” sprijiniți în acest demers prin intermediul orelor de literatură. Perspectiva și experiența lor coincide cu cea a multor cercetători care au investigat beneficiile utilizării textelor literare ca suport didactic pentru dezvoltarea tuturor competențelor lingvistice: cititul, pentru că reprezintă o sursă ideală pentru lectura extensivă, scrisul, deoarece oferă modele ideale, ascultarea și exprimarea orală la nivel superior (Khatib, Rezaei, & Derakhshan, 2011: 214). Masuko Nasu, în interesantul studiu de caz care pornește de la performanțele lingvistice ale unor japonezi celebri din secolele trecute, observa că lectura extensivă este crucială pentru stăpânirea la nivel superior a limbii străine, chiar în lipsa unor modalități moderne de învățare, a dicționarelor, a posibilității întâlnirii cu vorbitorii nativi etc. (Nasu: 2015, 250). Numeroase studii scot în evidență importanța literaturii pentru consolidarea structurilor gramaticale, a vocabularului, prin contextualizarea termenilor cu sensuri secundare și figurate, a pronunției (Floris, 2004; Khatib, Rezaei, & Derakhshan, 2011; Maley, 1989; McKay, 1982; Riverol, 1991; Turker, 1991). Parcurgerea textelor literare în comparație cu cele nonliterare, are ca efect completarea practică a paradigmei multifuncționale a limbajului, prin activarea funcției sale poetice, ignorate în textele informative, situaționale din broșuri, anunțuri publicitare etc. în care primează limbajul pur denotativ, referențial, șablonizat, nepersonalizat, lipsit de creativitate. Mai mult decât atât, competența pragmatică și cea interculturală sunt cel mai bine stimulate prin imersiunea în textele literare.

Faptul că studenții au selectat primele două opțiuni de la cea de a treia întrebare, confirmă că ei însșiși conștientizează că, de fapt, competența lingvistică este în strânsă legătură cu cea culturală, că nu se poate practic vorbi de performanță lingvistică în lipsa performanței culturale, și anume a „înțelegerii empatică a valorilor, credințelor și percepțiilor din cultura țintă, combinată cu abilitatea de a acționa în conformitate cu normele și așteptările definite cultural” (Tamini, 2012: 296). Sapir, citat de Huda Al. Tamini afirmă răspicat: „limba nu există în afara culturii, adică, în afara ansamblului de practici și credințe moștenite care determină însăși textura vieții noastre” (Tamini, 2012: 297), iar literatura, ca parte a culturii superioare, este pur și simplu o „manifestare tangibilă a acestei părți invizibile a culturii și prin urmare constituie o fereastră

deschisă către felul în care un popor gândește, vede lucrurile și le valorizează” (Tamini, 2012: 297).

Cumulând răspunsurile de la primele trei întrebări rezultă că dintre cele șase roluri propuse de Spiro (1993) pentru dezvoltatorii de programe curriculare și profesori - „(a) the literary critic, (b) the literary scholar, (c) the poet, (d) the appreciative reader, (e) the humanist, and (f) the competent language users” – (Musthafa: 2015, 142), doar ultimul este în concordanță cu opțiunile studenților noștri. Acest fapt constatat este foarte util pentru a concepe setul de obiective corespunzător acestui model, chiar dacă se presupune deplasarea accentului de pe abordarea metodologică centrată pe conținut, deci către studiul genurilor literare, al figurilor retorice, al istoriei literare și al caracteristicilor curentelor literare etc. către cea orientată lingvistic și către cea culturală.

#### 4. Eficiența metodelor de predare, a strategiilor și a resurselor didactice

Îmbucurătoare sunt răspunsurile la întrebările numărul 4 și 5, deoarece confirmă succesul demersului didactic, în ciuda lipsei de interes a studenților, a faptului că nivelul lor de competență lingvistică era B1 și a dificultăților multiple presupuse de predarea unor texte literare complexe, extrem de solicitante chiar și pentru studenții români, precum operele lui Mihai Eminescu, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Al. Macedonski. În plus, lipsa unui manual conceput anume pentru literatura predată acestui tip de studenți care învață limba română ca limbă străină, a condus la necesitatea întocmirii de materiale didactice proprii pentru fiecare seminar, ceea ce a constituit de fapt, un avantaj, în sensul că am putut adapta resursele și cerințele la nivelul și la nevoile cursanților mei. În conceperea proiectelor didactice corespunzătoare fiecărei lecții și concretizate în prezentări PowerPoint, am avut în vedere abordarea inter- și transdisciplinară, precum și apelul la inteligențele multiple, pentru a facilita transmiterea și asimilarea de informații în acord cu obiectivele specifice ale disciplinei. Faptul că la întrebarea numărul 4 - *În ce măsură au contribuit audierea de cântece și de piese de teatru radiofonice, vizionarea de filme și de piese de teatru bazate pe operele literare analizate la înțelegerea acestora?* - jumătate dintre cei chestionați au răspuns „foarte mult”, iar cealaltă jumătate a ales varianta „mult”, certifică eficiența metodelor alese și a resurselor din imensul patrimoniu on-line folosite. Departe de a fi un demers didactic nou, având în vedere bogăția de studii care pledează pentru utilizarea resurselor multimedia (Li: 2011), sau a filmului (Hasanah: 2014), acest mod de a preda literatura română într-un spațiu cultural străin, consider că pune în valoare cel mai bine operele validate și prin această abilitate de a prolifera în toate formele artei. Cu alte cuvinte, romanțele și toate cântecele care fac explicită melodicitatea versurilor lui Mihai Eminescu sau Al. Macedonski, ilustrând muzicalitatea stârnită de aliterațiile și asonanțele care dau vraja hipnotică a poeziilor, sau piesele de teatru și filmele care transformă pagina scrisă în „felii de viață”, au, în același timp, rolul de a ne antrena în acel „joc cu măgelele de sticlă” al aventurii culturale inițiate de textul literar.

La prima întrebare deschisă din chestionar - *Ce altceva considerați că a contribuit la înțelegerea textelor literare?* – studenții au răspuns diferit, dar trei dintre ei au menționat „exercițiile cu variante multiple”, pe care le solicitau, de altfel și în timpul seminarului din cel puțin două motive. În primul rând, au observat cu satisfacție că astfel de exerciții îi orientează în labirintul textului care altminteri ar rămâne opac, inaccesibil, apoi, opțiunile prezentate sunt deja ambalate în limbajul critic încă greu de construit de către ei înșiși pentru a formula răspunsuri libere și, nu în ultimul rând, variantele greșite adesea deturnau sensul, stârnind hazul prin absurdul sau jocurile de cuvinte pe care le sesizau victorioși. Astfel că așteptau cu plăcere



momentul în care înțelegerea textului era testată prin astfel de sarcini care le sporeau încrederea, le clarificau anumite aspecte, îi ajutau să-și însușească limbajul terminologic și înveseleau atmosfera de lucru. La fel de utile au fost din perspectiva lor: „exercițiile cu Adevărat/Fals”, „discuțiile”, „vocabularul analizat”, „exercițiile de potrivire a citatelor cu semnificațiile lor, a personajelor cu trăsăturile lor”, „rezumatele, recenziile”, „contextual istoric, etnologic și politic al epocii”, „audiobooks”. Prin urmare, au apreciat toate aceste activități prin care au lucrat direct cu textul literar și care i-au ghidat spre descoperirea sensurilor, a tipologiilor, a particularităților stilistice etc. și i-au condus la înțelegerea textelor literare atât la nivel de suprafață, cât și la cel de profunzime.

##### 5. Relevanța și gradul de dificultate al textelor literare selectate

La ultimele două întrebări, doi dintre studenții care au avut o prezență redusă la seminar au ales să scrie că „nu știu” care a fost cel mai dificil, respectiv cel mai accesibil text literar din programa corespunzătoare perioadei literare a „marilor clasici” din literatura română. Răspunsurile celorlalți sunt surprizătoare și încurajatoare totodată, confirmând că metodele și strategiile de predare adecvate și atmosfera de lucru destinsă pot fi decisive în conturarea gustului literar, în cultivarea dorinței de lectură și în aprecierea la justa valoare a textelor literare cu statut incontestabil de capodopere. Astfel, în mod semnificativ, *Poveștile* și *Amințirile din copilărie* ale lui Ion Creangă au fost, în opinia a trei studenți cele mai „accesibile” opere studiate în semestrul dedicat marilor clasici, în timp ce „poeziile în general”, *Scrisoarea I* și *Luceafărul* în special, au rămas cele mai dificile texte pentru patru dintre ei. Un singur student a menționat nuvela *Cezara* ca fiind textul cel mai accesibil și opera lui Ion Creangă cea mai dificilă. Acord mare importanță acestui răspuns, deoarece, în ciuda anonimatului convenit, pot cu ușurință să identifice studentul care face notă discordantă, datorită intervențiilor sale din timpul seminarelor la care a fost mereu prezent și activ, dovedind maximă seriozitate, astfel încât unicitatea acestui răspuns este, în opinia mea, depășită de calitatea respondentului și cântărește destul de mult în interpretarea rezultatelor. În orice caz, preferința pentru proză este clară în cazul tuturor, ceea ce reprezintă încă o surpriză, plăcută de altfel, având în vedere că dimensiunea textului literar este, de regulă, un criteriu de selecție important în cazul lecturilor nu doar dintr-o limbă străină, ci și din limba nativă (Novianti, 2016:45). Dimensiunea devine însă o problemă reală când este cumulată cu dificultatea decodării textului poetic. Frumusețea ideatică a imenselor poeme eminesciene este destul de greu de apreciat de către studenții străini, din cauza specificității limbajului poetic inedit, care adesea deviază de la convențiile discursului convențional standard, non-literar. Situația este identică cu cea remarcată în cazul literaturii engleze predată celor care studiază limba engleză ca limbă străină. Printre primele motive invocate împotriva predării literaturii în acest context, sunt menționate dificultățile presupuse de limbajul poetic, în care gramatica și lexicul pot fi manipulate pentru a servi necesităților stilistice (Khatib, Rezaei, & Derakhshan, 2011: 214).

Răspunsurile studenților la aceste ultime întrebări semnaleză o problemă care a început să preocupe cercurile criticilor români în ultimii ani, cu referire la nevoia de conștientizare a diferenței de percepție a sistemului de valori naționale în afara țării. Andrei Terian ia poziție în privința canonului în *Critica de export*, explicând că „nu e deloc obligatoriu ca ierarhia de valori la nivel național a unei literaturi să coincidă cu ierarhia ei de valori pe plan internațional. Cu alte cuvinte, în cadrul fiecărui sistem cultural național există o literatură de consum propriu și o alta (sau, în cazurile mai fericite, *alte*) pentru export.” (Terian, 2013: 22). Prin urmare, selecția de

texte literare adecvate pentru studenții care învață limba română ca limbă străină, ar trebui să țină cont de mai multe criterii, și nu exclusiv de cel estetic.

#### 6. Concluzii

Pentru îmbunătățirea procesului de predare a literaturii române adresat studenților străini, interogarea celor direct implicați este o soluție la îndemână, eficientă pentru că evaluarea retroactivă din perspectiva subiecților poate să scoată în evidență problemele și să genereze soluții. În cazul celor 6 studenți care au răspuns întrebărilor din chestionar, neașteptată a fost mărturisirea că studiul literaturii române le va folosi „puțin”, sau chiar „deloc” în cariera viitoare, deși sunt studenți la secția de filologie română și ar putea deveni profesori, critici literari, scriitori, literați, traducători. Cu toate acestea, toți sunt conștienți de importanța literaturii pentru perfecționarea competențelor lingvistice și pragmatice, în corelație cu dobândirea și consolidarea competenței culturale și interculturale. Această constatare poate fi utilă în conceperea setului de obiective care să privilegieze modelul lingvistic și cultural, adecvat opțiunilor de studiu ale cursanților. În privința procesului de predare-învățare propriu-zis, răspunsurile lor confirmă validitatea metodelor didactice axate pe student și pe rezolvarea de sarcini, a strategiilor și a resurselor multiple și variate folosite. Nu în ultimul rând, ierarhizările pe care studenții le fac cu privire la gradul de dificultate al textelor literare impuse prin cadrul instituțional, conduc la concluzia că ar fi necesară o reconsiderare a selecției acestora, ținând cont de faptul că, „la urma urmei, o operă literară sau critică devine relevantă pentru un cititor (oricare ar fi el) doar în momentul și în măsura în care ea se intersectează cu sfera lui de probleme, de preocupări și de interese”(Terian, 2013: 20).

#### BIBLIOGRAPHY

1. Al-Tamimi, Huda, (2012), „Teaching Literature to Foreign Language Learners: A Medium to Bridge the Gap between Cultures”, în *Education 2012*, 2(7): 296-305, disponibil pe [https://www.researchgate.net/publication/272768708\\_Teaching\\_Literature\\_to\\_Foreign\\_Language\\_Learners\\_A\\_Medium\\_to\\_Bridge\\_the\\_Gap\\_between\\_Cultures](https://www.researchgate.net/publication/272768708_Teaching_Literature_to_Foreign_Language_Learners_A_Medium_to_Bridge_the_Gap_between_Cultures) [5.07.2020]
2. *Canon și canonizare* (2003), sub îngrijirea lui Marin Mincu, Pontica, Constanța.
3. Carter, R & Long, M. (1991), *Teaching literature*, Longman, London.
4. Frantzen, D. (2002), „Rethinking Foreign Language Literature: Towards an Integration of Literature and Language at All Levels”, în V. Scott & H. Tucker (Eds.), *SLA and the Literature classroom: Fostering dialogues* (pp. 109-130), Boston, MA: Heinle & Heinle.
5. Floris, F. (2004). „The power of literature in EFL classrooms”, în *K@ta* 6(1), 1-12, disponibil pe [https://www.researchgate.net/publication/44199986\\_The\\_power\\_of\\_literature\\_in\\_EFL\\_classrooms](https://www.researchgate.net/publication/44199986_The_power_of_literature_in_EFL_classrooms), [8.09.2020].
6. Hasanah, Amalia, „Using Films as Media to Teach Literature”, în *The 61 TEFLIN International Conference, UNS Solo 2014*, disponibil pe <https://core.ac.uk/download/pdf/43024755.pdf> [4.07.2020].
7. Khatib, M., Derakhshan, A., & Rezaei, S. (2011). „Why and why not literature: A-task based approach to teaching literature”, în *International Journal of Arhipelag XXI Press*, 2020

*English Linguistics* 1(1), 213-218, disponibil pe [https://www.researchgate.net/publication/262187597\\_Why\\_Why\\_Not\\_Literature\\_A\\_Task-Based\\_Approach\\_to\\_Teaching\\_Literature](https://www.researchgate.net/publication/262187597_Why_Why_Not_Literature_A_Task-Based_Approach_to_Teaching_Literature), [30.07.2020].

8. Li, D. (2011), „How to teach and learn English literature in e-education era”, în *International Journal of e-Education, e-Business, eManagement and e-Learning* 1(3), 241-245, disponibil pe <http://www.ijeeee.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=24&id=296>, [03.09.2020].

9. Maley, A. (1989), „Down from the pedestal: literature as a resource”, în Brumfit, C.J. & Carter, R.A. (Eds.), *Literature and the learner: Methodological approaches* (pp. 10-23), McMillan, London.

10. McKay, S. (1982), „Literature in the ESL classroom”, în *TESOL Quarterly* 16(4), 529-536, disponibil pe <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.2307/3586470>, [30.08.2020].

11. Musthafa, Bachrudin, „Seven issues and dilemmas in literature teaching in EFL context: lessons from Indonesia”, în *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, Vol. 4No. 2, January 2015, pp. 136-145 disponibil pe [https://www.researchgate.net/publication/273526077\\_Seven\\_issues\\_and\\_dilemmas\\_in\\_literature\\_teaching\\_in\\_EFL\\_context\\_Lessons\\_from\\_Indonesia](https://www.researchgate.net/publication/273526077_Seven_issues_and_dilemmas_in_literature_teaching_in_EFL_context_Lessons_from_Indonesia) [9.09.2020].

12. Nasu, Masuko, (2015), „The Role of Literature in Foreign Language Learning”, în *Literature and Language Learning in EFL Classroom*, ed. by Mayki Teranishi, Yoshifumi Saito, Katic Wales, Palgrave, Mcmillan.

13. Novianti, Nita, (2016), „English literature teaching: An Indonesian context”, în *Indonezian Journal of applied Linguistics* 6(1):42, disponibil pe [https://www.researchgate.net/publication/305740558\\_English\\_literature\\_teaching\\_An\\_Indonesian\\_context](https://www.researchgate.net/publication/305740558_English_literature_teaching_An_Indonesian_context) [12.09.2020].

14. Riverol, J. (1991), „Literature in the teaching of English as a foreign language”, în *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 4, 65-69, disponibil pe [https://www.researchgate.net/publication/39438841\\_Literature\\_in\\_the\\_teaching\\_of\\_English\\_as\\_a\\_foreing\\_language](https://www.researchgate.net/publication/39438841_Literature_in_the_teaching_of_English_as_a_foreing_language), [30.08.2020].

15. Terian, Andrei, (2013), „Critica de export: teorii, contexte, ideologii”, Muzeul literaturii române, București, disponibil pe [https://www.academia.edu/37489690/Critica\\_de\\_export\\_Teorii\\_contexte\\_ideologii](https://www.academia.edu/37489690/Critica_de_export_Teorii_contexte_ideologii) [10.10.2020]

16. Turker, F. (1991), „Using “literature” in language teaching”, în *Hacettepe Universitesi Egitim Fakultesi* 6, 299-305, disponibil pe <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hunefd/issue/7831/103064>, [20.08.2020].

## FROM BOOK TO FILM. THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND CINEMA

Denisa Elena Petrehuş  
Lecturer, PhD, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

*Abstract: There have always been two opposite ways of considering the problem on the relationship between literature and cinema. For some, cinema, from the narrative point of view, even comes from a rib of literature, sometimes passing through the theater. Others, on the other hand, argue that when cinema takes on the authentic characteristics of a new art, it must totally free itself from literature and affirm its values only with original works, formulated through the specific language of images and sounds. However, the percentage of films derived from print media remains impressive: novels, short stories and publications of all kinds. Hence the opportunity to examine how much cinema has been and continues to be a tributary of fiction, but also how much the fiction of the 20th century. was influenced by the 'seventh art'.*

*Keywords: literature, cinema, film*

L'essere umano appartiene ad una 'specie' che, sulla scia dell'*homo faber*, dell'*homo loquens* e dell'*homo oeconomicus*, chiamiamo per comodità metaforica di discorso *homo litteratus*. Da alcune migliaia di anni infatti l'umanità riveste le proprie riflessioni con forme letterarie — da *Gilgamesh* alla Bibbia, dall'*Iliade* alle mille leggende della tradizione orale.

Considerare la letteratura (in senso lato) come una parte della vita quotidiana di ogni persona e non come una attività prettamente scolastica è un semplice tributo alla realtà dei fatti: si pensi alle ore che un ragazzo trascorre con le cuffie, ascoltando testi poetici supportati da musica; si considerino le ore trascorse ogni giorno fruendo testi narrativi audiovisivi (film, cartoni animati, ecc.); si consideri la quantità di *spot* e di *slogan* basati su giochi di lingua che ogni giorno ci vengono proposti, nonché le integrazioni multimediali dei *videoclip*, e così via.

*I testi letterari sono parte dell'esperienza quotidiana, non sono una proposta dell'insegnante di letteratura.*

La letteratura è, per dirla in latino, l'accordo tra *utile et dulce*, in cui la prima voce rimanda ai bisogni e la seconda al piacere. Piacere di evasione nella trama di un romanzo di fantascienza. Piacere di esorcizzare le proprie paure vedendole rappresentare sulla scena o sullo schermo. Piacere di piangere per l'amore infelice del protagonista di un romanzo. Piacere del con-patire con l'eroe tragico. Piacere nel vedere il cattivo punito. E poi piaceri di forma: una trama ben costruita, un dialogo brillante, una descrizione o una inquadratura perfette, una metafora bruciante, un'invenzione linguistica imprevista. Si tratta di una motivazione stabile che, come dice Shakespeare parlando dell'amore, più arde più si nutre delle proprie ceneri: provato il piacere di un buon testo (canzone, film, commedia, romanzo, ecc.), si desidera provare ancora un piacere simile. Un piacere che richiede solo l'abilità di lettura e che costa solo il proprio tempo.

*Il bisogno di letteratura*

Tra le motivazioni della letteratura, emerge il bisogno di comprendere la vita, l'amore, il senso del potere- sono i grandi temi che emergono la vita di ogni persona. Ma sono anche i temi di cui da millenni tratta la letteratura, ma anche i cantanti, gli scrittori, i drammaturghi, i cineasti.

Ho scelto questo tema perché amo *la letteratura e il film*.

Cominciò tutto con la fotografia: ricordo, feticcio, doppio, realtà; la realtà del cinema dà tuttavia una sensazione di sfuggevolezza, di incorporeità, una realtà difficile da possedere: vibra e svanisce nel buio di una sala. Ma è proprio quella vibrazione, evanescente e tuttavia reale, che fa scaturire pensieri e idee, che lascia molteplici fessure, luoghi di incidenze e coincidenze. Sui rapporti fra letteratura e cinema esistono da sempre due modi opposti di considerare il problema. Per alcuni il cinema, sotto l'aspetto narrativo, nasce addirittura da una costola della letteratura passando talvolta attraverso il teatro. Altri invece sostengono che il cinema, quando assume le autentiche caratteristiche di un'arte nuova, deve totalmente affrancarsi dalla letteratura e affermare i propri valori solo con opere originali, formulate attraverso lo specifico linguaggio delle immagini e dei suoni. Resta comunque imponente la percentuale di film derivati da precedenti di carta stampata: romanzi, racconti e pubblicazioni d'ogni genere. Donde l'opportunità di vagliare quanto il cinema è stato e continua a essere tributario della narrativa, ma anche quanto la narrativa del 20° sec. è stata influenzata dalla 'settima arte'.

La storia delle rivendicazioni del 'cinema cinematografico' contro il 'cinema letterario' è antica quanto la settima arte. Delle polemiche nate da tale contrapposizione se ne potrebbero rispolverare a dozzine, costantemente ancorate alle due posizioni contrapposte: quella di chi considera la letteratura come un indispensabile punto d'appoggio del cinema e quella di chi rivendica la specificità dell'arte del film condannando i cosiddetti letterati al cinema. E vale la pena di sottolineare che nella critica letteraria l'aggettivo *cinematografico* (in un'accezione quale 'questo libro è un po' cinematografico') assume una valenza almeno altrettanto negativa di quella che ha l'aggettivo *letterario* nella critica cinematografica. Sull'avversione dei letterati di tradizione per il cinema, vale la pena di considerare come tipica, e in qualche modo estrema, la situazione che emerge dal panorama storico italiano. Dall'atteggiamento negativo degli intellettuali italiani verso l'arte del film si salvano, nei primi decenni del secolo, i due grandi, Gabriele D'Annunzio e Luigi Pirandello. Il primo accettò infatti nel 1914 di 'tradurre in dannunziano' le didascalie del kolossal *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone; e in una lettera espresse la convinzione che "nei trucchi sta la potenza vera e inimitabile del cine", anticipando di molti decenni il primato degli effetti speciali. Quasi coeva fu l'apparizione (1916) del romanzo pirandelliano *Si gira...* (poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), il primo che osò affrontare le complesse tematiche inerenti al mezzo espressivo. Però l'esempio dei due maestri non fece proseliti; e furono invece numerosi i letterati che per decenni perseguirono il tentativo di togliersi dai piedi l'ingombrante e degradante decima Musa.<sup>1</sup>

Intelligente e spregiudicato fu l'atteggiamento di Emilio Cecchi, che non si limitò a dedicare alla cinematografia un'assidua attenzione critica, ma la trasformò in una partecipazione operativa imprimendo un taglio particolare alla produzione della Cines nella prima metà degli anni Trenta. Perfino pleonastico è menzionare nomi di scrittori divenuti sceneggiatori a tempo pieno come Cesare Zavattini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e altri, transfughi volontari (sia pure con qualche respiscenza) dalla letteratura nel cinema, dove hanno lasciato impronte notevoli.

<sup>1</sup> Manzoli, Cinema e letteratura, Roma, 2003

Sempre guardando al panorama italiano si possono poi ricordare le sporadiche sortite registiche di letterati, come per es. Curzio Malaparte (*Il Cristo proibito*, 1951), Luigi Malerba (*Donne e soldati*, 1954), Indro Montanelli (*I sogni muoiono all'alba*, 1961), Enzo Siciliano (*La coppia*, 1969), Dacia Maraini (*L'amore coniugale*, 1970); e ripercorrere gli itinerari professionali, a cavallo delle due attività, di Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Fabio Carpi, Alberto Bevilacqua e altri. Fra i letterati più spontaneamente accorsi al richiamo dell'"arte muta" si collocò l'esule irlandese James Joyce che, nel 1904, avendo scoperto a Trieste il cinematografo si lanciò addirittura nell'impresa di importarlo nella sua Dublino con risultati catastrofici; e, sempre a Trieste, il poeta Umberto Saba fu per un certo periodo direttore di una modesta sala di seconda visione, il Cinema Italia, che gli ispirò i versi di *Il canto dell'amore – Una domenica dopopranzo al cinematografo*. Va poi dato atto a Cesare Pavese di aver coraggiosamente affermato, sul finire degli anni Quaranta, che il miglior narratore italiano del momento era Vittorio De Sica; e che dire di Alberto Moravia, oltre che fornitore con la sua opera di trame e spunti per molti film, impegnato senza interruzione per mezzo secolo a scrivere settimanalmente sui film che apparivano sugli schermi? E sarebbe ingiusto dimenticare i contributi di un critico del valore di Giacomo Debenedetti, del poeta Mario Luzi, di Italo Calvino e di altri.<sup>2</sup>

Sui film che apertamente si ispirano a un testo letterario si è scritto molto. Forse vale anche per la traduzione di un fatto letterario in spettacolo la nota formula di B. Croce sulla traduzione in genere, che può essere "brutta e fedele o bella e infedele". L'arco storico di questo procedimento si può dividere in due epoche, la prima legata alla suggestione, alla presa in prestito di un brandello di trama, all'utilizzazione di temi e personaggi spesso spinti molto lontano dalla loro impostazione originaria. Merita ricordare che Orson Welles apprese per la prima volta l'esistenza di un certo libro assistendo da bambino al film *Moby Dick* (1930; *Moby Dick, il mostro bianco*) di Lloyd Bacon, dove alla fine John Barrymore, ovvero il capitano Ahab, non viene trascinato negli abissi dalla diabolica balena e invece si sposa. Una trasposizione ridicola, un insulto a un capolavoro della letteratura? Però fu proprio la suggestione di quella rozza favola marinara a far innamorare per sempre Welles di H. Melville, inducendolo a mettere in scena *Moby Dick* in un singolare spettacolo teatrale e a pronunciare la predica iniziale del film diretto da John Huston (*Moby Dick*, 1956, *Moby Dick, la balena bianca*). Il caso Welles-Melville illumina bene il contributo che il cinema diede e continua a dare alla conoscenza e alla divulgazione della letteratura.

Un approccio diverso della decima Musa a un fatto letterario si verificò dalla seconda metà del Novecento in poi, quando il cinema si venne rivelando una sorta di strumento aggiunto ai tradizionali metodi della critica letteraria, un modo nuovo e diverso di affrontare i libri, spiegarli, illuminarli dall'interno.

Classici della letteratura o libri di successo sono stati utilizzati dal cinema fin dalle origini. Il record quantitativo è stabilito da G. Simenon, i cui romanzi e racconti trasferiti sullo schermo dal 1932 in poi superano i sessanta film (tra i quali spiccano quelli dedicati al personaggio del commissario Maigret).<sup>3</sup>

Nella filmografia di Stanley Kubrick spiccano fra gli altri titoli di testi letterari: *Lolita* (1962) da V. Nabokov; *2001: a space odyssey* (1968; *2001: Odissea nello spazio*) da A. C. Clarke; *Barry Lyndon* (1975) da W. M. Thackeray. Un regista che ha messo a frutto nella sua

<sup>2</sup> Cinema e letteratura. Percorsi di confine., Perniola, Venwzia, 2002

<sup>3</sup> Idem.

filmografia una passione letteraria non occasionale è James Ivory, il cui autore di riferimento sembra essere H. James con adattamenti da *The Europeans* e *The Bostonians*.

Di particolare interesse le trasposizioni che, per verificarne la pregnanza di attualità, situano gli spunti libreschi in epoche e contesti diversi. Valgono come esempi il racconto *Boule de suif* di G. de Maupassant spostato nel Far West di *Stagecoach* (1939; *Ombre rosse*) di John Ford tramite una variazione letteraria di E. Haycox; il romanzo *The postman always rings twice* di J. M. Cain ricollocato nelle cornici della provincia francese in *Le dernier tournant* (1939) di Pierre Chenal e del Polesine in *Ossessione* (1943) di Visconti; *Il cappotto* (1952) da N. V. Gogol' ambientato da Lattuada a Pavia; la novella *Il divino e l'umano* di Tolstoj trasferita fra gli anarchici italiani dell'Ottocento in *San Michele aveva un gallo* (1973) dei fratelli Taviani; *Heart of darkness* di J. Conrad spostato nel Vietnam di *Apocalypse now* (1979) di Francis Ford Coppola; *Eyes wide shut* (1999) di Stanley Kubrick che trasferisce l'azione dalla Vienna del racconto di *Traumnovelle* di A. Schnitzler all'America contemporanea.

Scrittori illustri o meno hanno spesso accettato di lavorare direttamente per il cinema. A Hollywood sono stati sotto contratto in qualità di sceneggiatori Francis Scott Fitzgerald (che sull'esperienza californiana ha scritto il suo ultimo romanzo incompiuto, *The last tycoon*), William Faulkner, Aldous Huxley. In Italia molti letterati hanno collaborato a sceneggiature, da Moravia a Pratolini, da Brancati a Bassani. Una forma aberrante di rapporto fra cinema e l. è la cosiddetta *novelisation* ovvero il romanzo tratto dalla sceneggiatura del film e venduto sulla sua scia come *merchandise*. Si potrebbe infine osservare, come ultima nota curiosa, che qualsiasi film, immancabilmente nato da una pagina scritta, ritorna altrettanto puntuale alla pagina nelle descrizioni dei critici, dei saggisti e degli storici: non è anche la critica un'espressione letteraria? Se ne può quindi concludere che la l. precede, segue, circonda, sostiene e anima il cinema e le arti dello spettacolo in genere.

Tra gli autori le cui opere sono state più spesso oggetto di adattamenti cinematografici, Kezich in particolare cita A. Dumas e le innumerevoli versioni di *Les trois mousquetaires* e *Le comte de Monte-Cristo*; V. Hugo e i film tratti in particolare da *Notre-Dame de Paris* e i *Misérables*; Ch. Dickens e gli adattamenti da *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *A tale of two cities*, *Great expectations*; J. Verne e quelli ugualmente numerosi di *Vingt-mille lieues sous les mers*, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* e *Michel Strogoff*; non dimentica R. L. Stevenson e i diversi film basati su *Treasure island* e *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.<sup>4</sup>

Numerosi i registi italiani che si sono cimentati in prestigiosi adattamenti di grandi classici. <sup>5</sup>Tra questi: Alessandro Blasetti (*1860*, 1933, da G. C. Abba), Mario Camerini (*I promessi sposi* da A. Manzoni), Mario Soldati (*Piccolo mondo antico*; *Malombra*, 1942; *Daniele Cortis*, 1947, tutti da A. Fogazzaro); Alberto Lattuada (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947, da G. D'Annunzio; *Il mulino del Po*, 1949, da R. Bacchelli); Mauro Bolognini (*Il bell'Antonio*, 1960, da V. Brancati; *La viaccia*, 1961, da M. Pratesi; *Senilità*, 1962, da I. Svevo; *Agostino*, 1962, da A. Moravia; *Metello*, 1970, da V. Pratolini); Luchino Visconti (*Morte a Venezia*, 1971, da Th. Mann); Francesco Rosi (*Uomini contro*, 1970, da *Un anno sull'altipiano* di E. Lussu; *Cadaveri eccellenti*, 1976, da *Il contestato* di L. Sciascia; *Cristo si è fermato a Eboli*, 1979, da C.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Manzoli, Cinema e letteratura, Roma, 2003

Levi; *La tregua*, 1997, da P. Levi); Vittorio De Sica (*Il giardino dei Finzi Contini*, 1970, da G. Bassani); Ermanno Olmi (*La leggenda del santo bevitore*, 1988, da J. Roth), Paolo e Vittorio Taviani (*Kaos*, 1984, e *Tu ridi*, 1998, da L. Pirandello; *Il sole anche di notte*, 1990 e il film televisivo *Resurrezione*, 2002, da L. N. Tolstoj; *Le affinità elettive*, 1996, da J. W. Goethe); Roberto Benigni (2002, *Pinocchio*, da C. Collodi).

Notevole infine il numero degli eroi seriali dei romanzi polizieschi destinati a diventare protagonisti di film di successo. Tra i più famosi Kezich non manca di ricordare Fantomas di M. Allain, Rouletabille di G. Leroux, il mitico Sherlock Holmes di Sir A. Conan Doyle e la folta schiera dei suoi epigoni: Philo Vance di S. S. Van Dine, Hercule Poirot e Miss Marple di A. Christie, il detective cinese Charlie Chan di E. Derr Biggers, la coppia Nick e Nora protagonista di *The thin man* di D. Hammett, l'agente segreto James Bond alias 007 di I. Fleming.<sup>6</sup>

In un'intervista Roberto Faenza afferma :

**Qual è il rapporto che lega il suo cinema alla letteratura?**

« La mia convinzione è che tra cinema e letteratura non esistano parentele strette. Nel mio caso i libri sono solo trama, soggetto, nel senso che il corpo letterario non m'interessa. Ho comprato i diritti cinematografici della Ferrante dopo aver letto un bell'articolo di Goffredo Fofi e senza aver ancora neanche aperto il libro. Una cosa simile mi è capitata con *Anni d'infanzia*, ho deciso di farne un film dopo essere rimasto colpito da una recensione bellissima, acuta e profonda, della Ginsburg. Insomma, non sono un regista come Bolognini che aveva rispetto enorme per l'opera letteraria, il mio è piuttosto un atteggiamento predatorio e questo perché è cambiato, negli anni, il rapporto tra registi e scrittori. »<sup>7</sup>

Sia il cinema che la letteratura hanno tentato in una certa fase la rottura drammaturgica. Ci hanno provato rispettivamente sia Jean-Luc Godard che James Joyce, tutti e due hanno spezzato la classicità dei ritmi narrativi. E qual è stato il risultato? Un passo indietro, perché certe sperimentazioni hanno come conseguenza il fatto che il pubblico non risponda, non le segua. Nel caso del grande schermo, è accaduto che nessuno abbia seguito Godard e che lui stesso, ultimamente, sia tornato in parte sui propri passi. In quello della letteratura che si sia andato affermando una certo ritorno del classicismo. Molti romanzieri americani hanno ripreso a raccontare in maniera tradizionale, spesso anche in prima persona. Luchino Visconti,

« Cinema, teatro, lirica :il problema di far vivere uno spettacolo e' sempre uguale. Ma v'e' piu' indipendenza e liberta' nel cinema. Mi e' accaduto di fare del cinema, e di pensare alla prosa ; impegnato nella prosa, sognavo il melodramma »...<sup>2</sup>

La necessità di riscoprire la realtà altra, annidata dietro l'apparenza delle cose, si configura come l'essenza prima del cinema moderno e della grande letteratura del Novecento, secondo una sostanziale affinità di intenti sottolineata da Enzo Siciliano, direttore dell'Opera, nel Percorso introduttivo *Il cinema e il Novecento* che apre l'*Enciclopedia del cinema*: "Se il cinema ha un grande debito verso il romanzo, grandissimo è oggi il debito che il romanzo ha verso il cinema. E questo avviene perché film e romanzo sono prodotti spuri, cantieri aperti [...] nel loro essere appunto prodotti spuri, film e romanzi si sono contagiati e continuano a contagiarsi".<sup>8</sup>

<sup>6</sup> idem

<sup>7</sup> La rivista « Lo specchio », 1999

<sup>2</sup> Rivista « Il mondo » l'8 gennaio 1976

<sup>8</sup> Idem



Mentre nella voce Scrittura (ancora di A. Costa) viene evidenziata "l'interazione forte tra il modello delle tecniche cinematografiche (soprattutto del montaggio) e procedimenti tipici dell'arte e della letteratura del primo Novecento dal Cubismo al Futurismo al Surrealismo, dalla poesia di Th.S. Eliot al romanzo di J. Joyce". E in numerosi luoghi dell'*Enciclopedia* si dà conto della grande rivoluzione operata dagli autori della Nouvelle vague nei confronti degli adattamenti delle opere letterarie effettuati dal cinema francese 'di qualità', il cosiddetto *cinéma de papa*, e basata sulla fondamentale lezione di André Bazin (illustrata nella voce dedicata allo studioso da Giorgio De Vincenti). Secondo tale lezione la materia prima del film non è la vicenda narrata nel testo letterario, ma il testo letterario in sé stesso, la sua stessa struttura in quanto tale. Analoga impostazione sostanzia l'affermazione di Bazin che l'equivalente cinematografico del romanzo americano non è da rintracciarsi nei pur innumerevoli adattamenti hollywoodiani, bensì nei film del Neorealismo italiano. A stabilire una fondamentale affinità tra cinema e letteratura basata sui più profondi dati estetici e su una condivisa concezione dei rapporti tra arte e realtà.

**Cinema nella letteratura italiana.** L'influenza della letteratura sul cinema è tema consueto. Più raro è trovare saggi sull'incidenza del cinema sulla letteratura. Al riguardo, interessantissimo è questo libro di Giovanni Marchesi (con prefazione di Alberto Farassino), edito nel sito della «Scuola nazionale di cinema». Un lungo percorso - articolato per autori, maggiori e minori, dal primo decennio fin dentro gli anni novanta del XX secolo - illustra come le esperienze cinematografiche siano state assorbite dai nostri scrittori a livello ora di contenuti, ora di forme. **Letteratura e cinema in Italia: «Pinocchio» e pinocchiate.** Il film «Pinocchio»(1911) di Giulio Antamoro rappresenta un esempio di tradimento del testo di Collodi tipico della cultura italiana del primo Novecento: la storia del burattino viene deformata per soddisfare il gusto dell'esotico e il divismo del cinema dell'epoca. L'interessante saggio di

**Cinema e letteratura: «Pin - Occhio».** Benigni ha fornito una lettura originale del capolavoro di Collodi, incentrata sul tema del vedere e dell'essere visto: intorno alla figura di Pinocchio si svolge il tema del rapporto tra ciò che è visibile e ciò che è reale, dunque il tema della rappresentazione.

Il rapporto tra letteratura e cinema è indubbiamente uno dei più contrastati, contraddittori e fecondi che abbiano segnato la storia delle arti. Da posizioni che mettevano in rilievo l'influsso deteriore esercitato dal cinema sulle opere letterarie, attraverso una fase che ha poi messo in rilievo l'importanza degli adattamenti cinematografici, capaci di suscitare nello spettatore motivato il desiderio e il bisogno di confrontarsi con l'originale letterario, si è poi passati a una piena legittimazione dell'autonomia estetica del testo filmico. Spesso, nel contesto attuale, l'osmosi tra creazione letteraria e adattamento cinematografico è tuttavia assai profonda: non sono pochi i casi in cui lo scrittore lavora già nella prospettiva di un riadattamento della propria opera, cercando di rafforzare la componente visiva della sua scrittura, oppure, più generalmente, deriva dalla scrittura cinematografica una personale sensibilità narrativa.

L'adattamento cinematografico non è che una delle tante forme della duplicazione proprie della storia delle arti contemporanee. Legato anch'esso alla scomparsa dell'aura, che, secondo Benjamin, caratterizza l'idea tradizionale dell'opera d'arte per il suo presentarsi come unica e distante, l'adattamento cinematografico ha a lungo sofferto per il suo carattere di prodotto secondario, riuscendo non sempre a liberarsi di un marchio limitante, quello di illustrazione di un'opera di maggiore spessore artistico, del suo antecedente letterario. Affrancato

dal pregiudizio della fedeltà al modello, l'adattamento può anche, retrospettivamente, incoraggiare una lettura più raffinata del testo letterario da cui prende le mosse.

Tornando al caso del rapporto tra cinema e letteratura il problema è capire quali siano i *confini dei due linguaggi*. Leggendo un libro, ciascuno di noi costruisce il proprio personale film della narrazione nella sua mente, dà vita ai personaggi, immagina colori, suoni, odori, sapori... Guardando un film ispirato a un'opera letteraria a noi nota, invece, molte delle possibilità di scelta sono già state compiute dal regista, e ci rimane ben poco da aggiungere. Se si tratta di un film originato da un libro che abbiamo letto, possiamo rimanere meravigliati, sentirci traditi oppure, caso raro, possiamo ritrovare sullo schermo gli ambienti e le situazioni che avevamo creato leggendo. Se, invece, leggiamo il libro dopo aver guardato il film, inevitabilmente gli ambienti e i personaggi descritti dall'autore assumeranno nella nostra mente i volti e le scenografie scelti prima di noi dal regista, e questa "ingerenza", forse, ci limita e ci condiziona. Negli ultimi anni, da ogni libro di successo in breve tempo discende un film, quindi è evidente a priori il collegamento e l'effetto di traino reciproco al botteghino e sullo scaffale: la scelta di leggere il testo prima di entrare nel buio della sala o di entrare in libreria dopo essere usciti dal cinema, tuttavia, è del tutto personale e imprevedibile, oserei dire irrazionale. Casi più rari, invece, sono quelli dei film di successo ispirati a libri sconosciuti, dei quali scopriamo l'esistenza solo se abbiamo la voglia di leggere i titoli di coda. Per tutti, valga l'esempio di "Schindler's List" di Steven Spielberg, tratto dal libro

"La Lista" di Thomas Keneally: in pochi avranno sentito il bisogno di leggere il libro, ritenendosi ampiamente soddisfatti dalla trasposizione operata dal grande regista. Il tentativo di stabilire una regola universale sulla priorità da dare alla lettura del testo o alla visione del film derivante dal testo stesso sia uno sforzo del tutto inutile e sterile.

"Il 'travasamento' della scrittura letteraria nell'esperienza filmica acquisisce, nel tempo, l'assunzione di modelli legati alla maturazione del linguaggio cinematografico e alla condivisione, da parte del pubblico, delle soluzioni espressive che quella stessa maturazione produce".<sup>9</sup>

## BIBLIOGRAPHY

1. Diana Crane, « La produzione culturale », 1997, Mulino-Ed. Bologna,
2. A. Swidler, « Culture in action :symbols and strategies », 1986
3. Dictionar de simboluri, J Chevalier, Al Sheerbrant,
4. Cinema e letteratura, Qauderni della Mediateca delle Marche
5. Rivista « Il mondo » l'8 gennaio 1976, Lo specchio, Il mondo
6. Cinema e letteratura, Percorsi di confine, Perniola, Venezia, 2002
7. Manzoli, Cinema e letteratura, Roma, 2003

---

<sup>9</sup> Renato Candia, « Letteratura e cinema nell'analisi didattica del testo filmico », in Cinema e letteratura, Qauderni della Mediateca delle Marche, p 13 1998

## L'IMAGE DU SOLDAT DURANT LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE À TRAVERS LA LITTÉRATURE DE GUERRE

Daniela-Elena Duralia

Assist., PhD, „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy, Sibiu

*Abstract : Dans l'esprit des Québécois, la Deuxième Guerre mondiale demeure l'événement historique le plus important. Pour comprendre cette réalité, il importe de consulter les études sociologiques ou historiques traitant du monde des Canadiens français de l'époque. Une telle perspective permettra ainsi d'avoir une vision claire de la vie des personnages dans la littérature de guerre ainsi que des répercussions sur le présent. Il est impossible de comprendre le message véhiculé par les romans Les Canadiens errants (Jean Vaillancourt) et La Guerre, yes sir! (Roch Carrier) sans savoir que pendant la Deuxième Guerre mondiale, « les Canadiens francophones sont bien allés se battre » et « se sont enrôlés volontairement » (Richard Béatrice, 1993, 32), ce qui contredit l'énoncé selon lequel « la guerre-combat est [...] restée absente de l'historiographie québécoise de la Deuxième Guerre mondiale » (Béatrice Richard, 1995, 384). Les diverses hypostases du soldat présentées dans les romans mentionnés permettront de se livrer à une réflexion critique au sujet du vécu des gens dans la société québécoise à cette époque en tenant aussi compte du contexte historique et sociologique.*

*Keywords: guerre, soldat, vécu, histoire, sociologie*

### Introduction

Comprendre une culture et les vécus d'un peuple peut parfois sembler impossible à réaliser pour tout individu d'une origine autre que québécoise. En tant qu'étranger ou immigrant, le fait de vivre au Québec ou de connaître des faits historiques n'entraîne pas nécessairement une compréhension automatique des vécus des Québécois.

Le système de relations ou de rapports sociaux – et en particulier la structure politique fédérale – dans lesquels est insérée la collectivité québécoise fournit à la sociologie québécoise sa spécificité et son originalité, mais en même temps il impose de nombreuses difficultés ou limites que l'effort théorique seul ne peut pas lever, ni contourner » (Fournier & Gilles 42).

Grandir en entendant les histoires des ancêtres, être éduqué selon la mentalité québécoise constitue le contexte culturel favorable à la compréhension de la société actuelle. Selon Marcel Fournier et Gilles Houle, « l'institutionnalisation véritable de [la sociologie] ne se réalise que très lentement et tardivement : jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, [cette discipline] demeure marginale au système universitaire québécois francophone » (22). Les mêmes auteurs se penchent sur la contribution scientifique des sociologues comme Léon Gérin, qui « apparaît beaucoup moins près des “littérateurs sociaux”, en particulier les sociologues catholiques » pour qui la sociologie n'est qu'une « discipline dérivée de la morale » (250). Comment comprendre pourquoi la société québécoise a été perçue « 1) comme culture différente (et inférieure) de la culture anglaise; 2) comme société dépendante de la société anglo-canadienne [...] » (43) et les

injustices commises envers les Canadiens français si on ne s'efforce pas de comprendre les vécus de ce peuple?

Les études historiques, sociologiques et les œuvres littéraires de guerre, mises ensemble pourraient dévoiler les nuances des vécus des Canadiens français pendant la Deuxième Guerre mondiale. Fournier et Gilles rappellent les mots du sociologue québécois, J.Ch. Falardeau, qui constate que les intellectuels nationalistes «“se sont envoûtés dans le rêve d'une utopique réserve québécoise qui serait séparée du reste du Canada et conséquemment du reste du monde, par un mur de Chine politique, religieux et linguistique ” » (cité dans *Les Canadiens français et leur idéologie* 31). Pourtant, en apprenant ces choses, on ressent le besoin d'en apprendre davantage : soit d'entendre des histoires, soit de lire des romans envisageant leur vécu.

Sans de bonnes connaissances sur la Nouvelle-France et une vision sur le quotidien du peuple qui y vivait, la première lecture de ces romans s'avère décourageante. Les articles de l'historienne Béatrice Richard publiés sous forme de bulletins historiques ouvrent une nouvelle perspective sur les frustrations des Québécois qui est la clé permettant d'assurer la compréhension des messages des deux écrivains. Ces derniers utilisent la même période historique de manière différente. Leur message demeure toutefois commun : « les Canadiens français ne semblent guère avoir été prompts à revendiquer la part de gloire qui aurait dû leur revenir » (Béatrice Richard, 1995, 383). Elle explique clairement que « la guerre-combat est donc restée absente de l'historiographie québécoise de la Deuxième Guerre mondiale. La période 1939-1945, se résume dans ce cas à la guerre-reprise économique, à la Guerre-différends fédéraux-provinciaux et surtout à la guerre-crise de la Conscrition, au « NON » du plébiscite de 1942 [...] Tout s'y passe un peu comme si les Canadiens français n'étaient jamais allés au front » (Richard, 1995, 384-385).

Sans la lecture de romans comme ceux de Carrier ou de Vaillancourt, on ne pourrait s'imaginer les Canadiens français agissant « plus selon les valeurs sanctionnées par la société et les élites politiques et religieuses du Canada français que selon des valeurs militaires ou guerrières » (Marc Benson, 76). Dans cette société, le soldat revient de la guerre et réintègre sa communauté où il distingue des autres par les traumatismes qu'il a vécus. Volontaire participant à la Deuxième Guerre mondiale, Jean Vaillancourt, perpétue cette idée en mettant un accent sur l'angoisse existentielle du soldat et son besoin de faire partie d'une collectivité dont les compatriotes seraient solidaires.

La compréhension des messages des auteurs dépend, premièrement, des connaissances contextuelles que le lecteur possède. Biron mentionne l'importance de connaître le contexte des « petites littératures » (100). Les connaissances historiques ainsi que les connaissances sociologiques complètent l'image du tableau de la société. « [O]n ne raconte pas l'histoire du roman québécois comme on raconte l'histoire du roman français, anglais ou russe » (Biron 99). Ces ingrédients sont indispensables à la critique littéraire pour ouvrir de nouvelles perspectives au lecteur vers la compréhension du texte.

À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la littérature américaine, contrairement à la littérature québécoise, foisonne de romans traitant cette période. Le critique littéraire, Peter G. Jones, aborde « quatre thèmes dominants » qui ressortent du corpus de la littérature de guerre américaine : le roman de l'enfance; des attitudes envers les militaires; violence de la guerre et impressions psychologiques du combat (1). Il ne fait nul doute que les écrivains québécois se sont inspirés d'auteurs américains comme Ernest Hemingway. Jean Vaillancourt introduit la deuxième partie de son roman *Les Canadiens errants* par une citation du récit autobiographique

d'Hemingway *Mort dans l'après-midi*, ce qui invite le lecteur à tenir compte de la situation des Alliés.

Le voyage des corps décédés met en opposition le monde des vivants versus le monde des décédés, la paix contre la guerre, le réversible contre l'irréversible. Dans le roman *La guerre, yes sir!*, en décrivant le transport difficile et long du cercueil du soldat décédé, Corriveau rappelle aussi le transport de la décédée, d'Addie Bundren, du roman de William Faulkner *Tandis que j'agonise*. Ces thèmes, les allusions, les métaphores et les éléments narratifs sont le plus souvent utilisés pour la transmission des messages, sentiments et la représentation de la vie des Canadiens français, car « le roman de guerre est un moyen approprié pour explorer les problèmes humains universels »<sup>1</sup> (Jones 16).

Les romans québécois plaçant la Seconde Guerre mondiale soit au premier plan avec *Les Canadiens errants* soit au deuxième plan *La guerre, yes sir*, relèvent de la « thématique nationale » et offrent au lecteur un meilleur panorama de la culture québécoise en général :

On y trouve un mélange curieux de formes, tantôt proches de la tradition du conte et de la question nationale, comme les livres de Ferron ou *La guerre, yes sir!* (1968) de Roch Carrier, tantôt tournés vers les expérimentations formelles, la vie urbaine ou la contre-culture américaine (Michel Biron, 68).

Selon, Walt Whitman « [l]a vraie guerre n'entrera jamais dans des livres »<sup>2</sup> (115). Dans la transmission de leurs messages, les deux auteurs sont subjectifs et présentent les faits selon leur propre perspective. Une vision d'ensemble de ces romans pourrait reconstituer les valeurs et le vécu du peuple québécois de l'époque et devenir la pièce de casse-tête manquante dans la création d'une image complète de la culture québécoise d'aujourd'hui. Selon Biron, « [l]e roman est lu comme l'expression d'une société à un moment donné » (99). Cette étude propose de broser le portrait du soldat au Québec pendant la Deuxième Guerre mondiale en le plaçant en lien avec son environnement, auquel il est profondément connecté. Cette connexion symbolise son fort sentiment d'appartenance à la culture francophone et à sa communauté de Canadiens français.

Le soldat est présenté comme central à la société québécoise. Si Roch Carrier utilise la parodie pour critiquer la société, Jean Vaillancourt insiste pour sa part sur le vécu du soldat face à une guerre qui se déroule sur un autre continent. Dans ces romans de guerre, hormis le conflit entre les deux cultures, l'image du soldat canadien-français qui contraste avec celle du soldat canadien-anglais démontre la réalité cruelle de la guerre. Dans le roman *La guerre yes, sir!*, les réactions de Bérubé envers les moqueries d'Arsène exposent sa dévastation spirituelle : « Bérubé ne pouvait plus crier, ni blasphémer, ni parler. Une colère aigue l'étreignait à la gorge, ses yeux brûlaient, il éclata comme un enfant en sanglots » (Carrier 45). On n'en apprend pas beaucoup sur les événements et l'atmosphère de la guerre, car l'auteur l'utilise comme cadre pour transmettre les tensions vécues par les Canadiens-français sous la domination des anglophones et pendant la guerre. Participant à la guerre, Jean Vaillancourt projette le récit de guerre en premier plan, les personnages étant des cadres militaires : capitaine, lieutenant, colonel, sergent, caporal, lieutenant-colonel et le général. Souvent, il décrit l'atmosphère tendue de la guerre avec ses

---

<sup>1</sup> the war novel is a medium appropriate for exploring universal human problems. (mon traduction)

<sup>2</sup> "The Real War Will Never Get in the Books"

horreurs : « On voyait alors des soldats, mal réveillés et pris de panique, courir en zigzaguant dans l'illumination meurtrière » (14) et

On traversa des hameaux silencieux ou quelques sinistres, faisant fi du danger, étaient revenus inventorier leurs ruines. Ils semblaient résignés à leur sort et déploraient mélancoliquement la guerre. Parfois ils exprimaient une certaine amertume à l'endroit des armées de la libération, qui détruisaient sur leur passage ce que les Allemands n'avaient pu emporter (12).

La tension du combat broyée dans le roman n'aurait pas été possible sans la participation de l'auteur qui témoigne de la participation des Canadiens-français dont la mention n'est pas suffisante dans l'historiographie.

L'esprit du soldat canadien-français est dominé par la brutalité des Anglo-Saxons. Pendant les funérailles, les soldats « [a]nglais les empêchaient de se recueillir et de pleurer sur le cercueil de l'un des leurs » (54). De plus, les Canadiens français considèrent leur participation à la guerre comme, un service qu'ils rendent au « roi d'Angleterre ». Les réactions culpabilisantes des Canadiens français sont fréquentes dans ce roman « leur maudite guerre » à la page cinq et aussi au long du roman (3, 4, et 7) soulignant les sacrifices de la guerre.

En présentant la condition du soldat canadien-français, les auteurs envisagent aussi le quotidien de la société de différentes manières. Dans sa critique de la société, Roch Carrier utilise le style parodique et carnavalesque dans son roman pour montrer sa compréhension envers le manque d'éducation des Canadiens français. Ils ne se rendent pas compte de leur comportement non-civilisé ni ne connaissent de meilleures façons de vivre. Au centre de la communauté, on remarque Bérubé, le soldat canadien-français, qui a tourné en dérision les sacrifices des combattants canadiens-français sur le front « -Ah! Disait-il, les soldats s'amusez bien à la guerre! C'est amusant, la guerre [...]. C'est drôle, la guerre... Vous vous amusez quand Corriveau est dans son cercueil; il ne peut plus rire, il ne pourra jamais plus rire, jamais plus rire [...] (45). Dans le roman *Les Canadiens errants*, le soldat, représenté par plusieurs personnages, Richard Lanoue, Garneau, Bolduc, Thivierge, beauvais, Hurtubise, Lanthier, Xavier, est présenté comme le combattant sur le front vivant l'horreur de la guerre dont les sacrifices et dévouements sont oubliés une fois la guerre terminée. À l'aide du personnage du caporal Richard Lanoue, l'auteur souligne encore plus la frustration liée au manque de gré envers les soldats qui ont dévoué une partie de leur vie à la guerre. Lanoue, revenu de la guerre, est découragé et insulté par un officier de la marine lorsqu'il cherche de s'inscrire à la Faculté des Lettres. L'idée de la difficulté de réinsertion du soldat revenu du front dans la société québécoise est aussi soulignée dans le roman de Carrier quand Bérubé devient violent avec son épouse, Molly, et le villageois, Arsène.

Dans les deux romans, les Canadiens-français montrent le besoin de vivre dans des collectifs, sur le front ou dans leur communauté, étant très solidaires. Dans le roman *La guerre, yes sir!*, « [c]haque villageois, parce que dans le village la vie était commune, était un peu le père de Corriveau, chaque femme était un peu sa mère » (54). Ils montrent aussi le besoin de protéger le soldat décédé, en insistant sur le fait qu'ils ne vont pas leur permettre d'emporter le corps du soldat mort, Corriveau: « ils n'auront pas notre Corriveau » (58), « Nous voulons notre Corriveau » (61) ou « vous ne prendrez pas notre Corriveau » (62). Dans le roman de Vaillancourt, les soldats sont unis par la « solidarité des compagnons de misère et de devoir » (71). Le soldat Lanoue fait preuve de solidarité et d'amitié envers le sergent, Garneau, qui le porte blessé sur ses épaules parmi les morts. Cette image rappelle aussi la solidarité de Bérubé pour Corriveau. Les deux des soldats sont revenus de la guerre : un vivant, l'autre mort : « C'est

drôle, la guerre. Vous vous amusez quand Corriveau est là dans son cercueil; il ne peut plus rire, il ne pourra jamais plus rire, crucifix... » (45). Vaillancourt explique que « [l']union morale des soldats surgissait d'une nécessité pragmatique » mais ce qu'il était plus important est que « quand le péril était passé et la nécessité disparue, il était rare qu'il n'en restât pas quelque chose [...] on risquait parfois l'un pour l'autre » (192).

Dans *La guerre, yes sir!*, au cours de la soirée passée dans la maison des Corriveau, les soldats canadiens-anglais qui apportent le corps du soldat canadien-français rendent leur présence gênante au centre de la communauté francophone. Dans ce roman, l'Anglo-Saxon est également considéré « comme un intrus dans la société française canadienne » (Ramon Hathorn 97). Ayant une tenue impitoyable, ils ne cèdent pas à la tentation de goûter au cidre ou aux tourtières offerts par les parents du soldat décédé. « Les Anglais étaient au garde-à-vous, impassibles, des statues. Leurs yeux même ne bougeaient pas. On ne les remarquait plus. Ils faisaient partie du décor comme les fenêtres, les lampions, le crucifix, le cercueil, les meubles » (38). L'attitude intransigeante dont ces soldats font preuve est aussi renforcée et confirmée par leur insensibilité à la vue de Molly, l'épouse de Bérubé, qui apparaît dans une robe transparente; contrairement aux villageois dont les réactions animées sont évidentes.

Roch Carrier mentionne dans son roman que « quand les Anglais étaient arrivés dans la colonie, les French Canadians étaient moins civilisés que les Sauvages » (53). Il continue d'attribuer une attitude sauvage, un manque de contrôle au soldat canadien-français, Bérubé. Il se comporte d'une manière non-civilisée envers sa femme, Molly, et Arsène, un des villageois. C'est le Sergent anglais qui le contraint à arrêter de frapper sa femme en le mettant à sa place.

Bérubé se mit au garde-à-vous. Ses deux talons étaient collés l'un contre l'autre en claquant; Bérubé n'était plus qu'une pelote de muscles obéissants. Le Sergent qui avait aboyé marcha vers Bérubé, lui enfonçant un regard d'acier dans les yeux. Bérubé attendait les coups. Le Sergent, à deux pas de Bérubé, lui envoyait sa respiration dans le visage. Bérubé avait l'impression que ses yeux fondaient et dégoulaient sur ses joues. En réalité, il pleurait. Il pleurait d'impuissance (30). Les sept soldats canadiens-anglais « avaient assisté imperturbables au massacre d'Arsène. Ils avaient regardé d'un œil impassible cette fête sauvage noyée de rires épais, de cidre et de lourdes tourtières mais le dégoût leur serrait les lèvres » (52). Étant les funérailles d'un soldat mort dans son cercueil tandis que les Canadiens-français donnent un spectacle, les soldats anglais trouvent le comportement des villageois inacceptable « [...] ils étaient de vrais porcs, ces French Canadians dont la civilisation consistait à boire, manger, pêter, roter. Les soldats savaient depuis longtemps que les French Canadians étaient des porcs » (52). « Les soldats s'avancèrent d'un même pas, ils empoignèrent les deux hommes, les jetèrent par la porte ouverte dans la neige et revinrent reprendre leur poste » (39).

Les soldats canadiens-français sont traités comme des êtres inférieurs aux Canadiens-anglais. Le soldat canadien français, Bérubé, semble inférieur en comparaison avec les soldats canadiens anglais qui ont une tenue irréprochable. « La vie [...] n'est pas autre chose que cela: il y a les gros et les petits » (14). Selon Hathorn « [l]e trait commun à tous ces romans de guerre à héros anglophone, c'est l'image de l'Anglo-Saxon vainqueur et conquérant qui cherche à s'imposer, soit par la force physique soit par la l'emprise du cœur » (102). Au lieu de savoir gré aux soldats anglais pour avoir apporté le soldat canadien-français, Corriveau, décédé à la maison en guise de respect car il avait gagné une décoration, les villageois, n'arrêtent pas de protester contre « leur maudite guerre ». Dans le roman de Vaillancourt, les soldats sont vus comme des tramps ou clochards : « -On est des tramps, Xavier. Qu'est-ce qu'on ferait icitte si on n'était pas

des tramps, hein? Les civils du Canada [...] avaient peur de nous quand ils nous voyaient arriver dans une ville » (Les Canadiens errants 90).

Le soldat n'est pas traité comme un individu avec des sentiments. La guerre semble exclure le soldat canadien-français, d'une façon ou d'une autre de sa communauté. Dans le roman de Carrier, Henri, le soldat revenu du front est maltraité par sa femme qui lui fait comprendre qu'il valait mieux retourner à la guerre, car il a été remplacé par Arthur, son amoureux :

«- Il était temps que tu reviennes, remarqua Amélie, nous commençons à t'oublier.

-Je viens seulement pour quelques jours. Il faut que je retourne.

-Pourquoi t'ont-ils renvoyé ici?

-Je suis fatigué. C'est fatigant la guerre.

-Pendant que tu es ici, qui va se battre contre les Allemands? » (6).

Arthur, l'amoureux de son épouse, ose aussi lui rappeler son statut : « Tu es un soldat, tu as l'uniforme, les bottes [...] Les soldats ont comme devoir de protéger les fermiers pères de famille, les enfants, le bétail, la patrie » (7). Au lieu de préférer que son mari reste à la maison en temps de guerre, madame Joseph le dédaigne étant donné que celui-ci a refusé d'aller à la guerre « -Un homme qui n'a pas le courage d'aller faire la guerre pour protéger son pays, c'est pas un homme. Toi, tu te laisserais écraser par la botte des Allemands. Tu n'es pas un homme » (18).

La futilité liée au fait d'aller à la guerre est une idée présente dans l'ensemble des romans, comme en témoigne la conversation entre les personnages de Vaillancourt :

- Comment, demanda-t-il, peut-on se battre et se faire tuer sans un fanatisme quelconque ? Nous, nous nous battons pour Adolf Hitler parce qu'il est le chef de l'Allemagne, nous sommes des patriotes ; mais vous, vous n'aimez même pas l'Angleterre pour laquelle vous vous battez! Quant à votre premier ministre Mackenzie King, il est le seul chef d'un pays en guerre qui ne soit jamais venu visiter ses troupes au front.

- Nous ne sommes pas encore arrivés à comprendre, nous, ce que vous faisiez dans cette guerre qui ne vous concerne pas!

- Oh, vos simples soldats, sans doute, c'est pour l'aventure (194-195).

## Conclusion

Toutes les souffrances endurées pendant la guerre et les conflits avec les Canadiens-anglais, ont influencé les Canadiens français, plus tard les Québécois, en ce qui concerne leur attitude envers les injustices subies. Ce sont les études des scientifiques sociologues et historiens mises ensemble qui dévoilent l'évolution de la culture québécoise. En prenant connaissance d'un tel contexte, on peut comprendre les intentions et les messages véhiculés dans la littérature québécoise pendant la guerre. C'est envers le soldat, d'abord, que les injustices sont faites. Les familles détruites, les amis morts, la vie mise en péril et surtout le manque de reconnaissance pour leur participation à la guerre. Béatrice Richard souligne que « l'engagement des Canadiens français dans l'armée canadienne est, pour nous, une véritable blessure de guerre » (Richard, 1995, 391). Elle invite les scientifiques à apporter leur contribution afin d'arriver à une meilleure clarification de la situation des Canadiens français durant la Seconde Guerre mondiale:

Par conséquent, n'est-il pas plus que temps d'ouvrir la voie à une tout autre histoire de la Deuxième Guerre mondiale au Québec? Une histoire "complète", débarrassée de la poussière de l'oubli et consciente de sa propre mythologie. Une histoire qui se méfie de sa mémoire. Car cette mémoire, nous venons de le voir, est discours. Elle transcende les événements historiques et livre



un message qui relève de l'émotion, souvent plus forte que la raison. C'est pourquoi l'historien a le devoir d'y regarder (Richard, 1995, 391).

Selon Ramon Hathorn, « les auteurs de romans historiques ont utilisé leurs récits de guerre pour convaincre leurs lecteurs que le militaire conquérant a rencontré la bravoure et le courage de Canadiens conquis mais vaillants » (113).

Dans *La guerre, yes sir!*, toutes les autres nationalités que les canadiens-français appellent « les gros », représentent une menace pour eux. On apprend que « [I]es Allemands, les Anglais, les Français, les Russes, les Chinois, les Japans [...] se ressemblent tellement qu'ils doivent porter des costumes différents pour se distinguer [...]. Ils sont des gros qui veulent rester gros » (Carrier 15), ce qui explique la séparation « du reste du Canada et conséquemment du reste du monde » (Falardeau cité dans *Les Canadiens français et leur idéologie*, 31). Vaillancourt perpétue la même idée dans son roman en décrivant l'état d'esprit du caporal Lanoue, représentant du peuple canadien-français, « comme un de ces étranges météorites, détachés un jour de leur planète, égarés dans les ténèbres d'un espace incommensurable et condamnés à errer dans [un] néant » (232). Hathorne, comme Carrier, souligne aussi que « le romancier véhicule le mythe de l'anglophone matérialiste, reprochant à cet étranger sa présence gênante dans le Québec fictif de sa vision personnelle » (113). Encore aujourd'hui, l'esprit national est très présent, comme en témoigne la devise québécoise « Je me souviens » qui exprime « une préoccupation du passé et ce souci d'instaurer un lien permanent avec le passé » (Paul Fraise, 256).

En plus, Béatrice Richard rappelle les mots de l'historien, Jacques Le Goff, qui estime que « la mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement de l'homme » (Richard, 1995, 391). Vivre au Québec pour longtemps sans être intéressé à comprendre la culture du peuple au sein duquel on a choisi de vivre signifie vivre en ignorance, en égoïsme. La littérature de guerre offre une perspective sur l'évolution des concepts sociaux que les nouveaux arrivants devraient assimiler ainsi que sur la mentalité des gens avec qui on vit dans la société.

## BIBLIOGRAPHY

- Benson, Marc. « *Aliénation et appartenance dans deux romans de guerre québécois* », *Nebraska*, Nouvelles Études Francophones, automne 2009, vol.24, no.2, p.76-88.
- Biron, Michel. *Le roman québécois*. Les Éditions du Boréal. Montréal, 2012.
- Carrier, Roch. *La guerre, yes sir!*. Bloomsbury Publishing PLC, Bristol Classical Press, London, 2013.
- Fournier, Marcel & Gilles Houle. « La sociologie québécoise et son objet : problématiques et débats ». *Réflexions sur la sociologie*. Volume 12, Number 2, Les presses de l'Université de Montréal, ISSN 0038-030X, October 1980, p.21-43.
- Fraise, Paul. « *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010)*. Des nuits de la poésie au slam: parcours d'un engagement pour une culture québécoise », Linguistique. Université de Cergy Pontoise, 2013
- Hathorn, Ramon. « Soldats, patrons et femmes « fatales » : figures de l'« Anglais » dans le roman québécois des XIXe et XXe siècles ». Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 97-115.

Jones G. Peter. *War and the Novelist: Appraising the American War Novel*. University of Missouri Press : Columbia and London, 1976.

Richard, Béatrice. « La participation des soldats canadiens-français à la Deuxième Guerre mondiale : une histoire de trous de mémoire », *Bulletin d'histoire politique*, 3 (3-4), 1995, 383-392.

Richard, Béatrice. « Le secret de famille. La participation des Canadiens français à la Deuxième Guerre mondiale », *Bulletin historique*, 1(2-3), 1993, 31-35.

Vaillancourt, Jean. *Les Canadiens errants*. Ottawa, Le Cercle de France, Ltée, 1954.

Walt Whitman, Floyd Stovall. "Prose Works 1892: Speciman Days", p.115, NYU Press, 2007

## DISTURBING DEITIES IN MARCEL SCHNEIDER'S "LE PILIER DE L'UNIVERS"

Anca Murar  
PhD

*Abstract:* Avid dreamer with a double genealogy (historical and mythical), Rüdiger, the strange hero of "Le Pilier de l'univers", who, just like his creator, is a being from elsewhere and from the past, will cross the boundaries of the sacred territory, driven by the desire to devote himself to Irmin, archaic divinity embodying the infinite and the sublime. Still, his initiatory journey will lead him to a double experience of the sacred. One through the elemental hierophany locating him at the very heart of the eternal, the other by the mystical triad, born out of the communion with his friends – Adalbert and Witiko –, both initiations passing through an act of self-sacrifice. For Marcel Schneider, the sacred of transgression is related to the terrible prophecies of the crossing of Hell or of the cosmic disaster and to the terrors of war, haunted by the spectre of death. In this regard, the soteriological undertaking of sacred mediations aims at the sublimation, transfiguration and resignification of the world and the being. The narrative establishes the chronotope of an external and internal adventure, the fantastic thrill being mainly due to a feeling of anxiety engendered by the proximity of the absolute and enhanced by the dynamic between the poles of excess and depth. It is by an arborescent structure that the sacred merges into the textual architecture, revealing the essential sources of the author's fantastic – Germanic, oniric and imaginary matters –, conceived as an eminently syncretic aesthetics.

*Keywords:* fantastic, myth, sacred, transgression, dream

Alors tremble le frêne élevé d'Yggdrasil,  
Ce vieil arbre frissonne : – l'Iote brise ses chaînes :  
Les ombres frémissent sur les routes de l'enfer,  
Jusqu'à ce que l'ardeur de Suttur ait consumé l'arbre.<sup>1</sup>

Lorsqu'il affirme, dans sa « Préface » aux *Divinités du Styx*, que « l'Ailleurs » et « l'Hier », ces « havres sacrés de la mémoire et de l'intimité »<sup>2</sup> sont les seuls à pouvoir assurer la réconciliation de Marcel Schneider avec les côtés profanes du temps et de l'espace, Georges-Olivier Châteaureynaud révèle le désir profond du fantastiqueur de faire allégeance à cet « Autre monde », accessible à travers le rêve, grâce à la puissance créatrice de l'imaginaire qui transfigure le réel et délivre l'être de ses angoisses, tout en le situant au centre de l'éternel : « Tu prends un sablier et tu le retournes [...]. Où est le sable du passé et le sable du présent ? Le sable

<sup>1</sup> *Poèmes Islandais (Voluspa, Vafthrudnismal, Lokasenna)* tirés de l'*Edda* de Sæmund, avec une traduction, des notes et un glossaire par Frédéric Guillaume Bergmann, Imprimerie Royale, Paris, 1838, p. 203.

<sup>2</sup> Georges-Olivier Châteaureynaud, « Préface », dans *Divinités du Styx*, Marcel Schneider, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, p. 13.

qui s'écoule, c'est le temps véritable, celui que nous vivons, qui n'est ni hier ni demain ni même aujourd'hui, c'est le temps éternel. »<sup>3</sup>

Nourri aux Nibelungen, aux chants de l'Edda, aux poèmes de Wagner et à toutes les études traitant des anciens Germains, Rüdiger Wallstein, le héros bizarre du « Pilier de l'univers », qui, pareil à son créateur, est un être de l'ailleurs et du passé, est mû par le désir de se vouer à Irmin, divinité archaïque incarnant l'infini et le sublime. Or, tout en dévoilant la source essentielle du fantastique de Marcel Schneider, Georges Dumézil le situe parmi les faiseurs de contes qui « utilisent les mythes comme matière brute, comme minerai contenant une parcelle de sacré »<sup>4</sup>.

Si le mythe jaillit au cœur de l'expérience quotidienne, c'est d'abord en raison de cette matière germanique à laquelle l'auteur puise le frisson numineux qui amènera le héros à une métamorphose intérieure, initiée par la consécration aux anciennes divinités :

Aussi Rüdiger, un jour qu'il se promenait dans les bois, s'était-il communiqué lui-même, dans l'intimité de sa chair, sous la triple invocation d'Odin, d'Irmin et de Freyja, Odin parce qu'il incarne la toute-puissance, Freyja parce qu'elle est jeunesse et beauté, Irmin parce qu'il est le sublime, l'infini, le pilier qui soutient le monde et qu'il se manifeste dans la splendeur des arbres. (*PU*, 25)

Et, le statut particulier de cet être « extravagant et bizarre » l'indiquera désormais comme intercesseur de sacré, comme un voyant lisant les signes de l'invisible dans l'univers profane et ouvrant devant les autres les portes du rêve : « Tous ne comprenaient pas, mais ceux qui le suivaient dans ses chimères seraient allés au feu pour lui : Rüdiger les arrachait à la vie familiale et scolaire [...] » (*PU*, 22).

Hanté par le souvenir des Borusses, « ces païens honnis et prestigieux » (*PU*, 23) dont il se croyait le descendant ou par celui du comte von der Goltz dont il prétendait être l'incarnation, Rüdiger Wallstein vivait à la fois « dans un passé mythique ou dans les aventures plus récentes des corps francs » (*PU*, 23), de sorte que, des doctrines officielles du régime il ne retient que « l'exaltation du passé héroïque et le retour des anciens dieux » (*PU*, 23).

En raison de cette double effusion passéiste, mythique et héroïque à la fois, le récit instaure un chronotope éminemment transgressif, caractérisé par la coïncidence des opposés et l'aspiration au syncrétisme :

Mais comme son rêve l'entraînait aussi dans divers siècles et dans des voies opposées, il se voyait avec une égale satisfaction en chevalier Teutonique, robe noire sous manteau blanc avec croix noire sur l'épaule gauche. Bonnes gens, ébahissez-vous ! C'était le même Rüdiger, si libre dans ses curiosités sensuelles, plein de mépris pour la morale religieuse, qui avait fait vœu de pauvreté, obéissance et chasteté entre les mains de Hermann von Salza, qui avait manié la truelle pour construire le château de Marienburg, qui avait poursuivi les ultimes hordes de païens sur les rivages de la Baltique. (*PU*, 23)

Et, le choix de la ville de Königsberg comme toile de fond pour les pérégrinations du héros est à l'image de ce passé glorieux, empreint du doigt de ce Dieu « auquel croyaient les chevaliers Teutoniques, ou celui auquel sacrifiaient les anciens Germains et qui s'appelait Odin

<sup>3</sup> Marcel Schneider, « Le Pilier de l'univers » (*PU*), dans *Lumières du Nord*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982, p. 22.

<sup>4</sup> Georges-Olivier Châteaureynaud, « Préface », dans *Divinités du Styx*, Marcel Schneider, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, p. 14.

ou Wotan, ou encore celui de ces mystérieux Borusses qui peuplaient ces régions dans la nuit des temps. » (PU, 23)

Fusionnant les traits des guerriers germaniques et la grandeur des puissances païennes, Rüdiger est désiré, car assimilé à une promesse de délivrance et de salut :

Adalbert Siegmann et Witiko von Gluckesberg avaient toujours rêvé de lui. Ils avaient partagé les mêmes études, passant de classe en classe avec lui, soumis aux mêmes contraintes, aux mêmes vérités enseignées avec force de loi. Mais tandis que Rüdiger y échappait par la singularité de son caractère et gardait intacte sa liberté intérieure, les deux autres ne voyaient de salut qu'à travers la force et l'éclat du Borusse. (PU, 25)

Les deux lycéens, l'un au regard sérieux et pressant - Adalbert, l'autre plus sensible et imaginaire - Witiko, tout comme les autres camarades de classe quêtant « un mot d'encouragement, un sourire, plus encore sa bienveillance, sa protection et, rêve suprême, son amitié » (PU, 24), s'évertueront à attirer les grâces de leur idole :

[Q]uand Rüdiger évoquait les feux de la Saint-Jean, on aurait dit qu'ils n'avaient qu'un désir au monde, celui de sauter par-dessus le brasier en criant des runes magiques. Le Borusse parlait-il des divinités du Walhalla, aussitôt les deux garçons mettaient Wagner à contribution afin de prouver à celui qui les fascinait qu'eux aussi n'attendaient que la remontée, du fond de l'abîme et des brumes, de ces dieux que Jésus-Christ a subjugués. (PU, 26)

Et le « prince parmi les princes » honorait ces deux fidèles en défendant et soutenant leur cause, puisqu'il « était trop généreux pour avoir manqué à ce que le seigneur doit à ses hommes liges ». (PU, 26)

La mobilisation de l'automne 1944 à la caserne de Rossgarten marque le commencement de la vie héroïque pour les trois adolescents dont le service consistait à fortifier la ligne de la Deime : « rendre les pentes plus raides, les fossés plus profonds, creuser des tranchées autour des villages et surtout abattre des arbres et les amonceler pour gêner la progression des véhicules. » (PU, 29)

Et, lors d'une des visions de Rüdiger, ils remontent le temps pour assister au cortège funeste des morts sur les rues désertes de Mitau, la capitale de la Courlande, reconquise en 1919 par van der Goltz et ses troupes :

Les Rouges avaient exhumé les momies des grands-ducs, les avaient collées contre le mur de la cathédrale et les avaient fusillées. Les sortir du tombeau pour les tuer une seconde fois ! Ce sont des spectres décapités qui nous ont accueillis dans leur tenue d'apparat et leurs rubans dédorés, avec leurs perruques et leurs chapeaux à plumes à leurs pieds ! Quel carnaval lugubre ! Quel sinistre gâchis ! (PU, 28-29)

C'est à ce moment-là que Witiko prononce la funeste prophétie liée à la destruction de Koenigsberg et à la traversée de l'Enfer, tandis que le Borusse espère encore à une victoire contre les Rouges, grâce à l'aide des anciens dieux qui reviendront « invincibles, éternels, lors du grand cataclysme, de l'embrasement final ? (PU, 27).

L'intimité de tous les jours partagée avec Rüdiger procurait à ceux qu'on surnomma « les gardes du corps du chef » le privilège que le Borusse leur appartenait enfin. Ils étaient devenus les amis de celui qu'ils continuaient à appeler Rüdiger von der Goltz, vu que « l'obstacle intérieur qui avait si longtemps entravé ce dernier avait disparu, soit à cause de l'imminence du

péril, ou de la vie vécue en commun, ou pour une obscure raison » (PU, 29). En se donnant à eux corps et âme, en les aimant « avec un élan chaleureux dont la violence les dilatait de bonheur », le Borusse les a revêtus de « splendeur et d'éclat » (PU, 30).

Et les trois amis, dont l'association était à l'image de celles qu'en a connu la Germanie antique, ne formeront qu'un seul être, après l'initiation à vertus magiques célébrée dans les bois :

Les trois garçons se jurèrent entraide et fidélité jusqu'à la mort. Ils prêtèrent serment, non sur le feu et le sang comme les anciens Germains, mais sur la foudre et le vent, serment que Rüdiger inventa sur l'instant et pour eux trois uniquement, car il allait de soi pour lui, le chef, comme pour ses deux associés que personne d'autre n'entrerait dans leur triade mystique, qu'ils resteraient trois à jamais. Ils se firent une entaille dans le poignet et chacun but un peu de sang de l'autre. Après la communion, Witiko tremblait, Adalbert semblait ravi hors de lui-même ; le Borusse exultait. (PU, 30)

Le délire né de la consubstantialité avec l'objet du désir est marqué d'extase et les amis de sang, animés dorénavant du même rêve, se mettent à la recherche d'Irmin, ce « dieu caché des anciens Scandinaves »<sup>5</sup> représentant la source de la vie et du savoir à la fois, englobant même le domaine de la mort<sup>6</sup>, afin de se vouer à lui.

Ce seront les animaux qui leur révéleront le siège du dieu païen, tout en leur dévoilant la vérité sur l'envahissement de la Mère Patrie et la débâcle qui allait frapper Koenigsberg :

Ces troupeaux de bétail redevenus presque sauvages, qui fuyaient l'homme ou se jetaient sur lui tête baissée, s'avançaient dans les vallées et s'attroupaient dans les endroits où elles forment des méandres, se perdent plus ou moins dans les marécages. [...] Cela signifiait qu'ils avaient été chassés de la partie la plus orientale de la Prusse [...]. Cela signifiait que Memel, Tilsit, Schirwindt, Eydtkuhnen étaient déjà tombés, que le reste allait connaître le même destin. (PU, 31)

L'évocation des hordes de chevaux qui galopaient « dans les plaines sans but, comme stimulées par un espoir insensé » ou du nombre impressionnant d'animaux qui « détalait sans raison, dans tous les sens, insoucieux de leur sauvegarde » (PU, 32) efface les frontières entre le passé mythique et le présent frappé par la terreur de la seconde guerre mondiale.

Et c'est en suivant la brèche indiquée par les chevaux que Rüdiger parviendra à trouver le passage à travers la muraille de pins et de bouleaux, vers le lieu sacré où il subira l'expérience du « Tout Autre » s'incarnant dans un chêne immense, « au tronc puissant et musculeux, à l'envergure de grand rapace, qui possédait le ciel » (PU, 32) :

Cet arbre aberrant, insolite, semblait tombé là comme la foudre. Interdit, Rüdiger se tint à la limite du territoire sacré. Il vit à distance les chevaux piaffer devant le chêne, puis se battre comme pour une sorte de joute rituelle. Enfin celui qui avait résisté aux assauts de ses congénères, resté seul sous le dôme de ramures, encensa plusieurs fois en l'honneur du dieu et disparut. Alors le Borusse osa s'approcher à son tour de l'arbre formidable et fit acte d'allégeance à celui qui l'habitait. (PU, 32)

---

<sup>5</sup> Patrick Guelpa, *Dieux & mythes nordiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 189.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 191.

Selon Mircea Eliade, l'arbre, par sa simple présence manifestant une réalité extra-humaine et par sa loi propre d'évolution – la régénération, « répète ce qui, pour l'expérience archaïque, est le Cosmos tout entier »<sup>7</sup>. Et c'est en vertu de cette puissance de manifestation de l'altérité qu'il devient sacré et implicitement objet de vénération<sup>8</sup> : « Irmin hante les bois. L'arbre le plus grand, le plus majestueux lui sert de temple. C'est là qu'il parle à ses fidèles. » (*PU*, 30-31) Et, tout en reliant le héros avec le surnaturel transcendant, la hiérophanie montre la paradoxale coïncidence des opposés : « sacré et profane, esprit et matière, éternel et non-éternel »<sup>9</sup>.

Pour Adalbert et Witiko, partager la foi du Borusse, c'était une manière de se fondre en lui, de ne faire qu'un avec lui. Aussi, tout en frissonnant d'horreur, pénétrèrent-ils sous cet arbre immense, ce « dôme impénétrable, [cette] nef accueillante à toutes les prières, [ce] labyrinthe des désirs » et, en dressant un rocher « aux formes tourmentées » (*PU*, 32) contre son tronc, ils s'offrirent au dieu : « Sans se désunir, ils posèrent leur visage sur l'écorce tumultueuse du pilier de l'univers et chacun d'eux, dans le secret de son cœur, voua son âme à l'Ame du Monde. » (*PU*, 32)

Siège de l'éternité, Irmin est aussi une des innombrables incarnations du Destin, l'arbre oraculaire confirmant le pressentiment des garçons lié à la ruine de Koenigsberg et à la destinée tragique de ses habitants. Tout allait s'écrouler et le Borusse aspirait presque à cette extinction, car « selon les prophéties, c'était le temps prescrit où les anciens dieux devaient revenir, où dans le délabrement général, dans la catastrophe cosmique Odin donnerait la main à Jésus-Christ » (*PU*, 33).

Les ténèbres et les gouffres de l'enfer, déclenchées après le départ des autorités, de la défense aérienne et des représentants importants du régime réduisent la ville à des ruines et font sombrer les gens dans la frayeur : « Il y eut des suicides, ceux qui le pouvaient décampèrent. Ils allèrent grossir le flot des réfugiés sur les routes ou s'entassaient dans les trains qui circulaient encore. » (*PU*, 34) Telles des bêtes nocturnes, ils se mettent à vivre dans les sous-sols et les caves : « Les cryptes des églises, les étages inférieurs du château et les souterrains des anciennes fortifications étaient l'objet de toutes les convoitises. La vieille ville s'animait comme au Moyen Age » (*PU*, 36). La fin de Koenigsberg est désormais une certitude : « la réserve sacrée de la germanité serait sacrifiée et les habitants serviraient de victimes propitiatoires » (*PU*, 35).

Les trois amis, eux aussi ressemblant de plus en plus aux animaux rendus à la sauvagerie leur annonçant naguère l'inéluctable malheur, accomplissaient leur devoir « dans un état second, dans une sorte d'hypnose » (*PU*, 36), allégés par les brèves réminiscences du délire qui les avait envahis lors de leur pacte du sang, quand l'unité fabuleuse était reconstituée et la triade, comme au premier jour « attisait sa ferveur et prenait feu ». Pour oublier les horreurs présentes, ils vivaient dans « un état de surexcitation morbide et leurs yeux brillaient d'un éclat étrange » (*PU*, 36), car quoiqu'ils expérimentaient l'enfer jadis pressenti, ils éprouaient une « communion mystique si étroite, si intense, qu'ils acceptaient l'épreuve » (*PU*, 37).

En même temps, ils étaient conscients de la fin imminente et, coupés du monde, repliés sur eux-mêmes, ils attendaient frileusement l'assaut final, tandis que le Borusse, de plus en plus habité par « l'esprit de la fin des temps », s'absentait de lui-même et proférait des prophéties

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, p. 275-276.

<sup>8</sup> Cf. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1972, p. 17

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, p. 38.

dont l'écho semblait surgir des cosmogonies scandinaves, à travers les sinistres prédictions de la *Voluspa* évoquant la dévoration du soleil par les loups, synonyme avec la destruction du monde :

Le Borusse apostrophait leur chef, le loup Fenris, qui marche à la tête des puissances du mal et détruit de ses mâchoires hideuses tout ce qui subsiste encore de pur et d'éclatant. « Lumière, ténèbres ! criait-il. Création, destruction ! Par le sang et par le feu, nous allons tous périr ! Les dieux eux-mêmes vont périr, le ciel se fendre par moitié et dans l'abîme entrouvert on verra se ruer le feu de l'univers ! » (*PU*, 37)

Après la mort d'Adalbert, Rüdiger et Witiko, exceptionnellement conscients de leur Destin, tels les héros germaniques, en deviennent « l'instrument actif », et marchent, « dans une sorte de grandeur tragique vers son accomplissement »<sup>10</sup> :

Joie et horreur mêlées, ils marchaient côte à côte sans parler. Ils savaient qu'ils allaient au-devant de la mort, qu'ils marchaient vers leur propre mort. Tous mots inutiles, leurs pensées étaient à l'unisson. Ils allaient, lucides, déterminés, et pourtant leur démarche était hagarde et leur cœur battait à se rompre. [...] [I]ls voulaient avant de mourir revoir le pilier de l'univers. (*PU*, 37)

L'invocation des deux amis ne restera pas sans réponse, car l'oracle résonne, le dôme de ramures s'agite « d'un long bruissement, étrange et douloureux, comme si le dieu parlait sa langue native et donnait sa réponse. [...] Rüdiger et Witiko sentirent que l'arbre s'entrouvrait : il recueillit ses fidèles et se referma sur eux. (*PU*, 39)

Selon la loi primitive, destinée individuelle et collective sont appelés à se réaliser dans la grandeur : « Peu importe de mourir, il faut mourir grand. »<sup>11</sup> La mort n'est alors qu'un passage obligé aboutissant à ressuscitation d'un monde sublimé. Et, comme le souligne Patrick Guelpa, la fin du monde, les *ragnarök* (qui renvoient quelque peu à l'*Apocalypse* du *Nouveau Testament*), avec leur régénération universelle, représentent une condition *sine qua non* pour que la vie renaisse, pour qu'un univers purifié s'épanouisse, dans la perpétuation de l'ordre et de la paix<sup>12</sup>.

Le Paradis originel une fois restitué, le récit fantastique laisse entrevoir la possibilité d'une présentation synchrétique des religions cosmiques et historiques, vu que, selon la conception de Mircea Eliade, l'expérience mystique des "primitifs", tout comme la vie mystique des chrétiens se traduisent par le même archétype : c'est toujours un retour paradoxal *in illud tempus*<sup>13</sup>.

Chez Marcel Schneider, l'expérience du sacré se réalise à travers ce que Jean-Jacques Wunenburger appelle l'« approche dionysiaque », voire transgressive, le rite sacré étant vécu sous la forme « d'une transe extatique, où le divin prend possession de l'homme et le transporte hors de lui-même »<sup>14</sup>. Et, lors de cet instant subtil de contact régénérateur avec l'absolu, où l'être touche la chair même du sacré, toute distance temporelle est momentanément suspendue. Si ce sacré de transgression a également partie liée avec les funestes prophéties des catastrophes cosmiques et avec les fatalités de la guerre, c'est en vertu de la visée sublimatoire, voire

<sup>10</sup> Patrick Guelpa, *op. cit.*, p. 210.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 207-209.

<sup>13</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 221.

<sup>14</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981, p. 76-82.



transfiguratrice de l'entreprise sotériologique des médiations sacrées qui resignifient le monde et les êtres.

Le lecteur se voit emporté, à son insu, du réel et du présent, à ce concret second et intemporel de la vision du rêve institué par le récit se nourrissant de la dynamique du délire et subit l'expérience de la transgression ouvrant au domaine de l'*Unheimliche*, à cette zone frontalière caractérisée par la coïncidence magique des contraires. À travers l'aventure extérieure et intérieure de ses héros confinant à la révélation de vérités à la fois catastrophiques et tragiques, Marcel Schneider poursuit les tribulations de son propre *daimôn* et prône la fonction salutaire du fantastique qui a partie liée avec « l'horreur poétique ». Finalement, pour le fantastiqueur, l'imaginaire constitue la voie unique, voir royale, d'action, or, dans le domaine du fantastique, la « vérité la plus sûre ne va pas sans l'invention, ni l'invention sans la vérité expérimentale », car elle représente « une retrouvaille apparue dans un nouvel éclairage peu différent du premier, mais plus révélateur », tout comme l'affirme Franz Hellens, dans *Le fantastique réel*<sup>15</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

Schneider, Marcel, « Le Pilier de l'univers » (*PU*), dans *Lumières du Nord*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.

Schneider, Marcel, *Divinités du Styx*, préface de Georges-Olivier Châteaureynaud, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998.

Guelpa, Patrick, *Dieux & mythes nordiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Sæmund, *Poèmes Islandais (Voluspa, Vafthrudnismal, Lokasenna)* tirés de l'*Edda*, avec une traduction, des notes et un glossaire par Frédéric Guillaume Bergmann, Imprimerie Royale, Paris, 1838

Hellens, Franz, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991.

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1972.

Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, PUF, 2009.

---

<sup>15</sup> Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 132.

## I. HELIADE RĂDULESCU AND THE UTOPIA OF THE GRAND

Laurențiu-Florin Băcan  
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: In the romantic theory of romanian literature, Ion Heliade Rădulescu has an important role because of his papers. He is a strong force of our literature by his works, especially in the romantic's family. Through this paper we attempt to observe and identify the specificity of Heliade's perspective of romantic poetry. One the idea that his name is rigorous tied up by the myth of Zburătorul, acknowledged in our literary world, this works tries to underscore its importance and greatness among the readers.*

*Keywords: Zburătorul, progress, society, contributions, poetry.*

De-a lungul unui întreg secol scurs de la trecerea în neființă a fondatorului și, nu în ultimul rând, a primului președinte al Academiei Române – I. H. Rădulescu, numeroși reprezentanți ai culturii române au fost ispitiți de grandioasa sa imagine și personalitate. Datorită contribuției sale deosebite la dezvoltarea culturală a literaturii noastre, Heliade este cel considerat a fi figura centrală a epocii prepașoptiste, purtând chiar titulatura de precursor al poeziei românești moderne.

Heliade este fără îndoială cel mai mare enciclopedist ieșit după D. Cantemir din sânul poporului român, iar pe de altă parte, el trece drept cea mai „enigmatică” personalitate a noastră din perioada pașoptismului și prepașoptismului.<sup>1</sup>

Născut în Țara Românească, la Târgoviște, în 6 ianuarie 1802, Ion Heliade-Rădulescu a fost unul dintre membrii fondatori ai Academiei Române și totodată primul său președinte. Scriitor, filolog sau om politic, considerat figura cea mai importantă din cultura românească prepașoptistă, Heliade, datorită aportului său estetic-cultural ce a fost și va rămâne apreciat, în special în ceea ce privește dezvoltarea literaturii române, va fi un precursor al poeziei românești moderne. Într-o cuvântare aniversară citită în ședința extraordinară festivă a Academiei Române din 13 ianuarie 1902, Hasdeu afirma: „Am fost totdeauna, sunt și voi fi eliadist...Privit de aproape, Heliade e omul de la 1848 și numai atâta; privit însă de departe, din înălțime, el ține o mână rezemată pe Tudor Vladimirescu, iar cealaltă pe Vodă Cuza...Pe Heliade nimeni nu va putea, necum să-l distrugă, dar nici măcar a-l știrbi.”

De asemenea, „după Dimitrie Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii române este, fără îndoială I. Eliade Rădulescu, scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viață și în artă, înzestrat cu mari însușiri și cu tot atât de mari cusururi”, afirma George Călinescu în lucrarea *I. Eliade-Rădulescu și școala sa*, în anul 1966 la București.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Radu Tomoiogă, *Ion Eliade Rădulescu—Ideologia social-politică și filozofică*, Editura Științifică, București, 1971, p. 9.

<sup>2</sup> George Călinescu, *I. Eliade-Rădulescu și școala sa*, Editura Tineretului, București, 1966, pag. 4.

Conform spiritului vremii, înainte de a învăța să citească românește (lucru înfăptuit cu ajutorul lucrării *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* a lui Petru Maior), Heliade învață greaca sub influența mamei sale – Eufrosina, care „știa carte numai grecească”, după cum însuși Heliade mărturisește. Devenit elev a lui Gheorghe Lazăr în anul 1818, apoi membru activ al asociației *Societatea Literară* și al *Societății Filarmonice*, a reușit să ispitească, după maturitatea sa literară, condeiele a zeci de reprezentanți ai culturii românești dintre cei mai străluciți. Ce e drept este că e trecut în istoria literaturii noastre, ca fiind cea mai enigmatică personalitate pașoptistă. În 1846, propune planul unei „biblioteci universale”, inspirat de cel al lui L. Aime-Martin, ce avea ca scop să înzestreze cultura românească cu toate capodoperele istorico-filosofico-literare din toate timpurile, obiectiv ce depășea cu mult chiar puterile unei generații întregi, oricât ar fi fost ea de ambițioasă.

Clasificarea de ansamblu a personalității lui Heliade ca filosof și gânditor social-politic, a fost făcută insuficient însă, deși i s-au atribuit o serie de contribuții remarcabile în interpretarea anumitor aspecte parțiale ale ei.

Personalitate marcantă a revoluției de la 1848 din Țara Românească, fiind membru al guvernului provizoriu și apoi al locotenenței domnești, figura bătrânului bard a fost întrezărită la numai 17 ani, de către Eminescu, exemplul militant al scriitorului Heliade fiind cel pe care însuși marele nostru poet voia să îl urmeze. Astfel, tânărul Eminescu, având deja stăpânire întregă pe arta sa proprie, consacră înaintașului său vestita strofă din *Epigonii*: „Eliad zidea din visuri și din basme seculare / Delta biblicelor sante, profețiilor amare, / Adevăr scaldat în mite, sfînx pătrunsă de-nțeleș; / Munte cu capul de piatră de furtune detunată, / Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată / Și vegheaz-o stîncă arsă dintre nouri de eres.”<sup>3</sup>

Deși izbit de aspecte iraționaliste și chiar eretice ale gândirii lui Heliade, Eminescu creează o imagine unilaterală heliadică deformantă, a unui mistic tot atât de incomprehensibil ca și sfînxul. Probabil în aceeași măsură, Heliade provoacă ample controverse în literatura română, lucru care a făcut ca o sumedenie de critici literari să oscileze între acceptări elogioase ale operei, și severe contestări. În ciuda acestor opinii, fie negative fie pozitive, marele scriitor rămâne un reper de luat în seamă în ceea ce privește dezvoltarea literaturii în limba română, emblematic rămânând pentru generația sa contemporană, grandiosul său îndemn: „Scrieți băieți, numai scrieți!”

La vârsta de numai 13 ani urmează cursurile Școlii Grecești de la Academia Domnească de la Schitu Măgureanu, unde îl are ca dascăl pe grecul Constantin Vardalah, locație de la care îi va rămâne numele Eliad sau Eliade, pseudonim cu care o bună perioadă de timp și-a semnat lucrările. Cu o insașiabilă sete de lectură și cunoaștere, preia destul de timpuriu anumite idei de ale lui Nicolas Boileau sau Jean-Jacques Rousseau, transferându-se în 1818 la școala românească de ingineri hotarnici, de la Colegiul *Sfântul Sava* al lui Gheorghe Lazăr, unde urmează „Științele filosoficești și matematicicești”. Acesta din urmă îl remarcă, fiind convins că Rădulescu va fi cel care trebuia să îi continue opera, în cele din urmă asociindu-l ca profesor-ajutor de aritmetică și geometrie, oferindu-i chiar și un salariu de 100 de lei pe lună.

Fiziologic, trăsăturile sale au fost descrise de Dora D’Istria și citate de Angelo De Gubernatis, apărându-ne așadar ca un om „de talie mijlocie; fața lui e brună; atitudinea sa e

<sup>3</sup>Constanța Bărboi, Silvestru Boatcă, Marieta Popescu, *Dicționar de personaje literare*, Editura Niculescu, București, 1998, pag. 20.

modestă și marcată de o oarecare indecizie. Își citește versurile cu o voce plăcută și armonioasă.”<sup>4</sup>

Devenit în cele din urmă succesori al lui Lazăr la conducerea Colegiului *Sfântul Sava*, între anii 1822-1829 va preda cursuri de „Aritmetică rațională, de geometrie și trigonometrie, de algebră, de geographia matematică sau astronomie”. Din inițiativa sa și a lui Dinicu Golescu este înființată *Societatea Literară*, la care aderă o serie de tineri aparținând clasei boierești, printre care și frații domnitorului Grigore al IV-lea Ghica: Mihail, Constantin și Alexandru. Ședintele acesteia se țineau în casa lui Constantin Golescu din București și promovau totodată idei iluministe, printre care cele mai importante fiind planul înființării unui teatru național, publicarea în limba română a unor opere originale, dar și a gazetăriei; nu în ultimul rând, răspândirea școlii românești, prin înființarea în fiecare județ, a unor școli primare la sate.

În centrul gândirii teoretice a lui Heliade stă ideea progresului, care dirijează întreaga activitate culturală sau politică a acestuia, iluminismul său reprezentând în spațiul românesc o recrudescență a filosofiei raționaliste a luminilor, din secolul XVIII. Pe drept cuvânt, Iorga a observat că Heliade era “un om al veacului al XVIII-lea, un raționalist filantropic.”<sup>5</sup>

Fiind printre primii oameni ai literaturii noastre care au dezvoltat o concepție despre caracterul sincron al progresului, Heliade publică *Gramatica Românească*, în care se dovedește a fi un reformator în domeniul limbii, susținând simplificarea alfabetului chirilic, făcând apel la împrumutul neologismelor din latină și din limbile romanice, și regenerând în același timp, pentru tânăra mișcare românească, nevoia de a se sprijini pe anumite curente de eliberare națională și social, existente în celelalte țări europene.

Astfel, din primele numere ale apariției *Curierului Românesc* (prima gazetă în limba română din Principate), Heliade urmărește cu atenție mișcarea regeneraționistă a grecilor și maghiarilor, trăgând din ele învățămintele de rigoare. Deviza gazetei – „Urâsc tirania și mi-e frică de anarhie” a făcut ca această gazetă să fie suprimată în mijlocul evenimentelor de la 1848, provocând protestul lui Heliade și atrăgând după sine nevoia acestuia de a înapoia diploma de mare „clucer”, termen ce desemna o dregătorie boierească ce avea ca scop și obligație răspunderea față de depozitele și magaziile domnești.

În urma evenimentelor revoluționare, ziarul reapare până în decembrie 1859, având meritul de a pune bazele presei românești și de a fi de mare folos în domeniul organizării activității culturale. În acest sens, gazeta călăuzește poporul român spre instinctul sincronismului civilizatoric și cultural și accentuează concepția despre tendința progresului de a se propaga rapid.

În eseu *Cîteva cugetări asupra educației publice*, Heliade subliniază ideea că „noroadele, sub orice fel de regim (chiar dacă regimul este reacționar – n.n.), nu fac decât să înainteze”. Astfel, el anticipează teza lui Proudhon, conform căreia revoluția socială continuă să progreseze, indiferent de condiții. Inițierea dascălilor săi greci în cosmopolotism a făcut ca încă din adolescență, Heliade să aibă sentimentul uceniciei patriotismului românesc, chiar dacă nu sunt abandonate ideile umanitare reflectate în primele sale poezii, inspirate în mare măsură din opera lui Lamartine:

<sup>4</sup> <http://www.anuntulvideo.ro/filme/233281-ion-heliade-radulescu>

<sup>5</sup> *Istoria literaturii românești în veacul al XIX – lea*, Vol.I, București, 1907, p. 257. „Apud Radu Tomoiogă, *Ion Eliade Rădulescu – Ideologia social-politică și filosofică*, editura Științifică, București, 1971, p. 62.

-Epitaf. *La o tânără mumă*

-*La moartea lui Cîrlova*

-*Cântarea dimineții*

-*Elegie I. Trecutul*

În anul 1828, prin prefața *Gramaticii românești*, Heliade pune accentul pe patriotism, însă nu este încă în măsura de a lua cu îndrăzneală apărarea limbii naționale amenințate încă de țarism, lucru pe care îl va face totuși în studiul *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începutului rumânilor*, din 1832. Aceeași fundamentare a cosmopolitismului se va regăsi în eseu *Cîteva cugetări asupra educației publice* (1839), unde scriitorul afirmă că patriotul este totodată și cosmopolit și creștin întru toată desăvârșirea. Pe linia acestui cosmopolitism care nu numai că nu contrazice patriotismul, ci îl și afirmă cu putere, Heliade ridică într-o scrisoare către marele ban M. Ghica, dezideratul unui învățământ național adaptat nevoilor țării. În gândirea sa, socialismul va reprezenta un ram important al iluminismului, precum și o altoire de idei socialist-utopice.

Fondul primar autohton al concepției socialiste a lui Heliade va fi socialismul evanghelic al comunităților creștine primitive din Dacia romană. Acesta este puternic reflectat în eseu *Cîteva cugetări asupra educației publice*, eseu ce constituie singura parte salvată din vasta lucrare *Împărăția lui Dumnezeu*, operă pierdută din nefericire pentru tezaurul românesc, în împrejurările evenimentelor de la 1848.

Drepturile politice ale claselor sociale active sunt susținute în luna decembrie a anului 1841, în articolul lui Heliade *Pentru opinie*, în care acuza boierimea că adoptă principii liberale în scopuri demagogice. Articolul are un imens răsunset și atrage multe neplăceri autorului. Perseverența sa se poate observa cu ocazia traducerii în limba română a studiului lui Guizot – *Istoria civilizației europene*, în care își critică savantul, consfințind faptul că creștinismul ar fi cel care a susținut sclavia. Privit drept exponent al providențialismului creștin și un apropiat al spiritului utopic prin religia spiritualistă a femeii, Heliade, prin ura sa pentru monarhie și visul unei republici universal, a fost determinat să colaboreze cu *Frăția*, o societate secretă revoluționară înființată de Nicolae Bălcescu, devenind membru al comitetului de conducere al acesteia. Participând la **Proclamația de la Islaz** îi este însărcinată tipărirea documentului proclamației, ce ulterior fusese citită în fața țăranilor. Cuvintele înflăcărâte ale acesteia au făcut ca Țara Românească să își proclame autonomia, iar introducerea cu un caracter literar curat dovedește faptul că ea a fost scrisă tocmai de Heliade.

La 4 zile după cazul Islaz, domnitorul Gheorghe Bibescu abdică și un guvern provizoriu, avându-l pe Heliade ca ministru, preia puterea până când tatăl scriitorului Alexandru Odobescu pune la dispoziția boierilor armata și arestează guvernul revoluționar, eliberat ulterior însă de intervenția populației capitalei. Succesul revoluției pentru care Heliade militase a durat doar câteva zile, acesta fiind nevoit să-și caute refugiu la consulatul britanic din capitală și apoi să plece în exil la Paris, apoi în Insula Chios, iar în cele din urmă în Constantinopol. Probabil anticipând perioada tulbure ce va urma în urma înăbușirii revoluției de la 1848, apare poemul *La un poet exilat*, semnificativ fiind motto-ul din incipit: „Nu mă turbur, căci gonirea / În veci fu spre slava mea.”

De asemenea, versurile poemului subliniază superioritatea orânduirii patriarhale românești asupra celei feudale din Europa de Apus și reprezintă un leitmotiv cu caracter apologetic: „Aceasta este soarta aceluia ce pășăște / La templul nemuririi cu pas nemlădios; / El merge înainte, și-n urma lui se naște / Și prinde aripi slava în drum vijelios. / Ți-e viforoasă calea, o mare de talazuri! / Și-ntrâns-ai să-ntâmpini ispite, piedici mii: / Dar ai de călăuză pe Domnul în necazuri, / Ce morții înviază și judecă pe vii. / N-ai cugetat viclene în pieptu-ți de credință, / Nici ai vândut Cuvântul ce lumea-a mântuit / Ai spus ce e românul, i-ai dat și lui ființa, / Dar cine ești, poete, tu nu te-ai socotit.” [...] <sup>6</sup>

După un an de exil, Heliade explică motivația acestuia: “Din nenorocirea mea și exilul d-voastră vor ieși multe la lumină pentru svânturata noastră patrie. Fără această catastrofă, nația nu era să aibă atâtea scrise spre luminarea drepturilor sale și străinii nu era să cunoască atâtea.” <sup>7</sup> Exilul său îi sporește izolarea și atrage după sine denunțarea lui Ion Ghica în ziarele franceze, ca fiind un agent țarist ce ar complota în înțelegere cu guvernul de la București cu emigranții din Paris.

Repulsia resimțită față de grupul de fruntași revoluționari conduși de Heliade a făcut ca acesta să devină un colaborator constant al publicațiilor democratice franțuzești, cum ar fi *Le Temps* sau *La Voix du Peuple*. Interesante aici devin versurile aceluiași poem *La un poet exilat*, anume: „De om fugi, păsărică, și cât poți te ascunde, / Ș-atuncea viclenia, zavistia-l pătrunde, / L-împunge și îl scoală p-un rar, dibuit pas. / Te prinde, păsărică, te ține-n colivie, / Cu tine se fălește în crunte desfătări. / Ești ușurică, zboară și fugi de viclenie, / Care e omul, OMUL, și însuși în oftări.”

Întors definitiv în țară în anul 1859, reeditează gazeta *Curierul român*, pe care însă Ion Ghica o suspendă după numai trei numere, fapt care îl încurajează să scrie un jurnal politico-literar intitulat *Proprietarul român*, semnând cu pseudonimul M. Anagnoste. Anticipând parcă soarta nației românești a începutului celei de a doua jumătate a secolului XIX, strofele aceluiași poem definesc faptul că egalitatea în fața legii proclamată de marea revoluție franceză, este o minciună fără egalitatea dreptului de a trăi: „Ce cauți între oameni? Și ce ai prins la limbă? / Ce spui ce e românul, și cari ai lui părinți, / Și care a lui drepturi, și cum soarta îl schimbă, / Cât geme sau cât râde, și ce e-ntre ființi? / Nu-i spune așa multe, că el însuși te prinde / Și de odor te duce la chiar stăpânul său. / Să nu te uiți la dânsul cum cumpără și vinde, / Lasă-l în trândăvie și tu ia-ți zborul tău.” [...] <sup>8</sup>

Totodată, reflectând suferințele aduse Franței de către regii săi, Heliade exclama: „Popor român, tu n-ai cunoscut nicicând regi și ai fost liber de orice prejudecăți monarhice...După ce cunoscu Franța, am cunoscut mai bine țara mea.” <sup>8</sup>

Ca observație generalistă asupra întregii opere heliadiene, se poate susține ideea că acest creator de literatură română a avut intenția să-și grupeze întreaga operă într-un mod ciclic, în patru volume, asemeni lui Victor Hugo, fapt nerealizat însă datorită activității multilaterale, succesele sale rămânând într-un lirism de mici dimensiuni. Chiar dacă față de alți mari creatori de lirică din literatura noastră, Heliade este văzut ca un poet puțin mediocru din cauza numărului mai redus de poeme, el lasă în urmă sa două dintre cele mai recunoscute poezii românești – *Zburătorul* și *Anatolida sau omul și forțele*.

<sup>6</sup> Ion Heliade Rădulescu, *Poezii. Proză*, Editura Ștefan, Craiova, 2006, pag. 41.

<sup>7</sup> [https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion\\_Heliade-Radulescu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion_Heliade-Radulescu)

<sup>8</sup> Radu Tomoiogă, *op. cit.*, p.269.

Deși pare un secol foarte îndepărtat, veacul al XIX-lea, datorită talentului veritabil și incontestabil al lui Heliade, lasă în urma sa un poem care și astăzi, pentru frumusețea descrierilor și emoția ce o transmit primii fiori ai dragostei încercați în adolescență de fetele ingenuie, poate fi citit cu plăcere.

Dechiderea permanentă spre universalitate, împletită cu un spirit enciclopedic remarcant, face ca dualismul maniheist al binelui și al răului susținut de Heliade, să se reverse asupra întregii ființe umane tinere. Teoria tipică a măsurii și armoniei proclamată la nivel prozatoric în lucrarea *Echilibru între antiteze* observa ideea că binele constă în armonie, în măsură, în echilibru, iar răul în dezarmonie, în lipsa măsurii, în dezechilibru: „Pentru noi binele este împlinirea regulilor eterne și răul este lipsa binelui sau mai bine rezultatul ce iese din abuzul libertății, din opunerea la regulile eterne. Binele este starea normală a naturei și răul starea nenormală.”<sup>9</sup>

Pusă în fața cititorilor prin prisma sentimentului dragostei și ascunsă oarecum în intertextualitatea versurilor poemului *Zburătorul*, antiteza bine-rău, reprezentată de liniștea sufletească obținută prin împlinirea reciprocă a actului de iubire, respectiv eșecul sau urmările sufletești negative pe care acesta le poate oferi, este construită de această dată pe temeliile motivului mitic specific românesc, de inspirație folclorică, cel al Zburătorului.

Conform lui George Călinescu, cel care de fapt stabilește cele patru mituri fundamentale ale literaturii populare românești, (mitul etnogenezei – formarea poporului român, mitul morții și transhumanței – mit dublu, mitul Sburătorului și mitul jertfei necesare creației), poemul *Zburătorul* al lui Heliade va trece drept capodopera liricii acestuia. Balada de factură romantică ce valorifică în spiritul programului *Daciei literare* respectivul mit erotic cu același nume, se înscrie în linia operelor ce au ca tematică iubirea, un sentiment plăcut, însă deocamdată necunoscut în perioada adolescenței: „Oar' ce să fie asta? Întreabă pe bunica: / O ști vrun leac ea doară... o fi vrun zburător. / Ori aide l-alde baba Comana, ori Sorica, / Ori du-te la moș popa, ori mergi la vrăjitor.” [...] <sup>10</sup>

Structurată în trei părți datorită distribuției modurilor de expunere, balada împletește monologul Floricăi cu un pastel al înserării din mediul rural românesc, pentru a face loc unei descrieri pasterale ample, prin dialogul a două surate, a ipostazelor neobișnuite ale Zburătorului. Tocmai datorită acestui fenomen și acestui tip de discurs liric, poemul se încadrează în categoria lirismului obiectiv, ceea ce îl va situa în fruntea celor mai de seamă opere heliadiene. De asemenea, limbajul utilizat în versurile baladei are ca scop bine definit popularizarea unor noțiuni de teorie într-un mod destul de echivoc și de a face din „corectitudine” (în stil, limbă sau păstrarea cuviinței) secretul performanței literare, tocmai pentru inițierea unui public nepregătit încă, imprevizibil, căruia trebuia să i se împărtășească abecedarul scrisului artistic.

Fenomenul coexistenței diferitelor tipuri de modelaj artistic e suscitată la Heliade de o serie de factori de natură ideologică, psihologică sau socială, ceea ce duce la o preponderență tot mai vădită a romantismului său. Impus drept personalitate proeminentă a poeziei românești, deși încă nu scrisese *Zburătorul*, Kogălniceanu afirma despre el:

<sup>9</sup> Paul, Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 141.

<sup>10</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *Zburătorul - Poezii. Proză*, Editura Astro, București, 2016, pag. 2.

„E cel mai bun poet al Țării Românești, merită să fie cunoscut și tradus în toate limbile. Îndeosebi *Serafimul și Heruvimul* e o capodoperă.”<sup>11</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Bărboi, Constanța, Boatcă, Silvestru, Popescu, Marieta, *Dicționar de personaje literare*, Editura Niculescu, București, 1998
- Călinescu, George, *I. Eliade-Rădulescu și școala sa*, Editura Tineretului, București, 1966
- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972
- Istoria literaturii românești în veacul al XIX – lea*, Vol.I, București, 1907, p. 257. „Apud Radu Tomoioagă, *Ion Eliade Rădulescu – Ideologia social-politică și filozofică*, editura Științifică, București, 1971
- Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri literare, istorice și sociale - Volumul 78 din Biblioteca școlarului*, Editura Litera, București, 1997
- Rădulescu, Ion, *Heliade, Poezii. Proză*, Editura Ștefan, Craiova, 2006
- Rădulescu, Ion, *Heliade, Zburătorul - Poezii. Proză*, Editura Astro, București, 2016
- Tomoioagă, Radu, *Ion Eliade Rădulescu — Ideologia social-politică și filozofică*, Editura Științifică, București, 1971

## BIBLIOGRAFIE SECUNDARĂ

<http://www.anuntulvideo.ro/filme/233281-ion-heliade-radulescu>

[https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion\\_Heliade-Radulescu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion_Heliade-Radulescu)

---

<sup>11</sup> Mihail Kogălniceanu, *Scrieri literare, istorice și sociale - Volumul 78 din Biblioteca școlarului*, Editura Litera, București, 1997, pag. 237.



## THE PETRARCHISM OF GHEORGHE ASACHI

Laurențiu-Florin Băcan  
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: The present paper follows the history of one of the most important man for romanian literature— Gheorghe Asachi and the Petrarca's influence in his writing . It intends to keep reader's attention on his special poetry, which refers in particular to a difficult period of time, full of events in what concern culture, history and society, named pașoptism. Also, it tried to focus on Asachi's concern on the Union of the Romanian Principalities, through his works.*

*Keywords: romantism, pașoptism, Petrarca, sonnets, fables.*

Una dintre principalele figuri culturale pe care le-a avut societatea culturală românească și totodată reprezentantul trecerii de la lumea veche la cea nouă este și va rămâne cu siguranță Gheorghe Asachi, personalitate mereu contradictorie și nehotărâtă.

Poet, prozator și dramaturg, ale cărui rădăcini sunt înfipte de veacuri în comuna Herța din nordul Moldovei, localitate aflată azi în teritoriul ucrainian, Gheorghe Asachi are meritul de a fi fost unul dintre întemeietorii nuvelei istorice românești, dar și un precursor al generației pașoptiste. Fiind conducătorul a numeroase reviste literare ale începutului de secol XIX, are meritul deosebit de a fi recuperat din orașul Lemberg, unde își făcuse studiile în tinerețe, manuscrisul epopeei lui Ioan Budai-Deleanu – *Țiganiada*.

Cu un prestigiu deosebit în epocă (ctitor de școli, fondator de ziare și tipografii) și acționând ca îndrumător cultural în diverse domenii sociale, cum ar fi teatru, școală, presă sau tipografie, Asachi a fost și unul din întemeietorii Academiei Mihăilene. De asemenea, tot el este cel care publică prima gazetă românească din Moldova, *Albina Românească*, în anul 1829. Organizează primele reprezentații teatrale în limba română, traducând și adaptând piese de teatru străine, iar în poezie, abordează toate speciile, de la ode, elegii și sonete, până la imnuri, fabule, meditații sau balade.

Unul dintre meritele sale recunoscute este acela de a versifica legendele istorice *Dochia și Traian*, și *Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamț*. Frumoasele sale nuvele istorice – *Dragoș*, *Petru Rareș* sau *Rucsandra Doamna* – au constituit sursă de inspirație pentru nuvelele lui Costache Negruzzi.

O personalitate complexă, un îndrumător și animator al vieții artistice și culturale, Asachi e un pionier al picturii românești și inițiatorul învățământului artistic în școlile moldovenești. La 9 ani, Gheorghe Asachi continuă studiile în polonă, latină sau germană la gimnaziul din Lemberg din Polonia (azi Liov, Ucraina), iar în cadrul Universității din Liov, în perioada 1802–1804, studiază, la Facultatea de Filozofie, logica, istoria naturală, fizica, metafizica și etica. Aici, Asachi și-a pus bazele culturii sale enciclopedice, înfiripându-i-se concepțiile iluministe, sub influența unora dintre profesorii universității, care i-au făcut cunoscută în același timp literatura poloneză și literatura clasică română, ce se vor resimți în creațiile sale literare.

Primul său sonnet în limba italiană, intitulat *În ocazia zborului aerostatic a madamei Blanchard*, a fost publicat în *Giornale del Capidoglio* din 1811, iar în același an scoate la lumină primul lui poem în limba română, *Cătră Italia*. Până și pe plan politic s-a dovedit întotdeauna un conservatorist înfocat, un iubitor al vechiului, motiv pentru care condamnă revoluția de la 1848, făcând acest lucru, fără a se feri de ochiul cenzurii rusești, în special în paginile revistei *Albina românească*.

De altfel, Garabet Ibrăileanu menționa în lucrarea *Studii literare*, faptul că marele Asachi, om vechi în politică și unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai introducerii culturii vestice la noi, combătea revoluția subliniind ideea că „*Rusia* a luat toate măsurile să nu răzbată anarhia în...*provințiile otomane*”, adică în principate.<sup>1</sup> Mai mult, adăuga aici un oarecare program cultural propriu, conform căruia „*cultura și fericirea unui popor nu stă în schimbarea portului, în mania de a se lepăda de învechime și de a lua orice lucru străin și nou, ci în respectul aducerii-aminte a strămoșilor*”.<sup>2</sup>

În acest moment, făcând aluzie la cei care își adăugaseră un *escu* sau *ici* la propriul nume, Asachi are o oarecare atitudine critică, definind cultura, fără intenție probabil, ca fiind un cult al strămoșilor. Multitudinea de contradicții proprii lui Asachi au accentuat imposibilitatea încadrării scriitorului într-un anume curent, el fiind de altfel un propagandist al literaturii.

Opera sa literară va conferi însă acestuia titulatura de contemporan al celor două însemnate faze literare românești din secolul XIX: Conachi, ca primă fază și Alecsandri ca secundă. Importantă pentru sentimentalismul de care dă dovadă și de asemenea datorită referințelor ample asupra trecutului național sau medieval rămâne faza a doua, momentul inspirației lui Asachi din literatura franceză, îndeosebi din Victor Hugo și Lamartine.

Deși ocazională, imitativă sau simplă traducere din marii scriitori ai literaturii universale a vremii, poezia lui Asachi, cuprinsă în trei ediții intitulate *Poezii* (1836, 1854 și 1863), cuprinde în primul rând o serie de sonete de dragoste închinat Leucăi-Bianca Milesi, femeie pe care a cunsocut-o în Italia și pe care o va iubi și slăvi până se va stinge din viață. În stare să nemurească omul sau chiar să oprească timpul, muza poetului se va identifica cu rațiunea specifică poemelor renaștentiste, iar asemeni lui Alphonse Marie Louise Prat de Lamartine în *Lacul*, înseninează cerul, liniștește aerul și înviează clipa prezentă: „Ții minte, într-o seară? / Vâsleam noi în tăcere: / Nu se-auzea departe pe netedu-ți cuprins / Decât zgomot de vâsle ce-ncet simțeam cum pier / Când luciul ți-a atins. / Și-un glas cum nu fun-n lume vreodată, în clipita / Aceea răsunat-a, iar țărmlul a rămas / Înmărmurit de farmec și vrajă când rostit-a / În șoaptă-i scumpul glas. / -O, timpule, te-oprește! / Și voi, grăbite ore / Lăsați al vostru zbor; / Cruțați pe-aceia ce voiesc să se adore / Tot timpul vieții lor!” [...] „O, să iubim! Ne-o spune și-a orelor chemare / Și tot ce e sub cer; / Căci omul liman n-are, iar timpul margini n-are; / El trece - cei vii pier! / O, timp pizmaș! Cum oare, mânia ta nu-ntreabă / Nici când soarta de care nădejile mi-anin, / Și-n zilele de vrajă tu fugi cu-aceeași grabă / Ca-n zilele de chin?”<sup>3</sup>

O evaluare comparativă a literaturilor din Europa, în funcție de răsfrângerea modelului cultural francez, în dezvoltarea acestora, descoperă o rețea remarcantă de contacte beneficoare.

<sup>1</sup> „*Albina românească*”, 1848, p. 27, apud Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, vol. I, Editura Minerva, București, 1979, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>3</sup> Alphonse de Lamartine, *Meditations poetiques*, Editura Baudouin, Paris, 1989, traducere de Constantin Stamati, pag. 6.

Un prim-impact asupra creației literar-artistice europene l-a avut clasicismul francez care, prin intermediul operelor lui Corneille, Racine, Molière sau Boileau, a furnizat literaturilor continentale structuri fabulistice.

La început de secol XIX, lirica romanticilor europeni își adoptă modelul ce poartă numele lui Alphonse de Lamartine, considerat întemeietorul poeziei franceze moderne de tip romantic. Creația sa, ca și a lui Alfred de Vigny sau Alfred de Musset, revigorează genul printr-o abordare sensibilă a temelor romantice ca iubirea, natura, geniul, sau timpul. Sub forma unor specii ca meditația, pastelul și elegia, volumul de consacrare a scriitorului francez în rândul marilor genii ce îi asigură popularitatea în contextul poeziei continentale și universale este *Meditații poetice*, din 1820. Această culegere nu se distinge îndeosebi prin coerență conceptuală, deoarece numai șase poeme inaugurează stilul meditativ, restul fiind ode, narațiuni în versuri, sau rugăciuni, iar euforia generală pe care o produce a fost ca o adiere de vânt a proșpețimii și tinereții ce atinge inima cititorului.

Într-o lucrare de mare amploare, intitulată *Eseu despre secolul al XIX-lea*, istoricul literar Mihai Zamfir observă că „revolta romantică” din deceniile 1820-1830, deși echivalentă mental cu „revolta” de tip social, a refăcut relieful Europei aducând-o pe aceasta la o „oră romantică”. Versul debutant al lui Musset, Lamartine sau Victor Hugo este versul neoclasicist din secolul precedent; limbajul figurativ, care face fiorul noutății pe la 1820-1830, apare astăzi extras din zona de poeticitate convențională a secolului XVIII.<sup>4</sup>

Într-un mod asemănător și-au făcut apariția și o mare parte din sonetele lui Asachi, Petrarca fiind de această dată sursa inspirativă, datorită creațiilor sale atât în limba română, cât și în limba italiană. Mărturie pentru acest fapt stă însuși poemul *Cătră Tibru*, unde scriitorul român face aluzie la „lira cea armonioasă” a lui Petrarca: „Nici sunând pe fluier doine încă-n Dacia umbroasă / N-auzit-am în junie dulce viersuri așa line / Precum sun-a lui Petrarca lira cea armonioasă. / Nici aiure mai duioase nu văzui, nici mai senine / Două stele-ncântătoare între grații mai frumoase / Decât care lucesc astăzi preste țările latine.”<sup>5</sup>

Începând cu acest moment, poetul dă naștere unui sonet dedicat planetei, cea care îi aprinsese în inimă „făclia” și adăpându-l la „fântînile ascee” închinată muzelor. Tipic lui Petrarca va rămâne și apariția gingașului soare ce deșteaptă ceata de amorezați, dansul ficelilor lui Zeus – acele nimfe zvelte frumoase și pline de grație, sau corul păsărelelor.

De altfel, petrarchismul îi atribuie lui Asachi deplina convingere a faptului că el se va bucura veșnic de o călăuză în drumul său, atâta timp cât gândul îi va fi mereu îndreptat spre Cetatea eternă: „Atunci când, o, zi amară, acea oară-a fi vecină / Să purced din ceste locuri d-unde soarta mă desparte, / Lăcrămând și cu suspinuri arunca-voi de departe / De pe urma mea ochire către țara cea latină.”<sup>6</sup>

Fiind un poet de tranziție, Asachi nu are ca punct de plecare postclasicismul secolului XVIII, ci își întinde brațele către romantism din zona de influență clasic-antică horatiană. Larga sa orientare literară îmbogățită semnificativ la întoarcerea în Moldova, varietatea de elemente luate din clasicismul latin, notele preromantice ale literaturii italiene, de la Petrarca până la Risorgimento, precum și preocuparea pentru popularizarea cunoștințelor în mase cât mai mari, fac din Asachi o personalitate remarcabilă.

<sup>4</sup> Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.18.

<sup>5</sup> Gheorghe Asachi, *Scrieri în versuri*, vol. I, Editura Hyperion, Craiova, 1991, pag. 106.

<sup>6</sup> Gheorghe Asachi, *Profeția*, vol. *Valea albă*, Editura Litera Internațional, București, 2003, p. 123.

Un rol important în vederea cercetării operelor lui Asachi rămâne erotismul său, poemele, în majoritate de tip sonet, fiind dizolvate parcă în umbra aceleiași nemuritoare – Leuca. Acestea îi va dedica un întreg ciclu de poezii intitulat *Lefca sau Leuca*, ciclu ce se deschide în anul 1810 cu poezia *Alviru Dacicu la Tibru* și se încheie în anul 1849 cu poemul *Consacrat memoriei de Lefca născută Bianca Milesi*, an în care iubita lui ființă se stinge din viață. Deasa apariție a Leucăi în sonetele asachiene, a cărei frumusețe stârnește până și admirația naturii, reamintește de opera lui Petrarca, către care Asachi își concentrează întreg efortul, o direcție anacreontică, unde trăirile sunt totuși pur decorative, exterioare.

Un punct de referință al acestor afirmații îl constituie *Răsăritul de Lefca*, un poem în care adorația își arde tămâia pe altare străjuite de Apenini și care își are finalul în maniera mitologizantă<sup>7</sup>: „Pe a lumii orizontul a mea zână când s-arată, / Cerul tot se-nseninează, suflă aerul mai lin, / Unda curge mai voioasă, limpede și mai curată / În acel râu ce-ntre petre se repede c-un suspin. / Vezi cum flutură pin nouri de amori junei o ceată, / Cum răsună d-armonie colnicii din Apenin, / Unde pentru a ei laudă în cor sună o cântată / Mii de paseri și de nimfe ce-n a ei întâmpin vin. / Nu e stâncă, nu e culme care să nu scânteieze, / Nu-i câmpie ce nu-ntinde nouă mantie de flori, / Nu e limbă ominească care să nu cuvinteze. [...]”<sup>8</sup>

Reală sursă de inspirație ce stă probabil la baza creării acestui poem, o reprezintă poezia lui Petrarca *Mi-i inima prea plină de-o dulce desfătare*: „În astă vale-nchisă, de stânci împrejmuțată, / Unde-și găsește-oftatul meu liniștea dorită, / Mă retrăsei cu Amor, îngândurat stingher. / Nu aflu-aici femeia, ci ape, stei și cer, / Și soare, și icoana trecutei clipe care, / Oriunde mi-ar fi gândul, în gândul meu apare.”<sup>9</sup>

Contactul italian a însemnat în prim caz un contact lingvistic - astfel poezia a fost întâia beneficiară a lui, cea asachiană aflându-se încrustată de o semnificativă cantitate de italianisme, încât se poate lesne observa cum anume a făcut limba română literară, pe parcursul a câțiva ani, un astfel de salt uriaș, până chiar la a ajunge în pragul de a păși într-o cu totul altă eră lingvistică. Poetul are intuiție literară; combină astfel cuvinte italiene introduse în limba română, cu unele de origine franceză, sau cu pure latinisme din sectorul religios.

Prin *Hrisovul din 15 noiembrie 1813* al domnitorului Scarlat Callimachi, Asachi obține acordul susținerii unui așa numit „curs de inginerie și hotărnicie” la Iași (în care se predau matematica, topografia și desenul), prin care, din punct de vedere istoric, este considerat a fi întemeietorul învățământului tehnic-ingineresc în limba română și cea dintâi personalitate care a reușit să dovedească faptul că științele pot fi predate nu numai în limba greacă, cum era considerat până atunci, ci și în limba română. Din această perspectivă, domnitorul Scarlat îl va numi în februarie 1813, „impiegat-referendar” în Departamentul Afacerilor Externe.

De asemenea, un merit deosebit al omului de literatură moldovean, Gheorghe Asachi, îl constituie organizarea și sprijinul adus la înființarea *Academiei Mihăilene*, de fapt strămoșul istoric al *Universității Alexandru Ioan-Cuza din Iași*. Tot pe latura literară, declarându-se un potrivnic declarat al Revoluției de la 1848 din partea Moldovei, începe tipărirea nuvelor sale istorice, inițial în limba franceză – *Nouvelles historiques de la Moldo-Roumanie*, iar apoi, în anul 1867, în limba română.

<sup>7</sup> Dimitrie Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Albatros, București, 1972, p.125.

<sup>8</sup> Gheorghe Asachi, *Valea albă*, Editura Litera, București, 2016, pag. 99.

<sup>9</sup> Francesco Petrarca, *Sonete*, traducere de Lascăr Sebastian, Editura Tineretului, București, 1959, pag. 19.

Fără a înțelege și a susține cerințele generației pașoptiste, Asachi împărtășește păreri diferite în chestiuni legate de literatură și artă. Mai mult decât atât, în 1848, își pierde statutul deținut timp de aproape patru decenii în viața culturală moldovenească, fiind depășit din ce în ce mai vizibil de dezvoltarea ulterioară a culturii și literaturii naționale. În ciuda acestui fapt, scriitorul salută solemn Unirea Principatelor Române, aducând ovații și urări domnitorului Cuza și „cântând” acest eveniment în poemul său intitulat *Odă lui Dumnezeu*. De asemenea, ca scriitor a încercat a aborda toate genurile literare, trecând treptat dinspre un clasicism grefat pe iluminism, către un preromantism destul de întârziat.

Anumite scilipiri se pot găsi în lirica sa, însă înzestrarea cu talent deosebit pentru proză sau teatru, a fost una destul de precară. Din urmele condeiului său, ne-au rămas câteva poeme ocazionale – ode, sonete, meditații, fabule sau satire, unde uneori „simțindu-se poate ca un exilat care a prins rădăcini pe aceste plaiuri, umbrit de fantoma celui alt proscris al timpurilor scufundate, Asachi cântă Tracia lui Ovidiu, cum și Italia mumă, Tibrul cu ale sale maluri verzi”.<sup>10</sup>

„Pentru Asachi, binele există, adevărul își croiește drum, universul relevă un creator admirabil, frumosul se ascunde îndărătul zdrențelor. În pofida intemperiilor vieții, care nu-l cruță nici pe el, după cum nu cruță pe nimeni, omul ne apare mereu grav, inflexibil, dominându-și destinul, cu ochii țintiți dincolo de toate acele mărunțișuri ale zilei, spre adevărurile eterne. Izolat în epocă din cauza atitudinii academice și a rigidității, poate și pentru că a avut nesăbuirea să-și rămână fidel, Asachi reușește să își salveze libertatea interioară și-și conservă până la sfârșitul vieții o mare frăgezime de suflet.”<sup>11</sup>

Explicabilă atât printr-o afinitate netăgăduită, cât și prin spiritul operei sale, includerea lui Asachi în rândul „poetilor pașoptiști”, îl situează pe acesta în cadrul unui paralelism cu Heliade și adepții acestuia.

## BIBLIOGRAPHY

- „*Albina românească*”, 1848, p. 27, apud Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, vol. I, Editura Minerva, București, 1979
- Asachi, Gheorghe, *Profeția*, vol. *Valea albă*, Editura Litera Internațional, București, 2003
- Asachi, Gheorghe, *Scrieri în versuri*, vol. I, Editura Hyperion, Craiova, 1991
- Asachi, Gheorghe, *Valea albă*, Editura Litera, București, 2016
- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972
- Lamartine, Alphonse, *Meditations poetiques*, Editura Baudouin, Paris, 1989, traducere de Constantin Stamati
- Negoitescu, Ion, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970
- Petrarca, Francesco, *Sonete*, traducere de Lascăr Sebastian, Editura Tineretului, București, 1959
- Popovici, Dimitrie, *Romantismul românesc*, Editura Albatros, București, 1972
- Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, București, 1989

<sup>10</sup> Ion Negoitescu, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970, p. 15.

<sup>11</sup> Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 23.

## THE FUNCTIONS OF SCRIPTURE DECOUPAGE IN THE WORKS OF MOLDAVIAN CHRONICLERS

Mariana Nastasia

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Since the issue of biblical excerpts in the Romanian medieval texts has been sporadically treated in specialized works, this paper aims to analyze the biblical passages that can be found in the writings of Moldovan chroniclers in order to determine the cultural-historical and textual functions that they perform. For both Walachian and Moldovan chroniclers, biblical processing is usually attributed to the author's moral program, but the elements related to the rhetoric of the discourse and the stylistic valences that result from it deserve more research and (re)interpretation. To perform the analysis, in addition to the theoretical tools we propose, which consist of a classification of the biblical passages according to the degrees of quotationality, we will extract direct references and other quotational phenomena (allusions, sayings, proverbs, expressions etc.) present in the Moldovan Chronicles, and we will examine, for each author and by following a diachronic linguistic approach, the specific characteristics of their use in the text.*

*Keywords: Moldovan chroniclers, biblical passages, quotational phenomena*

**0.** În comunicarea de față ne propunem să identificăm și să analizăm decupajele scripturistice existente în scrierile cronicarilor moldoveni, îndreptându-ne atenția mai ales asupra funcțiilor pe care acestea le îndeplinesc în texte. Instrumentarul teoretic pe care îl avem în vedere pentru îndeplinirea obiectivului nostru constă într-o clasificare a pasajelor de sorginte biblică folosite în istoriografia moldovenească, redată prin citare directă sau indirectă, cu grade diferite de implicare. Diferențierile de natură terminologică vor avea în prim-plan conceptul de inserat biblic, propus ca hiperonim pentru a desemna clasa interferențelor biblice în literatura română veche<sup>1</sup>, asupra căruia vom reveni în paragraful destinat clasificării structurilor biblice.

**1.** Primul pas al demersului nostru constă în plasarea cronicilor moldovenești în contextul cultural și literar al secolului al XVII-lea românesc. Spre deosebire de literaturile occidentale, unde tradiția literară *stricto sensu* precedă tradiția biblică, primele scrieri în limba română literară reprezintă traduceri ale unor cărți biblice, urmate de traducerea integrală a Bibliei, cărora li se adaugă încercările istoriografice ale cronicarilor moldoveni și munteni. Dată fiind prevalența componentei religioase la primele contribuții în limba română, se accentuează decalajul față de mediul cultural occidental, prin încadrarea literaturii române vechi în tiparele unei „medievalități întârziate” (cf. Călinescu 1941/2008: 11), căreia nici intențiile literare, nici

---

<sup>1</sup> Direcțiile de cercetare pe această temă au fost prezentate în comunicarea *Preliminarii la o cercetare istorică a inseratelor biblice în literatura română veche*, pe care am susținut-o la Simpozionul Internațional „Explorări în tradiția biblică românească și europeană”, ediția a IX-a, Iași, 9-10 mai 2019. Textul comunicării e în curs de publicare în volumul simpozionului.

ambitiile artistice nu i se recunosc decât ca manifestări ale accidentalului. Eugen Negrici (1977: 39) folosește termenul de „expresivitate involuntară” pentru a sublinia acele „elemente ce decurg dintr-o intenție literară” și care „capătă doar astăzi o valoare expresivă prin slaba lor previzibilitate”. Observațiile se cer, însă, nuanțate, întrucât nu trebuie exclus îndemnul lui Alexandru Andriescu (2003: 11-12) de a discuta aceste texte, fie ele religioase sau istorice, prin raportare nu la scopul literar intrinsec, expresivitatea fiind o unitate de măsură care îi aparține receptorului, ci la rezultatele la care creatorii lor au ajuns și care sunt astăzi evidente. În plus, subliniază Andriescu, „o adevărată tradiție literară capabilă să transmită emoții artistice nu se poate întemeia, într-o cultură ca a noastră, lipsită de alte forme de manifestare în scris, decât în limbajul specializat în procesul tălmăcirii imaginilor biblice din literatura religioasă”(op. cit.: 15).

Elementele tradiției literare amintite de Andriescu sunt reperabile atât la cronicarii munteni, cât și la cronicarii moldoveni, care își construiesc discursul folosindu-se de materialul biblic pe care îl au la îndemână. Bineînțeles că apelul la elementele biblice rezultă și din nevoia de a răspunde modei culturale a Evului Mediu, în care Biblia joacă un rol esențial. Extrapolând o idee a lui Northrop Frye (1999: 19), conform căreia „Biblia este Marele Cod al Artei”, am putea spune că în Evul Mediu Biblia este Marele Cod al literaturii de orice fel. Pentru întregul Ev Mediu, Biblia reprezintă adevărul prin excelență, cuvântul lui Dumnezeu, o autoritate morală la care omul se poate raporta permanent. Imaginarul biblic ocupă astfel un loc bine definit în scrierile filosofice, istorice ori științifice, pentru că în viziunea medievală pedeapsa divină funcționează ca un mecanism de guvernare a universului, în general, și a ființării omului, în particular. Toate realitățile sunt subordonate ordinii providențiale, ea însăși manifestare a revelației (cf. Riché, Lobrichon 1984: 422).

Acestui cod se înscriu și primele scrieri istoriografice în limba română. Evenimentele istorice sunt plasate în cadrul mai larg al istoriei poporului lui Dumnezeu (idee pregnantă în *Letopisețul* lui Nicolae Costin mai ales, de aici necesitatea de a-l menționa, chiar dacă nu l-am inclus în analiza de față), astfel că episoadele narate sunt întrerupte din când în când de „lecții de morală în spirit biblic” (Andriescu 2003: 66), cum vom putea constata parcurgând paginile *Letopisețului* lui Grigore Ureche, ori de narațiuni anecdotice cu miză afectivă și moralizatoare, pe care le regăsim la Miron Costin și la Ion Neculce. „Evaluarea normativă” (Sorohan 2000: 34) a faptelor istorice, colective și individuale, se ghidează după repere precum credința în Dumnezeu, ascultarea, demnitatea și dreapta măsură.

Întrebuițate în textele cronicarilor, decupajele scripturistice devin bunuri simbolice în accepțiunea pe care Pierre Bourdieu (1986: 97) o conferă termenului, și dețin, prin legitimitatea de care Biblia se bucură în Evul Mediu, putere culturală, datorată dominației simbolice, și putere didactică, prin implicațiile care rezultă de aici, așa cum vom putea observa într-unul dintre paragrafele următoare. Ne interesează în continuare definirea instrumentarului teoretic pentru identificarea și descrierea pasajelor biblice și a funcțiilor pe care acestea le dețin.

**2.** Am folosit pentru a indica pasajele scripturistice valorificate în scrierile românești vechi termenul *inserat biblic*, prin care înțelegem orice structură lingvistică / textuală de sorginte biblică, ce poate fi reperată într-un text pe baza tradiției literare și culturale, indiferent de prelucrările, într-un grad mai mare sau mai mic, pe care aceasta le-a suferit. În funcție de tipul de reactualizare a informației, distingem între *inserat direct* și *inserat indirect*, cu mai multe subcategorii, descrise pe baza indicelui de recunoaștere a sursei biblice. Astfel inseratului direct i-ar corespunde structurile lingvistice în care precizarea sursei este

exactă (citare a maxima)<sup>2</sup>, în timp ce inseratul indirect conține precizările aproximative ale sursei și poate varia până la citare a minima, situație în care sursa rămâne neprecizată.

Clasificarea descrisă sintetic mai sus ar arăta, într-o formă extinsă, fără a răspunde exigențelor exhaustivității, dat fiind faptul că cercetarea este încă în curs de realizare, astfel:

A. inserat direct (citare a maxima, cu următoarele subcategorii:

a) inserat direct, cu referință explicită, caracterizat prin redare exactă, cu sau fără ghilimele, cu indicarea tuturor coordonatelor sursei biblice, introdus, de regulă, prin *verba dicendi*, sau topit în text, semnalat prin punctuația corespunzătoare: „[...] *iată-ți veni de la Dumnezeu osânda asupra, cum grăiaște și prorocul David, psalm 7: «Lac săpă și-l scurmă și căzu în groapa care au făcut» (...)*” (URECHE, LET., 79); „[...] *precum mărturiseste David prorocul, psalom 39: 37: «Răbdînd am așteptat pre Domnul, și mi-au luat aminte, și au ascultat ruga mea, și m-au scos din groapa patimilor și din tina cea adîncă, și au pus pre piatră picioarele mele», i proci*” (NECULCE, O. 540).

b) inserat direct, cu referință implicită: redare exactă, fără indicarea completă a coordonatelor sursei biblice: „[...] *cum zice și la Scrisoare: «Unde nu va Domnul, nu poate omul»*” (URECHE, LET., 18); „*Bine dzice sfînta Evanghelie: «Cu ce măsură măsură, măsura-ți-să-va»*” (COSTIN, O., 49); „*Precum dzice Scriptura: «Nu va folosi avére în dzioa urgii<i>»*” (NECULCE, O. 647).

B. inserat indirect, reperabil la nivelul textului ca:

a) inserat indirect, cu referință explicită de tip aluziv, introdus prin *verba dicendi*: „*Că lăcrămilé săracilor nice so<a>reli, nici vîntul nu le po<a>te usca, dup<ă> cum dzicé și Isus Sirah, că ruga smeritului nuori în cer pătrunde*” (NECULCE, O. 357).

b) inserat indirect, cu referință implicită de tip aluziv, fără indice de recunoaștere a sursei sau cu indicarea incompletă a coordonatelor sursei biblice: „*Acela striga de multe ori înaintea lui, arătîndu pre boieri: «S-au îngrășatū, doamne, berbecii, buni sintū de giunghiat*” (COSTIN, O., 61).

c) inserat indirect, cu referință implicită prin parafrizare: „*Așea ferescū pre domni și țările voroava cu svatul de primejdii. Că pentru acéa au dat Dumnedzău să aibă împărații, craii, domnii, cîrmuitorii țărilor, să aibă svétnici pre lîngă sine, cu carii vorovindū o treabă, să frămînte cu voroava lucrul și unul una, altul alta răspunzîndū, să lămurește lucrul care este mai spre îndemînă*” (COSTIN, O., 122).

d) inserat indirect, cu referință implicită de factură paremiologică (structuri întipărite în mentalul colectiv, caracterizate prin aceea că lipsește conștiința originii lor și se amestecă până la identificare cu elementele populare: „*Iară după fapta lor cea rea, curându vréme le trimisă Dumnezeu osândă asupră, de luară și ei plată cu sabiia, ca și Ștefan vodă*” (URECHE, LET., 103).

e) inserat indirect, cu referință implicită prin reactualizarea unor motive (citare a minima): „*Iară di pe acéle vrémi să cunoaște păharul lui Dumnedzău aproape de schimbare și curundū spre alte mai cumplite vrémi*” (COSTIN, O., 120).

f) inserat indirect, cu referință implicită prin evocarea unor figuri biblice: „*Ce și eu n-am vrut să mă fac al doile Iudă sau să-l viclenesc, să fug de la*

<sup>2</sup> Termenii citare a maxima, respectiv citare a minima sunt preluați, cu aceeași accepțiune, de la Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 99.



dînsul. Că de aș fi făcut așa ce laud-aș fi dobîndit? Ce numai osîndă de la Dumnedzeu și ocară de la oameni” (NECULCE, O., 539).

3. O analiză statistică a materialului biblic extras din textele cronicarilor arată că textul lui Grigore Ureche și cronica lui Miron Costin sunt mai bogate în inserate biblice decât cronica lui Ion Neculce, unde predomină elementele populare. Referindu-ne la clasificarea propusă în paragraful anterior, trebuie să precizăm că cele mai numeroase sunt inseratele indirecte cu referință implicită de tip aluziv, întâlnite în număr mare în cronica lui Ureche mai ales. La Miron Costin și la Ion Neculce am înregistrat zece, respectiv cinci ocurențe ale acestui tip de inserat. Urmează inseratele directe cu referință implicită, regăsite în număr mare la Miron Costin și la Ion Neculce, sporadic întrebuițate de Ureche. Inseratele indirecte cu referință implicită prin reactualizarea unor motive biblice ocupă și ele un loc important în economia scrierilor avute în vedere, un motiv recurent, întâlnit frecvent la fiecare dintre cei trei cronicari, fiind cel al atotputerniciei lui Dumnezeu în fața căruia omul își dovedește nimicnicia. Inseratele indirecte cu referință explicită de tip aluziv, introduse prin *verba dicendi*, completează din punct de vedere cantitativ seria descrescătoare a extraselor biblice. Cele mai multe astfel de inserate se regăsesc la Neculce. Sporadic apar și la Miron Costin și la Grigore Ureche. Inseratele indirecte cu referință implicită prin parafrază și cele care evocă figuri biblice se regăsesc, în această ordine, cu ocurențe minime în scrierile istoriografice moldovenești.

Principala provocare a demersului nostru a constat, pe lângă identificarea propriu-zisă a inseratelor indirecte cu referință implicită, unele dintre ele aproape necognoscibile, în identificarea surselor materialului biblic întrebuițat de cronicari, de la cărțile biblice citate, până la lucrările pe care le-au avut la îndemână atunci când au optat pentru o referință de sorginte biblică.

În ceea ce privește cărțile biblice, am reușit să identificăm sursele comune, cu mențiunea că trimiterile la psalmi și la Evangheliile se fac adesea explicit. Acestea sunt *Psalmii* și *Evangheliile* (chiar și atunci când coordonatele biblice nu sunt specificate, cele mai multe decupaje scripturistice recurente în cronici aparțin *Evangheliei după Matei* și *Evangheliei după Luca*), *Cartea înțelepciunii lui Isus*, *fiul lui Sirah* și *Pildele lui Solomon*. Li se adaugă alte cărți, după cum urmează: *Cartea întâi a Regilor*, *Cartea întâi și Cartea a doua a Macabeilor*, *Cartea lui Tobit* și *Isaia*, în *Letopisețul* lui Grigore Ureche, și *Cartea a doua a Regilor*, *Cartea lui Tobit* și *Iezechiel* în cronica lui Ion Neculce. Mai bogat, și totodată mai divers, este materialul pe care îl valorifică Miron Costin. Pe lângă sursele comune anunțate, identificăm la cronicarul moldovean și extrase din *Facerea*, *Ieșirea*, *Cartea lui Iov*, *Isaia*, *Ieremia*, *Ezdra*, *Cartea a treia a Macabeilor*.

Discuția cu privire la lucrările pe care cronicarii le-ar fi putut folosi pentru a-și extrage materialul biblic poate avansa două ipoteze: una care reclamă o cercetare de natură traductologică și care presupune căutarea surselor biblice în cronicile străine la care Ureche, Costin și Neculce ar fi apelat în vederea expunerii evenimentelor istorice, alta care reclamă metoda comparativă și metoda analizei corpusurilor, spre care înclină Andriescu (2003: 94), și anume căutarea surselor biblice în traduceri religioase românești, deja existente. Prima ipoteză este plauzibilă în cazul letopiseștelor lui Ureche și Miron Costin, dată fiind existența unor inserate biblice în fragmentele care parafrazează cronicile polone, însă Andriescu a evidențiat în lucrarea citată (p. 68-69) corespondențe între materialul biblic întrebuițat de Grigore Ureche și *Psaltirea Scheiană* și *Psaltirea slavo-română* a lui Coresi. Această problematică nu reprezintă obiectul lucrării de față, dată fiind vastitatea ei, prin urmare ne limităm la a o menționa.

4. Mai mult decât prin puterea culturală, aceste locuri comune ale scrierilor istoriografice moldovenești, inseratele biblice, se remarcă prin puterea didactică. Ele nu răspund numai nevoii de „satisfacere a gustului estetic și moral al epocii” prin „producerea unui anumit efect asupra receptorului”, cum afirma Valeriu P. Stancu (2000:43-44), ci sunt folosite și ca metodă argumentativă de a interpreta evenimentele. Cronicarii sunt comentatori ai epocii lor și își completează „logosul istoriografic” (Stancu 2000: 56) cu elemente discursive care răspund rigorilor genului deliberativ în care move și docere se completează pentru obținerea efectului dorit.

Inseratele biblice îndeplinesc, astfel, în scrierile amintite funcțiile de auctoritas și de exempla în primul rând. Fiecare cronicar reiterează în principiu aceeași schemă: prezentarea unei situații care încalcă normele codului etico-moral al epocii sau evidențierea unui comportament negativ, urmate de un pasaj din Biblie, menit să sublinieze și să confere autoritate celor spuse.

„Sfetnicul de domni rău, pentru cnstea ce aré, orbit de răutate fiind, gîndesște și-i paré că nemeresște, și pe urmă mai rău / sî grêșesște, că pe urmă răul cel mai maré și osînd<a> cade în capul lui. Că lăcrămilé săracilor nice so<a>reli, nici vîntul nu le po<a>te usca, dup<ă> cum dzicé și Isus Sirah, că ruga smeritului nuori în cer pătrunde” (NECULCE, O. 357).

Alteori, convenția este încălcată și în prim-plan stă preceptul biblic, situație în care „descrierea faptelor devine confirmativă” și relatarea îndeplinește numai „funcție de verificare” (Negrici 1972: 194). Elocvent în acest sens este fragmentul următor, cu rezonanțe din *Iov* 12:13<sup>3</sup>:

„Precum să dzice «domn bogat și fără sfat», adevăr că atuncea au fost fără sfat, dacă s-au mîniîat Dumndzeu pre dîndul. Iară mai nainte , în 30 ani, tot cu sfat au fost; că ținea Dumndzeu și-i erta osînda. Iar acum n-au vrut să-l mai rabde. Și cînd l-au tăiat, au adus pre toți solii de-l priviia” (NECULCE, O., 648-649).

Jocul alternativ al celor două scheme discursive se repetă și se desfășoară previzibil în toate momentele-cheie ale narațiunii, realizându-se o simbioză aproape perfectă între relatare, reflectare și argumentare, cu diferențe stilistice la fiecare cronicar.

Exemplu furnizează modele ale unei conștiințe general-valabile, care au la bază principiul unui „dacă ..., atunci” sau al unui „cum ..., tot așa...”. Motivele comune, care guvernează textele celor trei cronicari, sunt fortuna labilis și după plată și răsplătă. Nu întâmplător evanghelicul „Cu ce măsură măsuși, vi se va măsura” (Marcu 4:24) este citat de Miron Costin (COSTIN, O. 49): „Bine dzice sfînta Evanghelie: «Cu ce măsură măsurî, măsura-ți-să-va»” și apare la Ureche (URECHE, LET., 103) sub formă aluzivă: „Iară după fapta lor cea rea, curându vréme le trimisă Dumnezeu osîndă asupra, de luară și ei plată cu sabiia, ca și Ștefan Vodă”. Pe același plan se regăsește *Ps.* 7:15<sup>4</sup>, redat și de Ureche, și de Neculce prin citare directă:

„După izbândă cu noroc ce fâsusă Bogdn vodă în Țara Leșască, iată-i veni de la Dumnezeu osînda asupra, cum grăiaște și prorocul David, psalm 7: «Lac săpă și-l scurmă și căzu în groapa care au făcut», așa petrécu Bigdan Vodă, că nu era încă bine ieșit din

<sup>3</sup> „La Dumnezeu se află înțelepciunea și puterea; sfatul și pătrunderea sunt ale lui.” Toate citatele moderne sunt redată după *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București 2019.

<sup>4</sup> „Groapă a săpat și a adâncit-o, și va cădea în groapa pe care a făcut-o.”

Țara Leșască, iată craiul strângându oaste degrab, au silit să apuce pre Bogdan Vodă încă în țara sa și nu au putut de o boală ce avea” (URECHE, LET., 79)

și

„Deci îndată să schimbă bucurie în scîrbă; că s<ă> strîcă giucărie, de nu deder<ă> nicé pușceli, nice dzisăr<ă> surleli. Și-ncepur<ă> siimeni a închide și porțilé. Dup<ă> cum dzice și Scriptura: «Ciné sap<ă> gro<a>pa altuia, dă într-însa»” (NECULCE, O., 371).

Fragmentele de acest fel întregesc tabloul narațiunilor cu scene de o intensă tensiune dramatică inspirată din versetele evanghelice. Reflecțiile și comentariile, chiar și atunci când îmbracă haina ironiei sunt filtrate printr-o sensibilitate biblică de înțelegere a lucrurilor.

5. În încheiere, reiterăm ideea conform căreia cronicarii moldoveni aderă la moda intertextuală a Evului Mediu prin folosirea inseratului biblic, răspunzând necesităților de afirmare a codului cultural și moral existent în epocă, însă îl transformă în element discursiv cu funcție argumentativă și didactică.

## BIBLIOGRAPHY

### A. Izvoare

*Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București 2019.

COSTIN, O. = Costin, Miron, *Opere*, Ediție critică cu un studiu introductiv, note, comentarii, variante, indice și glosar de P. P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

NECULCE, O. = Neculce, Ion, *Opere*, Ediție critică de Gabriel Ștrempel, Editura Minerva, București, 1982.

URECHE, LET. = Ureche, Grigore, *Letopiseșul Țării Moldovei*, Ediție îngrijită și introducere de P. P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură și artă, București, 1958.

### B. Bibliografie secundară

Andriescu, Alexandru, *Psalmii în literatura română*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2004.

Bourdieu, Pierre, *Economia bunurilor simbolice*, Editura Meridiane, București, 1986.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1941/2008, p. 11-49.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, versiune românească de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, Editura Univers, București, 1972.

Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară* (Expresivitatea involuntară. Figura spiritului creator. Imanența literaturii), Editura Universală, București, 2000.

Negrici, Eugen, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, Editura Minerva, București, 1972.

Riché Pierre, Lobrichon, Guy, *Le Moyen Âge et la Bible. Bible de tous le temps*. Beauchesne, 1984.

Stancu, Valeriu P., *Narașiunea. Retorică și figuri*, în Sorohan, Elvira, Pricop, Constantin, Stancu, P. Valeriu, *Naratori și modelare umană în medievalitatea românească*, Editura Junimea, Iași, 2000, p. 41-100.

Sorohan, Elvira, *Nașterea textului narativ*, în Sorohan, Elvira, Pricop, Constantin, Stancu, P. Valeriu, *Naratori și modelare umană în medievalitatea românească*, Editura Junimea, Iași, 2000, p. 5-40).

## GENERATION 2000 – A CATALYST GENERATION

Anamaria – Laura Ciocan (Bâzu)  
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: This generation of writers called douămiiști is without doubt one of the most important generations of the Romanian literature because as many other generations before them, they succeeded to be a catalytic one that was necessary after the literature of 90s (the post-communist period which was full of frustration and full of dark memories because of all the circumstances from the communism). The writers of 2000 tried to change the canonical literature, livening up the writings through their innovative and atypical perspective which kept highlighting an aesthetic style.*

*Keywords: aesthetic, innovative, literature, period, unconventional*

Generația 2000 sau douămiiștii, cum mai sunt numiți, este considerată o generație catalizatoare, în primul rând pentru că la scriitorii din această perioadă se observă inovația sub o altă formă. Majoritatea generațiilor literare predecesoare au inovat prin literatura publicată, însă generațiile catalizatoare sunt cele care și-au pus amprenta prin scriitura *altfel*.

Fiecare scriitor care aparține unei anumite generații are propriul stil, însă există trăsături comune care contribuie la constituirea generației respective: „Idea de generație literară nu înseamnă, cum se mai spune [...] că o sumă de oameni născuți în același timp scriu la fel [...]. Firește că nu sunt excluși anumiți factori *obiectivi* de la asumarea valorilor generației prin acte deliberative până la existența unui cadru latent, dar aceasta nu înseamnă că *generația precedă creația* ci doar că un grup de scriitori contemporani prezintă un număr suficient de elemente comune (programatice dar mai ales literare) astfel încât să se poată vorbi despre ei ca despre un întreg”<sup>1</sup>. Generația la care se raportează această lucrare, și anume cea douămiiștă, iese din chenarul tipic regimului comunist, inovând categoric prin pregnanța spiritului contestatar, prin efervescența de care dă dovadă și prin puternica dorință de afirmare care domină scriitura acestei generații: „contestația în exces a poezilor 2000 ni se înfățișează [...] ca unul dintre fenomenele *metastatice* ce caracterizează orizonturile nihilocentrice ale apocalipticului. Această contestație își are finalitatea doar în ea însăși, e hipertelică, se manifestă ca o formă particulară a *extazului*, acea calitate a oricărui corp care se rotește în jurul propriului sine până la pierderea sensului și care strălucește apoi în formă pură și vidă”<sup>2</sup>.

Mențiunea că generația douămiiștă neagă inițial contribuția generației optzeciste este imperios necesară deoarece această atitudine este caracteristică fiecărei generații în parte, la fel și alte generații au refuzat contribuțiile generațiilor predecesoare (spre exemplu, optzeciștii au

<sup>1</sup>Andrei Terian, *Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar subsidiar literară* în „Caiete Critice” nr. 2-3/2005, p. 124.

<sup>2</sup>Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism, Compendiu de poezie românească actuală, vol.al II-lea, Lirica epocii postcomuniste*, Editura Casa de Pariuri Literare, 2011, București, p. 82 apud. Grațiela Benga, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016, p. 27.

negat neomodernismul poetic din anii '60<sup>3</sup>). Luând în calcul și această atitudine, de negare a trecutului, literatura douămiistă suferă transformări radicale devenind o literatură influențată de cultura pop, de media; de asemenea, încă de la nouăzeciști exista tendința către o literatură de consum, lucru care se face remarcat și la douămiști. Această negare nu este întru totul justificată dacă luăm în calcul afinitățile cu nouăzeciștii (continuitatea acestei generații): „Se vede, în primul rând, că noii veniți în preajma anului 2000 se deosebesc de optzeciști și că au afinități mai mari cu nouăzeciștii”, dar „nouăzeciștii nu sunt totuna cu ei, deși par a-i continua: sunt tandri, sentimentali, autopersiflanți, concilianți...”<sup>4</sup>.

Trăsăturile care îi separă pe douămiști de generațiile anterioare conturează o nouă formă de literatură prin: stilul revoluționar al limbajului, scrierea textelor auto(biografice) care pleacă de la societatea zilelor noastre sau, cum evidențiază Nicolae Bârna, tematicile repetitive centrate pe sărăcie, subiecte tabu (explorarea intimității), violență, delincvență, medii sau persoane marginalizate. Scrierile pun accent pe detaliile banale, ne semnificative ale privatului care au un efect aparte: „Observabil, tot mai des în proza scurtă, dar și pe tărâmul romanului, cultivând o autenticitate și o directețe fără hotare, repudiind ambițiile generalizant-ontologice”<sup>5</sup>.

Minimalismul mizerabilist se numără printre principalele trăsături, caracteristic mai multor autori: „Cred în continuare, așadar, că *douămiștii* împlinesc, în fond, sloganul autenticist-biografist al celor de la '80 la ei doar în parte realizat [...] ar mai fi de adăugat că semnalatul autenticism cu minimalismul, mizerabilismul, etc. adiacente sugerează doar o tendință dominantă dar nu exclusivă a ceea ce se petrece în ultimii ani în literatura de la noi”<sup>6</sup>. Aspectele vieții cotidiene, redade de comportamentul rebel, atitudinea anti-socială, descrierile amănunțite ale mediului în care unii oameni trăiesc (accentul cade pe viața de *underground* în anumite texte), personajele și situațiile teribiliste ale prezentului, sunt prezentate direct și nu discret în majoritatea textelor, fără a se face apel la aluzii.

Foarte importantă este paralela dintre cele două tipuri de scriitori ai generației 2000, dintre autorii formați în anii '90' - la trecerea dintre dictatură la postcomunism (care s-au născut și au copilărit înainte de '89' și care și-au petrecut maturitatea în democrație) și tinerii scriitori, formați mai târziu, care pun accent pe acest mizerabilism inspirat din realitatea derizorie. Paul Cernat susține că: „autorii formați în anii '90 și 2000 au deschis ochii într-o societate în care media și cultura pop deveniseră dominante, iar cultura înaltă avea – instituțional vorbind – un loc tot mai marginal. Lucrul acesta se simte din plin în ceea ce scriu: problematica vîrstelor imature e înlocuită, în majoritatea cazurilor, de o imaturitate a abordării și a scrisului”<sup>7</sup> și că „Istoria se reduce, de regulă, la mica istorie personală a auctorelui, iar memoria bate rareori dincolo de amintirile din copilăria comunistă”<sup>8</sup>. Ioana Cistelean evidențiază importanța influențelor mediului în care s-au format scriitorii tineri: „Așa-numitul biografism ori autenticism identificate ca valențe ale douămiismului transpiră un hău intrinsec, o căutare, o acutizare a nevoii de exprimare, de impunere (măcar în grup a vocii personalizate auctoriale. Singurătatea și

<sup>3</sup>Remarcă făcută de teoreticianul avangardismului, Ion Pop, ca răspuns la ancheta *Bilanțul douămiismului*, din revista „Vatra”, nr. 9/2009: „așa cum optzeciștii îi negaseră cam fără nuanță pe neomoderniștii anilor 60, cel puțin într-un prim moment militant, noii veniți i-au repudiat, la rândul lor pe mai tinerii înaintași, ca textualiști” p. 26.

<sup>4</sup>Ștefania Mincu în *Poezia tânără. O nouă generație?* Și în „Tot în jurul generației 2000” în „Caiete Critice”.

<sup>5</sup>Nicolae Bârna, *O înnoire mai pregnantă decât a nouăzeciștilor*, în „Vatra”, nr. 3, 2009, p. 39.

<sup>6</sup>Ion Pop, *Douămiștii împlinesc sloganul autenticist al celor de la '80* în „Vatra”, nr. 3/2009, p. 27.

<sup>7</sup>Paul Cernat, *Puncte din oficiu pentru literatura tânără în Observatorul cultural*, 8 august, 2008.

<sup>8</sup>*idem*

neîmplinirea s-au articulat însă agresivizat, obvios, tocmai pentru a le facilita și totodată asigura vizibilitatea scriitorilor tineri”<sup>9</sup>.

Toate elementele caracteristice acestei generații se nasc și din dorința de a depăși criza generației anterioare (cea a anilor nouăzeci) sau criza din timpul trecerii de la o generație la alta, criză care se manifestă pe mai multe planuri, politic, juridic, literar, economic, social, pe plan al macro și microcontextului, criză interioară a creatorului - condiție a creației, criză care este oarecum evidențiată și de către Ovidiu Pecican „Fiindcă vreme de mai mulți ani am asistat cu toții la o profundă reșezare a lucrurilor. Era un haos fertil, profund răvășitor, care trebuia mai întâi trăit și pe urmă scris, Așa încât n-au apărut prea multe romane mari noi nouțe.” și mai târziu ridiculizată „Dar înseamnă asta că romanul românesc trece printr-o criză? Atunci pretutindeni și tot timpul romanul străbate crize după crize, fiindcă nicăieri capodoperele nu răsar ca ciupercile după ploaie. La producția de serie stăm bine, chiar îngrijorător de bine. O seamă de inși dezinhibați încep tot mai mult să-și exhibe humerusul și cubitusul, radiusul și ulna [...]” sugerând ca rezolvare o reinventare a speciei care credea el că deja era în curs de reinventare (prin remarcile făcute cu privire la trăsăturile inițiale ale prozei douămiiste) „Dacă avalanșa de titluri și multitudinea de reviste literare care, împreună, au invalidat parcă statutul cronicarului literar înseamnă criză a romanului, atunci nu ne mai rămâne decât un singur lucru: să ne apucăm să reinventăm specia; să o regândim și repunem în pagină, de astă dată eliberați de ghettoul literar asigurat de ideologia suverană. Dar te pomenești că o chiar facem deja. [...] Vom fi vreodată suficient de maturi pentru a depăși stadiul receptării de primă instanță? Te pomenești că da.”<sup>10</sup> El rămâne convins că romanul nu își va epuiza niciodată mirajul indiferent de urcușuri și coborâșuri, pentru că dacă se iau în considerare toate momentele de până la noul roman acesta „își va regăsi calea regală spre sufletul cititorilor, păstrând elementele esențiale în jurul cărora și-a construit identitatea: construcția românească, personajele, bucuria narațiunii în proză pe spații ample. După diverse tatonări, romanul românesc se află, mi se pare, în pragul revenirii la marea tradiție, marile pariuri și la un loc central în viața noastră literară”<sup>11</sup>.

Abordând în continuare acea criză a literaturii anilor nouăzeci, ani care totuși au avut încercări de înnoire tematică, menționăm că încercarea de revigorare a romanului istoric nu a contribuit la depășirea crizei ci la prelungirea acesteia, rămânând doar ca revirimentul prozei scurte să fie o contribuție solidă pentru literatura ce a urmat prin pătrunderea experimentului textualist. Fragmentarismul, care este caracteristic scriiturii douămiștilor, nu lasă cititorul să pătrundă într-o lume imaginară așa cum se întâmpla în cazul romanului, ci îl dezmembrează cu fiecare tentativă pe care acesta o are de a se iluziona prin intermediul lecturii.<sup>12</sup>

Revenind la aspectul *Douămiștii - generație catalizatoare*, pentru unii critici sau istorici ideea de problemă a originalității și de „cultură care se naște acum” este una controversată, considerând că douămiistul este ca un „ciocoi vechi, deși nou” și „de îndurător, douămiistul este; dacă îi convine. Și îi convine, dacă înțelege ce se spune în cartea comentată, dar numai și numai în conformitate cu logica în care este, el însuși înșurubat. Absolvent cu zece al unei facultăți, ba chiar doctor cu acte în regulă al științei inefabile în care se exersează, respectivul știe de-acum că

<sup>9</sup>Ioana Cistelean, *Boom-ul douămiist s-a datorat în mare parte conjuncturilor, contextelor*, în „Vatra”, 2009, nr. 3, p. 49.

<sup>10</sup>Ovidiu Pecican, *Sertarul cu cărți*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, pp. 50-51.

<sup>11</sup>Ovidiu Pecican, *Sertarul cu cărți*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p. 51.

<sup>12</sup>Gheorghe Perian în articolul *După zece ani*, „Echinox”, nr 6, articole adunate în lucrarea *literatura în schimbare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, pp. 73-76.

propriile lui impresii nu pot fi decât literă de lege.”<sup>13</sup>, astfel Ovidiu Pecican criticând atacul unor douămiiști asupra unor generații anterioare și atrăgând atenția că nu ar trebui să se simtă superiori, deoarece fiecare generație a inovat sub o formă sau alta și fiecare generație a contribuit la o *istorie a literaturii*, indiferent că nu întotdeauna a fost sub forma unui mare progres.

De asemenea, printre articolele sale adunate în volumul *Voluptăți literare* se remarcă unele în care analizează în mai multe rânduri schimbările în literatura de după 2000 abordând teme precum *Sf românesc alternativ*, *Etnohorror* (prin apariția scrierilor lui Răzvan Țuculescu demne de aplauze), *Prosaque* (cu referire la cartea Adrianei Babeți - *Prozac. 101 pastile pentru bucurie* care reprezintă un cumul de texte în proză, fragmentare, care are „pagini de mare forță” și care „străbate până la cititorul mofturos al zilelor noastre, repede îmblânzit” cu „o diversitate de subiecte care înfiripă un anume farmec gureș, chiar și ludic uneori”) sau *Metoda creativității simultane* (referire la Roxana Melnicu - *Io, Lionardo. Legendele omului din Vinci*). Iar acestea sunt doar câteva idei abordate de Ovidiu Pecican în articolele sale din volumul menționat prin care se evidențiază schimbări literare în rândul scriitorilor de după 2000.

O părere care o împărtășește pe cea critică a lui Pecican cu privire la douămiiști este cea a lui Nicolae Breban, care a susținut într-un interviu acordat revistei „Cronica”<sup>14</sup> în anul 2012 faptul că generația care „tulbură apele” este cea a anilor două mii, care neagă adevărata valoare a tot ceea ce a existat înainte. De fapt, ei pot fi considerați o generație catalizatoare deoarece grăbesc desfășurarea evenimentelor, dar revoltându-se prin intermediul limbajului în scrieri, refuzând esteticul, literatura fiind marcată de jurnale intime, de memorii (începute chiar de scriitorii nouăzeciști) și de mărturisiri. Critica este cea care ar trebui să mai facă puțină ordine, însă în timp ce criticii pentru anii 2000 nu prea există criticii consacrați se bucură de alte lucruri.<sup>15</sup>

Având în vedere că părerile sunt împărțite, trebuie menționat că de multe ori literatura generației *tinere și neliniștite*, ca să o numim astfel, este obsedată în același timp și de trecut și de prezent, cu acei autori ai memoriei - prima promoție de scriitori ai anilor 2000 (Dan Lungu, Florina Ilis, Radu Pavel Gheo, Filip Florian ș.a.) și cei împotriva memoriei - autorii din al doilea val (cum ar fi Adrian Șchiop, Cecilia Ștefănescu, Alexandru Vakulovski ș.a.). Așadar, pentru cei dintâi, propriile opere reprezintă un front pe care se duc bătăliile pentru identificarea problemei cu privire la trecerea de la dictatură la postcomunism, în timp ce pentru cei din urmă această tranziție nu contează, nu îi interesează să fie redată prin intermediul operelor lor - ei consideră că propriile teme sunt cele care contează, indiferent că este vorba despre libertate, dezamăgiri sau detabuizări și prin urmare, se opun temei memoriei și se rup întru totul de trecut.<sup>16</sup>

Însă, ce înseamnă de fapt pentru această generație să fie una reprezentativ catalizatoare și să scrie literatură? Și cum este aceasta scrisă? Diferitele controversate au existat încă de la bun început în ceea ce privește nonconformismul lor care s-a transmis parțial și până la unii scriitori de după douămiiism (deși aceștia din urmă au încercat să se distanțeze față de tot ce a însemnat fenomenul 2000).

<sup>13</sup> Ovidiu Pecican, *Voluptăți literare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011, p. 38.

<sup>14</sup> Nicolae Breban, în „Cronica, Revistă de cultură”, nr. 12, decembrie 2012, p. 3. - [https://revistacronica.files.wordpress.com/2012/12/cronica-12\\_2012.pdf](https://revistacronica.files.wordpress.com/2012/12/cronica-12_2012.pdf), accesare 26.09.2020.

<sup>15</sup> *idem*.

<sup>16</sup> conform Andreei Mironescu, articolul *Cum își amintește o literatură fără memorie* în „Cultura”, seria a III-a, nr 6, 17 noiembrie 2016, pp. 11-14.



Pentru o argumentare cât mai precisă putem exemplifica aceste elemente de nonconformism prin intermediul unor scrieri precum: romanul Florinei Ilis, „Cruciada copiilor”, recunoscut ca fiind unul dintre cele mai bune romane apărut în prima jumătate a anilor 2000; acesta include elemente de nonconformism prin intermediul revoltei copiilor din trenul către mare, care dau dovadă de acte antisociale și a căror revoltă poate fi asemănată cu cea a României de la 1989 și după, când toate lucrurile au început să scape de sub un anumit control, când țara a luat-o în direcția inaugurării democrației românești, când totul a fost în ceață, ambiguu, pentru întreaga societate - „vitală și sinucigașă, împiedicată în propriile spaime și doldora de proiecte și fantasme, incapabilă de construcții precise și plină de inventivitate, o țară tragică și plină de umor”<sup>17</sup>.

Diferența dintre supunerea din timpul comunismului și perspectiva de după căderea acestui regim strict se regăsește și în romanul lui Daniel Popescu, *Simfonia lupului* (2008), redată într-o tonalitate mai echilibrată pentru cele două perioade; autorul confirmă pasiunea sa pentru spectacolul vieții, pentru problematica limbajului și chiar pentru „obsesia relațională cu lumea, cu viața, cu vibrația, cu ceilalți – în sensul ăsta, eu transform totul în literatură, în stilul acela vibrațional, descriptiv al literaturii mele. E vorba, la mine, de un stil emoțional, și nu de unul formal, textul se naște din vibrația cu lumea”<sup>18</sup> o raportare putând fi făcută la cuvintele importante ale bunicilor care se regăsesc în roman: „Când a venit partidul unic la putere – îi spune bunicul protagonistului –, am suferit enorm, ca atâția alții. Partidul ăsta unic a pervertit chiar și puținele cuvinte care ne rămâneau credincioase. Cuvântul «casă» și-a pierdut orice sens, oamenii nu mai știau care era casa cui”<sup>19</sup> sau „Să faci pușcărie pentru că nu te-ai înțeles cu tovarășii la împărțeala prăzii e ceva rușinos” – îi spune celălalt bunic, și continuă: „Eu n-am fost educat în felul ăsta și, când am auzit că bunicul tău e la pușcărie, am înțeles că membrii partidului unic, pe lângă vorbăria lor găunoasă, erau niște hiene care se sfâșiau întruna pentru mai multă putere, mai mulți bani, mai multă influență și mai mult lux. Eu eram de mult retras în garsoniera mea, îl cunoșteam pe Dumnezeu și rugămintile pe care le adresa lumii, cunoșteam inutilitatea cuvintelor”<sup>20</sup>.

Scriitorii care s-au format în a doua jumătate a anilor '90, în special la cenaclul Litere, sub îndrumarea lui Mircea Cărtărescu, sunt cu siguranță exemple de tineri cu talent, care pun accent pe proza fantastică, pe estetism, livresc, formându-se ca scriitori ficționari influențați de literatura americană a secolului XX. De asemenea, acei scriitori care s-au grupat în jurul fracturismului sunt cei care reprezintă generația douămiistă pe deplin, acei tineri dezamăgiți, fără speranțe, care doresc să inoveze prin abordarea subiectelor tabu din mai multe perspective, acei tineri care scriu fără pudism o proză „tânără, erotică și biografistă” (cum preciza Adina Dinițoiu în lucrarea sa *Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990*, Lucrare realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr.

<sup>17</sup> Sanda Cordoș, „România în romanul actual”, în volumul *Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, coordonator: Irina Petraș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, p. 139.

<sup>18</sup> *Sunt un singuratic îndrăgostit de lume*, interviu cu Marius Daniel Popescu (realizat de Adina Dinițoiu), apărut în „Observator cultural” nr. 752/ 12.12.2014.

<sup>19</sup> Marius Daniel Popescu, *Simfonia lupului*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 121.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 122.

POSDRU/159/1.5/S/136077, Editura Muzeul Literaturii Române, ISBN 978-973-167-307-3, p. 68) sau plină de ambiguitate și chiar suspans.

Astfel, un roman precum *Omoară-mă* al Anei Maria Sandu poate uimi prin tenacitatea cu care sunt îmbinate nivelurile psihologic cu cel textual, cum personajul principal Ramona este stors de orice urmă de sănătate fizică și mentală de către doamna Manea care se descarcă și se revigorează cu poveștile ei prin intermediul tinerei; ambiguitatea stă la baza acestui roman care, captivant fiind, ține în suspans cititorul până la ultima pagină, ca sub o ședință de hipnoză, transpunându-l în povestea de ordinul fantasticului.

Un alt exemplu foarte bun de roman care subliniază ideea de inovare în scrierile douămiiste este *Luminița, mon amour* al lui Paul Bădescu Cezar. Cartea, care s-a dovedit a fi și o autoterapie a autorului în urma divorțului de soția lui, se numără printre cele mai dezinhibate cărți ale literaturii 2000 fiind plină de sarcasm, scrisă sub umbra unui ton ironic cu privire la toți acei ani trecuți, în care Luminița este învinuită și apor disculpată, divulgând nonșalant intimități profunde la baza cărora au stat e-mailurile și scrisorile proprii, el rămânând un „biografist și autenticist radical” (cum scrie Paul Cernat pe coperta a patra a cărții).

Despre proza scurtă, care nu a lipsit mai niciodată din sfera literară a ultimilor ani, Emanuel Modoc reafirmă ceea ce Alex Goldiș a precizat prin articolul lui din „Vatra” (noiembrie 2014 - referitor la prefața semnată de Marius Chivu la antologia de proză scurtă a anilor 2000<sup>21</sup>, cum că proza scurtă nu prea a existat), că „deși observațiile globale ale coordonatorului despre situația prozei scurte românești sunt pertinente, omisiunile de dragul simplificării nu fac decât să dăuneze unei discuții serioase cu privire la statutul acestei specii literare”<sup>22</sup>.

Unicitatea sau ceea ce face ca douămiismului să fie special, vine prin intermediul aceluși proces de cercetare a propriei individualități, fără a-i fi contestate raportarea la realitățile sociale ale spațiului postcomunist sau estetismul, denotând specificul de catalizator: „În același timp, consider că apariția, în a doua jumătate a deceniului trecut, a unor autori precum Vlad Moldovan, Gabi Eftimie, Bogdan Lipcanu sau Andrei Doboș a reprezentat un moment catalizator pentru noul val poetic: în măsura în care douămiismul s-a „canonizat” rapid (nu în sens tradițional, însă), prin apariția unor antologii de referință și a unor anchete care au stabilit ierarhiile după care se operează până în prezent în orice exegeză, paradigma – numită facil, e drept – „alternativă” a arătat că pot exista și ranversări productive ale discursului până atunci încărcat la modul obsesiv cu toate datele marasmului, imonidității, precarității sociale și a visceralității ostentative.”<sup>23</sup>

Prin urmare, fie că ar fi vorba de poezie, roman sau proză scurtă, important este să se conștientizeze imperiozitatea abordării semnificației noului fenomen literar și utilitatea acestuia în cadrul literaturii de după scrierile anilor nouăzeci.

Din dorința de a evidenția ce a însemnat revigorarea literaturii în urma scrierilor anilor 2000, exemplele menționate până acum sunt doar câteva dintre multele cărți care au demonstrat că acea schimbare majoră a avut loc, cărți care sunt puse sub sintagma de *catalizatoare*, existând

<sup>21</sup> „Best of. Proza scurtă a anilor 2000”.

<sup>22</sup> Emanuel Modoc, articolul *Din nou despre proza scurtă românească* în „Cultura”, seria a III-a, nr 6, 17 noiembrie 2016, p. 17.

<sup>23</sup> Emanuel Modoc, *A19* în revista „Apostrof” nr. 1, 2017, <http://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2017/n1/a19/> - ultima accesare în 26.09.2020.

posibilitatea unei viitoare abordări mai detaliate a caracteristicilor acestei generații care nu a scris în zadar ci pentru a-și afirma valoarea și a recâștiga publicul.

## BIBLIOGRAPHY

1. Bârna, Nicolae, *O înnoire mai pregnantă decât a nouăzeciștilor*, în „Vatra”, nr. 3, 2009
2. Benga, Grațiela, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016
3. Boia, Lucian, *Miturile comunismului românesc*, Ed. Nemira, București, 1998
4. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, Editura Polirom, Iași, 2005
6. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
7. Cernat, Paul, *Puncte din oficiu pentru literatura tânără în Observatorul cultural*, 8 august, 2008
9. Cistelean, Ioana, *Boom-ul douămiist s-a datorat în mare parte conjuncturilor, contextelor*, în „Vatra”, nr. 3, 2009
10. Cordoș, Sanda, *România în romanul actual în volumul Starea prozei. Zilele prozei la Cluj*, ediția a doua, 16-17 octombrie 2008, coordonator: Irina Petraș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008
11. Dinițoiu, Adina, *Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990*, Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077, Editura Muzeul Literaturii Române, ISBN 978-973-167-307-3
12. Goldiș, Alex, *Harta poeziei douămiiste*, Revista Vatra, nr. 5, 2016
13. Mironescu, Andreea, articolul *Cum își amintește o literatură fără memorie în „Cultura”*, seria a III-a, nr 6, 17 noiembrie 2016
14. Pecican, Ovidiu, *Sertarul cu cărți*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007
15. Pecican, Ovidiu, *Voluptăți literare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011
16. Perian, Gheorghe, *literatura în schimbare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010
17. Pop, Ion, *Douămiștii împlinesc sloganul autenticist al celor de la '80 în „Vatra”*, nr. 3/2009
18. Popescu, Marius, Daniel, *Sunt un singuratic îndrăgostit de lume*, (interviu realizat de Adina Dinițoiu), apărut în „Observator cultural” nr. 752/ 12.12.2014
19. Popescu, Marius, Daniel, *Simfonia lupului*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2008
20. Soviany, Octavian, *Cinci decenii de experimentalism, Compendiu de poezie românească actuală, vol.al II-lea, Lirica epocii postcomuniste*, Editura Casa de Pariuri Literare, București, 2011
21. Terian, Andrei *Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar subsidiar literară în „Caiete Critice” nr. 2-3/2005*

## THE EXILE OR THE LIFE AND DEATH GAME

Marinela David

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: This paper aims to highlight an x-ray of the inner mechanisms of the man in exile, far from himself and others, as illustrated in one of the novels of the Exile Trilogy, Persecute Boethius. Saving the Ostrogoths, by Vintilă Horia. Essentially transdisciplinary novel, this paper involves multiple levels of interpretation, both culturally and narratologically.*

*Keywords: exile, knowledge, love, life, death, trilogy, transdisciplinarity, synchronicity, psychoanalysis, human nature, divine.*

În lumea noastră sunt lucruri care trebuie ținute ascunse pentru că nu poți fi liber doar pentru că ești; moartea nu mai contează, viața nu mai contează. În lumea noastră, surghiuniții nu mor doar așa, acoperiți de minciunile și hazardul vremii. Adevăratul exil nu înseamnă să vrei să mori, ci să nu poți. Să nu ai tu, o moarte a ta, și nici o viață, ”căci frumosul nu-i altceva/decât începutul cumplitelui”<sup>1</sup>.

După **Dumnezeu s-a născut în exil și Cavalerul resemnării**, Vintilă Horia încheie așa-numita trilogie a exilului cu ultimul volum, **Salvarea de ostrogoți. Prigoniți-l pe Boetiu**, fiind un scriitor revendicat prea puțin în propria țară, cât mai degrabă în spațiul culturii universale ca un important creator al secolului al XX-lea. Profund metafizice și (a)temporale, fără explicitări istorice de la trecerea unei secvențe narative la alta, se cuvine să rememorăm integrarea scriitorului în prestigioase volume de istorie literară occidentală, traducerea în peste paisprezece limbi, Vintilă Horia fiind singurul scriitor român care a obținut premiul Goncourt (primit cândva și de Marcel Proust). Eforturile de reintegrare în cultura românească s-au concretizat prin tipărirea unor manuscrise din publicistica sa, **Memoriile unui fost săgetător**, un inedit text jurnalistic, publicat în 2015 prin contribuția lui Cristian Bădiliță.

Dacă toposurile curente în universul literar conduc creatorii *acasă*, la Vintilă Horia centrul operei sale acordează, în mod exemplar, tema exilului cu omul care a pierdut orice formă de identificare cu sine sau cu ceilalți, care a ales să trăiască la marginile acestei lumi aparținând celor bine fixați. Exilatul, omul care și-a pierdut reperele, despre care nimeni nu știe că suferă, tace pentru că n-a știut și n-a putut să se prefacă un învingător, așa cum l-au învățat salvatorii.

Prezent în literatura și cultura occidentală, revendicat parțial în propria țară, Vintilă Horia rămâne înaintea de orice un purtător de cuvânt al Exilului. Există o serie de receptări critice care au văzut în opera sa interfețe ontologice sau istorice, când, în realitate, apelul lui Vintilă Horia este la trezirea spirituală a omului. Deloc întâmplător, nivelurile istorice sau metafizice ale scrierilor sale caută să dea un sens principiilor cunoașterii, pe care le integrează atât de firesc pe parcursul diegezei: ”și cu cât o circumstanță istorică era mai dificilă și mai antiumană, cu atât

<sup>1</sup> Vintilă Horia, *Salvarea de ostrogoți. Prigoniți-l pe Boetiu*, Editura Vremea, București, 2016, p. 109.

*mai mult provoca în ființele umane compensarea prin cunoaștere și iubire, ceea ce reprezenta, la urma urmei, un pas înainte, în pofida aparențelor contrarii<sup>2</sup>*”.

Roman structurat triadic, *Salvarea de ostrogoți* prezintă perioada socialismului, moment în care intelectualii care opuneau rezistență sunt trimiși în Câmpia Română; primele două secțiuni sunt construite în jurul lui Toma Singuran, personaj care trăiește experiența exilului, petrecând zece ani în temnițele Pitești, Gherla, Aiud. Cu toate acestea, firul narațiunii nu urmărește detenția, ci mai curând perioada pe care acesta o petrece în Bărăgan, după ce este eliberat din închisoare; cea de-a treia secțiune a romanului se focalizează pe drama exilului pe care acesta o trăiește datorită regimului politic. În experimentul din exil se construiește un personaj cu interferențe ontologice și sociale, în care sunt colapsate digresiunile politice ale vremii; regimul textual oscilând între proză și poem, ficțiune și filozofie, se supune, fără să vrea, unui proces de construcție și deconstrucție a imaginarului. Într-un episod aflat încă la începutul romanului, într-un dialog în care milițianul îi ordonă lui Toma să se prezinte ”la miliția din Balta Albă”, întrebat fiind de către acesta dacă el l-a omorât pe bătrânul din coliba din care se adăpostise, Toma se autocaracterizează: ”sunt un om în afara legii sub ochiul legii<sup>3</sup>”. Miza romanescului în scrierea lui Vintilă Horia nu este așadar ficțiunea, fantezia este limitată. Chiar și atunci când realizează descrieri ale împrejurimilor, imaginarul colapsează în precedența trăirii pe care caută ulterior să o integreze în dinamica unui raționament legal sau științific care își propune să stabilească noi concluzii între știință și ”lumea celor vii, între viața atomului și cea a individului<sup>4</sup>”. E o formă de a textualiza prin conceptualizare suferințele poate nemeritate ale acestei lumi surghiunite, de a căuta o eventuală rază de lumină: ”dacă lumina supusă complementarității distruge cosmosul și ne condamnă la entropie, ce face omul în mijlocul acestei agonii?<sup>5</sup>”

La o lectură atentă a textului de față se poate anticipa într-o anumită măsură destinul celui care povestește, insurgența sa în fața unei entropii generale, prudența și calculele (meta)fizice pentru care ar face orice i-ar sta în putință ca să le evite. Toma rezumă tot atâtea dintre anxietățile, conștientizările și victoriile creatorului său: lucidizarea esențialului, ”nepăstrând cu viața decât relații esențiale, deoarece existențialul nu se manifestă decât față de relații, adică față de alte existențe<sup>6</sup>”, biruința ultimă în fața morții ”câștigase mereu din moment ce era încă în viață<sup>7</sup>”, smerenia și abandonul în fața vieții ”închisoare fusese pentru el prima eliberare, descoperise acolo sensul profund vital al literaturii și nostalgia atroce a iubirii<sup>8</sup>”, revelațiile totului în care intuiția și rațiunea sporesc lumina lumii, legile cosmice și adevărurile existențiale ”totul se plătește, aici și acolo, sau, mai bine spus, acolo sus. Nu suntem decât o imagine exactă a greșelilor și a păcatelor noastre<sup>9</sup>”.

”Efectul de real” se bazează pe frânturi de viață trăită, ”pământul înghețase, cizmele lui făceau un zgomot ciudat<sup>10</sup>”, însă întotdeauna ochiul naratorului caută trans-mutarea în alta din

<sup>2</sup> Vintilă Horia, *Salvarea de ostrogoți. Prigoniți-l pe Boețiu*, Editura Vreamea, București, 2016, p. 149-150.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 202.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 91.

lumile posibile, unde forța exilului, inadecvarea dintre om și lume de estompează: ”acțiunea, propriul lui mers în începutul de viscolire – s-ar fi desfășurat pe o scenă de teatru, vastă, dar limitată, în fața unor spectatori tăcuți și nevăzuți”. Dar pentru a locui aici, unde timpul se potrivește cu spațiul, unde pământul atinge cerul și unde am putea spera la un ”acasă”, este nevoie de risc și de cunoaștere. Dacă nu le ai sau nu ești dispus să le cauți, hăul dintre lumi se adâncește.

Narațiunea se îndreaptă vizibil de la un dramatism al rătăcirii lui Toma, purtând însemnul unui destin proscris, spre contemplarea unei forțe nemaicunoscute care măsoară și susține existența. În coliba uitată de lume, Toma descoperă manuscrisul ce aparținea profesorului Diaconu, la fel ca el, una din figurile exilate ale vremii; experimentul exilului avansează calculat, cu prudență naratologică. Un exilat preia comandamentul unui alt exilat, coliba des frecventată de către autorități. Își propune să parcurgă manuscrisul, la care să adauge propria experiență, vrând să realizeze unificarea celor două destine printr-o sinteză științifică și umanistă.

Deși nimic din imaginea de ansamblu a creației sale nu trădează anticiparea vreunui calcul, naratorul se ipostaziază chiar el în vârful de lance al acestei adițiuni, unele (trans)literare, dezvoltând aspecte din teoria transdisciplinară<sup>11</sup>; alături de manuscrisul profesorului Diaconu, pe masa unde se afla o lampă cu gaz, o etajeră sprijinită de unul dintre pereți găzduia ”Bazele geometriei” de Hilbert, lucrări ale lui Niels Bohr, Wolfgang Pauli, Jung sau René Guénon, dar și o Biblie scrisă în românește. Guénon încă mai speră la revendicarea tradiției de către Occident, la respectul și reintegrarea legilor eterne și universale. Mai mult, Basarab Nicolescu propune o coerență care să asigure trecerea de la un nivel al realității la celălalt, de la *infinutul mic* la *infinutul mare*. În fapt, unitatea deschisă a lumii se configurează prin multiplicitatea nivelurilor de realitate în care fiecare dintre acestea își susține prezența prin existența simultană a celorlaltor niveluri, unificate prin Terțul inclus care este A și deopotrivă non-A. O singură verigă lipsește din interiorul acestui mecanism: ființa umană. Aici se revelează Terțul inclus. Platon și Aristotel nu sunt adversari, așa cum dintotdeauna au continuat să ni se spună, ci formează un tot integrat care este dovada complexității ființei noastre și a Ființei în sine.

Pe măsură ce creatorul inițiază procesul de creație se îndepărtează de sursa primordială, multiplicitatea nivelurilor de realitate se expansionează într-o varietate de potențialități. Pe de o parte, creatorul poate acum să se observe pe sine însuși proiectat în multiplicitate și totodată, să se reîntoarcă în vidul cuantic, ca o expresie a inseparabilității. Spațiul devine cale de cunoaștere spre transcendență ce permite expansionarea ființei ce dizolvă cauzalitatea locală. În această nouă configurație, Vintilă Horia proiectează prin conștiință o conștiință a Totului, a cărei existență este revelată de către un subiect observator, creația literară realizându-se prin aportul Sacrului, devenind astfel capabilă să susțină entropia naturii umane: ”vom îmbiba cu spirit până și ultimile molecule ale cosmosului, salvându-l astfel de căderea în entropie<sup>12</sup>”.

De acum încolo, condiția discursului narativ este una de integrare în programul transdisciplinarității, în retorica sa (metafizică<sup>13</sup>) care construiește un fel de stampe ale luminii: ”a se vedea: în primul rând raza de lumină nu este ondulatorie. Ea este de asemenea și în

<sup>11</sup> Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Editura Junimea, Iași, 2007, traducere de Horia Mihail Vasilescu.

<sup>12</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 90.

<sup>13</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 76:

Asta se cheamă ultima speranță a condamnatului la moarte. Dumneata trăiești din metafizică. Dimpotrivă, noi trăim din fizică.

același timp corpusculară, compusă dintr-o serie infinită de cuante, deci ne-ondulatorie. Aici intervine legea complementarității: raza de lumină este în același timp ondulatorie și corpusculară, dar observabilă dintr-o parte sau alta a dublului său aspect (...) Complementaritatea se alătură astfel dintr-un punct de vedere exterior care este cel al observatorului, principiul de incertitudine<sup>14</sup>”. Stampele științifice domină narațiunea care devine acum roman transdisciplinar, sub egida noii redimensionări teoretice. Universul romanesc caută să transgreseze simțirea spre cunoaștere, iar când produce maximum de sens el lucrează cu subconștientul și vrea să lucidizeze ființa. Cum s-ar spune, cine crede că romanul este jocul de-a imaginația care adoarme naivii, se înșală. Romanul este unealtă care lucrează cu conștiința umană, așa cum prin obiectivare, naratorul ne mărturisește despre Toma ”că avea acum conștiința clară a participării lui la un joc universal pe care două principii opuse îl jucau încă de la începutul lumii<sup>15</sup>”.

Ființarea, deci experimentul de a fi, înseamnă a avea ființă, specia umană fiind prinsă în jocul incertitudinii continue, însă majoritatea nu vede conștiința unicității proprii. Cu toate acestea, cum ar spune poetul Ioan Es. Pop, nu trebuie să te lauzi că ești, câtă vreme ești proiectat în grandoarea universului. Aici, o putere nemaivăzută vrea să se substituie vieții însăși, și de aceea pe Toma îl cuprinde delirul și disperarea unui joc salvator, de-a viața și de-a moartea: ”eu sunt viața, aparțin vieții, moartea nu există<sup>16</sup>”; poate că de aceea, morții care sunt foarte morți au fost exilați dintr-o viață deplină.

Naratorul își asumă aproape programatic această profunzime a scriiturii sale, ca pe un soi de dare la iveală a vieții din adâncimi printr-o tehnică transdisciplinară, în care realul interferează pe multiple niveluri, căpătând alte dimensiuni cu cât este trăit mai plenar: ”se concentra în jurul cuvântului viață, pe care-l plimba ca pe un burete peste piele. Vreau să trăiesc, vreau să trăiesc, vreau să trăiesc<sup>17</sup>”. Nu știm dacă repetiția verbului ”a trăi” izvorăște dintr-o disperare a surghiunului în care i-a fost dat să trăiască, însă este cert că nivelul ficțional se hrănește cu o realitate abisală, din adâncimile ființei, e ceva mai mult decât o transcriere a memoriei afective. Cuvântul capătă valențe terpeutice în durerea surdă a trupului exilat și el deopotrivă cu spiritul asupra căroră Toma caută să dobândească o senzație de putere controlată.

Zăpada care cuprinde coliba în care se adăpostește capătă valențe protectoare pentru că-l va apăra de milițianul care îl frecventează sistematic, iar Toma își aduce aminte de unica perioadă fericită a vieții sale, copilăria. Dar amintirea nu-i decât o himeră, e ca o femeie care vine și pleacă, care te prinde și te lasă, până când te va părăsi de tot dacă ești suficient de treaz. Ieșind din colibă, brusc își pierde cunoaștința și se trezește în brațele unei femei. Aproape ireal, cei doi intră în casa Malvinei Rareș pentru a bea un ceai. Malvina îi spune să se simtă ca acasă, ceea ce îl frapează, pentru că singura lui casă până atunci era coliba sau închisoarea. Se simte complet transfigurat, erosul colapsând în stare pură de conștiință, complementară pasionalității dintre iubiți, în același timp între trup și suflet și simultan dincolo de ele: ”am petrecut așadar aproape toată noaptea cu Malvina, a cărei tehnică de a trăi este la fel de subtilă și ascunsă ca și a mea. Locuiește pe două planuri în același timp și acționează în consecință (...) iată cum am trecut din primul în cel de al doilea, în ceea ce privește contactul meu cu Malvina Rareș,

<sup>14</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 43.

<sup>15</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 144.

<sup>16</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 123.

<sup>17</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 122.

*înfruntarea noastră pe două niveluri*<sup>18</sup>. Poate că aici personajul întrezărește un posibil *acasă*, dincolo de limitele propriei sale ființe, în care exilul nu mai atâta forță. Dar în confruntarea directă cu viața, personajul se hibridizează și cu aceeași forță sufletul vrea, crede, poate și totodată se luptă cu moartea.

Exilul de *toamnă* este unul care te prăbușește din reverberațiile călduțe ale sinelui și te împinge spre periferia vieții. Acolo exilul nu mai este atât de personal, căci alți exilați te așteaptă. Aceștia se recunosc între ei. Exilul de *iarnă* este devorator, e prăpastia surpată între suflet și lume, între ceea ce îți oferă viața și pulsionile propriei ființe. E jocul de-a viața și de-a moartea. Există în om o neputință de a-și trăi tot sufletul, un strigăt plinar în care formele exilului sunt vii; moartea nu doare, viața da. Când nu ai ce să trăiești, începe să apară o dialectică a exilului, ca o formă de umplere a unei neîmpliniri spre un sublim intangibil.

## BIBLIOGRAPHY

1. Vintilă, Horia, Salvarea de ostrogoți. Prigoniți-l pe Boețiu (Trilogia exilului, vol. 3), Editura Vremea, București, 2016, traducere de Ileana Canturiani.
2. Vintilă, Horia, O femeie pentru Apocalips, Editura Art, București, 2007, traducere de Mihaela Pasat.
3. Bohm, David, Plenitudinea lumii și ordinea ei, Editura Humanitas, București, 1995.
4. Gurdjieff, G.I., Viziuni din lumea reală, Editura Herald, București, 2011.
5. Nicolescu, Basarab, Știința, sensul și evoluția - Eseu asupra lui Jakob Böhme, Ediția a III-a, prefață de Antoine Faivre, Editura Cartea Românească, București, 2007, traducere de Aurelia Batali.
6. Lupasco, Stéphane, Omul și cele trei etici ale sale (în colaborare cu Solange de Mailly- Nesle și Basarab Nicolescu), Iași, 1999, traducere de Vasile Sporic.

---

<sup>18</sup> Vintilă, Horia, *op. cit.*, p. 96.



## REPRESENTATIONS OF RETICENCE IN THE LITERARY WORK OF NICOLAE ESINENCU

Oxana Luțev

PhD Student, The University of State „Dimitrie Cantemir” Chișinău, Republic of Moldova

*Abstract: The communication offers a hermeneutical analysis of the forms of representation of the reluctance in the work of Nicolae Esinencu - "man - show", "poet-scandal". Particularly productive in all literary genres, he brings out unmatched pages and images, airing the patterned and canonized ideas of socialist realism, which he seems not to have heard. The terriblisms becoming for Esinencu a factor of self-protection in an ostracizing society. The concept of reluctance in the work is distinguished by the author's adoption of irony as a principle of textual production, becoming an iconoclastic reaction to the totalitarian ideological regime. The Esinencian game diverges the inflation of the anecdotal and the bravado with the masks of vulnerability, the irony being consumed in the sentimental key. Another type of reticence is used by the writer at the sudden semantic turn of the second or last verse of the poem. These strategies are meant to invite the reader to "dream up". The grotesque, the absurd and the farce, the interweaving of sarcasm and sentimentality supervised, become some of the channels of the writer leading in the subtext; their fugitive surprise and punctuation, of different sensations, emotions and thoughts, have the purpose of triggering the data of reality.*

*Keywords: reticence, Nicolae Esinescu, irony, masks, grotesque, absurd, farce, sarcasm*

Ceretătorul științific, sociologul și istoricul rus M.V.Necikina consideră că opera literară e „o oglindă magică în care se răsfrâng pentru cunoașterea noastră cele mai ascunse, de ochiul obișnuit, taine, cele mai subtile adevăruri”. [7, p. 17]. Chiar de la primul moment al contactului cu opera, aceasta cucerește; lumea operei de artă atragând și supunând, domină sensibilitățile și cugetul, invitând cititorul să-i simtă pulsul de viață, să-i pătrundă adâncurile și sensurile.

Termenul literar ce deschide calea către o pluralitate de potențiale moduri de a „citi”, de a decoda textele literare, punerile în scenă teatrale, partiturile muzicale sau picturile se numește *reticență*.

Primele teorii legate de acest concept apar în secolele al XV-lea și al XVI-lea. Termenul provenind din limba franceză *reticence* cât și din limba latină *reticentia* care ar desemna „tăcere înadins” [5, p. 403]. Conform dicționarilor de terminologie literară, *reticența*, este o figură de stil care constă în întreruperea bruscă și intenționată a enunțului, lăsat astfel neterminat, fie că vorbitorul, stăpânit de un sentiment violent, nu găsește expresia cea mai potrivită, fie pentru că vrea să evite un cuvânt prea tare; interlocutorul sau cititorul însă îl ghicește ușor, grație contextului, iar vorbitorul (autorul) reușește astfel să dea expresiei evitate o greutate mai mare în enunț. *Reticența* are esență de figură a *ambiguității*, dată fiind construcția ei care solicită un moment de reflecție și de ocol urmat de surpriză, fie că este vorba de cea eliptică, fie de aceea în

care, în locul cuvântului evitat, se află o substituție prin contiguitate, de natură umoristică. Ambiguitatea este parțială, fiind lesne decodabilă în context.

Pierre Fontanier în lucrarea sa *Figurile limbajului*, vede această *întrerupere bruscă* drept „ scopul de a lăsa să se înțeleagă, prin puținul care s-a spus și cu ajutorul circumstanțelor cunoscute, ceea ce s-a disimulat prin suprimare și adesea mai mult decât atât” [4, p. 115].

Având o plajă semantică largă, „situată între vorbire și nonvorbire/tăcere. Figură de construcție și de gândire pe de o parte, dar și, în același timp, procedeu de suspendare a enunțului și a acțiunii , acest concept găsește în comunicare – verbală, nonverbală – întreaga sa funcție operațională, aceea de a acționa asupra realității discursive, acționale, permițând astfel emițătorului să stabilească o cvadruplă relație între a spune și a face ” [9].

Despre reticență ca figură a tăcerii aflăm din scrierile celor mai mari poeți și filosofi ai lumii din toate timpurile precum Friedrich Nietzsche, Fiodor Mihailovici Dostoievski, Nikolai Berdiaev, León Chestov, Lev Nikolaevici Tolstoi, Lawrence Durrell, John Irving, Emil Cioran, Constantin Noica, până la personalitățile culturale și lirice: Paul Valéry, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Gabriel García Márquez, Rainer Maria Rilke, José Saramago, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Nicolae Esinencu ș.a.

Poezia lui Nicolae Esinencu este o poezie deschisă, adică ea îl invită pe cititor să concreeze, să citească și printre rânduri, să *completeze* ceea ce autorul lasă de completat. De exemplu poeziile *Copacii*, *Ferestrele* și *Ileana Cosânzeana* pot fi considerate la prima vedere, așa cum, de altfel, le consideră V.Senic, drept *non-poezii* , deoarece una fixează un „gest întâmplător”, „ străin de surpriza revelației” :„, Copacii cresc deodată/ În două direcții-/ În pământ/ Și în cer! //” (*Copacii*) ; alta e o „ filosofare pretențioasă” cu subtext indescifrabil „Perete./ Două ferestre în perete.// Înafară se uită ele?! Înăuntru se uită ele?// ” (*Ferestrele*) și cea de-a treia e pur și simplu o ghicitoare: „, Să nu fii./ Și să fii/ Iubită / De toți!!! ” (*Ileana Cosânzeana*). Dar dacă ne mai gândim puțin, nu e chiar așa, astfel, primele două poezii încearcă să surprindă – printr-o prismă calamburică- o dialectică a unor lucruri care, la prima vedere, se contrazic: *copacul*, ca să fie copac, trebuie să crească, în același timp, în două direcții – în pământ și spre cer; în plan asociativ se poate deduce că omul, atunci când se avântă spre înălțimile cerului, trebuie „să se avânte”, concomitent, și spre pământ, să-și țină rădăcinile bine împlântate în solul vieții, să păstreze o legătură trainică cu oamenii rămași pe pământ, altfel se poate pierde în bezna infinitului. *Ferestrele* din pereții unei case „ se uită în afară” sau „înăuntru”? – se întreabă poetul, lăsându-ne pe noi să căutăm răspunsul. Există aici, așadar, un fel de condiționare reciprocă, fără de care ferestrele nu și-ar putea îndeplini misiunea: dacă ele nu s-ar uita înăuntru, n-ar putea să se uite nici în afară, și invers. În cea de-a treia observăm simbolul femeii frumoase și înțelepte, *Ileana Cosânzeana*, o plăsmuire a fanteziei populare, și în același timp, să fii idealul oamenilor, să fii ființa cea mai iubită și mai râvnită. Oare această constatare să nu deștepte chiar nici un gând zvâcnitor?! De ce atunci s-o plasăm cu ironie în lumea ghicitorilor și cimiliturilor?

Conceptul de *reticență* în opera lui Nicolae Esinencu îl deosebim prin adoptarea de către autor a ironiei ca principiu de producere textuală, devenind o reacție iconoclastă la regimul ideologic totalitarist. [6, p.24]. Jocul esinencian pune în divergență inflația anecdoticului și bravada cu măștile vulnerabilității, ironia consumându-se în cheie sentimentală. Nicolae Esinencu reprezintă parodiarea ospitalității noastre fără de margini, dar și a conceptului biblic al generozității obligatorii este realizată în poemul *Mândrie*. Eroul liric îi dă dușmanului de mâncare, îi oferă costumul, pantofii, pălăria, umbrela, bastonul, batista, parfumul... Mai mult,

sub impulsurile codului genetic, caracteristic unui neam cu teamă de dușmani puternici, e gata să cedeze și nevasta: „Acum duc la braț/ Femeia asta bună de iubit/ Și mă gândesc:/ Cum a-și face oare / Să i-o împing tot dușmanului. ” Autorul reprezintă un spirid parodic ce nu diminuează senzația de trăire inferioară profundă. Anatol Moraru menționează că Nicolae Esinencu face de cele mai multe ori figură de *one man show*, creând texte de natură subversivă, capabile să erodeze, prin impunerea unui alt model, lipsit de rigiditatea și gravitatea poeziei docile, scrisă după calapodul realismului socialist. [1, p. 56]. El propune o poezie concisă, sinceră, miniaturală, care, prin noile unghiuri de interpretative ce le propune, deșteaptă și stimulează gândirea și imaginația cititorului. „Ca formă mai marcată a tăcerii, conceptul de reticență se află în strânsă legătură cu alte concepte din pragmatică, precum nonexprimatul și subînțelesul. ” Multe din versurile lui Esinencu sunt construite în conformitate cu schema generală a raționamentului: mai întâi se constată câteva judecăți, apoi se scoate o concluzie- semnificație (adeseori concluzia e lăsată pe seama cititorului). Scriitorul este preocupat de extragerea unei semnificații neașteptate, șocante, răsturnătoare de adevăruri comune. Astfel, pentru a menționa că spre deosebire de *mușcătura șarpelui, mușcătura omului doare*, autorul afirmă în primele versuri: „Cel mai mare șarpe e omul./ Al doilea- e șarpele adevărat. ”; pentru a sublinia gândul că anume datorită omului câinele capătă și pâine și apă, poetul afirmă: „Tata zice că dacă am fi câini am trăi mai bine... ”; pentru a adăuga că „mai mult pe pământ trăiește minciuna” poetul acceptă inițial formula : „Mai bine pe pământ trăiește minciuna”.

Comicul esinencian este reprezentat prin mai multe feluri, astfel încât fiecare își are semnificația sa, recunoaștem în opera sa câte situații de viață, atâtea feluri de a râde și anume: comicul de nume esinencian creat cu ajutorul poreclelor, descrise de autor cu lux de amănunte: „- Oaca, Bâja, Clanța! Oaca era nevasta lui. O chema Veruța, dar întrucât aceea avea un mers legănat ca de rață, el o poreclise Oaca. Bâja era feciorul lui. Îl chema Stancu, dar el îl poreclise Bâja. Îi zise Bâja din marea frică pe care o avea mereu și naiba știe de ce. Oricând l-ai fi strgat, era gata să fugă. Era, cum s-ar zice mereu cu bâja după el și Filaret îl poreclise Bâja. Bâja și rămase pentru totdeauna. Clanța era bunica. Își avea și ea numele de botez, dar nimeni în sat nu i-l mai ținea minte. Poate chiar și ea îl uitase...O prindea însă atât de bine, încât și lui Filaret îi făcea plăcere s-o strige cu numele acesta. Clanța. Îi spunea Clanta, fiindcă era atât de clantoasă, încât de miri de-i putea sta cineva în cale” *Un grad pe scara Richter*, sau *Coadă-* „Coadă e obosită de cât a stat la coadă. Acuși se trezește și fuga să prindă coadă la coadă... Trece din partid în partid... Ei se pun în capul listei, iar pe alde ei îi vâra la coadă. Și la coadă o să moară... S-a dus Coadă să prindă coadă (Tata Coadă). Observăm aici și un **comic de limbaj**, autorul creează un joc de cuvinte cu ajutorul cărora provoacă **tonul vesel, un râs** plăcut reprezentat prin fraze scurte : „, **Surâde**. Își freacă palmele. Se ridică de la birou. Trece în vârful degetelor spre ușă. Se apleacă. Se uită prin gaura cheii. Doru stă mulțumit pe scaun. Surâde. Așteaptă. Secretara citește. Citește sau surâde? Surâde. Directorul surâde. Își freacă palmele. Se mai uită odată prin gaură. Surâde. Își freacă palmele. În vârful degetelor, se întoarce la birou. Fredonează o melodie *Indivizii*. Surâsul este o modalitate de a-și exprima starea sufletească. Surâzând, spun înțelepții, poți ajunge la tămăduire, iluminare, mântuire. Esinencu prin aceste imagini ironice ne sugerează imaginea statuiei ce surâde – Buddha și parcă ne-ar vorbi în subtext despre binele altei lumi. „Buddha, devenit obiectul și, în același timp, subiectul propriei meditații, îndemna, în sutrele sale, la promovarea, *pro primo*, a gândurilor pozitive; *pro secundo*, a acțiunilor izvorâte din acestea: „Fie ca gânduri de blândețe iubitoare să străbată lumea în sus și-n jos, de-a curmezișul, fără opreliști, fără ură, fără dușmănie!”

Uneori autorul mimează percepția inocentă a Candidatului lui Voltaire, sau a copilului lui Andersen, a omului mic care nu știe nimic, care nu spune nimic decât ceea ce vede. Altădată, Nicolae Esinencu adoptă măștile lui Nică, Ivan Turbincă, Nastratin Hoge, Păcală, Tândală; prin intermediul acesta formând **comicul de caracter** „, Ce mai faceți, mă dracilor?! / Tabac aveți?! / Rachiu?! / Femei?! / Atunci ce naiba vă foiți atât?! Ia astâmpărați-vă nițel/ Și dați-vă mai aproape./ Văd că rău v-a speriat atunci Turbincă acela,/ Uite cum îi tremură celui mic coada!/ Țineți-i, mă, odată drăcușorului coada/ Și explicați-i că nu-s Turbincă”... ” *Izgonirea femeii*. **Comicul de situații** este prezentat în poemul *Turma*: „, Mă uit cu un ochi/ La soare-/ Toți se uită cu un ochi/ La soare.// Mă scarpin/ La călcâie-/ Toți se scarpină/ La călcâie...De-o săptămână/ Stau pe loc/ Și turma e la mare/ Încurcătură.// Ce-ar fi oare / Să m-arunc / Într-o prăpastie? ” **Comic de moravuri**: „, Trec pe la niște stimabili,/ Dar cum abea i-am putut găsi / Printre movilele de gunoi din camere/ Pun mâna pe o mătură/ Și încep să le curăț apartamentul!/ Aud:- Cine mai este și asta?! / Și tot atunci:/ Dați-l afară! ” **Comicul buf** presupune niște replici familiare și pantonime hazlii ale unui bufon, arlechin, măscărici; este foarte des întâlnit în întreaga operă, deoarece el după cum îl numește Mihai Cimpoi reprezintă imaginea *arlechinului și arlechinescul dintr-însul relevându-se ca om al lumii și ca omenesc*, toate miniaturile sale reprezentând niște *bufunerii literare*: „,Măi femeie,/ Dă-mi o cheie/ Ca să mi te pot/ Descheie *Cântec*, „Soția m-a decapitat/ Și-mi poartă capul/ În poșetă.//Ca să nu mă decapiteze,zice, / Altă femeie” *Decapitare*. **Comicul burlesc** ce presupune familiarizarea eroicului, eroizarea derizoriului, reprezintă unghere de surpriză ale spectatorilor. Totul se zbate, mocnește, trăiește în cuprinsul perimetrului Esinencu: „,Cine sunt ostașii/ Duși sub armă?// Plutonul condamnat.// Și de ce cântă?// C-au părăsit/ Poziția.// Și unde s-au dus?// S-au luat/ După o fată.// Și încotro / Sunt mânați?! / La tribunal.// Și de ce cântă...” ” *Plutonul condamnat*. Poetul devine uneori și tragic, epigon, reamintindu-ne de regulă, de linia lui Eminescu, Blaga sau Arghezi, modele care copleșesc debuturile șaptezeciștilor, parodiind idolatria aberantă, elucubrațiile poeziei stupide, **comicul tragic** al scriitorului - presupune o critică a elementelor tragice: „,Avem fețeperate./Asta fiindcă nu știm/ De unde venim.// Avem fețeperate./Asta fiindcă nu știm/ Încotro mergem. ” *Disperare*, „,Ah citit-am cartea Neamul/ Și mi-am spus: vom fi la anul.//Și la anul citii Neamul/Și mi-am spus : v-om fi la anul.//...Eu vă rog: citiți toți Neamul/ Poate fi-vom și la anul ” *Neamul*. **Comicul bonom** ce presupune moralizări, demonstrează compasiune, înțelegere față de unele defecte ale oamenilor: poemul *Exupery*, prezentat ca „un mănunchi de meditații- crez, prilejuate de fapta înălțătoare a scriitorului – pilot francez Antoine de Saint- Exupery, care a știut să-și îndeplinească plener suprema menire de om și scriitor până la ultima bătaie de inimă, când zborul său molipsitor spre țintă a fost întrerupt de un dușman, devenind astfel un simbol al aspirațiilor umane de mari altitudini, un simbol al slujirii cu devotament Patriei, Omului,Adevărului, Creației, Visului: „, În preajma aerodromurilor/ Întotdeauna se strâng mulți copii./ - Cum vrei să zbori tu?-/ Îi întreb pe rând. /Ca Exupery!. Aici poetul reprezintă tendința omului „, în afara bucuriilor pământești și „bucuria zborului: „, avioanele/ Sunt gândurile noastre,/ Care nu mai încap pe pământ. Eul liric urcă în sus cu ajutorul busolei lui Exupery: „, Pilot, cursul?-/Cursul Exupery! / Pilot, înălțimea?/ Înălțimea Exupery! ” **Comicul sarcastic** ce presupune replici neînduplecate, necruțătoare, incisive față de situații, personaje: „,Fata/ Înșelată/ Șchiopătează.// Patul vădanei / E cu un picior// Cucul/ A uitat/ Să numere anii/ Fecioarei...” ” *Populară*; **comicul spiritual** ce presupune calambururi, epigrame și glume abstracte: „, Paparudă-rudă/ Țâță crudă, Vino, ploaie,/ De o udă...” ” *Paparudele*, „,Pictorul/I-a înghesuit sânii/ În ramă / Cu genunchii!(Portret de femeie) și **comicul grotesc** sau de farsă presupune ironizarea

tragicului, cu personaje precum clovnul: „Apropo de circ-/ A fost și la noi./ Mi se pare, joi era./ Joi sau sâmbătă era./Sâmbătă era!...Și-am început să deschidem porțile./ Cabine de machiaj, măști grotești./ Salturi, călărie de înaltă școală./ Altfel, dresură de câini și șoareci./ Scară liberă, salturi mortale, funie/ De foc, berbec cu carte./ Maimuță cu geantă, / Urs în chiloți./ Bunici dansând pe sârmă./ Înghițitor de bile./ Înghițitor de săbii./ Succes enorm! ” *Apropo*.

**Comicul zeflemitor** ce presupune înțepături critice și chiar batjocură: „Și în munca mea literară/ Mi s-au descoperit mari lipsuri,/ Printre care mai esnțial/ Pare să fie faptul/ Că scriu prea mult,/ Iar academia/ N-a reușit/ Până astăzi încă / Să-mi citească / Prima carte! ” *O altă ocazie ratată*. **Comicul sardonice** ce presupune desprețuirea până la ură: „M-am săturat până în gât de/ Naționaliști, internaționaliști,/ Socialiști, comuniști, democrați,/ Sofiști, pacifiști, patrioți, țară, / Țar, frontieră, armată, general, șașlăcar, prezident, căciulă./ Pălărie, cravată papion./ Costum alb de sărbătoare./Costum maro de sărbătoare./ Costum, costum, costum/ Cravată, cravată, cravată./ Pantofi, pantofi, pantofi, pantofi... ” *Disident*.

Un alt tip de *reticență* e folosit de către scriitor la întorsătura semantică bruscă din partea a doua sau din ultimul vers al poeziei. De fapt, aici se și manifestă originalitatea de viziune a poetului, modul lui specific de a vedea și interpreta lucrurile: „Fâlfâie perdelele curate ale cerului.../ O fi spălat rufele mama la țară”; „S-a dezbrăcat o femeie-/ Lumină/ Până la capătul pământului”; „N-are ochi ./ Sapă zi și noapte... / Caută dreptate” ș.a.

La fel *reticența* poate fi concretizată, de exemplu, „în purtarea unei măști, pentru a ascunde, a voala sau a filtra mesajul, cu scopul de a-și „păstra fața negativă”: „Orice împușcătură/ Împușcă un soare.../ Cum de mai avem și astăzi soare”; „Ar fi bine/ Niciodată să nu te uiți înapoi-/ Cineva/ Ar putea să-ți strige: Hai Hitler! ”, sau în același timp, ne putem gândi la exemplul bunei-cuviințe din secolul al XVII-lea, sumă de reguli tacite, literare și teatrale, care impuneau o *reticență* în exhibarea verbală, dar mai ales scenică a violenței, a cruzimii : „Undeva/ Se toarnă decorații de război-/ Cineva va fi ucis din noi! ”, și prin care se dorea ca principiile morale și estetice ale publicului să nu fie destabilizate”. Acest tip de *reticență* e observat în poeziile *În tras pe roata vremii*, *Cerc vicios* ș.a.

Referitor la *reticența* folosită de autor în proza sa, Vlad Pâslaru, afirmă că Nicolae Esinencu mimează o realitate verosimilă, iar acest act, este perceptibil tuturor categoriilor de cititori, producând cel mai înalt grad de emoție și delectare estetică, fenomene ce însoțesc în mod necesar acțiunea de purificare prin artă. În al doilea rând, cronotopul artistic, reprezentat cu talent prin mijloacele menționate mai sus, oferă cititorului imbold și prilej de formulare a unor întrebări cu privire la propria ființă, ceea ce, în sine, constituie nu numai forma principală a mirării filosofice, ci și capacitatea de a avea patrie, adică de a-ți situa ființa în timpul și spațiul firesc. Proza lui Nicolae Esinencu cultivă cititorului spontaneitatea gândirii și capacitatea de a fi iscoditor al semnificațiilor tănuite. Dincolo de jocul modurilor și timpurilor gramaticale, de miracolul temporal obiectiv, sentimentul general al lecturii prozei esinenciene este acela al prezentului permanent, iar durata narațiunii influențată de jocul de goluri și plinuri ale memoriei, anulează, uneori, durata reală. Un exemplu foarte bun la acest capitol este microromanul *Doc*, unde personajele acestei narațiuni reprezintă niște entități a căror individualitate se dizolvă în plasma expunerii Doc-ului, voci în absența organelor de emisie, purtând între ele un dialog de tip *subconversație* – termen propus de Nathalie Sarraute, suprimând orice element de tipul convenționalului *el zice*. *Reticența* în acest roman e reprezentată prin indicațiile subsolului, încă o modalitate de vorbire a autorului cu cititorul.

E un roman complex și polifonic, naratorul își raportează *Tăcerile*, în mod deosebit, la el însuși, aducând în prim-plan, personaje ale vieții, încercări ale vieții reprezentate pe sârma cea mai subțire și mai rezistentă a realității [3].

Reticența poate fi motivată de afectivitatea discursului, care lasă nerostit, dar previzibil, ceea ce suprimă emoția. În plan stilistic, prin reticență, naratorul potențează importanța elementului eliptic și antrenează efortul de interpretare a cititorului : „ Și iar veselie...și cum să nu fie, dacă se adună răii adunați de pretutindeni. Înainte era câte un rău într-o școală- acum sunt toți la un loc. Și Gondea-i veselește cu chitara” *Doc*.

În concluzie putem afirma că textele lui Nicolae Esinencu reprezintă o complexitate multietajată, întreaga operă a sa se insistă asupra fiecărui element al nuvelei integrat în conformitate cu semnificația fundamentală a vieții, în aspectele ei cotidiene, festive, comice, sublime, tragice sau optimiste. Scopul lui Esinencu e de a prezenta cu ajutorul reticenței realitatea brută, lipsită de semnificații prestabilite. Cititorului îi rămâne doar să intre în subtext și să participe la concreare, are oportunitatea de a participa cu propria interpretare la îmbogățirea câmpului semantic a textui, iar unde e prezentă tăcerea – se produce cel mai mare strigăt.

## BIBLIOGRAPHY

1. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971.
2. Esinencu, Nicolae, *Scrieri alese I-VI*, Prometeu, Chișinău, 1999.
3. Esinencu, Nicolae, *Doc*, Cartier, Chișinău, 2017.
4. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977.
5. Grati, Aliona, *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Editura ARC, Chișinău, 2018.
6. Janckélévitch, Vladimir, *Ironia*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache.
7. M.V. Necikina. *Funcțiile modelului de artă în procesul istoric*, Moscova, 1982.
8. Răileanu Vitalie, Nicolae Esinencu – *Viața și opera literară (ca) într-o carte, antropologie de critică literară*; Iași, Tipo Moldova 2016.
9. <https://www.upit.ro/document/36781/apel-conferinta-limba-si-literatura-pitesti-2020-ro.pdf> vizitat la 05.08.2020

## CHAOS THEORY VIA JOHN FOWLES' THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN

**Andreea-Elena Mișca (Păcurari)**  
PhD Student, „Aurel Vlaicu” University of Arad

*Abstract: The paper entitled “Chaos Theory Approached via John Fowles’ The French Lieutenant’s Woman” expands upon theoretical aspects concerning Poincaré’s Chaos Theory as a grid for interpreting John Fowles masterpiece The French Lieutenant’s Woman. The novel represents a remarkable evidence of the fact that autocorrelation, meaning that “a time series sometimes repeats patterns or has other properties whereby earlier values have some relation to later values” (Williams, 1999: 86) iteration, standardization and recursion, namely “an existing replica of an occasion or of an act” and “the existence of patterns within given object, subject or system” (Slethaug, 2000: 98), may be utilized as interpretative keys for literary works.*

*Keywords: chaos, attractor, recursion, standardization.*

We will start our approach to Fowles’ novel from Mead and Buber’s assumption, that empirically and anthropologically speaking, we are a “socius.” It implies the fact that “the self is a human individual, who, in an ego-alter dialectic, in a dialogical meeting with the other, comes to know himself as a self... His or her very unique reality, is, paradoxically, discovered and developed in and through community... this between thus becomes the basis of unique and precious selves and the bond of social cohesion... Further the capacity for speech seems to be the basis of man’s selfhood... We are literally talked into selfhood” (qtd in Gilder 2003: 49).

This assumption is valuable for us because it highlights the facets of the characters’ social selves that will be analysed in John Fowles’ masterpiece *The French Lieutenant’s Woman*. It also hints at Folwes’ “lateral” thinking that, in DeBono’s terms, means to explore “new holes in new and different places, getting away from familiar patterns and reforming new patterns” (Monaghan, qtd in Gilder 2003: 49). Fowles’ “lateral” thinking will be explored via Poincaré’s Chaos Theory, based on standardization, autocorrelaton, iteration and recursion. We will regard them as Poincare’s “arguments” characterized by, at least one generic characteristic, namely “an inferential leap from existing beliefs to the adoption of a new belief or reinforcement of an old one” (Brockriede, qtd in Gilder 2003: 50). This characteristic is, to a certain extent, similar to the significant postmodern feature of departing from “familiar patterns and reforming new patterns,” assumed and brilliantly explored by Fowles in *The French Lieutenant Woman*.

The commencement of the narrative furnishes an example of standardization, defined as “a transformation that converts data of whatever units into a common or standard scale” (Williams, 1999: 115). The standardization features the idea that people of a certain physical appearance have “a superior taste” (Fowles, 2010: 4). Thus, the narrator introduces two characters, Charles and Ernestina, describing the impression provided by their appearance: “and he would most certainly have remarked that they were people of a very superior taste as regards their outward appearance” (Fowles, 2010: 4).

Moreover, Ernestina's wearing apparel is standardized as a "revolt against the crinoline" (Fowles, 2010: 5). The feminine presence, who accompanies Charles, is courageous enough to wear "a magenta skirt of an almost daring narrowness-and shortness, since two white ankles could be seen beneath the rich green coat and above the black boots that delicately trod the revetment" (Fowles, 2010: 5). The male protagonist of the narrative is also standardized as a fashion icon in their region: "the taller man, impeccably in a light gray, with his top hat held in his free hand, had severely reduced his dundrearies, which the arbiters of the best English male fashion had declared a shade vulgar" (Fowles, 2010: 5).

The following chapter provides an example of autocorrelation, defined as "a time series sometimes repeats patterns or has other properties whereby earlier values have some relation to later values" (Williams, 1999: 86). The autocorrelation makes reference to a later and an earlier value. Ernestina's posture is related to her feeling of concern: "She looked at him then as they walked, and moved her head in a curious sliding sideways turn away; a characteristic gesture when she wanted to show concern" (Fowles, 2010: 7).

One further phenomenon characteristic for Chaos Theory is the butterfly effect. The butterfly effect theory states that even the flip produced by the wings of a butterfly could produce a hurricane. Charles' first encounter with Sarah is the flip of the butterfly's wings, a flip which will later produce a hurricane in the protagonist's life: "Good heaven, I took that to be a fisherman. But isn't it a woman" (Fowles, 2010: 8).

Charles' intrigue after getting sight of the woman brings into bold relief one episode of recursion: "an existing replica of an occasion of an act" (Slethaug, 2000: 98). The young woman's expectance of The French Lieutenant is an occasion with existing replicas: "They say she waits for him to return" (Fowles, 2010: 9).

Regardless the conditions, two values, namely: Sarah's departure to Cobb and her expectance of The French Lieutenant, repeat in the same order. The phenomenon is an instance of a period attractor. Period attractors contain two or several values which repeat in the same order. They are stable, thus they are characterized by resistance to perturbation or change.

Sarah's depiction may be interpreted via standardization. Sarah's selection of clothing is standardized as a lack of fashion knowledge: "She too was a stranger to the crinoline; but it was equally plain that that was out of the oblivion, not knowledge of the last London taste." (Fowles, 2010: 9).

Despite Ernestina's proposition to return, at the sight of Sarah: "She is..a little mad. Let's return. I don't like to go near her" (Fowles, 2010: 9), Charles decides to approach to her. The moment Charles tackles Sarah is an instance of bifurcation in his life. Bifurcation is defined as "a sudden qualitative change in a system's behavior, occurring at a fixed value of a control parameter" (Williams, 1999: 146). The changes occurring in relation to bifurcation affects the three characters' lives: Ernestina's, Charles' and Sarah's. Thus, Charles' decides to approach the woman: "My good woman, we can't see you here without being alarmed for your safety. A stronger squall-" (Fowles, 2010: 10).

Charles and Sarah's first encounter may be interpreted as chaos occurring at discrete periods of time. This means that the phenomenon takes place at separate intervals, as the eruption of a volcano. Charles' impression, that Sarah was looking through him: "She turned to look at him- or as it seemed to Charles, through him" (Fowles, 2010: 10) and his reaction: "Charles felt immediately as if he had trespassed; as if the Cobb belonged to that face, and not to



the Ancient Borough of Lyme” (Fowles, 2010: 10) are instances of chaos occurring as the eruption of a volcano, at separate intervals.

The couple’s departure provides illustration of another recursion. The occasion is related to the fact that in rural areas there is no mystery, due to the fact that “everyone knows everyone” (Fowles, 2010: 10). Charles’ bitterness emerges from Ernestina’s divulgence of details about Sarah: “ I wish you hadn’t told me the sordid facts. That’s the trouble with provincial life. Everyone knows everyone and there is no mystery. No romance” (Fowles, 2010: 10).

Charles’ and Sarah’s first encounter can be regarded as an instance of iteration. Charles continues to absorb his encounter with Sarah, and more precisely, her looking at him: “Again and again, afterwards, Charles thought of that look as a lance; and to think so is of course not merely to describe an object but the effect it has” (Fowles, 2010: 10).

Chapter three brings into evidence another example of iteration. Charles’ thoughts represent the process of continuously reabsorbing what has already happened. One afternoon, staring at himself into a mirror, Charles is mentally concerned with actions which have already happened:

But they comprehended mysterious elements; a sentiment of obscure defeat not in any way related to the incident on the Cobb, but to certain trivial things he had said at Aunt Tranter’s lunch, to certain characteristic evasions he had made; to whether his interest in paleontology was a sufficient use for his natural abilities; to whether Ernestina would every really understand him as well as he understood her. (Fowles, 2010: 11)

\*Thus, the episode of consciousness is experienced by Charles who is continuously reabsorbing the events which occurred during the lunch organized by his aunt, as well as his fiancé’s ability to understand him properly.

Standardization, namely “a transformation that converts data of whatever unit into a common or standard scale” (Williams, 1999: 115) is used to describe not only the two female protagonists, as mentioned afore, but also the gentleman in the narrative. Thus, Charles may not be standardized as a pessimist: “There were, too, countless personal reasons why Charles was unfitted for the agreeable role of pessimist. His grandfather the baronet had fallen into the second of the two great categories of English country squires: claret-swilling fox hunters and scholarly collectors of everything under the sun” (Fowles, 2010: 12-13).

Iteration, the process of continuously reabsorbing what has already happened is utilized in order to describe one characteristic possessed by Charles’ uncle. He enjoys presenting in a continuous and repetitive mien the following feature: “His uncle bored the visiting gentry interminably with the story of how the deed had been done; and whenever he felt inclined to disinherit- a subject which in itself made him purple” (Fowles, 2010: 14).

The narrative further presents an episode where Charles expresses his desire “to take Holy Orders” (Fowles, 2010: 14). Charles’ sensual experience determines him to tent to the church:

But in his second year there he had drifted into a bad set and ended up, one foggy night in London, in carnal possession of a naked girl. He rushed from her plump Cockney arms into those of the Church horrifying his father one day shortly afterwards by announcing that he wished to take Holy Orders. (Fowles, 2010: 14)

The episode is an instance of autocorrelation, where one value-Charles’ experience with a woman, and another value- his wish to receive blessing from the church, are connected.

The vantage position of standardization presents the living conditions of a wealthy person in 1850s. It depicts Charles' life style, which is in contrariety with his fortune: "There he was looked after by a manservant, a cook and two maids, a staff of almost eccentric modesty for one of his connections and wealth" (Fowles, 2010: 15).

Charles is depicted through the device of standardization, for instance, the opinion of Charles' uncle regarding a gentleman. His uncle Albeit considers that a gentleman should carry weaponry. Charles strains the standards of the society and he is often envisaged carrying books instead of guns:

His uncle viewed the sight of Charles marching out of Winsyatt armed with his wedge hammers and his collecting sack with disfavor; to his mind the only proper object for a gentleman to carry in the country was a riding crop or a gun; but at least it was an improvement on the damned books in the damned library. (Fowles, 2010: 16)

Another description of the protagonist depicts him as a lazy young man, a standard feature of the gentlemen of that period of time: "Laziness was, I am afraid, Charles's distinguishing trait. Like many of his contemporaries he sensed that the earlier self-responsibility of the century was turning into self-importance" (Fowles, 2010: 16).

The last portrayal of Charles is another instance of standardization, depicting him as the young, intelligent gentleman with high standards and goals:

You will see that Charles set his sights high. Intelligent idlers always have, in order to justify their idleness to their intelligence. He had, in short, all the Byronic ennui with neither of the Byronic outlets: genius and adultery. (Fowles, 2010: 16)

One instance of iteration in the narrative, namely the process of continuously reabsorbing what has already happened, reveals the thoughts and regrets of Charles' uncle. The narrator introduces anew the man's regret of not being blessed with children: "The old fellow would state gloomily at his claret. He did not really regret having no wife; but he bitterly lacked not having children to buy ponies and guns for. He saw his way of life sinking without trace" (Fowles, 2010: 17).

Chapter four, aimed at introducing another character in the person of Mrs. Poulteney, brings into bold relief an instance of recursion, described as "an existing replica of an occasion or of an act" (Slethaug, 2000: 98). The occasion which possesses daily replicas consists of the servants' programme:

But when you are expected to rise at six, to work from half past six to eleven, to work again from half past eleven to half past four, and then again from five to ten, and every day, thus a hundred-hour week, your reserves of grace and courage may not be very large. (Fowles, 2010: 19)

Mrs. Poulteney's mentality is likewise standardized. Hence, she assimilates the society's views regarding the absence from the religious service: "Failure to be seen at church, both at matins and at evensong, on Sunday was tantamount to proof of the worst moral laxity" (Fowles, 2010: 20). In addition, she shares the societal views as regards young women seen in company of young men: "Heaven help the maid seen out walking, on one of her rare free afternoons- one a month was the reluctant allowance- with a young man" (Fowles, 2010: 20).

Mrs. Poulteney's portrayal brings into bold relief one instance of recursion as well as one iteration. The narrator presents the following event which has already happened-Mrs. Poulteney's illness during the winter season. The recursion arises from the customary visit of the pair: the vicar and the doctor whenever the woman suffers from an illness:

In the winter (winter also of the fourth great cholera onslaught on Victorian Britain) of that previous year Mrs. Poulteney had been a little ill, and the vicar had been as frequent a visitor as the doctors who so repeatedly had to assure her that she was suffering from a trivial stomach upset and not the dreaded Oriental killer (Fowles, 2010: 21).

Furthermore, Mrs. Poulteney is characterized by another standardized mentality that Lord takes into account the charities that a person accomplishes during his lifetime "...she reflected on the terrible mathematical doubt that increasingly haunted her: whether the Lord calculated charity by what one had given or by what one could have afforded to give" (Fowles, 2010: 21).

The author resorts to standardization to present Aunt Tranter. The woman is described in comparison to a standard category of maids: "She had the profound optimism of successful old maids; solitude either sours or teaches self-dependence" (Fowles, 2010: 26). This process is further made use of to portray Ernestina, her niece. The narrator presents Ernestina as a standard wealthy only child, whose parents were exaggeratedly vigilant:

The poor girl had had to suffer the agony of every only child since time began—that is, a crushing and unrelenting canopy of parental worry. Since birth her slightest cough would bring doctors; since puberty her slightest cough would whim summoned decorators and dressmakers; and always her slightest frown caused her mama and papa secret hours of self-recrimination (Fowles, 2010: 27).

Due to her parents' vigilant attitude, Ernestina is used to yearly spending an amount of time in Lyme. The author enriches the milieu providing another other instance of recursion: "An indispensable part of her quite unnecessary regimen was thus her annual stay with her mother's sister in Lyme. Usually she came to recover from the season" (Fowles, 2010: 27).

Ernestina's rationale is further depicted as a standard mentality of the Victorian age, implying the fact that a woman who is wearing her hair loose is considered to be sinful:

And as if to prove it she raised her arms and unloosed her hair, a thing she knew to be vaguely sinful, yet necessary, like a hot bath or a warm bed on the winter's night. She imagined herself for a truly sinful moment as someone wicked— a dancer, an actress. (Fowles, 2010: 28)

Additionally, the Victorian mentality assumes/ presupposes that a dancer or an actress, are considered to be sinful women, another example of standardization in the narrative.

The episode occurring in Ernestina's room provides another instance of iteration. The narrator exposes Ernestina recalling the moment when Charles offered her a jasmine: "...she closed her eyes to see if once again she could summon up the most delicious, the day she had thought she would die of joy, had cried endlessly, the ineffable" (Fowles, 2010: 30).

One illustration of iteration is present in the vicar's discussion with Mrs. Poulteney regarding the girl she would like to provide shelter for. The vicar tackles an event which has already happened, which is the story of how Sarah Woodruff arrived in their region: "You recall the French barque— I think she hailed from Saint Malo— that was driven ashore under Stonebarrow in the dreadful gale of last December?" (Fowles, 2010: 32). Thus, the vicar brings into bold relief the crew and the boat which traveled through Lyme.

In conclusion, the instances of standardization, iteration, recursion, autocorrelation, as well as the examples of butterfly effect and period attractors provide evidence of the fact that Chaos Theory may be utilized as an interpretative instrument for the Victorian masterpiece *The French Lieutenant's Woman*.

## BIBLIOGRAPHY

- Abraham, Ralph & Ueda, Yoshisuke. "The Chaos Avant-Garde. Memories of the Early Days of Chaos Theory". World Scientific series on Nonlinear Science, Series A, Vol. 39.
- Coșer, Cornelia. *Critical Approaches to the Literary Text*. Editura Universității "Aurel Vlaicu", 2014.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. Back Bay Books/ Little, Brown and Company Hachette Book Group, New York, 2010.
- Gilder, Eric. *Man and Mission: Construing Wayne Booth's Theology of Literature as Rhetoric*. Sibiu: Lucian Blaga University Press of Sibiu, 2003.
- Halpern, Paul. "Chaos Theory, The Butterfly Effect, and the Computer Glitch that Started it All". Forbes Media LLC. Web. 28 January 2019.
- Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles*. Alma Classics, 2018.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound*. USA: Cornell University Press, 1991. Web. 28 January 2019.
- Murzi, Mauro. "Jules Henri Poincaré." Internet Encyclopedia of Philosophy. Web. 28 January 2019.
- Slethaug, Gordon E. *Beautiful Chaos-Chaos Theory and metachaotics in recent American fiction*. State University of New York Press, 2000. Web. 28 January 2019.
- Tupan, Maria-Ana. "Literary Discourses of the New Physics." Editura Univ. Bucuresti, 2010.
- Williams, Garnett P. *Chaos Theory Tamed*. Taylor & Francis Ltd, 1999. Web. 28 January 2019.

## MYTHS - BETWEEN REAL AND UNREAL

Violeta Alina Preda (Hagiu)  
PhD Student, University of Craiova

*Abstract: In primitive civilisations, myths fulfill an indispensable function: they express beliefs, they guarantee the effectiveness of ritual ceremonies, they provide practical rules to follow, they reveal the meanings of rites and moral tasks as well as the ways these should be performed by men. Mircea Eliade defines the myth as a story that makes people re-live a primary reality which corresponds to a deep religious need. Thus, using myths, the religious man strives to approach gods, to do what they did, to shape his behaviour after them. The dominant function of myths is thus to depict exemplary models.*

*Keywords: myth, faith, ritual, story, religion*

În mod constant, riturile sunt legate de mituri, de povestea cum ritualul a fost îndeplinit prima dată.

„Mit” provine din Mithos, fiind opus lui Logos (rațiune, cuvânt), identificându-se cu irealitatea. În cadrul societăților primitive, mitul este perceput ca o istorie reală, cu o tradiție sacră care relatează întâmplări și evenimente în *illo tempore*. Mitul este povestea unei „faceri” care este considerat model pentru comportarea omenească: „noi trebuie să facem ceea ce zeii au făcut la început, așa au făcut strămoșii noștri și noi facem la fel”.<sup>1</sup> Cunoașterea miturilor înseamnă aflarea originii lucrurilor.

Mircea Eliade definește mitul astfel:

„O istorie adevărată care s-a petrecut la începuturile Timpului și care servește de model comportamentului uman. Imitând actele exemplare ale unui zeu sau ale unui erou mitic, omul societăților arhaice se detașează de timpul profan și intră magic în Marele Timp, timpul sacru”. (Eliade 1998: 17-18)

Miturile exprimă credințele, asigură valoarea ceremoniilor rituale și au drept funcție înfățișarea modelelor exemplare: „Pentru omul arhaic ceea ce face a mai fost făcut, el nu cunoaște acte care n-au mai fost îndeplinite și trăite anterior de un altul, viața lui fiind repetarea neîntreruptă a unor gesturi inaugurate de alții în trecut”.<sup>2</sup> Astfel, ritualul reprezintă o imitare sau o repetare a unui arhetip. Pentru omul religios, timpul, ca și spațiul nu este nici continuu și nici omogen. Aspirația omului religios este de a reveni periodic, prin repetare, la tradițiile mai vechi. „Timpul este ciclic, lumea este periodic creată și distrusă, iar simbolismul lunar naștere-moarte-renăștere capătă expresie într-un mare număr de mituri și rituri”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Editura Univers, București, 1978, p.8

<sup>2</sup> Ibidem, p.13

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Imagini și simboluri, Eseu despre simbolismul magico-religios*, prefată de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, p.89

Întreaga viață a omului este marcată de obiceiuri, ceremonii, rituri, datini, cu forme mai mult sau mai puțin schimbate. Obiceiurile, însă, însoțesc viața omului de la naștere până la moarte, constituindu-se într-un mecanism care angrenează cultura și păstrarea ordinii: „Obiceiul este un act solemn care marchează un moment important al vieții, un început sau un sfârșit având menirea să consfințească trecerea de la o stare la alta”<sup>4</sup>

Tradițiile și obiceiurile care au dăinuit în timp, se datorează în mare parte legăturilor sociale, deoarece omul tradițional nu a fost niciodată un om izolat, el a făcut mereu parte dintr-un grup social. Trecerea pe care o suportă individul de la o stare la alta, nu îl afectează doar pe el, ci implică toată comunitatea, se trece la un alt sistem de relații sociale, la un nou model de comportament. Vedem astfel că, obiceiurile de familie, nu implică doar persoana ci ele au un caracter colectiv și general. Pentru individul care le traversează, evenimentele de trecere produc o schimbare a situației în cadrul familial și al grupului social de care aparține, produc un dezechilibru în schema relațiilor sociale, antrenând acte care urmează a restabili echilibrul pierdut.

Contextele ieșirilor din spațiile de tip urban evidențiază dinamica profilurilor culturilor populare tradiționale. Etnoculturalul de origine urbană, la nivel informal, reflectă evoluțiile nestandardizate ale orașului la nivel procesual.

Privitor la nucleele informalului, acestea pot fi asociate atât la nivel de microgrup (familie, prieteni apropiați), cât și la nivelul de macrogrup (relații de prietenie la locul de muncă sau în alte tipuri de structuri). Informalul citadin, privit ca rezultat al comunicării indivizilor în grupuri informale scoate în relief necesitatea lăuntrică de exteriorizare, de confesare, de inițiere a schimburilor verbale, ca modalitate de exprimare a realității cotidiene, dar și ca modalitate de adaptare la posibile noi ipostaze.

Printre cele mai ofertante medii privitoare la cercetarea fenomenului naratorului în contemporan se află modul de povestit al familiei care prezintă un grad mare de consistență și coeziune. Mediul de povestit al familiei are la bază mecanismul propriu de integrare a indivizilor și a relațiilor solide dintre aceștia, bazate pe încredere reciprocă, cooperare, afecțiune, spirit solidar. Eterogenitatea mediului de povestit al familiei este conservată prin variatele ocazii de reunire a membrilor aparținând mai multor generații, de la momentele importante din mediul familial de viață (nunți, botezuri, înmormântări) la întâlnirile adunate în jurul sărbătorilor calendarului religios, aniversări familiale sau vizite inopinate.

Astfel, procesul transmiterii orale a narațiunilor, în interiorul familiei, este condiționat de factorii corelați interdependențelor dintre mediile informale diferite. Povestirile de familie dobândesc valențe colective deoarece, într-o relație de complementaritate, povestitorul, în cercul familial de viață, stimulează memorarea și evocarea pe baza amintirilor, a experiențelor comune. Conținuturile narrative adună laolaltă tot ceea ce membrii familiei consideră drept proprietate spirituală, diferențiindu-se astfel de membrii altor grupuri..

Cantitatea și calitatea narațiunilor depind de gradul de afectivitate între actant și narator și de contextul spațio-temporal în care se plasează povestitorul. Verosimilitatea faptelor povestite este asumată în mare măsură de narator, întrucât evenimentele relatate au drept referent un fapt de viață trăit de membrii familiei, urmând a fi repovestit peste ani, de un alt membru al acesteia.

Cercetarea realizată în mediul de povestit al familiei a reliefat faptul că, povestirile concentrate în jurul membrilor marcanți ai familiei sunt cele care se fixează cel mai bine în

<sup>4</sup>Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999, p.144

memoria grupului, de unde și „personajele” acestora au corespondent real, persoane individualizate prin nume, amănunte biografice, fie persoana considerată „dominantă”, din dorința de a proiecta în exterior o imagine favorabilă grupului.

Obiceiurile vieții de familie care includ nașterea, căsătoria și moartea sunt numite astăzi rituri de trecere.

Arnold van Gennep a demonstrat că, din cele mai vechi timpuri până la în prezent, orice schimbare care presupune trecerea de la o stare veche la una nouă este însoțită de rituri care respectă același traseu, constituindu-se o „schemă-tip” a acestor rituri.

Pentru Jean-Pierre Vernant „este suficient, pentru cel care îndeplinește riturile să acorde crezare unui vast repertoriu de povești, cunoscut din copilărie, ale cărui versiuni sunt destul de diferite, variantele suficient de numeroase, ca să lase fiecăruia o largă margine de interpretare”.<sup>5</sup>

Miturile aparțin zonei incontrollable a credinței și nu a rațiunii și rămân accesibile oamenilor în genere ignoranți ai adevărului rațional.

În perioada Renașterii, Boccaccio vede în mit o alegorie a cerului înstelat, Giambattista Vico (sec. al XVIII-lea), vede mitul ca adevăr ideal, David Hume (1757) consideră că mitologia reprezintă o consecință a trăirilor omenești, de obicei trăiri antagonice frică-speranță.

O dată cu romantismul german, prin Herder, pentru care mitul reprezintă esența înțelepciunii populare, apoi prin frații Grimm care se concentrează pe studiul mitologiei comparate, prin Shelling care recunoaște, în sec. al XIX-lea, posibilitatea unificării între „filosofia revelației” și „filosofia mitologiei” prin transferul între idee și ființă, generând basmele; se mai atenuează teama față de puterea irațională a miturilor. Din acest moment, mitologia înseamnă reinterpretarea mitului și nu redescoperirea lui.

A. van Gennep subliniază că miturile sunt obiecte de credință traduse din plan abstract în concret prin acțiuni sau practici magice și religioase, adică riturile. În altă ordine de idei, mitul reprezintă o modalitate de expresie a memoriei colective, săvârșită după regulile riturilor.

Ceea ce noi numim „cultură”, există doar de la începutul modernității, în opinia lui Martin Heidegger, în timp ce „mythos-ul” se subordonează unei vechi ordini spirituale, mitologia reprezentând expresia verbală a sentimentelor colective.

Apariția mitului semnifică înțelegerea ideii miraculoase. Miturile sunt adevăruri intrate în conștiința oamenilor transmitând consecvent tradiția. În societățile urbane omul trăiește în profan, neavând o experiență a lumii ca totalitate.

Rădăcinile mitologiei românești se configurează prin sedimentarea gândirii religioase și a credințelor din *illo tempore* până în trecutul recent. Prezentul impune asaltul urbanizării ceea ce afectează cele două coordonate ale mitologiei populare, comunitatea tradițională sau lumea satului, pe de o parte și sentimentul religios sau credința, pe de altă parte, deși continuitatea locuirii în același spațiu păstrază încă relicvele unor credințe vechi-mitologia populară, privită ca element principal în asigurarea acestei continuități.

Particularitatea etnică ajunge să se diferențieze prin osmoza unor influențe culturale diferite, ale unei civilizații tradiționale, preponderent rurale, deoarece civilizația urbană este neprielnică, prin capacitatea de acțiune, de a asigura o evoluție în acest sens; societățile moderne se organizează în funcție de anumite cutume pur raționale, trecând în plan secund latura spirituală.

---

<sup>5</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mit și religie în Grecia antică*, Editura Meridiane,, București, 1995, p.21

„Mithos-ul” reprezintă expresia de sinteză a tuturor nedumeririlor, obsesiilor, bucuriilor, dorințelor omului de a se cunoaște pe sine și de a cunoaște lumea în care locuiește.

Omul mitului își caută refugiul în povești, deoarece mitul ca esență a spiritualității, interpretează și reinterpretează continuii poveștea. Importanța mitului crește potențialul de cunoaștere a ființei umane și, reinterpretarea lui, conduce către sursa poveștii. Mitul întărește legătura cu universul hipnotizat de mister, univers la care omul se raportează printr-un „eikon” al esenței sale-sacru. Momentul în care sistemul de corespondențe magice se rupe, viața însăși cade în derizoriu.

Lumea mitică pendulează între concret și abstract, între imaginație și rațiune în încercarea omului de a se reprezenta prin intermediul sacruului revelând sau adâncind misterul, pentru că mitul nu moare. Mitul capătă valențe noi, se reînnoiește ritualic sub forma unei noi povești. Mai degrabă este emoția familiară a cunoașterii poveștii la origine, ca fundament pentru ceea ce pare a fi nou. Fiecare contact cu povestea devine o provocare a Sinelui în raport cu Celălalt ca posibil răspuns la întrebarea „De ce iubim poveștile?”.

Conceptul de poveste trebuie perceput în sens larg, ca narațiune, fără a avea impuse limite, pentru că ceea ce reiese din relatările interlocutorilor îmbracă forme multiple. Povestea reprezintă o formă de expresie exterioară, care cheamă la reflecție interioară.

## BIBLIOGRAPHY

1. Jean-Pierre Vernant, *Mit și religie în Grecia antică*, Editura Meridiane,, București, 1995
2. Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999
3. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Editura Univers, București, 1978
4. Mircea Eliade, *Imagini și simboluri, Eseu despre simbolismul magico-religios*, prefață de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București



## LA TRADUCTION DE LA VOIX DU NARRATEUR DE CONTES : ANALYSE COMPARATIVE DES QUATRE VERSIONS FRANÇAISES DU POVESTEA LUI HARAP ALB DE ION CREANGĂ

Andra-Iulia Ursa

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

*Abstract: The voice of the narrator, stems from the writer's style of writing, generally understood as the representation in words of emotions, intentions and attitudes. One of the most colourful instances of narratorial voice comes from Ion Creangă in his fairy tale Povestea lui Harap Alb (The Story of Harap Alb). In this fairy tale, the elements that make up the narrator's "voice" encompass a combination of witty expressions, sayings and anecdotes, deriving from the rural area of Moldavia. A main figure in the nineteenth century Romanian literature, Creangă had an important contribution to the development of children's literature of rural inspiration. Nevertheless, his artistic genius was sought to be conveyed to other cultures, as well. This study aims at concentrating on a qualitative analysis of the four French translations of the fairy tale. By looking into the strategies employed by the translators in the rendition of the narratorial sequences of the text, we hope to elicit the difficulties that such a text implies when transferred to a different cultural background.*

*Keywords: Literary translation; fairy tale; narrator's voice; culture; strategies*

### Introduction

Le conte *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă, représentatif pour l'œuvre de son auteur, a été publié en 1877 dans la revue *Convorbiri Literare*. Le fil narratif est simple, malgré la multitude de personnages et d'étapes que le héros doit traverser. L'idée centrale de ce conte concerne le parcours d'un jeune fils de roi qui doit accomplir plusieurs épreuves pour pouvoir hériter le trône de son oncle, l'empereur Vert. Ces épreuves sont dictées par son ennemi, Spânul, qui vole son identité, pour devenir lui-même empereur. Jusqu'à la fin du récit, le héros doit apprendre à apprécier les croyances populaires, à distinguer le bon du mal, à réprimer ses vices et démons intérieurs et à trouver son courage et sagesse, afin d'arriver à la maturité.

Ce conte appartient au *Cycle des hauts faits* dans lequel le héros doit accomplir plusieurs épreuves avec l'aide de ses camarades merveilleux ou des animaux reconnaissants. Le thème est utilisé également dans autres contes roumains comme *Țugulea*, *Petrea* ou *Cacaraz Viteazul*. Comme à l'origine de ces contes se trouvent les éléments populaires, ils se ressemblent ; la seule différence est que *Harap-Alb* comprend quelques aspects qui s'écartent des autres versions roumaines. L'entrée en matière est originale, les épreuves sont imposées par l'homme sans barbe, tandis que dans les autres variantes, ce sont les ogres ou les rois qui ont ce rôle, et le thème des animaux reconnaissants accompagne celle des compagnons merveilleux.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Boutière, Jean, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă 1837-1889*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber, 1930, pp. 129-132.

Ion Creangă s'est mis au service de la vie des paysans Roumains, et utilise avec beaucoup de l'humour le langage de l'univers villageois de la Moldavie. Ses contes sont parsemés des expressions populaires et des sagesses traditionnelles, empruntés de son milieu rural. Le mérite de son écriture a été reconnu est vanté par beaucoup de littérateurs. « Creangă voulut montrer que le génie populaire national avait créé des œuvres de valeur qui, sans addition d'aucun élément étranger, pouvaient être mises en parallèle avec les plus belles productions de la littérature savante. »<sup>2</sup>

Dans l'étude ci-dessous, nous allons examiner les quatre versions françaises de ce conte merveilleux. Nous allons voir comment les attitudes des traducteurs envers les lecteurs dictent leurs approches. Comme déjà prouvé maintes fois, la traduction est une communication entre cultures, donc, le traducteur, en qualité de médiateur entre les deux langues, cherche à rendre compréhensible les intentions de l'auteur, tout en gardant à l'esprit les catégories des lecteurs.

Dans une première variante, traduite par Jules Brun<sup>3</sup> en 1898, il s'agit d'une édition sans illustrations, adressée à un public adulte, intéressé par la culture roumaine. Ainsi comme il est affirmé dans l'introduction, pour introduire le lecteur dans l'univers du Folklore roumain, « la traduction a respecté tout le charme de l'original ; ses locutions métaphoriques, sa couleur particulière [...] Comment en effet décrire ces régions irréelles et charmantes, peuplées de personnages aimables ou terribles, touchants ou comiques, bons ou méchants, toujours excessifs ! »<sup>4</sup>

La deuxième traduction, celle de Stoian Stanciu et Chateaufieux Lebel<sup>5</sup> est publiée dans une autre édition qui a comme public cible les adultes, plus précisément « le public lettré de France »<sup>6</sup>. Les traducteurs expliquent dans l'avant-propos la raison pour laquelle ils ont choisie de traduire les contes de Creangă, raison qui est liée à un plus grand accès aux contes de la part de lecteurs étrangers, en opposition avec les *Mémoires [Amintiri din copilărie]*. Cette idée est exprimée aussi dans la préface de l'édition par Nicolae Iorga, qui affirme : « Vous n'avez pas ici ses *Confessions*. Elles dépassent les *Contes* auxquels il a donné une forme si personnelle. Mais ceux-ci suffisent pour montrer que le récit populaire est toujours en fonction de l'individualité du narrateur ; et la sienne était nette et forte. »<sup>7</sup>

La troisième traduction a été accomplie par Elena Vianu<sup>8</sup> et s'adresse à un public double : tant aux adultes qu'aux enfants ; les illustrations en blanc et en noir qui accompagnent le récit le suggère. Finalement, la dernière traduction que nous allons analyser, celle de Vasile Syrgui<sup>9</sup> s'adresse également à un public mixte. L'édition comprend des illustrations qui accompagnent

---

<sup>2</sup> Boutière, Jean, op. cit. p. 217.

<sup>3</sup> Creangă, Ion, *La Veillée. Douze contes traduits du roumain*, traduction par Jules Brun, introduction par Lucile Kitzo, Paris, Firmin-Didot et Cie éditeurs, 1898.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. LVI- VI.

<sup>5</sup> Creangă, Ion, *Contes populaires de Roumanie*, traduction et notes par Stoian Stanciu et Ode de Chateaufieux Lebel, préface par Nicolae Iorga, Paris, Maisonneuve Frères, coll. « Les littératures populaires de toutes les nations », 1931.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Creangă, Ion, *Œuvres choisies. Souvenirs d'enfance. Contes. Récits*, traduction par Yves Augé (souvenirs) et Elena Vianu (contes), préface par Dumitru Corbea, Bucarest, Éditions Le Livre, 1955.

<sup>9</sup> Creangă, Ion, *Le Conte de Harap Alb*, traduction (du moldave) par Vasile Syrgui, illustrations par Philimon Hamouraru, Kishinev, Literatoura Artistika, 1988.

chaque étape importante du récit. Notre attention est attirée sur les lettres, qui sont écrites en gros caractères, comme pour suggérer les lecteurs enfants.

### **La traduction du titre**

Le titre original, *Povestea lui Harap-Alb*, [Le conte du Maure Blanc], contient le nom propre principal du texte, qui est en fait un oxymoron : *Harap* est la forme ancienne du mot *arabe* et signifie serviteur, homme avec la peau brune, tandis que *Alb* est un adjectif qui dénomme la couleur d'une double signification, la pureté de l'âme et l'origine noble de l'individu. Pour le public roumain actuel, seulement l'adjectif a une signification claire, tenant compte du sens peu connu du substantif. Au nom de l'héros, il est attaché le substantif *povestea* [conte], qui suggère le fait que la morale du conte peut s'adresser à tous les jeunes qui doivent arriver à maturité.

Les traducteurs ont utilisé des stratégies différentes pour rendre le titre de l'œuvre. Dans les variantes de E. Vianu et de V. Syrguï, les traducteurs gardent le nom original de l'héros et traduisent le titre par *Le conte de Harap Alb*. Tandis que, dans la première édition, les lecteurs peuvent trouver en bas de la page l'explication de l'opposition entre *Harap* et *Blanc*, la traduction de Syrguï n'a pas une telle information, donc le public est privé de la signification du nom. Jules Brun, dans l'édition de 1898, traduit le titre par *L'Arabe Blanc*, en offrant par une note de bas de page son première option pour le titre, *Le Nègre Blanc*, en expliquant de même la signification du titre original. Mais parce qu'il a craint une confusion à cause que le mot *nègre* indiquait plutôt un homme noir, pas un homme à peau brune, le traducteur a choisi une autre alternative. L'allusion de Creangă à l'histoire de la jeunesse infantile s'est perdue par le choix du traducteur d'omettre le substantif *povestea*.

Dans la traduction de 1931, le traducteur ne change pas le nom original de l'héros mais il ajoute entre parenthèses la traduction en français et encore le titre complet en roumain : *Harap Alb (Le Maure Blanc) (Povestea lui Harap Alb)*. Pour aider ses lecteurs à comprendre mieux ce qui représente le nom propre pour la culture roumaine, le traducteur utilise aussi une note explicative d'une page et demi.

Les notes explicatives sont utiles pour l'enrichissement culturel et fournissent des informations précieuses pour comprendre les intentions de l'auteur, mais perturbent profondément la fluidité de la lecture. De cette manière, la contribution visible du traducteur met l'accent sur une communication directe avec les lecteurs, qui met en évidence le fait qu'il s'agit d'une traduction et non d'une œuvre originale.

### **La traduction des noms propres**

Les noms propres du conte ont leurs origines dans la culture populaire roumaine et sont constitués de mots qui suggèrent tant les rôles des personnages dans le fil narratif, que les symboles de ceux-ci dans le monde réel. Malgré l'origine commune de ces deux peuples, roumain et français, le traducteur se trouve dans la situation difficile d'être contraint par les barrières culturelles et linguistiques, dans l'essai de garder les mêmes traits et types humains comme dans la création originale.

La traduction de Jules Brun tente d'adapter les noms propres aux exigences du français, en optant pour la créativité. Comme le titre de l'édition le suggère, *la Veillée* se veut un recueil des contes qui transposent la culture roumaine dans la langue du public cible. En suivant cette idée, le traducteur a utilisé plusieurs stratégies de traduction. Il a appelé souvent la récréation, une méthode nécessaire pour transposer l'humour et le sens des noms, en trouvant des correspondants en français, surtout pour réaliser les caractéristiques physiques des compagnons

merveilleux d'Harap Alb : *l'Homme Gelée, l'Homme Famine, l'Homme Pépie, l'Homme-Croque-Oiseaux et l'Homme-Grand-Ceil.*

« Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. »<sup>10</sup>

« Celui-ci ne peut être que le fameux Homme-Grand-Oeil, frère d'Aveugle-né, cousin germain de Borgne-par accident, neveu de Vas-y-voir, du bourg de Cherche-en-vain. »<sup>11</sup>

Par manque d'une autre alternative convenable, parfois le traducteur fait appel à la stratégie d'ajout, en utilisant plusieurs mots pour expliquer un certain nom propre ; c'est le cas du *Nain haut d'une palme à la barbe d'une aune*.<sup>12</sup> Le sobriquet *Mittelul*, qui désigne le diable dans la culture roumaine est traduit par transposition, comme *Tout-Petit*. Le traducteur explique en bas de la page le sens du nom et le choix de cette alternative : « Le diable par opposition au Tout-Puissant ».<sup>13</sup>

Stoian Stanciu et de Cheateuvieux Lebel utilisent plusieurs stratégies pour rendre les noms propres dans la langue cible et pour réaliser en même temps un transfert d'informations culturelles. Pour certains personnages, comme *l'Empereur Vert* ou *la Sainte Dimanche*, dont les noms propres ne sont pas des sobriquets, les traducteurs ont utilisé la stratégie de la traduction intégrale, en gardant le sens initial.

Pour la traduction des noms des compagnons merveilleux de l'héros et de leurs parents, les traducteurs ont recouru à deux techniques de traduction. D'un côté, dans le cas de *Flămânzilă* et d'*Ochilă* et de quelques membres de sa famille, *Orbilă, Chiorilă, Chitulă* et *Să-L-cați*, les noms donnés par l'auteur original ont été préservés. Dans le but d'aider le public cible à comprendre l'ironie et les significations de ces noms propres, le traducteur fait appel soit aux explications, placées en bas de la page ou entre parenthèses à côté des noms, soit aux traductions de noms propres, qui se trouvent toujours délimités par parenthèses : *Orbilă (L'Aveugle)* et *Chiorilă (Le Borgne)*. De l'autre côté, par le procédé de naturalisation, le traducteur utilise graphèmes de la langue française pour faciliter la lecture des noms. C'est le cas de *Gérilă, Sétilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Pandilă, Néménilă*, et *Căutați*. Pour ces noms aussi il y a des explications supplémentaires entre parenthèses. Cette stratégie allonge le récit et crée un pont à travers lequel le traducteur se rapproche des lecteurs. En même temps, elle contribue à l'enrichissement culturel, en préservant le caractère spécifique de ces surnoms

« Să-i zici Păsărilă... nu greșești; să-i zici Lățilă... nici atâta; să-i zici Lungilă... asemene; să-i zici Păsări-Lăți-Lungilă, mi se pare că e mai potrivit cu năravul și apucăturile lui. »<sup>14</sup>

« Si on le nomme Păsărilă (celui qui chasse les oiseaux), on ne se trompe pas ; si on l'appelle Lățilă (celui qui s'élargit), c'est encore la même chose ; enfin, si l'on dit : Lungilă (celui qui s'allonge en hauteur), c'est toujours semblable. Appelons-le donc Păsări-Lăți-Lungilă (celui qui chasse les oiseaux,

<sup>10</sup> Creangă, Ion, *Povești, povestiri și amintiri*, p. 114.

<sup>11</sup> Brun, Jules, *op. cit.*, p. 70.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>14</sup> Creangă, Ion, *Povești..., op. cit.*, p. 115.

s'élargit et s'allonge). »

Les noms propres qui désignent le diable dans la culture roumaine, sont traduits par deux procédés différents. Le nom *Mititelul* est naturalisé, en ajoutant entre virgules la signification, « Mititelou, le petit diable ». *Ucigă-l crucea* est traduit par le procédé de la transposition, en remplaçant les valeurs grammaticales : *Celui que la Croix tue*. Pour ce nom le traducteur ajoute en bas de la page l'explication.

Dans la traduction de Elena Vianu (1955), les noms propres gardent le sens de l'original, mais ils reçoivent plus d'autonomie, grâce à la créativité. La traductrice ne garde pas les noms en roumain, mais essaye de les rendre en français en utilisant surtout le procédé de la récréation. Ainsi, *Statu-Palmă-Barbă-Cot* devient *Haut-Empan-Barbe-au-Vent*, l'adversaire d'Harap Alb est *le Glabre*, et les camarades de l'héros sont *la Gelée, l'Affamé, l'Assoiffé, l'Oeillard et l'Oiseleur-Large-Long*. Pour les membres de la famille d'Oeillard, la transposition de leurs noms en français non seulement qu'offre l'image claire des personnages, mais, en outre, rend le discours plus fluent, sans que les lecteurs soient obligés d'arrêter la lecture pour parcourir des explications supplémentaires.

La traductrice fait également appel à la traduction totale, pour *l'empereur Vert et l'empereur Rouge*. En ce qui concerne les noms donnés au diable, en s'appuyant sur l'idée des différences culturelles, E. Vianu construit les phrases de telle manière qu'elle évite le nom propre, par l'emploi de la suppression, la plus radicale stratégie de traduction. De cette manière, en plus du fait que les informations sont complètement supprimées, l'oralité de l'auteur original est gravement affectée.

« Așa îl urâse ele de tare acum, că,                      « Elles en étaient arrivées à le  
dacă ar fi fost în banii lor, s-ar fi lepădat de            détester à tel point que, s'il n'eût tenu qu'à  
Spân ca de Ucigă-l-crucea »<sup>15</sup>                      elles, elles l'auraient renié allégrement. »<sup>16</sup>

En ce qui concerne la dernière traduction que nous analysons, celle de l'année 1988, V. Syrgui s'en sert de la créativité pour attirer le public avec les noms des personnages traduits en français. Par leurs terminaisons et constructions, les noms propres traduits maintiennent l'humour, la rime et le rythme de l'oralité de Creangă. L'intelligence et la volubilité du traducteur donnent aux lecteurs exactement l'effet de l'œuvre originale.

Il se peut que ce soit le fameux Oeillard, frère de Aveuglard, cousin germain de Eborguard, neveu de Guétard, du village de Veillard, vis-à-vis de Visard ou du bourg de Cherche-le-Bien, voisin de On-le-cherche-et-on-ne-le trouve-point à n'en plus voir la fin.<sup>17</sup>

### **La traduction des formules initiales, médianes et finales**

Une caractéristique essentielle du style de Creangă est constituée par le contact qui s'établit entre le narrateur et son public. Souvent, le lecteur oublie qu'il se trouve devant un livre, et acquiert le sentiment que le conte lui est raconté. L'utilisation des régionalismes et des expressions spécifiques pour les Roumains, dans le but d'exprimer ces formules, constitue une

<sup>15</sup> Creangă, Ion, *op. cit.*, p. 96 C'est nous qui soulignons.

<sup>16</sup> Vianu, Elena, *op. cit.*, p.235.

<sup>17</sup> Syrgui, Vasile, *op. cit.*, p. 51.

véritable provocation pour les traducteurs. À l'aide de la formule initiale le narrateur introduit ses lecteurs dans le monde du merveilleux.

	« Il y	« Or, il	« Il était	« Il était
« Amu	avait une fois	était une	une fois, dit-	une fois, dit-
cică era odată	comme hier »	fois... »	on... »	on... »
într-o	(J.Brun,	(S.	(E.	(V.
țară ... » <sup>18</sup> ,	1898)	Stanciu et de	Vianu, 1955)	Sirguî, 1988)
		Chateaufieux,		
		1931)		

Dans l'édition de 1898, la formule initiale est traduite par une expression souvent utilisée pour marquer le début des contes français. Le traducteur ressemble la période de déroulement des événements, à l'époque de nos jours, mais dans la variante originale, l'adverbe de temps qui indique la période actuelle, est en fait utilisé, avec valeur expressive. La traduction de 1931 commence avec la formule initiale dont la conjonction sert à marquer la transition d'une idée à l'autre et donc à maintenir l'impression que le narrateur commence à raconter, en s'appuyant sur une discussion qu'il a eu auparavant avec le public.

Dans les traductions de 1955 et de 1988, la formule initiale est similaire à la formule consacrée des contes français, avec la différence que l'expression *dit-on* garde le manque de crédibilité exprimée dans le début du conte source.

Le narrateur maintient périodiquement l'attention des lecteurs par des formules médianes. Elles marquent la suite de l'action, sollicitent ou contrôlent l'attention de l'auditeur, répandent la fatigue et évitent la confusion entre réel et imaginaire. Les formules médianes n'apparaissent pas constamment dans les contes de fées, mais lorsque le narrateur considère que l'auditeur est fatigué. De plus, les formules médianes ne peuvent être utilisées nulle part dans l'histoire, mais lorsque le réglage de l'action change et qu'un nouvel épisode commence.

« Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste, înaintea mult mai este »<sup>19</sup>.

« Que Dieu nous tienne en joie ! Nous en avons encore long à raconter » (J. Brun, 1898)

« Que Dieu nous soutienne ! / Car, le récit du Conte / Est encore long ! » (S. Stanciu et de Chateaufieux, 1931)

« Dieu, prête-nous bien longue vie, / Car je voudrais pouvoir vous dire / Le joli conte que voici. » (E. Vianu, 1955)

« Dieu nous accorde bonne santé / Afin que je puisse dévider, / L'écheveau de mon récit / Qui ne s'interrompt point ici » (V. Sirguî, 1988)

Comme on peut le voir, dans la version de J. Brun la formule médiane est traduite à l'aide de l'adaptation, en ajoutant le sentiment de réjouissance à l'expression. Le désavantage de cette traduction est le manque de la rime. Les autres traducteurs construisent les formules médianes sous forme de vers qui ont de la rime, comme dans l'original. Stanciu et de Chateaufieux sont les plus proches du style du narrateur, en termes de rythme, de sens et de forme. Tandis que Stanciu appelle le conte *joli*, Sirguî ajoute l'expression *dévider son écheveau*, qui indique la continuité du fil narratif. Ses ces ajouts visent à respecter la mesure et la rime des paroles, bien qu'ils puissent affecter la signification du texte source.

<sup>18</sup> Creangă, Ion, *Povești...*, op. cit., p. 82.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 90.

Le conte de fées soutient l'ordre de valeur du bien, c'est pourquoi le moment où se termine dénote la bonne humeur, la joie de vivre, et tous se finit avec les forces du bien triomphant contre les forces du mal. Dans le conte de Creangă, la formule finale donne aux lecteurs le sentiment de la continuité et ramène le lecteur dans le monde réel, brisant le charme. Le ton humoristique que crée l'auteur roumain est rendu par ironie envers ceux qui n'ont pas d'argent. Par la manière dont la phrase est structurée, le peuple roumain est marginalisé de l'extérieur et de l'étranger.

« Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă. »<sup>20</sup>

« Et la réjouissance dura des années entières et dure encore maintenant. Qui va là boit et mange ; tandis que chez nous, celui-là seul qui a de l'argent trouve à boire et à manger, et ceux qui n'en ont pas regardent et prennent patience. » (J. Brun, 1898)

« Cette grande réjouissance dura des années, et, sans doute, maintenant, elle dure encore. Quiconque va de ce côté mange et boit. Mais, ici, chez nous : celui qui a de l'argent boit et mange ; celui qui n'en a pas, regarde et prend patience. » (S. Stanciu et de Chateaufieux, 1931)

« Et furent encore conviés : / Belles reines et grands rois, / Gens de marque, par surcroît, / Et un pauvre troubadour, / Qui vivait au jour le jour, / Tous étaient des plus joyeux / Et buvaient à qui mieux mieux. » (E. Vianu, 1955)

« Cette joie dura bien des années et dure de nos jours encore. Celui qui y va, mange et boit, tandis que chez nous, qui a de l'argent mange et boit, qui n'en a pas, regarde et ravale sa salive. » (V. Sirguî, 1988)

Pour la formule finale, le traducteur Jules Brun a utilisé le même procédé de traduction comme pour les autres formules, cette fois avec l'avantage de ne permettre pas la négligence d'aucun détail culturel. Le traducteur a utilisé l'expression *prendre patience*, pour rendre le verbe *a răbda* [patienter, endurer], mais le sens original se perde à cause de ce choix. Ion Creangă exprime le fait que celui qui n'a pas de l'argent doit réfréner son appétit à la vue des plats et des boissons, tandis que la traduction suggère plutôt qu'il faut garder le calme.

Dans le cas de la traduction de 1931, la formule finale exprime l'humour du narrateur, et suggère l'immortalité des personnages qui se réjouissent encore de nos jours, mais aussi comme dans le cas précédent, l'expression *prendre patience* ne rend pas le sens original. Vianu a pris la liberté de se détacher de la version originale, et de formuler une autre sous forme des vers. En dehors de la distorsion du message de la formule originale, la mention du *troubadour*, qui est en fait spécifique à la culture occidentale, marque le détachement des origines roumaines du conte. Cette fois aussi, Syrguî se rapproche le plus des intentions de l'auteur, de telle manière qu'en utilisant des mots simples, le sens complet de l'original est rendu.

### **L'oralité dans la traduction**

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 133.

Le style de Creangă se remarque grâce à la multitude des proverbes, locutions familières, interventions directes de l'auteur dans le texte, onomatopées et interjections, qui font le délice du public roumain. Mais comment ces marques de l'oralité, si spécifiques pour la culture roumaine, sont rendues en français, pour un public qui ne possède pas des connaissances sur notre peuple ?

En termes d'oralité, Jules Brun utilise la stratégie de préservation des détails qui prouvent l'origine étrangère du texte. Les proverbes et les formules traduits littéralement sont encadrés par des guillemets, et souvent, accompagnés par des notes de bas de page, qui expliquent leurs significations dans la culture roumaine.

« Ține, mătușă, de la mine puțin și de la Dumnezeu mult »<sup>21</sup> « Reçois mère de moi peu et de Dieu beaucoup ! »<sup>22</sup>

La note du traducteur explique que cette formule est utilisée par les invitées à la noce ou par le parrain de baptême, après avoir fait le don. Pour les proverbes qui impliquent des termes spécifiques pour les Roumains, comme le nom de plat *mămăligă*, le traducteur préserve le nom comme dans l'original, avec l'élimination des graphèmes roumains. Pour cette formule, la note offre aux lecteurs la signification et explique également le nom du plat.

« Să te ferească Dumnezeu când prinde mămăliga coajă. »<sup>23</sup> « Quand la mamaliga prend croûte, Dieu nous préserve. »<sup>24</sup>

Il y a aussi des proverbes qui ne sont pas accompagnés d'explications supplémentaires, peut-être parce qu'ils semblent avec celles de la culture cible ou que leur signification peut être facilement déduite par les lecteurs. Le traducteur manifeste aussi un souci particulier pour la préservation des rimes, ce qui renforce l'oralité du texte.

Comme les interjections diffèrent d'une langue à l'autre et ne peuvent pas être prononcés que par les parleurs natifs, le traducteur a utilisé souvent des interjections françaises. Ainsi, *Hei!* devient *Eh!* et *Na!* se transforme en *Là!* Toutefois, pour ne s'écarter pas trop loin de la culture du texte original, la traduction comprend certaines interjections roumaines avec des graphèmes différents, expliquées en bas de la page. C'est l'exemple du « *hai! ... hai! ... hai! ...* », qui signifie « faisant une longue route ».<sup>25</sup>

Les traducteurs de la version de 1931 essaient surtout de transférer les informations culturelles. Ainsi, en ce qui concerne l'oralité, les proverbes et les formules sont traduits d'une manière littérale et sont mis en évidence par des italiques ou des guillemets. Comme le public n'est pas familier avec la signification de ces éléments de l'oralité roumaine, le traducteur utilise des notes de bas de page, pour expliquer leur signification et pour donner leur origine, ainsi comme dans l'exemple suivant :

« Pesemne umbli după cai morți să le iei potcoavele »<sup>26</sup> « Tu vas probablement à la recherche des chevaux morts, pour avoir leurs fers. »<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Creangă, Ion, *Povești...*, op. cit., p. 86.

<sup>22</sup> Brun, Jules, op. cit., p. 9. La ponctuation est celle de traducteur.

<sup>23</sup> Creangă, Ion, *Povești...*, op. cit., p. 95.

<sup>24</sup> Brun, Jules, op. cit., p. 19. La ponctuation est celle de traducteur.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>26</sup> *Creangă, Ion, Povești...*, op. cit., p. 87.

<sup>27</sup> Stanciu, Stoian, et Lebel, de Chateaufieux, op. cit., p. 35.



Dans la note de bas de page les traducteurs expliquent ce proverbe en 5 lignes et offrent aussi aux lecteurs une autre variante roumaine avec le même sens : « Il a les fers, mais le cheval lui manque ». Pendant que les proverbes et les formules ont le caractère de la culture roumaine, les interjections appartiennent à la langue française. *Ei !* devient *Hein !* et *Hei !* est rendu par *Eh !*

Elena Vianu ne suivie pas à transmettre des détails culturels, mais surtout à offrir à son public un message clair, exprimé par un langage qui correspond aux exigences du français. Pour cette raison, en ce qui concerne les proverbes et les expressions figées, la traductrice utilise la stratégie de l'équivalence : « Faute de grives on mange des merles »<sup>28</sup> ou « tu en aurais déjà vu des vertes et des pas mûres ! »<sup>29</sup>

C'est la même situation pour les chansons et les vers, qui donnent de l'oralité au texte grâce à la rime, mais qui ne s'identifient pas avec la culture roumaine.

« La plăcinte, înainta și la război, înapoi. » <sup>30</sup>	« En avant, tout beaux, / Pour les godiveaux ! / Mais vite en arrière, / Quand survient la guerre ! » <sup>31</sup>
---	---

Les interjections appartiennent toujours au vocabulaire français et ont le rôle d'assurer la fluence du texte et pour exprimer les réactions affectives vives des personnages. Parfois, le traducteur a ajouté des interjections au texte cible. C'est le cas de l'épisode quand Harap Alb monte sur le cheval enchanté pour la première fois. Dans la variante originale le prince incite le cheval à se mette en route en utilisant une exhortation, tandis que dans la variante traduite il utilise l'interjection spécifique à la langue française pour faire avancer un cheval : « Hue, mon petit cheval ! »<sup>32</sup>

Vasile Syrguï utilise la stratégie de l'équivalence pour rendre l'oralité du texte. Ainsi, les expressions roumaines sont remplacées par celles consacrées de la langue française, avec le même sens, comme nous pouvons le voir dans l'épisode quand l'empereur Rouge exprime son admiration pour Harap Alb, le serviteur du Glabre : « ... je le ferais vivre comme un coq en pâte »<sup>33</sup>. Toutefois, il y a des situations quand le traducteur ne trouve pas un équivalent de la langue cible, alors qu'il donne au proverbe traduit une forme qui offre du sens pour le public :

« Dieu nous préserve des temps où les gueux feront fortune »<sup>34</sup>

En ce qui concerne les chansons, Syrguï ajoute parfois des mots pour garder la rime, le rythme et bien sûr le sens, mais il essaie de ne pas altérer autant que possible la forme et le sens initiaux.

« Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos ; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară. » <sup>35</sup>	« Ce bas monde est à l'envers / Tout y va de travers / Peu montent, beaucoup descendent / Un seul moud au moulin / Pour
---	---

<sup>28</sup> Vianu, Elena, op. cit., p.231. En roumain : « [...] când nu sunt ochi negri, săruți și albaștri. » *Ibid.*, p. 92.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 266. En roumain : « mâncai papara până acum » *Ibid.*, p. 119.

<sup>30</sup> Creangă, Ion, *Povești...*, op. cit., p. 85.

<sup>31</sup> Vianu, Elena, op. cit., p. 222.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 227. En roumain : « Hai, căluțul meu! » *Ibid.*, p. 89.

<sup>33</sup> Syrguï, Vasile, p. 29. En roumain : « Ia, când aș ave eu o slugă ca aceasta, nu i-aș trece pe dinainte. ». Creangă, Ion, op. cit. p. 100.

<sup>34</sup> Syrguï, Vasile, p. 23. En roumain : « Să te ferească Dumnezeu când prinde mămliga coajă.. » *Ibid.*, p. 96.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 116.

avoir un peu de pain »<sup>36</sup>

Les interjections sont aussi comprises par la langue du public cible, ainsi que la princesse transformée en oiseau fait « frrou... » quand elle s'envole et les personnages attirent l'attention l'un à l'autre en utilisant l'interjection : « hé ! ».

### **Conclusions**

Cette étude est une analyse comparative du style original de Creangă et les quatre traductions françaises du *Povestea lui Harap Alb*. Un tel style narratif, caractérisé par une oralité propre à l'espace géographique roumain, est impossible à rendre dans une langue étrangère. Les tentatives, au fil du temps, de transposer ce texte dans l'espace culturel francophone reflètent un effort considérable. Malheureusement, les versions chargées de nombreuses notes explicatives, les stratégies choisies pour favoriser le public cible et quelques expressions roumaines sans équivalent, coïncident parfois avec une trop ignoble transmission du message. En effet, les traductions plus récentes tentent de se rapprocher le plus possible de la signification originale. Comme Pelea conclut dans son étude, Vianu et Syrguî « favorisent, plus naturellement le sens »<sup>37</sup>, mais la vérité est que le style narratif de Creangă a été conçu pour les jeunes lecteurs roumains, et en particulier pour les enfants de paysans, habitués aux dictons et aux mots de l'esprit. À l'aide de mots, l'auteur a réussi à créer une image immortelle du discours paysan roumain, qui ne saurait acquérir un sens plus beau que dans l'espace dans lequel il a ses origines.

### **BIBLIOGRAPHY**

BOUTIERE, Jean, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă 1837-1889*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber, 1930.

CONSTANTINESCU, Muguraş, « Traduire pour les enfants des contes moose et inuits » dans *Atelier de traduction*, n° 8, Suceava, Editura Universităţii, 2007, pp. 17-18.

CĂLINESCU, George, *Estetica basmului*, Bistriţa, Pergamon, 2006.

COLFESCU, Silvia, *Poveşti cu zâne*, Bucureşti, Vreamea, 1997.

CONSTANTINESCU, Muguraş, *La traduction entre pratique et théorie*, Suceava, Editura Universităţii Suceava, 2005.

CREANGĂ, Ion, *Contes populaires de Roumanie*, traduction et notes par Stoian Stanciu et Ode de Chateaufieux Lebel, préface par Nicolae Iorga, Paris, Maisonneuve Frères, coll. « Les littératures populaires de toutes les nations », 1931.

CREANGĂ, Ion, *La Veillée. Douze contes traduits du roumain*, traduction par Jules Brun, introduction par Lucile Kitzo, Paris, Firmin-Didot et Cie éditeurs, 1898.

---

<sup>36</sup> Syrguî, Vasile, p. 13

<sup>37</sup> Pelea, Alina, *La traduction : Crapaud ou Prince charmant ? Aspects culturels de la traduction du conte merveilleux*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2020, p. 254.

CREANGĂ, Ion, *Le Conte de Harap Alb*, traduction (du moldave) par Vasile Syrgui, illustrations par Philimon Hamouraru, Kishinev, Literatoura Artistika, 1988.

CREANGĂ, Ion, *Œuvres choisies. Souvenirs d'enfance. Contes. Récits*, traduction par Yves Augé (souvenirs) et Elena Vianu (contes), préface par Dumitru Corbea, Bucarest, Éditions Le Livre, 1955.

CREANGĂ, Ion *Povești, povestiri și amintiri*, Galați, Editura Tess-M, 1997.

MONTANDON, Alain, *Despre Basmul cult sau tărâmul copilăriei*, traducere și prefață de Muguraș Constantinescu, București, Editura Univers, 2004.

PELEA, Alina, *La traduction : Crapaud out Prince charmant ? Aspects culturels de la traduction du conte merveilleux*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020.

## LA COMÉDIE BOURGEOISE D'IRÈNE NÉMIROVSKY, UNE PARABOLE DES ANNÉES FOLLES

Adela Codreș (Sava)  
PhD Student, University of Craiova

*Abstract: Our approach to the work of Irène Némirovsky starts from the idea that the writing of the literary text of Némirovsky is in fact a reading of other texts, not necessarily literary and that her works are not only absorptions of these other texts but also replicas.*

*The use of references to events, places, dates and historical figures coupled with intertext and cultural and ideological allusions seems to meet one of the writer's requirements: that of verisimilitude.*

*Keywords: Intertextuality, history, ambivalence, allusion, verisimilitude.*

### 1. Pourquoi l'intertextualité comme clé de lecture de la nouvelle *Comédie Bourgeoise* d'Irène Némirovsky?

Comme le corpus que nous allons analyser est un texte littéraire, il nous semble nécessaire de rappeler le concept d'intertextualité. D'après Dominique Maingueneau, dans sa première acception son sens est équivalent à celui d'interdiscursivité mais il est spécifique au domaine littéraire. ( Maingueneau 1996:51)

Le terme d'*intertextualité* est introduit par Julia Kristeva dans *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, en 1969. Elle considère que le texte est un « appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue » ( Kristeva 1969: 52) et qui met en relation une parole directe par laquelle on réalise l'information directe avec les énoncés antérieurs ou synchroniques. Alors le texte est « une productivité » (Kristeva 1969: 52), idée expliquée par les rapports redistributifs (destructivo-constructifs) qu'il entretient avec la langue dans laquelle il se situe. Le texte est aussi « une permutation de textes, une intertextualité » ce qui signifie que dans son espace plusieurs énoncés provenant d'autres textes se croisent et se neutralisent. »

Vu comme texte, le roman est aussi un espace où on peut lire les traces de plusieurs énoncés. Pour Julia Kristeva (Kristeva 1969: 79) le roman se caractérise par un double statut sémiotique : il est un phénomène linguistique (récit) et en même temps il est « un circuit discursif ». Kristeva, en essayant de faire la différence entre le roman et le récit affirme que le roman est déjà « littérature », produit de la parole, un objet discursif d'échanges entre un propriétaire (auteur) et un consommateur (public, destinataire). En conclusion, le récit se présente comme une histoire tandis que le roman se présente comme un discours.

Julia Kristeva reprend les travaux de Bakhtine sur la structure du récit, intéressée par le remplacement de l'idée du découpage statique avec celle qui voit le texte littéraire comme

mouvant, en s'élaborant par rapport à une autre structure.<sup>1</sup> Kristeva définit trois dimensions de l'espace textuel qui sont en dialogue : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs. Compte tenu de cette conception spatiale du fonctionnement du langage, le statut du mot ( du texte) se définit horizontalement( dans un texte le mot appartient en même temps au sujet de l'écriture et au destinataire), verticalement( le mot est orienté vers le corpus littéraire ou synchronique). Ces deux axes, horizontal (sujet-destinataire) et vertical (texte-contexte) apparaissent aussi chez Bakhtine mais ils s'appellent *dialogue* et *ambivalence* (Kristeva 1969: 85). Le terme de *dialogue* met en discussion le statut du mot comme unité minimale du texte. Il est vu comme *médiateur* parce qu'il lie le modèle structural à l'environnement culturel (historique). Le mot a aussi le statut de *régulateur* du changement de la diachronie en synchronie, en structure littéraire. (Kristeva 1969: 85) Comme le mot est un croisement de mots (textes) ou on lit au moins un autre mot (texte) et qu'il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte), Kristeva tire la conclusion qu'il est « un ensemble d'éléments sémiologiques en dialogue ». (Kristeva 1969: 85) Elle dit aussi que pour Bakhtine, le dialogue « n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* ou on lit l'*autre* [...]. C'est pour cela que le *dialogisme* bakhtinien voit l'écriture comme subjectivité et comme *intertextualité*.

## 2. L'ambivalence, comme hypothèse de recherche

Le terme d'*ambivalence* implique « l'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire » (Kristeva 1969: 88)

Notre approche de l'œuvre d'Irène Némirovsky part justement de cette de l'idée que l'écriture du texte littéraire de Némirovsky est en fait une lecture des autres textes, pas nécessairement littéraires. L'écrivaine accorde une grande importance à la vraisemblance et nous pensons que c'est pour cela que des références aux événements, aux lieux, aux dates et aux personnalités historiques doublées par les intertextes et les allusions culturelles et idéologiques abondent dans le texte de la nouvelle *La Comédie bourgeoise*.

Nous citons Julia Kristeva :

«La vérité serait un discours qui ressemble au réel, le *vraisemblable*, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel. Un réel décalé, allant jusqu'à perdre le premier degré de ressemblance (discours-réel) pour se jouer uniquement au second (discours-discours), le vraisemblable n'a qu'une seule caractéristique constante : il *veut dire*, il est un *sens*. » (Kristeva 1969: 150)

Une première clé de lecture de la nouvelle *Comédie Bourgeoise* qui paraît dans *Les Œuvres libres* en juin 1932 (Némirovsky t.I 2011: 1019) est offerte par un fragment du roman *Fumée* écrit par Ivan Tourgueniev:

« Tout n'est que fumée et vapeur [...]; tout paraît perpétuellement changer, une image remplace l'autre, les phénomènes succèdent aux phénomènes, mais en réalité tout reste la même chose; tout se précipite, tout se dépêche d'aller on ne sait où, et tout s'évanouit sans laisser de trace, sans avoir rien atteint; le vent a soufflé d'ailleurs, tout se jette du côté opposé, et là

---

<sup>1</sup>Le « mot littéraire » dit Kristeva « n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire ou du personnage, du contexte culturel actuel ou antérieur. » ( Kristeva 1969: 83)

recommence sans relâche le même jeu fiévreux et stérile.»  
(<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Tourgueniev-fumee.pdf>)

La lecture est dirigée aussi par des indices historiques parsemés dans le texte, indices qui font allusion à des événements répétitifs. Entre Louis XVI et le chant de l'*Internationale* qui fait frissonner les pierres-rempart de la ville-France, il n'y a qu'un petit lac de temps en comparaison avec la mer de l'Histoire. Cette mer a englouti des siècles, des régimes politiques et des idéologies comme le lac engloutira le corps de la jeune ouvrière dans la nouvelle *La Comédie bourgeoise*. Il en reste seulement une trace passagère sur la surface de l'eau : le petit cercle d'une vie brisée entouré par celui des espoirs de la couche sociale à laquelle elle appartient. Un troisième cercle, plus large dans l'œil d'eau qui représente la période de l'entre-deux-guerres mondiales, est celui du socialisme dont le symbole est l'usine qui occupe une place de plus en plus importante dans la nouvelle et dans la communauté y représentée. Avec la mort de l'ouvrière, la menace socialiste semble temporairement éloignée. Pourtant, malgré cela, ses rêves enfermés dans son sac noir, inquiétant, sont restés au bord de l'« étang brillant » des années vingt, en attendant qu'ils soient libérés.

« La mère reprend d'une voix un peu impatiente :

- Allons, c'est fini, hein, essuie tes yeux, descendons...

L'image disparaît.

Sur l'étang, un grand cercle s'élargit dans l'eau, comme après le choc d'un lourd objet et s'efface. Sur la rive, le vieux petit sac noir que la femme tenait à la main est resté.  
»

Entre les révolutions qui ont renversé des régimes et qui ont eu leurs héros et leurs victimes appartenant à des classes opposées, la couche moyenne des bourgeois a traversé l'histoire, comme une pellicule d'eau dont les profondeurs restent inconnues, cachées derrière des volets en bois, résistants devant la pierre des haines sociales. Si autrefois la maison bourgeoise s'opposait au palais du noble, au bout des années trente elle frissonnait devant l'usine.

« Au bout de la rue, une usine s'élève, petite et modeste comme la ville; l'unique cheminée souffle tranquillement un peu de fumée grise et légère que le vent disperse. Une maison est bâtie à côté de l'usine, façade blanche, volets fermés. » (Némirovsky 2006: 70)

Mais le vent disperse la fumée, symbole des espoirs égalitaires du temps, tandis que, quoi que le piano bourgeois doive se taire temporairement devant le sifflet menaçant de l'usine, il reprendra sa valse.

« Quelqu'un, au piano, joue une valse. Aux passages difficiles, la musique, brusquement, s'interrompt sur une note haute, pure et perçante, puis reprend après une pause légère. » (Némirovsky 2006: 70)

Les deux morts dans la nouvelle et la courte description de la grève des ouvriers éloignent tout espoir de fermer la parenthèse des conflits sociaux. La première victime est Thérèse, l'ouvrière qui se suicide après avoir été quittée par Henri, un jeune ingénieur provenant d'une famille bourgeoise. Celui-ci se marie avec Madeleine en respectant l'entente conclue entre les deux familles appartenant au même milieu. Cependant il n'oublie pas l'enfant résulté de sa première relation. Il le fait élever et il lui donne un métier. L'instrument du destin ayant le visage d'un Polonais accomplit la justice divine : qui jette la pierre meurt par la pierre. Henri, le patron capitaliste meurt suite à un coup de pierre lancée par un ouvrier étranger. C'est peut-être parce

qu'il a trahi la morale chrétienne dans l'esprit de laquelle l'écrivaine précise, ironiquement, il a été élevé.

Vu l'idée de certains écrivains des années trente qui considéraient la bourgeoisie coupable d'avoir « enfanté » la première guerre mondiale (Berstein et Milza t.II 2009: 55) nous osons dire que la mort de l'ouvrière qui en éveille le souvenir. Il suit la fête d'un mariage entre Madeleine et Henri. C'est, d'après nous, la parabole des *Années Folles*, avec leur cortège de changements économiques qui sont vécus pourtant comme une « ère de déceptions de bouleversements suscitant la nostalgie de l'avant-guerre. » ( Berstein et Milza t.II 2009: 9) C'est ce qu'Irène Némirovsky veut suggérer par la description de la vie aisée de Madeleine qui s'écoule tranquille, bien que troublée par quelques regrets et soucis. Et cela jusqu'à la grève des engagés de son mari qui signe le début des années trente caractérisées par le chômage, les grèves et les tentations totalitaristes.

Comme au début de la nouvelle, où les pierres-clous étaient les bornes d'une étendue (Lloze 1993:103) historique qui finissait par une boucherie, c'est une pierre-arme qui avertit sur le danger d'une idéologie qui avait fait de l'*Internationale* son hymne. La mort d'une ouvrière et d'un patron dans la nouvelle *La Comédie bourgeoise* témoigne du désir d'Irène Némirovsky de rester neutre de point de vue politique. La mort des deux personnages n'empêche pas que la vie continue dans la petite ville de province où l'usine, signe de développement économique, au début modeste, comme les maisons, devient de plus en plus importante. Les familles des ouvriers et les familles des bourgeois finissent par partager le même territoire qui, pourtant, pendant la crise se transforme en un champ de bataille.

«- C'est la vie...

Le bruit de l'usine.

Le bruit de la machine à coudre.

L'usine est plus importante, entourée de bâtiments neufs. Des ouvriers, qui semblent irrités et inquiets, passent, discutent. Henri traverse une salle ; des regards haineux, de sourds murmures mécontents le suivent. » (Némirovsky 2006: 106)

L'*Internationale* qu'on entend au loin précède la pluie de pierres qui s'abat sur les fenêtres de la maison de Madeleine. Nous rappelons que « la lueur née à l'Est » avait enthousiasmé même des représentants de la jeune bourgeoisie (Berstein et Milza t.II 2009: 52) après la Révolution d'Octobre. Par son geste de mettre la machine à coudre dans son étui et de continuer à coudre à la main une petite robe d'enfant, Madeleine reconnaît cette erreur. Le bonheur conjugal parfait et la paix sociale sont des rêves d'enfant dont il faut se débarrasser.

« Une pierre, deux, trois, sont jetées contre les volets. Elle dit en riant :

-J'ai bien envie de mettre sur la fenêtre les deux vases bleus que tante Cécile nous a donné pour notre mariage. C'est une occasion unique de nous en débarrasser, tu ne trouve pas ? » ( Némirovsky 2006: 108)

Que fait la force de cette couche sociale, la bourgeoisie, qui continue sa marche entêtée même quand les résultats du progrès, l'un de ses rêves la déçoivent, et quand tant de pierres qu'on a cru angulaires tournent contre elle ? C'est la question à laquelle la nouvelle de Némirovsky essaie de répondre.

C'est ce qu'Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt dans *La vie d'Irène Némirovsky* remarquent aussi: « la solidité à toute épreuve de la bourgeoisie provinciale, qui ne se laisse jamais démembrer et affronte bravement le sort à coup de naissance, de mariage et de testaments. » (Philipponnat et Lienhardt 2007: 469)

Nous remarquons que la technique narrative sert au but de l'écrivaine qui veut faire de sa nouvelle une forme-sens : la narratrice décrit la vie de Madeleine en accéléré pour faire apparaître la vanité des désirs et des frustrations d'une vie familiale. Résignation et regrets trament le destin de l'individu sacrifié pour les valeurs de sa « caste », comme c'est le cas de Madeleine. Il n'y a pas d'étude sociale ni d'analyse psychologique, seulement des tableaux du quotidien dérangé par les transformations sociales externes. Et pour les surprendre la narratrice utilise l'écriture filmique : « plans après plans, juxtaposés ou fondus enchaînés ». (Philipponnat et Lienhardt 2007: 274)

La nouvelle débute par un « profond travelling » (Philipponnat et Lienhardt 2007: 274) sur une route du Nord désertée par la guerre. À la place des êtres, l'« univers muet, pauvre et nu des pierres ». (Lloze 1993:101) Peu à peu l'espace s'anime et la vie reprend son cours. La campagne « plate et mélancolique », image d'un univers désacralisé est animée par le son des roues. Après la roue ce sont les trains, les voitures et les carrioles qui passent en rappelant à l'homme le long chemin que la civilisation avait parcouru. Les maisons grises et basses sont les premiers signes de son redressement. Comme bâton pour le soutenir apparaît l'usine, lieu de regroupement et de production.

La narratrice nous conduit ensuite dans la maison de Madeleine et commence à dérouler les étapes d'un mariage arrangé. Même si l'argent ne fait pas le bonheur de la famille il en assure la stabilité.

La nouvelle finit par un plan fixe sur la même route du début, cette fois-ci peuplée. Nous y retrouvons toujours la famille bourgeoise: la grand-mère Madeleine et ses petits-fils. La première, le dos courbé, guide la marche de sa petite-fille sur le chemin de la vie. La génération intermédiaire qui a bien appris les valeurs de sa classe est restée à la maison pour se reposer et pour parler de l'argent.

La nouvelle *La Comédie Bourgeoise* ouvre la voie, dit Jonathan Weiss (Weiss 2010:135) à d'autres textes qui ont comme sujet la vie et les mœurs de la bourgeoisie française comme, par exemple, « le grand roman classique »(Philipponnat et Lienhardt 2007:476) *Les Biens de ce monde*. C'est aussi le cas des trois autres nouvelles du volume *Films parlés* : le sujet de la nouvelle *Les Fumées du vin*, celui de la guerre civile de Finlande, revient dans le roman *Le Vin de solitude* et dans *Aïno*. *Film parlé* et *Ida* décrivent des étrangers, confrontés à leur solitude essayant de survivre dans le Paris des années trente. D'après Weiss, le volume *Film parlé* est important par la place dans l'évolution de l'œuvre de Némirovsky et non pas par la technique narrative choisie. Cependant, ce volume a établi la réputation de nouvelliste de la romancière qui publiera constamment des nouvelles dans *Gringoire*, *Candide*, *La Revue de Paris*, *La Revue des Deux Mondes*. (Weiss 2010:135)

## BIBLIOGRAPHY

Oeuvres complètes d'Irène Némirovsky,t.I Paris, Ed. LGF/Livre de Poche, coll. La Pochothèque, 2011.

Oeuvres complètes d'Irène Némirovsky, t. II, Paris, Ed. LGF/Livre de Poche, Coll.La Pochothèque, 2011.

Condei, Cecilia, Introduction à la pragmatique du langage et à l'analyse du discours, Craiova, Editura Universitaria, 2012.



Kershaw , Angela , Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France , Abingdon, Taylor and Francis, 2009.

Berstein, Serge et Milza, Pierre, Histoire de la France au XXe siècle, t.I 1900-1930, Paris, Ed. Perrin, 2009.

Berstein, Serge et Milza, Pierre, Histoire de la France au XX e siècle, t.II 1930-1958, Ed. Perrin, Coll. Tempus,2009.

Kristeva , Julia, Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

Lloze , Evelyne, Approches de Jacques Dupin, Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi B. V., 1993.

Maingueneau, Dominique, Les termes clés de l'analyse du discours, Paris, Seuil, 1996.

Maingueneau, Dominique, Discours et analyse du discours , Paris, Armand Colin, 2014.

Némirovsky , Irène, *Ida*, Paris, Denoël, 2006.

Philipponnat , Olivier et Lienhardt Patrick, La vie d'Irène Némirovsky, Paris, Denoël, 2007.

Weiss , Jonathan, Irène Némirovsky, Paris, Le Félin, 2010 (2005)

<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Tourgueniev-fumee.pdf>

## MAGIC REALISM AND SUBVERSIVE LANGUAGE IN ȘTEFAN BĂNULESCU'S THE BUSTARD

**Adriana Brătfălean (Bâcâin)**  
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: This study takes rise from the statement that Ștefan Bănulescu's short story The Bustard is an original blend of real life and fantasy. In order to fuse mythical elements with the social reality of his times, the Romanian writer Ștefan Bănulescu makes use of the narrative style of the magic realism, in which the ordinary and the extraordinary are equally acceptable.*

*The study aim is to analyze the narrative technique of magic realism used by Bănulescu to assume his own identity. Although at first sight it tells the love story, sometimes marvelous, between Miron, a young man, unable to live his present life, and Victoria, an unhappy married young woman, in reality, The bustard recites the social reality of the communist era in a fictional way through a subversive language.*

*The research methodology is analysis.*

*The findings of this study are that, by using the narrative technique of magic realism, Bănulescu's The Bustard bridges the real living experiences and the world of fiction and makes from the bustard, the symbol bird of the Bărăgan, the conceptual metaphor for assuming the writer's own identity.*

*Keywords: Ștefan Bănulescu, The Bustard, magic realism, subversive language, symbolism*

Dacă *Mistreții erau blânzi* este cea mai cunoscută nuvelă a lui Ștefan Bănulescu, *Dropia* reprezintă capodopera realismului magic bănulescian și este, cu siguranță, una dintre cele mai frumoase demonstrații despre modalitățile prin care ficțiunea, miraculosul se poate substitui realității.

Voi începe analiza acestei nuvele într-un mod oarecum atipic, și anume pornind de la proiectul ROHU- 14 - The Nature Corner: „Conservarea, protejarea și promovarea valorilor naturale din zona transfrontalieră Salonta-Békéscsaba”, proiect lansat în martie 2018, finanțat de Uniunea Europeană prin Fondul European de Dezvoltare Regională și care, pe partea românească, vizează conservarea dropiei. Astfel, din *Misterioasa dropie*<sup>1</sup>, ghidul educativ al proiectului, aflăm că, din cauza tulpinilor înalte, culturile de porumb și floarea soarelui sunt neprielnice acestei păsări. Un alt factor periclitant pentru dropii, tot din considerentul înălțimii, este iarba înaltă, acesta fiind motivul pentru care dropia preferă locurile deja pășunate de oi, unde iarba e mai mică. Dacă iarba înaltă și lanurile de porumb și floarea-soarelui puteau fi evitate de către dropii, acestea nu puteau, totuși, scăpa de țărani care le consumau în iernile grele, când apa de pe penele lor îngheța, împiedicându-le să zboare și, transformându-le, astfel, în pradă ușoară. O altă informație interesantă, necesară în analiza nuvelei, am aflat-o în urma citirii articolului *Calendarul dropiei: cum influențează iarna comportamentul dropiilor*, articol publicat în data de

---

<sup>1</sup>Fondul European de Dezvoltare Regională „Misterioasa dropie”, disponibil pe URL: [https://www.dropia.eu/documents/Ghid%20profesori\\_RO\\_e987382a47.pdf](https://www.dropia.eu/documents/Ghid%20profesori_RO_e987382a47.pdf) la 21.04.2020.

4 martie 2020 pe dropia.eu, site-ul oficial al proiectului: „Sezonul rece poate trezi în dropii instinctul migrației”<sup>2</sup>.

*Dropia* începe în notă realist-magică, cu prezentarea imaginii câmpiei Bărăganului, un spațiu mitic, edenic, cu iarbă înaltă, populat de prepelițe, unde, când se face ziuă, fetele lui Arșunel, asemenea unor nimfe ale câmpiei, aleargă, se scaldă în roua dimineții și par să trăiască în comuniune cu păsările: „Le zboară prepelițele pe la subsiori și le cântă prigoriile cu gușă roșie pe la ascuțiturile pieptului”<sup>3</sup>. Acest tip de manifestare a înaripatelor nu pare, însă, să îi surprindă deloc pe cei doi călăreți care merg în fruntea unui convoi de țărani. Din discuția lor aflăm că pe acel câmp nu există fântâni din cauza lipsei apei. Acest amănunt ne ajută să plasăm acțiunea nuvelei în timp istoric: marea secetă din anii 1946-1947. Indicii despre mărimea dezastrului ce va urma regăsim în reacția lunii: „luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, așa, ca un bănuț de ou [...] oul începutului și sfârșitului”<sup>4</sup>. Oul este un „simbol arhetipal al începutului tuturor lucrurilor, al originii, al regenerării și permanenței vieții”<sup>5</sup>. Ce poate semnifica, atunci, „oul începutului și sfârșitului”? Să fie marea foamete ce a însoțit marea secetă din 1946-1947? Răspunsul ar fi afirmativ, dacă e să interpretăm ad literam cuvintele nuvelei. Sau să fie începutul comunismului, care, în România, și-a consolidat instaurarea în acea perioadă, un început care, din nefericire, pentru mulți, a însemnat un sfârșit de drum? Răspunsul ar fi iarăși afirmativ dacă am citi printre rânduri și l-am suspecta pe Bănulescu de subversivitate.

Nuvela *Dropia* este construită pe două planuri temporale: un plan al prezentului, al realului, reprezentat de drumul prin întuneric pe care îl face convoiul pentru a ajunge la dropie și un plan al trecutului, al magicului, marcat de drumul, prin memorie, către aceeași dropie. La prima vedere, cele două temporalități nu au nimic în comun. La o analiză mai profundă, însă, ele se întretaș, rezultatul fiind, poate, cea mai frumoasă mostră de realism magic din literatura română. Drumul real, parcurs în toiul nopții de țărani spre ținutul mitic de la dropie își are corespondent în drumul imaginar, parcurs de naratorii homodiegetici Miron, Corbu și Victoria, prin noaptea minții, de această dată. Finalitatea este aceeași: găsirea dropiei, nu însă și scopul, așa cum vom vedea pe parcursul descifrării sensurilor nuvelei.

Temporalitatea realismului magic permite ca lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august să se concentreze toate în septembrie: „E cald ca-n iulie, înfloresc salcâmi ca-n aprilie și se coc strugurii de toamnă”<sup>6</sup>. Pentru această translație a timpului, Miron are, însă, o explicație personală, plauzibilă pentru el și interlocutorul lui, neplauzibilă poate pentru noi: „S-a luat timpul de la început să-și petreacă zilelele netrăite”<sup>7</sup>.

Pe fundalul acestui timp miraculos apar schițate două personaje cel puțin la fel de miraculoase: Fuierea și Corbu. Fuierea cu siguranță existase în realitate mai în vechime, de vreme ce în apropierea Făcăienilor natali ai lui Bănulescu se află Moara lui Fuierea. Conform unei legende locale, istorisite în *Memoriile unui om tânăr* și reluate în *Dropia*, lui Fuierea îi fugise soția, din cauza foamei și a setei. Nimeni nu știa cu cine. Morarul era, însă, convins că „o

<sup>2</sup>Grupul Milvus „Calendarul dropiei: cum influențează iarna comportamentul dropiilor”, disponibil pe URL: <https://www.dropia.eu/articles/calendarul-dropiei-cum-influenteaza-iarna-comportamentul-dropiilor-partea-2-2> la 21.04.2020.

<sup>3</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbașilor*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.40.

<sup>4</sup>*Ibidem*.

<sup>5</sup>Ivan Evseev: *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p.124.

<sup>6</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbașilor*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.41.

<sup>7</sup>*Ibidem*.

luase un vârtej alb, într-o zi la amiază”<sup>8</sup> și porni călare să își caute soția. Fuierea revenea acasă în fiecare seară să vadă dacă nu cumva soția i se întorsese între timp. Aceste întâmplări par să constituie o parte firească a realității cotidiene, din timp ce nu li se par neobișnuite țăranilor, care discută despre ele ca de un fapt obișnuit. Mai mult decât atât, transmiterea și perpetuarea în timp a legendei lui Fuierea este apanajul tot al țăranilor, ca păstrători ai zestrei mitologice locale. Astfel, niște „văduve cu dragostea neîmplinită”<sup>9</sup> povestesc că, de atâta alergat, Fuierea formase o cărare, care, la un moment dat, s-a surpat sub copitele cailor. Ca pentru a da veridicitate legendei perpetuate în timp, unii săteni, deși nu l-au mai văzut niciodată aievea pe bietul morar, susțin că, uneori, în câte o noapte, l-au mai auzit cum „mergea cu calul pe sub pământul cărării și-și căuta mai departe nevasta”<sup>10</sup>. Adevăr sau legendă? Nimeni nu poate spune cu siguranță. Există, totuși, un amănunt interesant: în curtea presupusei case părăsite a fantomaticului Fuierea poate fi văzut un copac miraculos: un plop uscat de sus până jos, printre ale cărui crengi vara cresc maci roșii. Plopul („simbolul omului bântuit de o adâncă tristețe”<sup>11</sup>) este chiar nefericitul Fuierea. Așa cum nimeni nu poate culege macul presărat, așa și Fuierea pare să fie pe veci blestemat să-și caute nevasta, fără a o găsi vreodată.

Dacă Fuierea este, indiscutabil, echivalentul unui personaj legendar local, Corbu, asemenea păsării care i-a dat numele, este „un călător între două lumi”<sup>12</sup>: lumea fabulosului și lumea țăranimii dobrogene. Pe tot parcursul nuvelei, Corbu reprezintă personajul liant, care asigură aderența trecutului la prezent și a ficțiunii la realitate. El este realul magic, omul care „și-a ridicat umbra de seară în picioare și s-a învelit cu ea”<sup>13</sup>, deoarece „nici el, nici părinții lui n-au avut plapomă”<sup>14</sup>. Să fie aceasta o descriere a unui personaj fabulos sau, dimpotrivă, o remarcă subtilă la adresa întunericii și sărăciei din vremea comunistă? Cum ar putea fi înțeleasă remarca lui Corbu: „M-ai chemat din răsărit și-ți răspund din asfințit.”<sup>15</sup> sau sfatul pe care acesta i-l dă lui Miron: „tu să rămâi cu ochii la soare”<sup>16</sup>? Indiferent de interpretări, Corbu, este, indubitabil, exponentul înțelepciunii paremiologice a țăranului român („alerg cu calul să văd ce nu apuc cu vederea”), dovada autenticității locuitorilor satului dobrogean, etalonul unei lumi ce încă mai păstrează specificul folcloric. El măsoară lumea cu basmul și cu cântecul: vorbește în basme și este păstrătorul cântecelor străvechi ale străbunilor, cântece numai de el știute. Asemenea țăranului român, Corbu trăiește în comuniune deplină cu natura: „are un cal întins și cu spate lat, se lungește pe el și doarme [...] cum se lungește, și adoarme, că-i suflă calul în tălpi cu nările”<sup>17</sup>.

După ce ne-a făcut cunoștință cu Fuierea și Corbu, Miron, principalul narator homodiegetic al nuvelei, ne introduce în lumea satului dobrogean. Satul bănulescian este vechi de când lumea, sătenii fiind grupați în neamuri, constituire care atestă perpetuarea în timp a unor

<sup>8</sup>*Ibidem.*

<sup>9</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.42.

<sup>10</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.42

<sup>11</sup>Romulus Antonescu: *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2016, p.536.

<sup>12</sup>Romulus Antonescu: *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2016, p.185.

<sup>13</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.43.

<sup>14</sup>*Ibidem.*

<sup>15</sup>*Ibidem.*

<sup>16</sup>*Ibidem.*

<sup>17</sup>*Ibidem.*

structuri organizatorice străvechi. Alt element care transpare din această încrângătură de neamuri este credința populară în dualitatea bine-rău. Neamul lui Pepene este cel mai vechi din sat și a dat și câțiva cărturari, de a căror soartă, însă, nu se știe nimic: „Or fi fost și ei osteniți dacă nu li s-a auzit glasul în lume”<sup>18</sup>. La polul opus al demnității morale se află neamul lui Dănilă, care „se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată”<sup>19</sup>. Cei din acest neam obișnuiau să se însoare cu fete străine, necunoscute de nimeni, din satele vecine. Fidel acestei tradiții încetățenite în neamul său, Paminode Dănilă o ia de soție pe fata de care Miron fusese îndragostit în tinerețe. Nepăsător și tot timpul hoinărind prin alte locuri, ca să afle „cum cântă cucu”<sup>20</sup>, Miron își ratează șansa la fericire atunci când fata va fi pețită de Paminode și dusă în satul vecin. Neîmpăcat cu gândul că a pierdut-o, Miron îi povestește interlocutorului său nocturn cum, peste câțiva ani, un străvechi cântec lăutăresc: „Parc-au fost vise de noapte, așa le-am uitat pe toate” îl va răscoli și va face ca trecutul să răbufnească în prezent. Această răbufnire își are corespondent în starea vremii. Așadar, în această nuvelă, interferențele temporale nu se descriu doar în termeni calendaristici, reducându-se la o simplă suprapunere a anotimpurilor, ci creează o anomalie și în starea lăuntrică a lui Miron, care, deși știe că fata este căsătorită, pornește în căutarea iubirii sale neîmplinite.

Ca un preludiv la ce va urma, naratorul ne poartă prin magia Văii Mieilor, deschizând calea către transfigurarea mitică a realului. Traseul convoiului spre dropie duce pe la Movilele din Valea Mieilor, cu un lot al acestui ținut fabulos fiind împrăștiat tatăl lui Ștefan Bănulescu ca urmare a participării sale la primul război mondial. De Valea Mieilor se leagă o altă legendă locală, pe care ne-o revelează Bănulescu, prin vocea naratorului-personaj Miron. Astfel, aflăm că, în Movile, se află niște morminte vechi, ce datează de pe vremea războaielor cu turcii. Despre împrejurimile Movilelor se spun povești înfricoșătoare. Prin surpăturile de la marginile Movilelor, „sună pământul, mai ales noaptea și pe senin”<sup>21</sup>. Din această cauză, nimeni nu îndrăznește să tulbure liniștea armatei turcești îngropate aici. Oamenii privesc locul cu respect și teamă și, de aceea, nu trec pe aici cu căruțele decât foarte rar și doar la nevoie. Fiind un loc nu prea prielnic recoltelor, Valea Mieilor este folosită de oameni, mai ales, primăvara pentru pășunatul mieilor. Conform legendei, Valea Mieilor și-a primit numele de la nevinovatele animale, singurele care, prin inocența lor, nu tulbură liniștea celor răposați: „Numai copitele mieilor nu sună pe golul de sub Movile”<sup>22</sup>.

Din acest moment, narațiunea alunecă, încetul cu încetul, în mit și simbol. Ajuns la presupusa casă a lui Paminode Dănilă, Miron constată că aceasta nu numai că nu are poartă, dar este și înconjurată de un gard atât de înalt încât face practic imposibil accesul înăuntru. Cum singurul cunoscut de prin partea locului era Petre Uraru, Miron se hotărăște să tragă la casa acestuia și să afle mai multe informații despre fosta lui iubită. În timp ce mănâncă prune uscate și bea apă rece cu pândarul și soția acestuia, Victoria, Miron pătrunde într-un univers mitic, populat din plin de evenimente neobișnuite, eresuri, obiceiuri străvechi și practici ancestrale cu substrat păgân. Asistăm la transpunerea în plan literar a unui univers spiritual, dominat de credința rurală în duhuri ascunse în elementele naturii, în descântece magice și demonism erotic. Aproape pe nesimțite, Miron se trezește purtat într-o lume arhetipală, invadată, însă, pe neașteptate, de

<sup>18</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.44.

<sup>19</sup>*Ibidem*.

<sup>20</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.46.

<sup>21</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.47.

<sup>22</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.47.

fantasme și intruziuni ale fabulosului. Astfel, realului miraculos cu reflexe mitice încep să i se deschidă larg porțile.

Victoria, care face parte din descendența înțelepților neamului lui Pepene, nu găsește ceva neobișnuit în ploaia cu spice de secară și flori de soc, elemente asociate cu spiritele rele și nenorocirile. Mai mult decât atât, nevasta pândarului se dovedește o bună cunoscătoare a toposului mitic local atunci când relatează pe larg, cu lux de amănunte, ritualul orzului pe vatră, practicat de fetele nemăritate în ajunul Anului Nou. În conformitate cu acest rit străvechi, în seara nopții dintre ani, zece fete de măritat s-au adunat într-o cameră pentru a pune orz pe vatră. După ce au tras perdelele, au stins lampa și au tras din foc, pe vatră, cărbunii aprinși, fetele, fără a purta nicio podoabă, cu basmale galbene în mână și îmbrăcate în cămăși albe, închise la gât și lungi până în pământ au stat în picioare și, la lumina jarului, au aruncat orz pe vatră să vadă încotro sar boabele. Se credea că direcția boabelor le arăta de unde le vor veni pețitorii. Pentru ca acest lucru să se întâmple, fetele au cântat cântecul de cămașă albă, „cântec de tinerețe, care nu se învață. Crește pe neștiute. Nu-l zic lăutarii, că nu-i pentru uliță”<sup>23</sup>. După ce toate boabele au sărit, fetele au luat bucăți de gheață cu care au stins jarul, s-au îmbrăcat, au aprins lampa, au tras perdelele și s-au dus să deschidă ușa pentru ca feciorii, care trebuiau să aștepte în uliță, să poată intra. Ceva, însă, se pare că nu a funcționat bine în ritualul lor, de vreme ce niciunul dintre cei zece feciori care trebuiau să vină nu a apărut. Neobișnuitul situației nu pare, însă, să le fi surprins prea mult pe fete, cu atât mai puțin să le descurajeze, din moment ce ele găsesc o explicație absolut plauzibilă la ceea ce s-a întâmplat, sau, mai degrabă nu s-a întâmplat, menținând, astfel, în limita credibilului relatarea ritualului practicat. Făcând dovada cunoașterii întregului comportament ritualic, fetele s-au uitat afară la streșini pentru a număra țurțurii de gheață. Erau mai mulți de zece. Aceasta însemna că, în timp ce ele au cântat cântecul de cămașă albă, flăcâii nu se uitaseră pe fereastră și, prin urmare, nu îi ajunseseră încă blestemul de a fi înghețați și prinși la streășina casei. Convinse că flăcâii încă așteptau în uliță, fetele i-au strigat și, cum aceștia nici acum nu au apărut, ele au hotărât să plece în căutarea lor. Nu i-au găsit. I-au aflat abia la întoarcere, când flăcâii le așteptau pe prispă ronțâind țurțurii de la casă. Fără a pune măcar sub semnul întrebării ce a provocat această disfuncționalitate, ritualul păgân va fi continuat. Feciorilor li se va pune în față o tingire prăfuită cu sare și plină cu boabe de porumb pentru a le mânca. Aflăm și semnificația ancestrală a consumului boabelor de porumb: finalitatea lui era ca fetelor să le stea pețitorii. Dacă până acum, relatarea a putut fi menținută și justificată în limitele mitologicului arhaic, fabulosul va apărea atunci când, la final, fetele constată că sunt cu doi feciori mai mult, iar aceștia sunt nimeni alții decât băieții lui Paminode Dănilă, care ieșiseră și ei să vadă pentru prima dată fete. Teoretic, acești doi tineri, de șaptesprezece, respectiv nouăsprezece ani, nu pot fi fii lui Paminode, acesta însurându-se în urmă cu doar șase ani. Practic, se poate justifica această apariție doar prin temporalitatea distorsionată a realismului magic.

Prin prezentarea concomitentă, în același plan al decorului real a unor elemente din sfera fabulosului, ritualul orzului pe vatră surprinde cel mai fidel caracterul sincretic al realismului magic și va reconstitui, cel puțin la nivelul mentalului, un topos mitic cu valențe mistico-fantastice.

Pe măsură ce relatează ritualul orzului pe vatră, Victoria se metamorfozează și va exercita asupra lui Miron un subtil ritual de seducție. Sub pretextul că îi va cânta soțului ei cântecul de

<sup>23</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.51.

cămașă albă, cântec ce trebuia rostit exclusiv de fetele nemăritate, Victoria se ridică veselă în picioare, se reazămă de canatul ușii și, uitându-se în ochii lui Miron, începe să reproducă cântecul mistic ca pe o incantație magică: „Bobul meu de soartă bună să cadă în humă, între soare și lună. Să-i priască și vânt și ploaie și brumă. Boabe rele, boabele, jarule, tu soarbe-le. Boabe bune, boabele, jarule, aruncă-mi-le. Printre ele, bob de aur, faur, taur, iute ca un graur, ban de aur, om de aur. Aur, faur, om de aur, în casă te-aduc”<sup>24</sup>.

După terminarea descântecului, Victoria își potrivește cocul, simbol al statutului de femeie măritată. Descântecul ei pare să fi avut efectul scontat asupra lui Miron, din timp ce, fascinat, acesta își aruncă privirea spre perna de pe pat. El observă că sub pernă se aflau frunze de pelin. Deasupra patului era agățat un tablou cu îngeri galbeni, iar flori roșii erau prinse de jur împrejurul ramei. Umbra lor se reflecta într-o candelă aprinsă. Pe masă erau așezate crengi de salcie înflorită, mireasma lor simțindu-se în întreaga încăpere. Atmosfera camerei, o combinație de sacru și păgân, vine să completeze stranietatea momentului. La prima vedere, această descriere se potrivește oricărei case țărănești. La o privire mai atentă, însă, simbolistica este răvășitoare. Pelinul, ca simbol al amărăciunii și deșertului sufletesc, indică „tristețea născută din dragostea neîmpărtășită”<sup>25</sup>. Galbenul îngerilor semnifică „adulterul, începutul destrămării unei căsnicii”<sup>26</sup>. Asociat cu „erosul triumfător”<sup>27</sup>, roșul este „culoarea dragostei și a vieții, a speranței și a sacrificiului, un sinonim al frumuseții și elevației”<sup>28</sup>. Dacă coroborăm toate aceste simboluri cu gesturile Victoriei, vom obține imaginea unei femei căsătorite, profund nefericite, care dorește să își trăiască alături de un alt bărbat iubirea neîmplinită prin căsnicie.

Victoria este conștientă că același sentiment de ratare, pe de o parte, și aceeași dorință de împlinire, pe de altă parte, nutrește și Miron: „Petre, omul ăsta a venit să prindă vremea din urmă”<sup>29</sup>. Urmează o întrebare-cheie, pe care nevasta pândarului i-o pune nefericitului îndrăgostit: „Ești în stare s-o vezi cum mai este ea acum?”<sup>30</sup>. Miron nu înțelege tâlcul ascuns al vorbelor femeii și îi răspunde acesteia sec, fără să șovăiască, că este dispus să o ia chiar și măritată. Răspunsul feciorului o va face pe Victoria să afirme: „Numai omul ăsta poate vedea «dropia»”<sup>31</sup>. Nedumerit, Petre vrea să afle despre ce dropie e vorba, ocazie pentru soția lui să îi reproșeze, cu un dispreț total nedisimulat, că el nu văzuse niciodată o dropie. Incapabil să înțeleagă că „sunt lucruri fără să fie”<sup>32</sup>, Petre joacă rolul de «avocat al diavolului», combătând cu sintagma «legende» tot ceea ce este peste puterea lui de înțelegere. Din punct de vedere spiritual, între el și soția lui este o diferență de la cer la pământ. Un episod sugestiv în acest sens este cel al relatării ritualului străvechi al orzului pe vatră din noaptea dintre ani, pe care Petre îl cataloghează, cum altfel, decât o «legendă»: „despre ajunul nopții ăsteia se spun multe legende, le scornesc fetele de măritat ca să le treacă de urât până la pețală”<sup>33</sup>. Victoria, în schimb, încadrează fabulosul acestui

<sup>24</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.52.

<sup>25</sup>Romulus Antonescu: *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2016, p.521.

<sup>26</sup>Ivan Evseev: *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p.66.

<sup>27</sup>Ivan Evseev: *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p.157.

<sup>28</sup>*Ibidem*.

<sup>29</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.53.

<sup>30</sup>*Ibidem*.

<sup>31</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.54.

<sup>32</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.50.

<sup>33</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.51.

ritual magic în limitele mitologiei populare și a culturii tradiționale locale, atrăgându-i soțului ei atenția să nu rătăcească de poveștile tinerilor, întrucât „poveștile astea nu albesc cu iarna și nu trec odată cu anii”<sup>34</sup>.

Ritualul de seducere a lui Miron, început cu incantația ce a avut o înrăurire magică asupra tânărului, va continua, Victoria fiind acum pe deplin convinsă că Miron vrea să prindă *dropia*, pentru a nu-i trece anii fără ca măcar să o vadă. Prin urmare, Victoria își desface cocul de femeie măritată, își lasă părul negru despletit, iar, după o vreme, cu capul puțin aplecat pe un umăr, începe să și-l împletească, lăsând la iveală un cercel alb cu țepi verzi și o alună neagră pe gât, deasupra inimii. Apoi, ca o adevărată cunosătoare, Victoria îi explică bărbatului ei: „Petre, [...] *dropia* e greu și de văzut, nu numai de prins. [...] *Dropia* nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, când are aripile îngreuiate și nu poate zbura [...] Greu și atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită”<sup>35</sup>.

În naivitatea lui, consultându-și lemnul de pândar, Petre crede că știe clipa potrivită pentru prinderea *dropiei*. Prin urmare, îi spune lui Miron că va putea vedea *dropia*: vara, noaptea și pe lună, dacă va merge de joi în două săptămâni la Pădurea Pietroiului, unde, în toiul nopții, Paminode Dănilă va veni la furat de fân împreună cu „nevastă-sa pe care n-o știe nimeni”<sup>36</sup>. Prin afirmația pe care o face, Petre Uraru, omul cu gândire obtuză, care părea inapt pentru gândirea simbolică, oferă, de fapt, cheia necesară pentru pornirea dezlegării misterului ce planează asupra identității *dropiei*: *dropia* este fata pe care Miron a iubit-o, dar pe care, din desinteres, a pierdut-o în favoarea lui Paminode. La auzul dezvăluirilor făcute de soțul ei, Victoria îi strigă acestuia să se oprească și îi amintește că ar fi trebuit de mult să fie la pogoanele de la ceair.

Imediat după plecarea pândarului începe cea mai sugestivă demonstrație de realism magic bănulescian. Fără ca Miron să își poată explica în vreun fel transformarea, Victoria i se înfățișează ochilor săi într-o rochie roșie, lungă, cu părul împletit în jurul tâmpelor și purtând cercei roșii. Încercarea Victoriei de a îl seduce pe Miron pare să își fi atins pe deplin scopul: Miron cade în mrejele femeii. Prin urmare, când se lasă noaptea, tânărul fecior află alături de nevasta pândarului „mirosul de pelin de sub pernă”<sup>37</sup>. A doua zi dimineața se va trezi, însă, singur.

După ce o caută pe Victoria în toată casa fără a o găsi, Miron se întoarce în camera în care visase că a fost cu Victoria, ca „să văd dacă mai e ceva din ce crezusem că a fost”<sup>38</sup>. Pe pervazul ferestrei Miron zărește o rochie roșie, iese, apoi, în curte și se îndreaptă spre o femeie care stătea în ploaie și arunca iarbă la un cârd de găște. Tânărul se apropie de femeie și îi șoptește să îl aștepte, deoarece se va întoarce de joi în două săptămâni pentru a merge la Pădurea Pietroiului să vadă *dropia*. Presupusa Victoria se întoarce cu fața spre Miron: „avea părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă. Nu era ea. Și-a dus palmele la urechi, și-a acoperit niște cercei roșii și m-a întrebat răstit: «Cine ești?»”<sup>39</sup>. În acel moment, pentru Miron, toată magia se risipește: „am plecat în sat la mine”<sup>40</sup>.

<sup>34</sup>*Ibidem.*

<sup>35</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.55.

<sup>36</sup>*Ibidem.*

<sup>37</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.56.

<sup>38</sup>*Ibidem.*

<sup>39</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.57.

<sup>40</sup>*Ibidem.*



Acțiunea nuvelei se reîntoarce în prezent, fără ca misterul simbolisticii dropiei să fie dezlegat. Din cele întâmplătoare în casa lui Petre și a Victoriei, inițial am fi tentați să credem, așa cum, în ignoranța lui, ne sugerează bărbatul, că dropia este fata pe care Miron nu a pețit-o la timp, care s-a căsătorit cu ciudatul și misteriosul Paminode Dănilă și despre care nimeni nu mai știe absolut nimic. Pornit pe urmele fetei dispărute fără niciun semn, tânărul poposește în casa pândarului Petre, unde o cunoaște pe soția acestuia, Victoria. Privind din perspectiva împlinirii în dragoste, Victoria este asemenea lui Miron. Poate acesta este și motivul pentru care cei doi se înțeleg. Chiar și ceilalți îi considerau suflete-pereche: „lumea zicea că am fi fost nimeriți unul pentru altul, dar nu ne-am știut la timp firea, ca să ne luăm și să facem casă împreună”<sup>41</sup>. Dacă nu ar fi fost descântecul de cămașă albă, gesturile Victoriei ar putea fi interpretate ca manifestări ale unei femei care dorește să își trăiască alături de Miron iubirea neîmplinită alături de soțul ei. Încantația magică a Victoriei și tot ritualul de seducție exercitat asupra lui Miron dau momentului o aură de fantastic inițiativ. Victoria devine ea însăși o dropie, un avatar al vechii dropii a lui Miron. Se dovedește, acum, că pândarul a avut doar parțial dreptate: dropia nu e fata pierdută, din dezinteres, de Miron, ci iluzia iubirii sale neîmplinite, un simbol al dorinței de împlinire prin iubire, un ideal erotic, după care unii, precum Victoria și Miron, tânjesc, dar care pe alții, precum Petre, îi lasă reci, rămânându-le pentru totdeauna străin.

Dacă din cauza teribilismului tinereții Miron și-a ratat prima șansă de a «vedea» dropia, Victoria îi oferă acum o a doua șansă. Miron, însă, nu va ști să o valorifice. Astfel, după ce împreună au cunoscut iubirea și aflat «dropia», Miron dovedește că nu a înțeles nimic din ceea ce îi oferă viața. Prin urmare, atunci când tânărul îi spune Victoriei că se va întoarce de joi în două săptămâni pentru a merge să vadă «dropia» la Pădurea Pietroiului, vraja se destramă. Victoria devine un personaj fantomatic, care, a doua zi, la apariția soarelui, dispare din viața lui Miron la fel de brusc precum apăruse, dar nu oricum, ci metamorfozată într-o altă femeie, pe care tânărul nu o cunoaște. După două săptămâni, Miron se va duce, așa cum i-a spus Petre, în miez de noapte, la Pădurea Pietroiului, dar, printre femeile care coseau el nu o va recunoaște pe fata pe care o știa.

Peste ani, privind retrospectiv, Miron își va recunoaște ignoranța: „De două ori nu știusem pe lângă ce trec”<sup>42</sup>. Victoria, în schimb, știuse prea bine: „Măritată am fost, mi-am strâns într-o dimineață lucrurile și am așteptat încă o dată pețitorii, asta a fost demult. Dar am rămas cu lucrurile strânse [...] vremea a trecut străină pe lângă mine”<sup>43</sup>. În acest moment, «dropia» se metamorfozează și ea: nu va mai reprezenta nici întruchiparea idealului de femeie/bărbat, nici simbolul regăsirii idealului erotic, ci va evolua spre ceva mult mai profund: simbolul regăsirii propriei identități. Victoria demonstrează din plin că și-a găsit-o pe a ei. Conștientizând că locul nu îi este lângă Petre, Victoria își va părăsi soțul, dar nu va mai găsi niciodată un bărbat pe placul ei. În curând, ea va muri cu regretul că vremea a trecut străină pe lângă ea, nu înainte de a-i cere lui Corbu să-i poarte racla și să îi cânte la înmormântare: „Cântă-n grâu și-n iarbă verde, de văzut nu se mai vede”<sup>44</sup>. Această descriere se potrivește, atât de bine, cu descrierea unei dropii. Are loc, așadar, o nouă metamorfoză a «dropiei», care devine acum simbolul asumării propriei identități.

<sup>41</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.49.

<sup>42</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.59.

<sup>43</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.58.

<sup>44</sup>Ștefan Bănuțescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.59.

Începând din acest punct, se deschide calea înțelegerii adevăratului sens al *dropiei*. De un real ajutor în realizarea acestui demers este nimeni altul decât Corbu. El va uni esența celor două planuri temporale pe care este construită nuvela: „culesul și alesul”<sup>45</sup>. După moartea Victoriei, *dropia* va deveni un toponim, locul spre care se îndreaptă țărani pentru a culege porumb: „Mergem *la dropie*, cine o fi numit așa, nu știu, locurile astea, spre care ne-am rupt satul ca să scăpăm de sărăcie și să luăm în dijmă culesul porumbului”<sup>46</sup>. Neputând fi suspectați că ei, cunoscătorii celor mai profunde adevăruri arhaice, nu știau că *dropia* nu crește în lanurile de porumb, țărani, prin această călătorie, demonstrează cu totul altceva. Ei sunt dovada vie a foametei și a sărăciei în care se trăia în acele vremuri, tradiționala mămăligă românească făcută din făină de mălai, nereprezentând altceva decât pâinea săracului, care, deși aparent spornică, nu prea ține de foame. Printre rândurile spuselor lui Corbu se poate citi, însă, o realitate mult mai crudă: țărani nu sunt proprietari ai acelor pământuri, ci simpli simbriași, ce au luat în dijmă suprafețele agricole. Pentru a scăpa de sărăcie, ei trebuie să își lase în urmă meleagurile natale și să pornească pe un nou drum, cel al pribegiei.

Abia acum, titlul nuvelei își pierde ambiguitatea, începe să prindă contur și capătă cu adevărat sens. Pentru țărani, *dropia*, pasărea-etalon al Bărăganului lor, simbolizează, așa cum altădată reprezenta și pentru Victoria, asumarea propriei identități. Spre deosebire, însă, de nefericita nevastă a pândarului, despre care se știe sigur că a plătit cu viața îndrăzneala de a încerca să își recupereze propria identitate, țărani bănulescieni mai au o șansă... sau poate nu. În fața lor, „începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele.”<sup>47</sup>, salvarea și speranța, sau, dimpotrivă, sărăcia adusă de comunismul românesc care se îndrepta dinspre răsărit pentru a se întinde peste întreaga Românie.

Ștefan Bănulescu este el însuși o *dropie*. În iernile grele ale comunismului românesc, asemenea păsării simbol al meleagurilor sale natale, a încercat de câteva ori să pornească spre ținuturi mai calde, mai prietenoase, luând calea străinătății. S-a întors, însă, de fiecare dată, și s-a chinuit, asemenea Victoriei și țărani săi mult prea iubiți, să își regăsească propria identitate. Și se pare că el chiar a reușit: s-a folosit, până la virtuozitate, de tehnica narativă a realismului magic pentru a spune povestea nefericită a vremurilor sale, făcând din pasărea simbol al Bărăganului metafora conceptuală a asumării propriei identități.

## BIBLIOGRAPHY

### A. Bibliografia operei

(1) Bănulescu, Ștefan. *Iarna bărbaților*. București, Editura pentru Literatură, 1966.

### B. Dicționare:

(1) Antonescu, Romulus. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Editura Tipo Moldova, Iași, 2016.

(2) Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Editura Amarcord. Timișoara, 1994.

<sup>45</sup>Ștefan Bănulescu: *Iarna bărbaților*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.59.

<sup>46</sup>*Ibidem*.

<sup>47</sup>*Ibidem*.

**C. Surse online:**

- (1) [https://www.dropia.eu/documents/Ghid%20profesori\\_RO\\_e987382a47.pdf](https://www.dropia.eu/documents/Ghid%20profesori_RO_e987382a47.pdf), la 21.04.2020.
- (2) <https://www.dropia.eu/articles/calendarul-dropiei-cum-influenta-za-iarna-comportamentul-dropiilor-parte-2-2>, la 21.04.2020.

## THE POSITION OF WRITER VALERIU ANANIA IN THE DOMESTIC LITERARY LANDSCAPE

Alin Țig

PhD Student, University of Oradea

*Abstract: The writer Valeriu Anania represents a stain of colour in the history of the Romanian literary landscape: still not fully understood, his literary work is being reconsidered – especially in the beginning of the 3<sup>rd</sup> millennium, when critics like Lucian-Vasile Bâgiu, Nicoleta Pălimaru or Doina Pologea try to bring into attention the former Metropolitan of Cluj’s literary work. Versatile writer, Valeriu Anania writes prose, literary memorialism, poetry, literary and theological essays. Literary critical reception of Anania’s work was sinuous, due to the complicated relation with a dictatorial regime – the Communist one. Although Valeriu Anania did not write a page of his own of literature after 1990 (when he begins to diorthoate *The Holy Bible*), the literary work of the former Metropolitan of Cluj received positive reviews – which proved to be insufficient to consecrate his entrance into the Romanian literary canon. Although the writer’s name is present in Dumitru Micu or Alexandru Piru’s histories of the Romanian literature, for Nicolae Manolescu, the most appreciated nowadays critic, Anania’s name is not recorded between those of canonic writers. Could this fact be pinned to the impossibility of framing Anania’s literary work into a literary movement? The difficulty of Anania’s literary reception could also be pinned to another aspect: in a declaration offered to his communist investigators, the writer argues that literature is either “materialist” or “Christian” and prophesying the victory of the “Christian” one. In this paper, we shall try to summarize the history of Anania’s literary critical reception and to see where critics frame his literary work.*

*Keywords: literary critical reception in waves, literary canon, sinuous reception, histories of literature, literary critic.*

### 1. Preliminarii

Cunoscut mai degrabă ca teolog și ierarh, poate ca memorialist ori dramaturg, mitropolitul-scriitor Valeriu (Bartolomeu) Anania (1921 – 2011) rămâne o personalitate proeminentă a României postdecembriste, un reper moral în toată degringolada postrevoluționară, dar și un scriitor care, după cum afirma Constantin Cubleşan, „este încă departe de a fi fost cercetat și apreciat, la adevărata măsură, în toate ipostazele sale creatoare, în cele literare mai cu seamă”<sup>1</sup>. Putem spune că autorul *Greului pământului* este, fără îndoială, o pată de culoare în peisajul literar românesc. Receptarea critică a operei sale literare cunoaște numeroase sinuozități. Dacă acestea ar fi puse exclusiv pe seama relației problematice cu autoritățile comuniste, am avea un tablou incomplet al istoriei receptării. În interiorul perioadei socialiste a istoriei românilor, Valeriu Anania a fost mai întâi marginalizat din cauza unei

---

<sup>1</sup> Constantin Cubleşan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, p. 5.

întâmplări nefericite<sup>2</sup> – petrecute cu ani de zile înainte de venirea comuniștilor la putere – , în urma căreia a fost etichetat, pentru zeci de ani, drept *legionar*. Fișa aceasta, notează Valeriu Anania în *Memoriile sale*, o va purta toată viața<sup>3</sup> ca pe un stigmat, întâmplarea cu pricina blocându-i ascensiunea și recunoașterea ca scriitor important al literaturii române, pentru câteva decenii.

Valeriu Anania a scris mult, încercându-și pana pe diferite genuri literare: poezie, publicistică, eseistică, proză, dramaturgie. Ca atare, istoria receptării sale critice consemnează și multe debuturi: în 1935, el publică, în revista *Ortodoxia*, versurile poeziei *Pământ și cer*; în 1937, scriitorul debutează și publicistic, cu articolul *Camaradul Anton*, un necrolog apărut pentru a consemna trecerea la cele veșnice a dascălului său iubit de pe băncile Seminarului Central din București, scriitorul Anton Holban; în 1938, Anania debutează și în dramaturgie, cu scenariul radiofonic în versuri *Jocul fulgilor*. Debutul editorial are loc abia în 1966, cu piesa de dramaturgie *Miorița*, prefațată de Tudor Arghezi, debut consemnat „în lipsă”, monahul Bartolomeu fiind detașat la Episcopia Ortodoxă Română din America, cu un an înainte (1965). Până în 1976, când se întoarce în țară, Valeriu Anania publică (sau, mai degrabă, i se publică) mai multe poeme dramatice – *Meșterul Manole* (1968), *Du-te vreme, vino vreme* (1969), *Păhărelul cu nectar* (1969), *Steaua Zimbrului* (1971), dar și volumele de versuri *Geneze* (1971) și *Istorie agrippine* (1976), pentru cel din urmă volum primind mulțumirile președintelui de atunci al României, Nicolae Ceaușescu<sup>4</sup>. Versurile din *File de acatist* apar peste Ocean, la Detroit (ediție bibliofilă, 1976).

După aterizarea și reținerea<sup>5</sup> la București, urmează totuși câțiva ani de relativă liniște în relația cu autoritățile comuniste pentru scriitorul Valeriu Anania, răstimp în care îi mai apar: un roman (*Străinii din Kipukua*, 1979), *Greul pământului* (pentalogia mitului românesc, apărută în 1982, în două volume, pentru care scriitorul este distins cu Premiul de Dramaturgie al Uniunii Scriitorilor din România), volumul de scrieri memorialistice *Rotonda plopilor aprinși* (1983) și volumul de versuri *Anamneze* (1984).

Pentru anul 1986, scriitorul pregătește apariția unui volum de nuvele și povestiri – *Amintirile peregrinului apter* (intitulat inițial *Salba Carpaților*). Volumului i se va refuza publicarea de patru ori până în 1989, când autorul lui, deznădăjduit, se va împăca cu ideea apariției lui postume<sup>6</sup>. Cartea va fi publicată în 1990, după căderea socialismului românesc, an în care scriitorul mai publică și un volum de eseistică – *Cerurile Oltului*. Deși se dedică, începând cu 23 decembrie 1990, diortosirii *Sfintei Scripturi*, lui VA îi mai apar un volum de poezii (*Imn Eminescului*, în 1992) și articolele de publicistică reunite sub titlul *Din spumele mării* (1995), ediție îngrijită de Sandu Frunză. Totuși, opera lui e prea puțin comentată, abia în debutul mileniului al III-lea exegeții începând să scrie studii exhaustive dedicate scrierilor lui Valeriu

<sup>2</sup> Valeriu Anania participa, în vara anului 1940, la înmormântarea fratelui lui Corneliu Zelea Codreanu, Horia. În momentul în care cortegiul funerar pătrunde în interiorul cimitirului, porțile se închid, se ordonă deschiderea focului, iar participanții care îl conduc pe fratele fondatorului mișcării legionare sunt toți arestați, întocmindu-li-se și așa-zisa „fișă de legionar” (v. Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 37).

<sup>3</sup> Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 40.

<sup>4</sup> Valeriu Anania, *Jurnale 1* (1965 – 1985), ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 70.

<sup>5</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 65.

<sup>6</sup> Valeriu Anania, *Prefață (la ediția întâi)*, reprodus în Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefață de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 18.

Anania. Printre comentatorii aplecați spre analiza operei literare a mitropolitului-scriitor se numără, în ordine cronologică, Lucian-Vasile Bâgiu (*Valeriu Anania. Scriitorul*, volumul apărând în 2006), Nicoleta Pălimaru (*Valeriu Anania. Opera literară*, 2011) sau Doina Pologea (*O fereastră spre sacru. Introducere în opera literară a lui Bartolomeu Valeriu Anania*, 2018), un alt volum fiind încă în pregătire – cel al lui Constantin Petrea (*Valeriu (Bartolomeu) Anania – Omul și Scriitorul*), care și-a susținut teza de doctorat la Universitatea Transilvania din Brașov în septembrie 2019, sub conducerea Pr. Prof. Univ. Dr. Ovidiu Moceanu. Procesul de reconsiderare a scrierilor lui Anania continuă însă destul de greoi, deși Editurile Limes și Polirom îi publică operele literare, în alte ediții.

Chiar dacă în ultimul deceniu și jumătate opera lui Valeriu Anania a început să fie reevaluată, considerăm necesară trecerea în revistă a istoriei receptării sale critice, deoarece fostul mitropolit al Clujului a fost una din cele mai importante personalități din viața literară, teologică și culturală a României postdecembriste, fiind considerat un model pentru o societate românească aflată în permanentă căutare de repere etice. Optăm pentru o cronologie a receptării critice (și nu una sistematică, pe genuri literare), deoarece ipoteza noastră de lucru este că opera literară a lui Bartolomeu Valeriu Anania a fost receptată „în valuri” (sau în etape).

## 2. Cum încadrează exegeza critică opera literară a lui Valeriu Anania?

Receptarea critică „în valuri” a lui Valeriu Anania – după unele păreri, „amabilă”<sup>7</sup>; după altele, chiar nedreaptă, s-a datorat unor concursuri nefericite de împrejurări. Relația dificilă cu regimul comunist rezistă drept cauză până în 1989. Până la urmă, receptarea critică formează pe o axă imaginară a timpului o linie sinusoidală. Câteva dintre cauze le vom enumera în rândurile ce urmează.

Întâi de toate, opera literară a lui Valeriu Anania se sustrage ideii de încadrare în vreun curent sau mișcare literară din cele cunoscute; *ea refuză categorisirea*, refuză să fie una dintre multele, fiind *unică*, în peisajul literar românesc. În piesele de dramaturgie din pentalogia mitului românesc, se observă preferința scriitorului pentru mitologie și istorie, în timp ce *Păhărelul cu nectar* și *Hoțul de mărgăritare* sunt au un puternic filon de inspirație de filosofie și morală creștină; filosofia creștină constituie un izvor de inspirație și în poezie. În proză, se poate descoperi preferința pentru cultural și exotic, dar și pentru mister și antropologie. Scrisul lui Anania poartă, ascuns, chipul scriitorului – acela de *luptător*. Multe din scrierile sale importante au apărut în condițiile unui dogmatism ideologic socialist și s-au constituit în mijloace de expresie împotriva îndochinării propuse de partidul unic.

Cu privire la dificultatea cuprinderii scriitorului într-o formulă estetică sau în vreun curent literar, putem sublinia că autorul împarte, într-un mod simplist, într-unul din interogatoriile de inculpat la care a fost supus de comuniști, literatura în „creștină” și „materialistă”. Scriitorul își exprimă convingerea că literatura religioasă o va învinge pe cea materialistă<sup>8</sup>. Nu e mai puțin adevărat că dificultatea receptării provine și de la pauzele dintre aparițiile editoriale – în ciuda debutului literar precoce. Cercetătorul Laurențiu Ulici aduce, în acest sens, în discuție existența așa-numitei „promoții amânate”, care ar cuprinde scriitori născuți în deceniul al treilea al secolului trecut, scriitori care au început să scrie în interbelic, dar au avut

<sup>7</sup> Petru Poantă, *Prefață* la Valeriu Anania, *Poeme*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 5.

<sup>8</sup> Valeriu Anania, *Procesele verbale de interogator*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p. 305.

debuturi editoriale târzii și evoluții siuinoase. Între membrii acestei generații literare, criticul „înscrie” peste o sută de scriitori. Îl numără între ei și pe Valeriu Anania. Convenția, deși nu rezolvă problema inexistenței unei tipologii a modului de a scrie, este, totuși, demnă de luat în seamă. Însă încadrarea lui Valeriu Anania între scriitori precum Leonid Dimov este puțin arbitrară, nefiind bazată pe considerente ce privesc estetica operei literare.

Însuși scriitorul obiectează, într-un interviu acordat lui Liviu Grăsoiu, în privința acestei încadrări, aducând o serie de argumente împotriva cuprinderii sale în această generație de scriitori: lipsa unei conștiințe de generație; faptul că scriitorii nu s-au cunoscut între ei și nici nu s-au întâlnit<sup>9</sup>. Valeriu Anania pornește de la definiția conceptului de „generație literară” – aceea de „promoție de scriitori care au debutat editorial în cursul unui deceniu”<sup>10</sup>. Aici e marea dificultate a încadrării lui Valeriu Anania: poemul său dramatic *Miorița* este finalizat în 1953, dar apare în 1966. Așadar, scriitorul nu se vede între cincizeciști, deoarece poemul lui dramatic apare în anii ‘60 ai secolului trecut; dar nu se vede nici între șaizeciști, deoarece poemul lui e isprăvit în anii ‘50.

Raluca Dună, colaborator la realizarea *Dicționarului general al literaturii române* (2004), încadrează poezia lui Valeriu Anania în „linia” ortodoxistă, făcând observația că autorul *Greului pământului* se abate puțin de la aceasta, deoarece întâlnim în poezia lui „pe lângă influențe gândiriste, apar inflexiuni argheziene, alteori voiculesciene ori barbiene”<sup>11</sup>.

Chiar dacă mulți cititori îl cunosc pe VA drept memorialist ori dramaturg, scriitorul a debutat literar cu poezie, a continuat cu articole de publicistică și abia apoi a scris piese de teatru. Pe tărâm literar, adevărata sa vocație a fost aceea de poet dramatic (după cum se prezenta în cercurile literare ale vremii). La apariția *Mioriței*, critica literară era, cu mici excepții, entuziastă. Versurile poemului dramatic impresionează încă de la primele lecturi. Victor Bumbăști saluta „întoarcerea poeziei pe scenă”<sup>12</sup>, iar maiorul Ion Aramă, unul din anchetatorii penali ai lui Valeriu Anania, îi mărturisește scriitorului că socialiștii sunt „sensibili la actele de cultură” și că „dacă apucați să publicați piesa cu un an înainte, acum n-ai mai fi aici”<sup>13</sup>! Ce sentimente trebuie să-l fi încercat pe Anania la vremea apariției piesei!... El era peste Ocean, neputând să se bucure în mod direct de aprecierea cititorilor săi. Laurii meritelor nu-i va culege, ani de-a rândul.

Așa după cum menționam anterior, critica e entuziastă. Piesa a fost jucată în premieră pe scena Teatrului **Barbu Ștefănescu Delavrancea** din București. Vladimir Streinu, un critic literar apreciat, nota că „Valeriu Anania preschimbă vechea, celebra baladă, în mister dramatic”<sup>14</sup>. Exegetul vedea în *Miorița* un act de cultură. În *Informația Bucureștilui*, Nora Teodor jubila, numind poemul dramatic o „capodoperă”, așezând (indirect) *Miorița* lângă marile drame universale, prin conflictul erotic bine conturat: „(...) doi băieți iubesc o fată – generoasă sursă de tragic”. Laudativ scriau și Dinu Săraru, care scotea în evidență talentul scriitoricesc al lui Valeriu

<sup>9</sup> Valeriu Anania de vorbă cu Liviu Grăsoiu, interviu luat de Liviu Grăsoiu și difuzat la Radio București în ziua de 16 februarie 1989, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 234 – 235.

<sup>10</sup> *Idem, Ibidem*, p. 235.

<sup>11</sup> Raluca Dună, în *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general: Eugen Simion, vol. I (A/B), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 157.

<sup>12</sup> Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 233.

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem*, p. 263.

<sup>14</sup> Valeriu Anania, *Teatru II*, prefețe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 189.

Anania, dar și Costin Buzdugan, cel care aprecia versurile *Mioriței* drept „adesea inspirate”. Mihai Bujeniță susținea că poetul dramatic păstrează „întregă epica mitului pastoral cules de Vasile Alecsandri”, transpunându-l (mitul) într-o nouă viziune.

După alți doi ani, Valeriu Anania încerca să revalorifice mitul estetic în literatura română, în versurile unui alt poem dramatic. *Meșterul Manole* apărea în 1968, trezind alte ecouri favorabile. Victor Parhon argumenta că piesa „realizează o vibrantă transpunere scenică a sensurilor sale originare”. Venită de peste Ocean – alături de alți nord-americani din 14 state, Diane I. Edgecomb – care-l cunoscuse personal pe autorul poemului – a venit să vadă transpunerea scenică a piesei, susținând că „niciun spectacol nu ne-a impresionat atât de mult ca *Meșterul Manole* văzut în această seară la acest teatru”<sup>15</sup>.

În 1969, apăreau, sub semnătura lui Valeriu Anania, alte două piese dramatice: *Du-te vreme, vino vreme* și așa-zisa fantezie coregrafică pentru copii *Păhărelul cu nectar*. Odată cu apariția primului poem din cele două, mai mulți comentatori sesizează filonul mitologic pe care Valeriu Anania va scrie operele dramatice. Astfel, în 1972, Alexandru Piru (în revista *Ramuri*, apărută în octombrie 1972) nota că „unica intenție” a scriitorului era „să resusciteze dramatic miturile naționale”. Romulus Diaconescu scotea la lumină filonul inspirațional al filosofiei creștine, vizibil prin ilustrarea temei nemuririi, idee reiterată și de Victor Atanasiu, care, într-un comentariu la *Păhărelul cu nectar* (apărut în revista *România literară*, la data de 19 octombrie 1972), puncta obsesia personajelor lui Valeriu Anania în privința dorinței de nemurire. Dumitru Micu, cel care-l va cuprinde pe Valeriu Anania în sfera prozatorilor canonici<sup>16</sup> prin *Scurta sa istorie a literarii române*, spunea că Valeriu Anania este „un versificator de prim rang”.

Odată cu apariția *Stelei Zimbrului* (1971), exegeții sesizează alte două coordonate ale dramaturgiei lui Anania, care își scrie poemele „la granița dintre legendă și istorie”<sup>17</sup>, în opinia Elisabetei Munteanu. În același an – 1971 – scriitorul publică un volum de versuri – *Geneze*. Salutând apariția volumului de versuri, Radu Cârneli îl vedea deja pe scriitor drept „personalitate artistică matură”, iar Alexandru Piru sesiza – în același volum – „ecouri din lirica lui Tudor Arghezi”.

După alte două volume de poezie – *File de acatist și Istorie agrippine*, ambele apărute în 1976 –, Anania își încearcă pana și în proză, cu admirabilul roman *Străinii din Kipukua* (1979) – intitulat inițial *Erupții la Kipukua*<sup>18</sup>. La câteva săptămâni de la apariția cărții, Sultana Craia aprecia romanul drept „o ficțiune încântătoare”<sup>19</sup>. Același comentator susținea că, și în proză, Valeriu Anania este tot poet; „Poezia cărții se naște însă nu atât din exotismul vizual, cât din substanța mitică, din sentimentul forței ancestrale, revelată ca miracol”<sup>20</sup>. Sorin Titel scotea și el în evidență că romanul e plin de poezie: „Frumusețea vechilor mituri hawaiene dă o reală

<sup>15</sup> *Oaspeți americani la spectacolul cu Meșterul Manole*, interviu de Sergiu Niolaescu, 9 septembrie 1969, reprodus în Valeriu Anania, *Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010.

<sup>16</sup> Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române, III: Perioada contemporană: Proza*, Editura Iriana, București, 1996, pp. 275 – 280.

<sup>17</sup> Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982, pp. 162-163, reprodus în Valeriu Anania, *Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 297.

<sup>18</sup> Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, pp. 45, 47.

<sup>19</sup> Sultana Craia, *Visul germinal*, în *Luceafărul*, anul XXII, nr. 32, 11 august 1979, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 295 – 296.

<sup>20</sup> *Idem, Ibidem*, p. 296.



densitate poetică textului”<sup>21</sup>, dar și faptul că, peste stratul îngroșat al miturilor hawaiene, Valeriu Anania așază adstratul basmelor românești despre „legenda apei celei vii și despre iubirea fetei de împărat față de Făt-Frumos, pe care-l trezește din morți”<sup>22</sup>. Tot în acest sens, Alexandru Paleologu sesiza apropierea dintre roman și poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme*, asemănare punctată în virtutea aceleiași legende despre apa vie. Dumitru Micu își exprima nedumerirea cu privire la puținul interes pe care romanul l-a stârnit din partea comentatorilor, în timp ce Aurel Sasu se referă la această carte nu ca la un roman, ci ca la o scriere parabolică, la o parabolă despre „echilibrul dintre viața socială și cea individuală, dintre căutarea obstinată a identității originare și sentimentul înstrăinării”<sup>23</sup>.

În 1982, apărea *Greul pământului*, o încercare de a trece în mit un personaj istoric despre care mărturiile documentare grăiesc puțin – Ioniță Caloianul, întemeietorul Impeeriului vlaho-bulgar. Dimensiunea mitică este dată de comuniunea cu pământul în care te-ai născut, idee reluată de Valeriu Anania într-un interviu dat revistei *Lumea credinței*<sup>24</sup>. Paterl Berceanu vedea în aceeași piesă „(...) drama unui popor care vrea să pășească în istorie cu dreptul”. Ion Zamfirescu scotea în evidență compoziția deosebită a piesei, care combină un plan mitic și altul, istoric, idee reluată și de Dumitru Chirilă. Exegetul din urmă opinează că Valeriu Anania este „un poet de mare vocație”, un scriitor al cărui limbaj este „de o plasticitate unică”, care folosește versul popular adaptat gândirii moderne.

În 1983, lui Valeriu Anania îi apare scrierea memorialistică *Rotonda plopilor aprinși*, iar în anul următor (1984), volumul de versuri *Anamneze*, neavând de unde ști că următoarea apariție editorială se va consemna după căderea regimului comunist. Scriitorul pregătește un volum de proză scurtă, intitulat, în deceniul al optulea al secolului al XX-lea, *Salba Carpaților*, devenit *Amintirile peregrinului apter*. Volumului îi este refuzată publicarea de patru ori: de două ori, în 1986; o dată, în 1988 și, din nou, în 1989. Scriitorul rememorează acele evenimente cu amărăciune, mărturisind că se obișnuise, în 1989, cu ideea că volumul de nuvele și povestiri să fie „destinat operelor mele postume”<sup>25</sup>. Cartea apare în anul următor triumfului Revoluției. Dacă, la apariția romanului, cronicile emanau un optimism temperat, la publicarea volumului de nuvele și povestiri, critica jubilează, creând o disonanță teribilă între receptarea de dinainte și de după 1989.

Printre comentatorii entuziaști îi numărăm pe Miron Scorobete, care-l alătură pe Valeriu Anania lui Rafael Garcia Márquez, dar și pe Fevronia Novac, exegetul care găsea asemănări între *Amintirile peregrinului apter* și *Numele trandafirului*, romanul lui Umberto Eco. Alți comentatori sesizează apropierea dintre *Amintirile peregrinului apter* și cealaltă scriere apărută sub semnătura autorului *Greului pământului*, *Cerurile Oltului*. Albumul de artă fotografică al lui

<sup>21</sup> Sorin Titel, *O lume imaginară și exotică*, în *România literară*, anul XXIII, nr. 7, 14 februarie 1980, p. 11, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefată de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 296.

<sup>22</sup> Alexandru Paleologu, *Comentar la poemul dramatic Du-te vreme, vino vreme*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, vol. II, p. 10, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefată de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 299.

<sup>23</sup> Aurel Sasu, *Te iată iarăși singur*, în *Steaua*, anul XXX, nr. 5, mai 1980, p. 38, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefată de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 300.

<sup>24</sup> <https://www.lumeacredintei.com/reviste/lumea-credintei/lumea-credintei-anul-iv-nr-5-34-mai-2006/doar-pamantul-romanesc-tine-de-cald-interviu-cu-i-p-s-bartolomeu-valeriu-anania/>

<sup>25</sup> Valeriu Anania, *Prefată (la ediția întâi)*, reprodus în Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefată de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 18.

Dumitru F. Dumitru, însoțit de comentariile arhimandritului născut în Oltenia, este prefațat de episcopul de atunci al Râmnicului și Argeșului, Gherasim, și apare într-o a doua ediție în 1998, cu o scurtă introducere a lui Răzvan Teodorescu. Volumul de eseistică este o scriere ce ține, în aceeași măsură, de literatură, istorie, teologie și artă (sacră); el este, până la urmă, o manifestare unică de cultură. În *Prefața* primei ediții, Preasfințitul Gherasim opinează că mănăstirile prezentate în acest album sunt adevărate mărturii privind identitatea națională; totodată, episcopul subliniază și vechimea și frumusețea creștinismului ortodox în acest spațiu. În prefața celei de-a doua ediții, Răzvan Teodorescu vede volumul de eseistică drept „un dialog platonician despre sacralitatea spațială a ortodoxiei românești”<sup>26</sup>.

Începând cu anul 1990, VA își dedică timpul și priceperea activității de diortosire a *Sfintei Scripturi*, dar va publica, doi ani mai târziu, volumul de versuri *Imn Eminescului* (1992), iar în 1995 – *Din spumele mării*, ediție îngrijită de Sandu Frunză, volum ce reunește, între paginile sale, multe din articolele de publicistică apărute anterior acestei date. Sandu Frunză argumentează, în *Postfața* cărții, că „Articolele și studiile (...) sunt menite să rămână ca un spațiu cultural”<sup>27</sup>. Același filosof opina că articolele au o „hermeneutică existențială care-l scoate pe om din uitarea de sine”<sup>28</sup>.

După ce finalizează diortosirea *Sfintei Scripturi* (2001), VA reîntră în atenția filologilor de la noi din țară. Editurile Limes și Polirom îi reeditează mitropolitului de Cluj opera literară și lucrări exhaustive de exegeză critică încep să apară: Lucian-Vasile Bâgiu (2006), Nicoleta Pălimaru (2011) și Doina Pologea publică volume în care analizează opera literară a lui VA. Dumitru Micu și Alexandru Piru îl vor cuprinde, prin istoriile lor literare, pe VA în sfera autorilor canonici.

În *Dicționarul biografic al literaturii române* (2004), Aurel Sasu aprecia diortosirea *Sfintei Scripturi* drept „monumentală”, iar Raluca Dună, în *Dicționarul general al literaturii române* (2006), susținea că poezia lui VA continuă linia „ortodoxistă” (deși nu în totalitate): „pe lângă influențe gândiriste, apar inflexiuni argheziene, alteori voiculesciene ori barbiene”<sup>29</sup>. Mircea Ghițulescu, în *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (2008), vede dramaturgia lui VA ca o pendulare între „Religie și antropologie”<sup>30</sup> și ca o continuatoare a pieselor blagiene. Totuși, el descoperă anumite deficiențe ale scrierilor lui VA. Referindu-se la *Miorița*, exegetul îl acuză pe scriitor de „alterarea restituirii proto-istorice printr-un romantism de operă”, dar și de o „prețiozitate beletristică”<sup>31</sup>. Marile plusuri ale dramaturgiei mitropolitului-scriitor ar fi „versul scurt, nervos în metrică simili-foclorică, cu intercalări mono sau bi-silabice și întreruperi intempestive de ritm de mare efect teatral”<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Răzvan Teodorescu, *Prefață* la Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice*, ediția a II-a. Din inițiativa, cu binecuvântarea și predoslovia Preasfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului și Argeșului, Editura Pro, Râmnicu Vâlcea, 1998, p. 9, apud. Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2018, p. 98.

<sup>27</sup> Sandu Frunză, *Postfață* la Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 240.

<sup>28</sup> *Idem, Ibidem*, p. 240.

<sup>29</sup> Raluca Dună, în *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general: Eugen Simion, vol. I (A/B), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 157.

<sup>30</sup> Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ed. rev., Editura Tracus Arte, București, 2008, p. 258.

<sup>31</sup> *Idem Ibidem*, p. 260.

<sup>32</sup> *Idem Ibidem*, p. 259.

În cel de-al doilea eseu monografic despre opera lui VA (după cel al lui Bâgiu), Nicoleta Pălimaru (2011) sesizează că „Autorul rămâne fidel tradiției de promovare a valorilor clasice”<sup>33</sup>. Se va încerca în continuare recuperarea unor piese de dramaturgie scrise de VA în tinerețe, rodul eforturilor academicianului Aurel Sasu și ale Editurii Școala Ardeleană constituindu-se în volumul *Fântâna lacrimilor*, cu subtitlul *Teatru inedit* (2016). În *Prefața* cărții, Aurel Sasu opinează că piesele volumului nu sunt neapărat valoroase din punct de vedere estetic („Valorificăm (...) nu atât o operă”<sup>34</sup>), cât sunt „(...) un capital de adevăr, devoțiune, frumusețe și iubire, de „joc al vieții”, în care „regele durerii” aduce la rampă stropul de nemurire, năzuința de minune, candoarea, basmul fericirii și bezna veșniciei”<sup>35</sup>. Același critic va susține, la momentul apariției *Jurnalelor* lui Anania (volumele 1 și 2, apărute la Editura Casa Cărții de Știință, în 2018), că VA este „ultimul maioreșcian al jurnalului în fărâme, fără elaborări ostentative sau scene senzațional-dramatice, interesant”<sup>36</sup>. Jurnalele erau importante nu doar pentru faptul că se constituiau în mărturii ale unor perioade tulburi din Istoria Românilor, ci pentru că ele au schimbat „paradigma tragediei și a identității refuzate („omul fișă”) cu lupa lăuntrică și cu „pravila de chilie” a unei intimități consolidate prin exercițiul în-cuvântării și al arderii în disperarea de a se construi pe sine”<sup>37</sup>.

În același an (2018), apărea un alt volum de exegeză critică pentru scrierile lui Anania – cel al Doinei Pologea, care opina că opera literară a mitropolitului „deschide o fereastră spre sacru”<sup>38</sup> „prin om, fiindcă omul este fereastră”<sup>39</sup>. Cea mai recentă carte dedicată scrierilor lui VA (mai precis, dramaturgiei) îi aparține lui Constantin Cubleşan (2020), exegetul care vede drept insuficient sondată opera literară a lui VA: „Bartolomeu Valeriu Anania (...) este departe de a fi cercetat și apreciat, la adevărata sa măsură, în toate ipostazele sale creatoare, în cele literare mai cu seamă”<sup>40</sup>. Criticul scotea la lumină modernitatea demersului de integrare a mitologiei în piesele de dramaturgie ale lui VA<sup>41</sup>. Exegetul nu vede scrierile lui Anania drept „învechite”, deoarece filonul reprezentativ al dramaturgiei este sentimentul de patriotism, iar în a fi patriot nu e nimic învechit (poate doar vechi).

### 3. Concluzii

În mod indubitabil, receptarea critică a operei literare a lui Valeriu Anania a fost un proces destul de greoi. Imediat după venirea comuniștilor români la putere, Cenzura a oprit publicarea operei literare a lui Anania pentru ani în șir: piesa de dramaturgie *Miorița* i-a apărut (1966) abia la 13 ani după ce a fost finalizată (1953), iar volumul de nuvele și povestiri, scris până în 1986, abia după triumful Revoluției (1990). Activitatea care i-a fost primită cel mai bine

<sup>33</sup> Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011, p. 213.

<sup>34</sup> Aurel Sasu, *Prefață la Valeriu Anania, Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 7.

<sup>35</sup> *Idem, Ibidem*, p. 8.

<sup>36</sup> Aurel Sasu, *Prefață la Valeriu Anania, Jurnale 1 (1965 – 1985)*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p.7.

<sup>37</sup> *Idem, Ibidem*, p. 7.

<sup>38</sup> Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, prefață de Dorin Ștefănescu, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2018, p. 235.

<sup>39</sup> *Idem, Ibidem*, p. 235.

<sup>40</sup> Constantin Cubleşan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, p. 5.

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*, p. 5.

a fost, cu siguranță, diortosirea *Bibliei*, o izbândă nu atât literară, cât lingvistică și teologică (dar și postdecembristă).

Locul lui VA nu este în *Istoriile* literare cele mai cunoscute – cea a lui George Călinescu (completată de Alexandru Piru, în ediția a II-a, în 1985) sau cele ale lui Nicolae Manolescu (*Istoria critică a literaturii române*, edițiile I – 2008 și a II-a – 2019, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, 2014). Încercări de canonizare a scriitorului vor face autori de istorii literare precum Alexandru Piru sau Dumitru Micu. De asemenea, Anania este menționat atât în *Dicționarul biografic* (coordonator: Aurel Sasu), cât și în *Dicționarul general al literaturii române* (coordonat de Eugen Simion) sau în *Dicționarul esențial al scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu).

Cu toate acestea, opera literară a lui VA a beneficiat însă de cronici favorabile, încă de la apariția scrierilor sale. Într-un mod laudativ au scris despre VA și în perioada comunistă, Sultana Craia, Sorin Titel, Alexandru Paleologu sau Dumitru Micu. În perioada postdecembristă, Alexandru Piru îl cuprinde pe Valeriu Anania în sfera scriitorilor canonici<sup>42</sup>; la fel o va face și Dumitru Micu<sup>43</sup>. Este, totodată, momentul în care scrierile lui VA cunosc o impresionantă „punere-înaintea” cititorilor: acestuia îi este redactată opera literară, la Editurile Limes, Polirom, Școala Ardeleană sau Casa Cărții de Știință (chiar și după moartea sa), iar scriitorul beneficiază de examene critice importante, cum sunt cele ale lui Lucian-Vasile Bâgiu, Nicoleta Pălimaru sau Doina Pologea. Atât clericului, cât și scriitorului li se fac multe reparații morale, pornind cu soluția definitivă a neconsiderării sale drept un exponent al poliției politice comuniste<sup>44</sup> și continuând cu diferite onoruri și titluri care i-au fost date (uneori, numele său a fost dat și unor instituții). Alteori, personalitatea i-a fost evocată în diverse volume de proză memorialistică – mai puțin cunoscute largului public – și s-au lansat și diferite volume omagiale.

Opinăm că istoria receptării critice – pe care o numim „receptare în valuri” urmează o traiectorie sinusoidală și se realizează în etape: etapa debuturilor sau a scrierilor din tinerețe (între anii 1935 – 1940); prima etapă a confruntării cu regimul comunist (ce datează din 1953<sup>45</sup>, data la care este finalizată piesa de dramaturgie *Miorița*, și până în 1965, an în care scriitorul este detașat ca misionar al Episcopiei Ortodoxe Române din America); etapa recunoașterii valorii scriitorului de regimul comunist (1966 – 1984); a doua etapă de cenzurare, de către regimul comunist, a operei literare a lui Valeriu Anania, pe criterii ideologice și politice (1986 – 1989); etapa reconsiderării și reevaluării scriitorului (din 1990 până în prezent, etapă care înglobează câteva momente importante din viața scriitorului și se continuă și după moartea acestuia, petrecută în 2011).

<sup>42</sup> Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, Editura „Grai și suflet – cultura națională”, București, 2001, p. 341.

<sup>43</sup> Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române, III: Perioada contemporană: Proza*, Editura Iriana, București, 1996, pp. 275 – 280.

<sup>44</sup> A se vedea, în acest sens, studiile Ioanei Diaconescu (numerele 10 - [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu\\_anania\\_-\\_dosare\\_de\\_urmrire\\_informativ\\_-](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu_anania_-_dosare_de_urmrire_informativ_-) (accesat la data de 12 ianuarie 2020) și 11, [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu\\_anania\\_-\\_dosare\\_de\\_urmrire\\_informativ\\_ii\\_-](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu_anania_-_dosare_de_urmrire_informativ_ii_-) (accesat la data de 12 ianuarie 2020) ale revistei *România literară*, pe anul 2012, dar și *Procesele-verbale de interogator*, apărute la Cluj-Napoca, la Editura Școala Ardeleană, cu o prefață de Aurel Sasu, în 2017).

<sup>45</sup> Între anii 1941 și 1952, scriitorul elaborează diferite creații literare (cum e cazul dramei *Drumur*), dar aceste creații nu ajung să fie cunoscute marelui public până în 2016, când apare *Fântâna lacrimilor*, volum de „teatru inedit”, cuprinzând scrieri din tinerețile scriitorului.

Dincolo de toate aceste considerații, rămâne un fapt cert, și anume acela că personalitatea lui Bartolomeu Valeriu Anania a influențat – și continuă să o facă – viața literară și teologică a României postdecembriste. Clericul-scriitor a fost un reper moral, un om de o înaltă ținută culturală, pe ale cărui fundamente fixate (în scris sau oral – prin predici, conferințe etc.) România postcomunistă a putut și poate zidi, în continuare.

## BIBLIOGRAPHY

### I. Izvoare biblice:

- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată, adnotată și tipărită de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului, Mitropolit al Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009;
- *Biblia cu ilustrații*, vol. I – VIII, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul și Mitropolitul Clujului (sprijinit pe numeroase alte osteneli), Jurnalul Național, Editura Litera, București, 2011;
- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1997.

### II. Bibliografia operei literare:

#### A. Proză:

- Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, Editura Cartea Românească, București, 1979;
- Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;
- Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefață de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;

#### B. Memorialistică:

- Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;
- Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011;

#### C. Dramaturgie:

- Valeriu Anania, *Miorița (poem dramatic în cinci acte)*, Editura pentru literatură, București, 1966;
- Valeriu Anania, *Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;
- Valeriu Anania, *Teatru II*, prefațe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;
- Valeriu Anania, *Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016;

D. Jurnale:

- Valeriu Anania, *De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;
- Valeriu Anania, *Jurnale 1* (1965 – 1985), 2 (1986 – 1995), ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018;

E. Eseistică:

- Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru*, din inițiativa, cu binecuvântarea și predoslovia Prea Sfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului și Argeșului, Editura Episcopiei Râmnicului și Argeșului, Râmnicu-Vâlcea, 1990;

F. Publicistică:

- Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995;
- Valeriu Anania, *Opera literară VIII: Publicistică (vol. 1)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;
- Valeriu Anania, *Opera literară IX: Publicistică (vol. 2)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;

III. Bibliografie critică:

- Constantin Cubleşan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020;
- Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006;
- Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011;
- Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Limes / Renașterea, Florești, 2018.

IV. Dicționare, dicționare literare și istorii literare:

- \*\*\* *Dicționarul biografic al literaturii române* (coordonator: Aurel Sasu), vol. I, Editura Paralela 45, Pitești, 2006;
- \*\*\* *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000;
- \*\*\* *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general: Eugen Simion, vol. I (A/B), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004;
- George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985;
- Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ed. rev., Editura Tracus Arte, București, 2008;
- Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;

- Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014;
- Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române, III: Perioada contemporană: Proza*, Editura Iriana, București, 1996;
- Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, Editura „Grai și suflet – cultura națională”, București, 2001.

V. Surse online:

- [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu\\_anania -  
\\_dosare de urmrire informativ -;](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu_anania_-_dosare_de_urmrire_informativ_-)
- [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu\\_anania -  
\\_dosare de urmrire informativ ii -;](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu_anania_-_dosare_de_urmrire_informativ_ii_-)
- [https://www.unitbv.ro/documente/cercetare/doctorat-  
postdoctorat/sustinere-teza/2019/petrea-constantin/Rezumat%20Petrea.pdf;](https://www.unitbv.ro/documente/cercetare/doctorat-postdoctorat/sustinere-teza/2019/petrea-constantin/Rezumat%20Petrea.pdf)
- [https://www.lumeacredintei.com/reviste/lumea-credintei/lumea-credintei-  
anul-iv-nr-5-34-mai-2006/doar-pamantul-romanesc-tine-de-cald-interviu-cu-i-p-s-  
bartolomeu-valeriu-anania/](https://www.lumeacredintei.com/reviste/lumea-credintei/lumea-credintei-anul-iv-nr-5-34-mai-2006/doar-pamantul-romanesc-tine-de-cald-interviu-cu-i-p-s-bartolomeu-valeriu-anania/)

VI. Valeriu Anania, în documentele vremii:

- Valeriu Anania, *Procesele verbale de interogator (iunie 1958 – mai 1959)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

## R.J. PALACIO'S WONDER VIA PALMER'S THEORY OF SOCIAL MINDS

**Alina Lucia Ardelean**  
PhD Student, „Aurel Vlaicu” University of Arad

*Abstract: The paper turns to good account a cognitive approach to R. J. Palacio's Wonder (2012) in order to underline the most relevant individual mind features of the main character of the book, August Pullman. The intermental and intramental thoughts depicted in the novel show us his fight for survival, acceptance and for discovering a stable and valuable friendship that will last forever and will help him overcome physical barriers. The paper encompasses Palmer's notion of "mind" which comprises "all aspects of August Pullman inner life." The core meaning of the paper emerges from the abundance of information about August, a young ten years old school boy who has been through many surgeries and who has to cope with his facial deformity. With a view to highlightening his physical deformity and the way he successfully overcomes his emotional and mental frustrations, the following cognitive methodological constructs will be turned into account: nonverbal communication, visible thoughts, intermental and intramental thoughts which help us to understand*

*Keywords: Palacio, Palmer, fight for survival, visible thoughts, intramental, intermental thoughts.the relation between individual and social minds.*

R.J. Palacio's book, *Wonder*, expands upon an emotional story about a ten years old boy, August Pullman, who was born with a rare combination of genetic abnormalities that condemns him to deformity. These genetic abnormalities have required many medical surgeries during his entire life, and made him unable to attend a public school, until the fifth grade, when his parents decided to send him to school. The only human experiences which he has had involved his family and the people met in hospitals. For August Pullman going to school means starting a new life.

The book describes August's first school year and, for a better understanding of the main character, Alan Palmer's study *Social Minds* will offer us some cognitive methodological lens to help us understand and be emphatic with the character. The story reveals the intramental and intermental thoughts of the main character, his visible thoughts, his main modalities to communicate nonverbally with his mother and other people and the impact of his face on his colleagues.

The structure of his visible thought stands revealed as a wish to be normal and have the possibility to walk down the street without being remarked by people. The quoted paragraphs are the best ways of tackling problems that do not exist for anyone but a person suffering from a facial deformity and, most of them voice out his attitude related to this issue. Almost all his visible thoughts are seen as cognitive approaches to nonverbal communication.

“If I found a magic lamp and I could have one wish, I would wish that I had a normal face that no one ever noticed at all. I would wish that I could walk down the street



without people seeing me and then doing that look-away thing. Here's what I think: the only reason I'm not ordinary is that no one else sees me that way" ( R.J Palacio,2012:3).

Another visible thought is related to his hair. He considered that having long hair he could cover his face, could run away from reality, could ignore things that make him be upset: "One of the reasons I grew my hair long last year was that I like how my bangs cover my eyes: it helps me block out the things I don't want to see" (21).

Intramental thought emphasizes self-knowledge, introspection and permanent reflection, all emerging from the way in which new information is reflected within the child's inner world. August Pullman internalizes everything, filtering all that is needed or useful. He can observe details and find logical connections. He does not get bored and has predispositions to loneliness. The results of his reflection are clear and point out his objectives together with the modalities of accomplishing them. The novel is written via many characters' perspectives. The book starts with an intramental thought which shows how conscious the main character is, regarding his abilities and incapacities:

" I know I'm not an ordinary ten-year-old kid. I mean, sure, I do ordinary things. I eat ice cream. I ride my bike. I play ball. I have an XBox. Stuff like that makes me ordinary. I guess. And I feel ordinary. Inside. But I know ordinary kids don't make other ordinary kids run away screaming in playgrounds. I know ordinary kids don't get stared at wherever they go" (3).

We can observe here Auggie's dramatic struggle between his physical aspect and psychological features. He is aware of his deformity, knows that everyone stares at him and makes faces when they see him. The novelist highlights Auggie's preoccupation to surmount obstacles and display his courage. August, nicknamed Auggie, wants to be regarded as a person with soul, opinions, good values and not to be defined due to his facial deformity. He hopes that people can see him in terms of his kindness. The features of kindness prevail in this novel, revealing the fact that Auggie's struggles are related to the unkind acts of the others. Being a homeschooled child, Auggie's first challenge is to face a new school environment where he is seen as an "outsider" because of his facial deformity. He shows us that he has initiative and knows how to cope and interact with most of the children who are lacking kindness. He proves to be brave, bravery being one of the Auggie's basic qualities.

The author places the reader inside Auggie's mind, depicting his character which helps him to understand his condition. There is an antithesis between those characters who know Auggie well enough (his mother, father, sister and his old friends) and who could see past deformity, on the one hand and, on the other, those characters who do not know him and meet him at Beecher Prep. School for the first time. They all judge him, avoid him and have a bad first impression of him. Auggie is more than a creature; he is a courageous, smart and funny boy.

Auggie is not the only narrator. Many people tell their stories about him in their diaries. Each of them has a personal opinion related to August's face. Some of them reveal the fact that that they have got used to Auggie's face, others pretend that they got scared when they saw him for the first time. For instance, his sister, Olivia, nicknamed Via, loves him very much. She got used to his face at the very beginning of their relation. A long time ago, when Auggie underwent a jaw surgery, Via was very scared as regards the changes suffered by her brother after surgery. For a moment, she looked at her brother as other people did, with fear, and she uttered her feelings as follows:

“And I'd never felt what I was feeling before, either: a feeling I hated myself for having the moment I had it. But as he was kissing me with all his heart, all I could see was the drool coming down his chin. And suddenly there I was, like all those people who would stare or look away.

Horrified. Sickened. Scare” (6).

In the first part of the novel, the author places the reader inside Auggie's mind, explaining how difficult it is for him to live with a such deformity and holds that he must cope with it daily. In what follows, the author places the reader outside Auggie's mind. The boy is portrayed from the point of view of the people around him, namely his sister and colleagues. Through Via, the reader can see Auggie's world, because she shares her life with him, knows him and loves him very much, despite his facial deformity.

One puzzle that this book seeks to explore is the “oddness” of thought and language that Auggie, a person of intense emotional commitments, acting in restricted social environments, is likely to display for the whole inquiry. An instance that comes close to sounding like the above-mentioned characterization is to be found in the following quotation: “Okay, so I admit that the first day of school I was so nervous that the butterflies in my stomach were more like pigeons flying around my insides” (35). The paragraph represents an intramental thought; it shows us the fight of the main character with his inner feelings and emotions provoked by going to school. He compared these emotions with flying butterflies that resemble pigeons.

Almost all parts of the novel depict Auggie's struggle in relation to the people around him. The last two parts of the book tackle Auggie's evolution, his growth and his change during the school period. Auggie proves that he is self-conscious and wants to be treated by his classmates' parents as a normal person, without compassion and tolerance.

Many students that spent their time with Auggie learnt how important the inside of a person is compared to the outside. Auggie is on the way to maturity, and does not mind what the others think about his appearance. He learnt to do what is the best for himself, not what others think that it is best for him. Auggie feels the world figuratively and literally.

We will look at how the structure of each mind that interrelates with Auggie's determines a different perspective or one similar to his own. For instance, the conversation with his mother about heaven and the one with his friend Summer about death and different appearances reveal Auggie's desire to be discovered and evaluated in relation to his values, abilities, not his face. If he can not change the way people look or stare at him, he could change his classmates' opinions about him from a cognitive point of view.

From a cognitive perspective, reason is more distinctive of man than bodily appearance. It is best highlighted at the end of the book when he comes to be regarded by his mother as *Wonder*. The reason for such a label is related to a series of “dimensions of transition” (Kelly 1963: 104). A significant instance of transition arises from his ability to go and sleep out in a camp during the trip organized by his schoolmaster. It reveals the fact that he felt comfortable with himself and able to leave behind the security offered by his family. This is the first sign that he has grown up. Leaving behind the character from Star Wars, his favourite hero, is another sign of maturity, pointing to another “dimension of transition,” from a passive film watcher to an active role-player. The newly-acquired ability of the main character to detach himself from the family and grow up, is a characteristic of *bildungsroman*. After his returning from the trip, the family still remains his main support, his secured blanket in the process of growing up.

The significant authentic concern of his mother to mark his transition from immaturity to maturity is revealed precisely through her calling him “wonder.” It is a word in antithesis with many other words used to describe him, such as: “freak,” “Gollum,” “alien.” The word “wonder” suggests that Auggie succeeded to change many lives of the people around him. This special word encapsulates the inner power of Auggie that helps him to dominate the cruelty of the people around him. Auggie realizes that he is a normal child, like everyone else

For Auggie, graduation, or transition, as we have called it, points to his personal development and growth. He succeeded to grow up while he was at Beecher Prep school and received a reward which symbolizes his courage and kindness in the face of mean people. Receiving this reward means that he succeeded to accomplish his objectives, being known for what he can do not for what he looks like.

Non verbal communication replaces in many cases uncomfortable situations and it is another means meant to highlight his “dimensions of transition.” Generally speaking, it helps the people hide or reveal feelings and avoid direct looking at one another. The Astronaut Helmet, which Auggie received from Miranda, represents a way of hiding his facial deformity from the others, his own insecurity related to his abnormality. Being a normal child, Auggie uses this helmet to hide his true physical and facial characteristics. Growing up, he learnt to be more comfortable with his appearance and cope with the others’ reactions. Losing his helmet was a step forward to understand that he can go out without it, another instance of successful transition from childhood to adolescence.

Another quotation reveals the intentionality of messages coming from his mother, meant to help him surpass inhibitions and frustrations: “August, you’ve been wanting to learn to play the drums,” Mom said, trying to get me to look at her. But my eyes were covered by my bangs as I stared at a piece of old gum that was stuck to the bottom of Mr. Tushman’s desk” (23). It is obvious that he permanently avoids eye contact because of his facial deformity. He considers that looking into someone’s eyes could make him feel betrayed or disappointed.

The existence of Auggie’s truth, that implies his intense need to hide himself, arises, besides The Astronaut Helmet, from “Scream,” a Halloween mask he wanted to wear because he feels odd and thinks that people do not like him because of his facial appearance.

Due to his facial deformity, Auggie knows when someone looks at him in a strange way. He has this ability to see something that other persons can not even remark. He knows the characteristics of a look and the people’s reaction when they see him. The intentionality of the people’s way of looking at him often betrays their way of thinking, which Auggie always senses.

“While she was talking, I noticed Julian staring at me out of the corner of his eye.

This is something I see people do a lot with me. They think I don’t know they’re staring, but I can tell from the way their heads are tilted.” (27).

Auggie’s habit to look down, or look at someone’s shoes reveals his lack of courage, obvious in the following quotation: “I admit I was feeling so nervous that I didn’t know what to say or do except look at the floor” (25).

He uses forms of nonverbal communication to greet someone, only to avoid eye contact, or someone’s staring at him. “Hey,” I said, nodding hello.” (37).

Another example that illustrates his avoiding the people’s reaction when they see him is related to the first school day when he should sit down on his desk. The moment of choosing the desk reflects his attempt of running away from the others: “The desks were in a half circle facing

the chalkboard, so I chose the desk in the middle toward the back, which I thought would make it harder for anyone to stare at me” (37).

The fear of not being rejected by his classmates dominates him, and he behaves shyly in front of his classmates. Several quotations reveal Auggie’s efficacy mode of coping with those who can not react in an emphatic manner when they see him:

“Here,” I said quietly, raising my hand a bit. ... I kind of felt everyone's eyes burning into my back for the few seconds I stood in the front of the class, and everybody looked down when I walked back to my desk” (39).

“Like a lamb to the slaughter”: Something that you say about someone who goes somewhere calmly, not knowing that something unpleasant is going to happen to them.” (43)

“I nodded, not looking up because what I really wanted was to just slide under the desk.” (43)

Auggie’s intermental thoughts are reflected through his capacity to be emphatic, to feel the others’ feelings and emotions with finesse, and influence the others according to his inner wishes. Auggie knows how to handle nonverbal communication and understands it.

Via has an important role in the novel because she provides clear information about Auggie’s face. Via is the only person who offers items of information about her family background:

“His eyes are about an inch below where they should be on his face, almost to halfway down his cheeks. They slant downward at an extreme angle, almost like diagonal slits that someone cut into his face, and the left one is noticeably lower than the right one. They bulge outward because his eye cavities are too shallow to accommodate them. The top eyelids are always halfway closed, like he's on the verge of sleeping. The lower eyelids sag so much they almost look like a piece of invisible string is pulling them downward: you can see the red part on the inside, like they're almost inside out. He doesn't have eyebrows or eyelashes. His nose is disproportionately big for his face, and kind of fleshy. His head is pinched in on the sides where the ears should be, like someone used giant pliers and crushed the middle part of his face. He doesn't have cheekbones. There are deep creases running down both sides of his nose to his mouth, which gives him a waxy appearance. Sometimes people assume he's been burned in a fire: his features look like they've been melted, like the drippings on the side of a candle” (88).

Auggie’s relationship with his sister is very important because it grants Auggie that perspective which helps him to properly act and behave. Being fairly close as concerns their age, they think in the same way, have the same values, different from the adults. His sister gives him proper pieces of advice for his age that adults can not provide so emphatically. She is the only person who knows better what school life is like, how rude and cruel their colleagues are, and succeeds to make Auggie go on trips or back to school when he experiences malicious remarks from his classmates. Via represents a values system endowed with a clear judgement:

“I let him have a few more minutes of his fury. Daisy started licking the tears off of his face.

“Come on, Auggie,” I said, patting his back gently. “Why don't you put on your Jango Fett costume and—”

“It's a Boba Fett costume! Why does everyone mix that up?”

"Boba Fett costume," I said, trying to stay calm. I put my arm around his shoulders. "Let's just go to the parade, okay?" (113).

Summer, another important character from the novel, is the only child from his school environment who has been a real friend to Auggie from the beginning. In comparison with other children who are rude and cruel, Summer is full of kindness. The author uses Summer to show us how to treat a person with deficiency. Summer is the only one who sits, out of pity, with Auggie at the same table in the school canteen, commenting that Auggie is funny, not scaring:

"She put her lunch tray on the table, plopped her backpack on the floor, and sat down across for me. She started to eat the mac and cheese on her plate..." "Hey, our names kind of match," she said as she chewed. ... "Summer? August?" she said, smiling, her eyes open wide, as she waited for me to get it" (52).

She decides to be Auggie's friend and a real support to him after the incident with his colleague Jack Will. Being Auggie's friend has compromised Summer's chance to be popular among her classmates; she has to choose between her friendship with Auggie and popularity among her classmates. Being the wisest student she decided to leave Savana's Halloween Party and have a true friend, in the person of August. Their discussion about death makes Auggie realize the importance of the relation between body and soul, how one person is inside not outside.

The last important moment in this part of the novel is an anticipation of Jack's perspective. Jack said cruel things about Auggie and this made Summer offer Jack the opportunity to set things right. Auggie is mad at Jack but Summer gives Jack the clue so that he could figure out the best solution for their problem.

Jack allows the reader to see his version of the story. At the end of the first part of the novel, we can see Jack as villain. Both Via and Summer depicted Jack in relation to Auggie, in their stories. They are upset about what happened between Auggie and Jack. As any other important character concerned with Auggie's growth, Jack is a complex person, not a mean one, as he seemed to be at first sight. Jack is Auggie's friend. Throughout the novel, the two boys argue and do not speak to each other, but finally they reconcile. Jack saw Auggie for the first time when the latter was a little boy:

"I remember seeing him for the first time in front of the Carvel on Amesfort Avenue when I was about five or six. ... Then at one point I turned my head to suck the ice cream out of the bottom of my cone, and that's when I saw him: August. He was sitting right next to me. I know it wasn't cool, but I kind of went "Uhh!" when I saw him because I honestly got scared. I thought he was wearing a zombie mask or something. It was the kind of "uhh" you say when you're watching a scary movie and the bad guy like jumps out of the bushes" (136).

Miranda is Via's friend and she understands Auggie very well. For her, the Pullmans are a good example of love, compassion and trust. Confronted with unpleasant family issues at home, she appreciates the kindness of Pullmans, comes to love it and feel comfortable among them. Via was betrayed by Miranda, but she forgave Miranda, exactly as Auggie did with his friend Jack, showing that forgiveness and friendship are important issues in this novel.

"I called Via's house once just to say hello to Auggie. Maybe part of me was hoping Via would answer, I don't know.

"Hey, Major Tom!" I said, using my nickname for him.

"Miranda!" He sounded so happy to hear my voice it actually kind of took me by surprise" (241).

Justin offers us the opportunity to see Auggie's family from the outside. Justin spends a lot of time with Auggie's family, coming to know them very well. Summer and Jack offered us a brief description of Auggie's family, while Justin allows the reader to find out how loving and supportive this family is. Like Miranda, Justin faces many family issues, lack of love and emotional crises, that allow him to see in the Pullmans a significant moral support and a loving family which he would like to have access to.

The relationship between Via and Justin plays an important role in her life. She lives in the shadow of her brother, feels invisible because her parents are preoccupied more with Auggie than with her. Justin is someone from the outside who loves and appreciates her family. He prefers calling her Olivia not Via, showing us that she is able to live emotionally detached from her family and her brother's condition. For Via, Justin, an outsider, is a good friend and a familiar person who understands her and helps her handle her emotions. Up to that part of the novel where Justin expresses his favourable opinion on him, Auggie is regarded as an unlucky child, due to his facial deformity. Miranda was the person who held that the universe was cruel to Auggie, but Justin claims that there are many other ways to be a lucky person, even if "the universe was not kind to Auggie Pullman" (204). From Justin's point of view, Auggie is lucky to have a loving family who supports him; the issue of a supportive family is another major theme of this novel.

The intermental thought is also depicted in Auggie's relation with his dog, Daisy. It represents a source of calm and comfort for all the Pullmans. It is the silent friend who came into their family to be loved and that reunites the Pullmans. Daisy offers unconditional love no matter how his face looks like; it is somehow in contrast with those people who do not know what kindness and acceptance mean.

" "He was on your holiday card!" I said, letting the dog sniff my hand.

"She," he corrected me. "Daisy. You can pet her. She doesn't bite."

When I started petting her, she basically just rolled over onto her back.

"She wants you to rub her tummy," said August.

"Okay, this is the cutest dog I've ever seen," I said, rubbing her stomach.

"I know, right? She's the best dog in the world. Aren't you, girlie?"

As soon as she heard Auggie's voice say that, the dog started wagging her tail and went over to him.

"Who's my little girlie? Who's my little girlie?" Auggie was saying as she licked him all over the face" (180).

Daisy represents for Auggie the symbol of his childhood, the warmth and secure blanket. After her death, Auggie has to continue to grow up and face life no matter how difficult that issue might prove to be. Daisy's death brings Auggie's family together, interrelates all parts of the family's puzzle and they realize the importance of the family's cohesion.

Figuratively speaking, Daisy represents Auggie's past, his childhood and her death is a bridge to a new life. Their new puppy, Bear, is a symbol of hope for a better life in the future. Auggie succeeds to ignore all the bad remarks and insults, learning well and having good marks at school. At the end of the school year, all the students receive a reward:

“I did notice that no one sat down next to me. A couple of times someone was about to sit next to me, then changed his or her mind at the last minute and sat somewhere else.” (37)

“She smiled at everyone, though I felt like she was smiling at me the most. It wasn't a shiny smile, like Mrs. Garcia's smile, but a normal smile, like she meant it. She looked very different from what I thought teachers were going to look like” (40).

The novel abounds in allusions to Star Wars scenes and characters, and this film turns into an obsession for Auggie. Auggie is keen on Star Wars toy games and other things that are symbolic for his childhood. He identifies himself with a character from the film who has a similar face marked by deformity:

“But in Star Wars Episode III: Revenge of the Sith, Darth Sidious's face gets burned by Sith lightning and becomes totally deformed. His skin gets all shriveled up and his whole face just kind of melts” (44).

During the novel he grows up, abandons his archetypal persona, moves forward, and grows up. Star Wars will be an important part from his childhood, but, once his process of growing up is in progress, he is keen on other things. He leaves his Star Wars toys and preoccupations in the past: “As much as I love Star Wars, I don't want that to be what I'm known for.” (252)

The “dimensions of transition” experienced by Auggie also involve Mr. Browne's precepts. The teacher's opinions represents a lesson for the students, a modality to show them how to behave towards one another, and a support for Auggie in many situations: “Basically, a precept is anything that helps guide us when making decisions about really important things.” (46)

Another significant scene consists of cutting off the Padawan braid which represents a step forward in his life, an allusion to his growing up. By going to school, Auggie reveals us that he wants to move forward to a real school and cope with his deformity, rather than remain a homeschooling boy.

At the beginning of the novel Auggie was seen as a medical wonder and, in the end, he succeeded to change his and the other people's life, becoming a wonder in a genuine sense. He taught us what courage and kindness mean: “You really are a wonder, Auggie. You are a wonder” (310).

The message of the book is that friendship is not a gift offered without any effort and to be someone's friend you need to have courage, kindness, affection and a strong personality. Only when know yourself, you will succeed to know the others and make friends. The motto of the book “Don't judge a book by its cover!” can be changed into: “Don't judge a man by his face.”

## **BIBLIOGRAPHY**

- Palacio, R.J, *Wonder*. Penguin Random House UK, 2012.  
Palmer, Alan, *Social Minds in the Novel*. The Ohio State University Press. 2010  
Kelly, George A. *A theory of Personality: The Psychology of Personal Constructs*. New York: Norton, 1963.

## READING SCENES IN THE NOVELS OF CANONICAL WRITERS FROM THE INTERWAR PERIOD (THE NOVELS OF '30). BOOKS, LETTERS AND THE ETERNAL FEMININE

Anca Boldea  
PhD Student, University of Bucharest

*Abstract:*In the interwar period, the woman is certainly more emancipated than she had been in the previous eras. The woman begins to have an independent voice, to cultivate her intellect through reading and to become fascinating and difficult to decode. In this age, writers create subjective narrators that revolve around a girl's name; this is how novel titles like *Ioana*, *Adela*, *Maitreyi*, *Enigma Otiliei* etc. appear. The paper deals with the relationship between man and woman in terms of the readings they do together. At the same time, she studies female psychology, as it is perceived by men.

*Keywords:* reading scenes, the eternal feminine, *Ioana*, *Garabet Ibrăileanu*, letters, books

În epoca interbelică, femeia este cu siguranță mai emancipată decât fusese în epocile anterioare. Trecuse printr-un război și reușise să-și gestioneze singură resursele și să conducă treburile lăsate în urmă de soțul înrolat în armată. Paradoxal, în vreme de război, dăduse de gustul libertății și-al independenței. Această latură începe să fie reflectată în romanele epocii.

Pare că imaginea de femeia prudă, supusă întrutotul bărbatului, un „follower” tăcut și depersonalizat, rămâne încet, dar sigur, în urmă. Femeia începe să aibă o voce de sine stătătoare, să-și cultive intelectul prin lectură și să devină fascinantă și greu de decodat. În această epocă, scriitorii creează naratori subiectivi care să graviteze în jurul unui nume de fată; așa apar titluri de roman precum *Ioana*, *Adela*, *Maitreyi*, *Enigma Otiliei* etc.

Femeia antrenează bărbatul în tot felul de aventuri ale inimii și ale minții. Dintotdeauna fascinantă, femeia învață la început cu ajutorul bărbatului, sub atenta supraveghere a sa. Ea citește ceea ce el îi recomandă și acceptă rolul acestuia de mentor. Dacă nu ar fi indicațiile lui, tânăra ar fi tentată să facă alegeri neinspirate, să citească opere nepotrivite, să descopere lumi prea brutale pentru conformația ei delicată. Femeia din romanele interbelice are acces la cărți, gustă poezia, deși naratorul de sex masculin uneori crede că nu o înțelege prea bine, neavând sensibilitatea necesară.

Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă, un fel de absolut moral, mai ales în iubire. Femeia e o simplă ispită a simțurilor și o primejdie pentru echilibrului interior al bărbatului. Bărbatul își angajează întreaga personalitate într-o experiență erotică. Este dispus să lumineze femeia ingenuă și neinițiată. Ea este însă superficială și capricioasă.

### Un Midas printre cărți - „Ioana” de Anton Holban



*Ioana* este un roman ce a fost publicat în anul 1934 și care prezintă povestea a doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separat.

Conform lui Anton Holban, romanul *Ioana* este un roman „static”. Romanul static refuză întâmplarea, fascinația evenimentului insolit, preferând să rămână înăuntrul oamenilor. Acest tip de roman poartă un mesaj adânc, ce depășește domeniul literaturii de divertisment. Un astfel de roman se bazează pe autenticitate. De altfel, Anton Holban mărturisea „Pentru mine literatura nu e grea: numai mă transcriu”<sup>1</sup>.

Personajul masculin, Sandu, devine protagonistul mai multor creații scrise de Holban. Fenomenul se explică prin faptul că, în viziunea acestui autor, există o strânsă indeterminare între cărțile aceluiași autor. Romanul prelucrează complexul regelui Midas: eroul dorește foarte mult un lucru pe care, în momentul în care-l obține, nu-l mai prețuiește ca atare. Împlinirea acestei dorințe devine sursa tragediei sale.

Numărul de ani ce-i desparte pe cei doi protagoniști reiterează condiția personajelor principale din *Adela* lui Ibrăileanu. Această diferență de vârstă devine sursa unor chinuri nesfârșite. Nicolae Manolescu simplifică firul narativ, notând: „Ioana s-a despărțit de Sandu, torturată de mania lui de a despica firul în patru, și, ca să facă despărțirea ireversibilă, s-a aruncat în brațele altui bărbat. Gest ce se voia din prudență, dar care se dovedește imprudent: continuând a-l iubi, Ioana se întoarce spășită la Sandu; dar, din acel moment, viața lor comună devine un coșmar. Niciunul nu poate închide paranteza. El, din gelozie; ea, din remușcare.”<sup>2</sup> Drama este declanșată de certitudinea lui Sandu că Ioana l-a înșelat.

George Călinescu remarca: „Bărbatul se silește să scape și aici de «dominația» femeii, fiind inapt de «a fi constrâns». El nu vrea să ia pe Ioana în căsătorie (și aceasta are inferioritatea de a dori «situații clare») și o lasă chiar să coabiteze cu un altul, nu fără a fi gelos, nevoind a înțelege că Ioana se preface că-l înșală spre a-l sili să ia o hotărâre. Însă eroul, egoist, n-o va lua.”<sup>3</sup> „Pe această femeie pe care nu vrea s-o ia în căsătorie (...) eroul o socotește o «iubită de modă veche» și se ferește s-o scoată în lume, din cauză că «nu se vedea tot ce știa» deși «își făcuse cea mai pariziană siluetă», ca și când distincția unei femei stă în erudiție.”<sup>4</sup>

Nicolae Manolescu remarcă preocupările intelectuale și artistice ale ambilor eroi. Acestea fac parte din viața lor afectivă. O lectură din Racine sau o audiție din Wagner oferă profunzime sentimentelor dintre cei doi. Această activitate intelectuală și artistică este semnul unei combustii lăuntrice, a unei complexități. Cultura este importantă pentru amândoi. Literatura îi rafinează prin sensibilizare la frumos, îi apropie în puncte comune: „«Îți închipui, ce deznădejde e mai mare decât a iubi fără să fii iubit? » Și atunci eu ripostez, refăcând astfel atmosfera din Adolphe (carte, care, împreună cu *L'Amoureuse* a lui Porto-Riche, se găsea deseori în discuția noastră. Ioana afirma că ni se potrivesc.)”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Cf. Gheorghe Glodeanu, *Poetica romnului românesc interbelic*, Editura Libra, București, 1998, pag.249

<sup>2</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 740

<sup>3</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003, pag.875

<sup>4</sup> Idem, pag.876

<sup>5</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag. 63

Câteva cărți și câteva discuri formează tot decorul în care se desfășoară iubirea lor. Manolescu i-a numit „eroi fără societate”<sup>6</sup>, pentru că cei doi trăiesc aproape singuri și într-o continuă vacanță. Ei trăiesc și respiră prin cărți. Camera lor este exclusiv tranzitată de ei. Celelalte personaje doar se opresc la ușa camerei mansardate cu discuri și cărți. Până și pisicul lor doarme pe o carte: „Ahmed își face deseori căpătâi pe vreo carte. Acum doarme tolănit pe patefon, cu capul rezemat de *Albertine disparue!*”<sup>7</sup>

Ioana pare, la începutul romanului, că nu este altceva decât un alter ego al lui Sandu. Romanul prezintă povestea unei inițieri. Fata este ingenuă și are nevoie de îndrumările bărbatului matur. Când s-au cunoscut, Ioana abia terminase școala secundară. Călinescu observă: „Anton Holban afirmă inconștient în romanele lui o puternică specificitate, aspirația lui nefiind occidentală căsătoria liberă întemeiată pe respectul între cele două sexe, ci disprețul orientalului pentru femeie.”<sup>8</sup>

Sandu devine mentorul ei spiritual, care o formează după chipul și asemănarea lui: „Ce ciudate contradicții în Ioana! Nu-i place decât literatura clasică, și totuși e victima celor mai romantice zbuciume. Pare neverosimil ca o fată să-și petreacă timpul numai în lectura lui Racine sau La Fontaine, și totuși așa este. Prin mine i-a cunoscut, e un gust pe care i l-am transmis eu. Când i-am fost recomandat, abia terminase școala secundară de provincie, cu o profesoară de franceză ce nu știa bine nici să traducă. I-am interpretat cu toată subtilitatea de care eram capabil o fabulă de La Fontaine, *Les animaux malades de la peste*, ce produsese odinioară atâta încântare în mine. Am trecut apoi la *Les deux pigeons*. Am lăsat-o mai târziu să interpreteze singură, și eu numai îmi dam părerea, profesor și elevă. Dar curând elucida perfect orice, fără ajutorul meu, și vedeam cu stupefacție că eu nu mai aveam niciun rol. Am trecut la Racine, i-am detaliat cum din fiecare vers se desface o nouă definiție psihologică, am căutat să reconstituiesc viața fiecărui personajiu.”<sup>9</sup>

Ioana învață repede. Devine independentă și începe să aibă opinii pertinente despre operele literare parcurse. Ajunge egalul bărbatului din punct de vedere cultural: „Curând toate piesele lui Racine îi erau familiare, și eu nu mai puteam contribui cu nimic. De altfel, după *Andromaca* am lăsat-o singură să găsească explicații și eram sigur că va reuși perfect. Iar mai târziu multe înțelesuri mi le-a clarificat ea mie. După ce analiza fiecare rând, ținând seama numai de realități, găsind concordanțe imediate între eroi și oameni, așa cum făcusem și eu, pornea la construcții lirice, trădându-și de-abia acum temperamentul feminin, dădea explicații neașteptate conflictelor, sugera fatalitățile și, destăinuindu-și propria ei fire, cu frenezie explica torturile dragostei”<sup>10</sup>.

Femeia este o ființă cerebrală, fină, educată. Ea gustă pe Racine și pe Debussy, coborând la justa măsură pe Puccini și pe Henri Bataille și are păreri solide asupra literaturii: „Întotdeauna părerea Ioanei, spusă cu ample detalii, foarte serioase, e exactă, și n-am nicio ezitare când ea îmi recomandă o carte, explică pe eroi tot așa de bine ca și pe eroine, și nu o dată m-a învățat multe

<sup>6</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 742

<sup>7</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag.145

<sup>8</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003, pag.876

<sup>9</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag. 17

<sup>10</sup> Idem, pag. 18

lucruri asupra lui Neron sau Mitridate ai lui Racine, personajii pentru mine așa de familiare”.<sup>11</sup> Bărbatul o formează și constată cu satisfacție că eforturilor sale dau roade: „(...) am voit să o învăț pe Ioana tot ce știam și tot ce mai aflam. Cum educația mea începuse de mult, ea a învățat deodată numai operele bune, a cunoscut pe Debussy, înainte de a fi auzit pe Puccini. Același lucru s-a întâmplat și în literatură, unde a gustat pe Racine, înainte de a se fi emoționat de Henri Bataille. Avusese norocul unui profesor bun, pe care nu-l avusesem odinioară eu, și pierdusem mult timp ca să am curajul să cred că anumite opere sunt proaste, indiferent de admirația ce o au încă pentru ele unii critici cunoscuți. O bucată de vreme, la începutul inițierilor, cunoștea la întâmplare numai opere bune, așa cum îmi sugerase cine știe ce preferință sau întâmplare, căci n-aveam răbdare să-i fac un plan. Anumite bucăți neînsemnate, dar esențiale pentru început, i-au rămas totdeauna necunoscute, și când a vrut totuși să se apropie de ele, era prea târziu ca să le mai suporte. Aș vrea să conving pe toți cum se pricepe de bine să judece o operă literară, fără influența nimănui, neputând să-i schimb părerile, și ce patimă pune să-ți demonstreze adevăruri descoperite de ea.”<sup>12</sup>

Lectura nu este un act întâmplător, aleatoriu, ci ascunde un plan bine determinat și cere un anumit tip de temperament. Sandu remarcă: „Sunt convins că a sta de vorbă cu o femeie ceasuri întregi ca să-i explici o nuanță a unui personajiu racinian este cu totul excepțional și, în orice caz, cred că nu se mai găsesc doi îndrăgostiți având astfel de preocupări, susținute cu atâta răbdare și pasiune. (...) Ioana explicându-se prin Hermiona, dând în mijlocul unei analize personale un argument luat din psihologia fecioarei imaculate, apare și mai ireală pentru cineva care ar cunoaște-o.”<sup>13</sup>

Prima carte recomandată are importanța actului dezvirginării. Sandu insistă să sublinieze ideea că a fost primul care a pătruns în forul interior al Ioanei. În viziunea lui, el este cel care i-a organizat mintea: „Prima carte citită de Ioana de la mine a fost *La femme et le pantin* a lui Pierre Louÿs. Aveam pentru ea multă admirație, parcă se suprapunea celor mai intime vibrații, și mi-e frică să o recitesc, ca să nu fiu dezamăgit. Și acum, când mi se pare că sunt victima tuturor capriciilor Ioanei și când văd că, oricât de vinovată ar fi, tot eu îi cer iertare, incapabil să prelungesc o supărare prea multă vreme, cred că acea carte a fost un simbol al existenței noastre comune.”<sup>14</sup>

Pătrunderea bărbatului în forul intim al personajului feminin echivalează cu un lung proces de relevare a propriilor frământări. Așa cum, pentru Felix, Otilia rămâne o enigmă, așa rămâne și Ioana pentru Sandu. Bărbatul vrea să descifreze tainele eternului feminin pe cale rațională. Cititorul intră adânc în intimitatea sufletului feminin.

Dacă în *Maitreyi* a lui Eliade lectura era liant între cei doi și cartea era un mod prin care cei doi reușeau să comunice dincolo de cuvintele propriu-zise, în *Ioana* lui Holban, cartea este doar un pretext: „(...) se deprinsese să mă viziteze și să discutăm literatură. Literatura era doar un pretext pentru mine, iar torturile ce le sufeream și încercam să i le transmit erau mascate prin analiza asupra vreunei cărți).”<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag. 19

<sup>12</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag. 72

<sup>13</sup> Idem, pp. 72-73

<sup>14</sup> Idem, pag.156

<sup>15</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag. 74

De multe ori prezentă, lectura este repede abandonată când atracția sexuală crește în intensitate: (pe plajă) „Ioana și Viky aduc umbrelele lor înflorite și mă adăpostesc și eu lângă ele. Iau câte o carte, creion și hârtie, dar nu pot citi decât câteva rânduri fără importanță. Curând, cartea, creionul și caietul se pierd pe jos, se acoperă cu nisip”.<sup>16</sup>

Între cei doi se interpune Celălalt, bărbatul în brațele căruia se aruncase Ioana spre a-l uita pe Sandu. Gelozia nutrită de Sandu face interesant efortul acestuia de a decodifica tainele Celuilalt, bărbatul cu care Ioana a recunoscut că l-a înșelat. Obsesia pentru Celălalt este omniprezentă; cititorul află chiar preferințele literare ale rivalului în iubire: „Celuilalt nu-i plăceau clasicii, îi cunoștea pentru că era în curent cu orice, iar din Racine scotea câteva idei interesante și nu explicarea vieții. Cam viața îi era livrescă, nu-l sesizau apropierea cu cele ce i se întâmplau lui. Se considera uneori personajul central din vreo carte care îl pasionase pentru cine știe ce teorie ce putuse să extragă de acolo, dar apropierea era complet convențională și totdeauna complezentă. (...) Ioana îl asculta cu admirație, îl repeta deseori, ambițioasă se forța să înțeleagă cărțile lui grele, dar imediat ce rămânea singură, fără nimeni care să-i schimbe preocupările, revenea la Racine.”<sup>17</sup>

Ioana se va întoarce negreșit la prima ei iubire. Legătura cu opera lui Racine îi apropie; este ca un cordon ombilical între cei doi. Ioana acceptă experiența erotică cu un alt bărbat pentru a se vindeca de iubirea pentru Sandu. Dragostea lor este însă un izvor nesecat de suferință. Descifrând tainele Celuilalt, Sandu încearcă să pătrundă în propriul său eu complicat. Pe parcursul acestei călătorii spre interior, el se întrebă în permanență dacă e reală iubirea pe care i-o poartă Ioanei. Suferința lui reiese din acest conflict. Este un indecis greu de mulțumit.

Ioana citește mult, „citește ca un bărbat”. Remarca pe alocuri misogină, dorește să sublinieze admirația lui Sandu pentru iubita care dorește să-i devină egală: „Tot ca un bărbat, pentru a citi o carte serioasă, renunță la lume, vreme îndelungată, la toaletă, și nu e în stare să clevească, nu din bunătate, ci pentru că vecinul nu o interesează decât atunci când poate scoate explicații pentru suferințele ei”.<sup>18</sup>

Tânăra este de multe ori comparată cu personajele din cărți. Sandu încearcă în van să o înțeleagă prin prisma lecturilor sale și a figurilor feminine din cărți: „În femeile din romanele rusești găsesc, alături de intensitatea sentimentelor și capriciul cu care se produc ele. La francezi, agitația Hermioniei depinde de Prius, după un plan matematic. Agitația Ioanei n-are de multe ori niciun fel de explicație.”<sup>19</sup>

Ioana nu citește niciodată ziarul, notează personajul-narator, deoarece, motivează el, sensibilitatea ei de femeie ar putea fi afectată de evenimentele cotidiene. Ea preferă să audă veștile de la alții: „Ioana nu citea niciodată ziare.”<sup>20</sup>

Chiar dacă se despart, cei doi corespondează. Paginile romanului sunt presărate cu scrisori de dragoste, scrisori de despărțire sau mesaje punctuale, tranșante. Iată o scrisoarea de despărțire: „Mă izgonea. Scrisoarea se termina cu: «Pentru că ești un om care nu se poate ține de cuvânt, totul s-a terminat între noi.»”<sup>21</sup> Scurt și la obiect, cum numai sufletul unei femei rănite profund se poate exprima. Sandu este afectat. El rămâne însă calm și constată cu oarecare cinism

<sup>16</sup> Idem, pag.15

<sup>17</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pp. 81-82

<sup>18</sup> Idem, pag. 19

<sup>19</sup> Idem, pag.87

<sup>20</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag.118

<sup>21</sup> Idem, pag. 49

că poate Ioana se va răzgândi, deși, în forul lui interior, simte că de această dată mesajul este fără cale de întoarcere. Sau, „dintr-o scrisoare de a Ioanei: «Îmi spui că mi-ai trimis trei scrisori și n-am primit decât două; nu mai înțeleg nimic!»<sup>22</sup>.

Bărbatul amână cu emoție citirea scrisorilor ei. De multe ori lasă pentru mai târziu această lectură, din lipsa curajului: „Dacă primeam o scrisoare, îngălbeneam. N-aveam curajul să mă uit la scrisul adresei, o purtam cu mine multă vreme și, la urmă, după atâtea emoții prelungite, vedeam că scrisoarea era din altă parte; ceea ce știam de la început, de altminteri. Dar niciodată n-am avut voința să privesc scrisoarea imediat și să simplific atâtea presupuneri inutile. De ziua mea, când venea un teanc de scrisori, telegrame, cărți de vizită, iscodeam pe fiecare în parte, mă torturam pentru fiecare, și apoi, după câteva zile, după ce parvneam să citesc pe ultima, redeveam nenorocit, cu impresia că din nou va trebui să aștept un an.”<sup>23</sup> Adevărul este ca amână dintr-o plăcere ciudată de a-și provoca suferință. Iubirea pentru Ioana nu este una sănătoasă, robustă. Sandu se folosește de fiecare prilej pentru a se chinui și a o chinui. Este o iubire pe care secolul XXI ar numi-o „toxică”.

Uneori, epistolele Ioanei îi par ridicole, deși recunoaște că este afectat de mesajul din ele. Este cu atât mai atins atunci când este comparat cu Celălalt, fapt de neconceput pentru el: „Când m-am întors acasă, am găsit această scrisoare de la Ioana: «Poate îți închipui cu ce emoții m-am hotărât să-ți scriu. M-am convins că amândoi sunteți puternici, fiecare în felul său, și niciodată nu voi putea avea nici o preferință. Amândoi îmi sunteți necesari. Vei voi să redevii prietenul meu? Bineînțeles, mă voi transforma, și nimic urât nu va mai fi între mine și voi»... Scrisoare ridicolă. Am suferit mai puțin? Misterul feminin.”<sup>24</sup>

Atunci când despărțirea survine și pare definitivă, Sandu recitește scrisorile Ioanei, în căutarea unor noi valențe pe care nu reușește să le mai găsească: „Am un teanc de scrisori de la Ioana; am încercat, în lipsa ei, să le recitesc, dar am renunțat îndată, căci nu mi-au folosit la nimic, nici rău, nici bun. Poate scrisorile, după multă vreme, la bătrânețe, să aibă o valoare mai mult pentru aducere-aminte, dar deocamdată a le păstra înseamnă pură vanitate. Credeam că, recitindu-le, o să am prilej de melancolie, dar faptele transcrise acolo mi-erău indiferente și de alt ordin ca preocupările torturante de acum. Apăreau ca o suferință veche, în momentul în care te invadează o suferință nouă. O scrisoare n-are decât o valoare momentană, te bucuri când face pe drum cât mai scurt timp, căci înseamnă că-ți aduce sufletul cel mai din urmă al iubitului, iar o scrisoare întârziată nu te consolează prea mult, dacă ai nelniști că nu mai primești nimic altceva. Este ca și cum o scrisoare datată vechi i-ar anunța «sunt sănătos» și dacă nu mai știi noutăți, îl consideri pe acest «sunt sănătos» ca pe o prevestire rea. La fel un «te iubesc» apare tot așa de repede învechit și ai nevoie de noi asigurări. Citind ce-a scris Ioana, aveam impresia că citeam pe altcineva, altă poveste de dragoste, care nu mă putea interesa în clipa aceea. (...) O scrisoare poate avea o valoare intrinsecă prin parantezele care se fac asupra epocii, a vieții, a întâmplărilor. Din rândurile Ioaneise poate construi temperamentul ei: bănuielile, afirmațiile grăbite, dar totdeauna pline de sugestii, patima în ură și în dragoste, încercarea zădarnică de a fi înțeleaptă sau mărinoasă, naivitățile încântătoare; apoi mâinile și remușcările.”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Idem, pag.126

<sup>23</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pp. 52-53

<sup>24</sup> Idem, pag. 56

<sup>25</sup> Idem, pp. 101-102

De remarcat că în roman, Sandu este prezentat în postura de scriitor. El are clar formulată conștiința scrisului. Această conștiință este o memorie a trecutului, însă oferă și posibilitatea găsirii răspunsului just la niște întrebări esențiale de tipul „De ce mă căznesc să refac atmosfera? Din manie de autor, care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e ca un țipăt către oameni ca să mă consolez și ca să mă vindec. Să-mi deslușească ce s-a întâmplat cu mine și de partea cui e greșala.”<sup>26</sup>

Sandu este conștient că va avea un cititor și, nu de puține ori, face referire la momentul în care acesta va citi ceea ce scrie el: „Cineva, citind aceste note, ar putea reflecta că, în definitiv, pustiul acestei localități este destul de relativ și că eu însumi am înșirat, în afara celor două personaje principale, o serie de altele mai puțin însemnate, dar care înviorează singurătatea. Nu este adevărat.”<sup>27</sup>, „Un al treilea care ar citi rândurile acestea s-ar grăbi să reflecteze: «Nu mă interesează eroina, este un caz patologic»”.<sup>28</sup>

Sandu recunoaște subiectivitatea punctului său de vedere. Recunoaște și că s-ar putea să fie nedrept cu Ioana și se gândește că poate ar fi bine ca și Ioana să consemneze ceea ce simte, pentru a încuraja obiectivitatea cititorului. Ar trebuie să-și scrie și ea romanul. Cititorul ar putea avea acces la perspectiva amândurora. Dacă Fred Vasilescu sau doamna T din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu își trăiesc viața, eroul lui Holban o și scrie. „Scrisul constituie principala sa rațiune de a fi”<sup>29</sup>, așa cum remarca Gheorghe Glodeanu. Prin existența unui personaj-narator care este și scriitor, Anton Holban depășește formula romanului-jurnal, cum este și *Adela* lui Ibrăileanu.

*Ioana* este un roman în roman.

Nicolae Manolescu remarca în volumul său cu titlul *Istoria critică a literaturii române* că „Anton Holban este cel dintâi care pune viața și cartea în drepturi egale. Chinurile geloziei sau ale remușcării par din aceeași stofă ca și chinurile cunoașterii sau ale înțelegerii artei.”<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Anton Holban- *Ioana*, Editura Hoffman, Caracal, 2017, pag.70

<sup>27</sup> Idem, pag. 38

<sup>28</sup> Idem, pag. 162

<sup>29</sup> Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, Editura Libra, București, 1998, pag.268

<sup>30</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pag. 743

## THE MOTHER OF GOD IN CHRISTIAN ICONOGRAPHY AND EMINESCU'S POETRY

Anuța Batin

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of  
Baia Mare

*Abstract:*The study is intended to be a brief foray into Eminescu's poetic creation and Christian iconography, closely following the way in which the image of the Mother of God is presented. Of all the icons of the Mother of God, the best known and most beautiful is undoubtedly Vladimirskaya or the Mother of God in Vladimir. According to Orthodox Christian tradition, it was painted by the Holy Apostle and Evangelist Luke on the table at which the Savior ate with the Blessed Virgin Mary and the right Joseph, and was kept in Jerusalem until 450 when it was moved to Constantinople. The icon of Vladimir depicts a mother lovingly hugging her baby. And yet, his face being aristocratic and expressing no joy, His deep eyes, full of great sadness, are directed at the spectators and fascinate them with their mysterious and sorrowful expression. The child's face also reveals gravity and concentration. The love for divinity and for everything that is purer, determined Mihai Eminescu to write poems with a religious theme, the Mother of God being the absolute model, of purity, of the feminine ideal, of man in general.

*Keywords:* icon, faith, knowledge, dream, face

Dintre toate icoanele Maicii Domnului Îndurătoarea, cea mai cunoscută și cea mai frumoasă este fără îndoială *Vladimirskaya* sau Maica Domnului din Vladimir. Aceasta sfântă icoană făcătoare de minuni a cărei istorie se pierde în timp a stat alături de poporul rus încă de la începuturile sale.

Potrivit tradiției creștine ortodoxe<sup>1</sup> ar fi fost pictată de Sfântul Apostol și Evanghelist Luca din blatul de la masa la care Mântuitorul a mâncat împreună cu Pururea Fecioara Maria și dreptul Iosif – „Atunci când pentru prima oară, icoana Ta a fost zugrăvită de vestitorul tainelor evanghelice și ți-a fost adusă pentru ca s-o recunoști și să-i dăruiești puterea de a-i mântui pe cei ce ți se închină, te-ai bucurat tu care ești plină de milostivire și izvor al mântuirii noastre, ai fost ca și gura și glasul icoanei”<sup>2</sup> – și ar fi fost păstrată în Ierusalim până în anul 450 când a fost strămutată la Constantinopol. Maica Domnului văzând Icoana a exclamat: „Iată de acum mă vor ferici toate neamurile. Harul Fiului meu și al meu va fi cu această Icoană”.

La începutul secolului al XII-lea, Partiarhul Constantinopolului, Luca Chrysoberges ar fi dăruit-o marelui cneaz Iurie Vladimirovici Dolgorukiy care a așezat-o în mănăstirea de maici din Visegorod. În anul 1155 prințul Andrei Bogoliubskiy a mutat-o în orașul Vladimir, unde a ridicat o catedrală în cinstea Adormirii Maicii Domnului tocmai pentru a adăposti prețioasa icoană care

<sup>1</sup> Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica ortodoxă*, studiu introductiv și traducere de Teodor Baconsky, Editura Anastasia, București, 1994, p. 34.

<sup>2</sup> Vecernie, Stihire, glasul VI.

a și rămas aici vreme de trei secole. În acest răstimp, Maica Domnului nu a încetat să reverse milostivirea sa spre cei care se rugau în fața acestei icoane. Fie că a scăpat neatinsă din focul care a mistuit catedrala, fie de jefuirea tătarilor, fie că l-a însoțit în lupta cu izbânda pe prințul Andrei Bogoliubskiy în campania de pe Volga împotriva bulgarilor, fie prin alte minuni ce se săvârșeau mereu, icoana Maicii Domnului din Vladimir a căpătat faima de icoană făcătoare de minuni. Ocrotitoare a Rusiei, ea a rămas în catedrala din Kremlin până la Revoluția din 1917, iar mai apoi a fost păstrată în galeriile Tretyakov, unde nenumărați creștini au venit să se roage în fața ei. Atunci când, în iarna anului 1918, icoana a fost scoasă din rama cu care a fost împodobită în vremea mitropolitului Fotie, în secolul al XV-lea, și când a fost înlăturată ferecătura aurită cu care fusese parțial acoperită în timpul patriarhului Nikon, în secolul al XVIII-lea, au ieșit la iveală mai multe straturi de pictura care fuseseră aplicate succesiv de-a lungul mai multor veacuri. Până atunci, savanții consideraseră icoana din Vladimir drept o operă din secolul al XV-lea. Starea de conservare în care se înfățișea icoana cea mai renumită din întreaga Rusie nu a facilitat câtuși de puțin o datare precisă. Faptul că a fost restaurată în mai multe rânduri ne face chiar să presupunem că aspectul său actual nu corespunde întru totul originalului. Astfel, urma a două degete vizibile pe veșmântul Pruncului, restaurat și acesta în secolul al XVIII-lea, arată că la origine mâna Maicii era așezată mai sus. Cele două capete erau ai ele la origine, mai mici, iar trupul Pruncului mai puțin curbat. În schimb, cele două chipuri nu au fost niciodată atinse și și-au păstrat întreaga prospețime a expresiei. De fapt, ele sunt singurele care ar putea fi considerate drept autentice capodopere ale artei bizantine<sup>3</sup>.

Ca toate celelalte icoane ale Născătoarei, și aceasta poartă în grecește abrevierea numelui Mântuitorului (**ICXC**) și al Maicii Domului (**MP- QY**). Adesea, în funcție de originea icoanei, lângă inscripția inițială se adaugă și alte inscripții în limba locului de unde provine icoana: *Fecioara dulce mângâietoare* (Vladimir).

Icoana din Vladimir înfățișează o mamă care își strânge drăgăstos pruncul la piept. Și totuși, chipul său fiind și aristocratic nu exprimă nici o bucurie, Ochii Săi adânci, plini de o mare tristețe sunt îndreptați către privitori și-i fascinează cu expresia lor misterioasă și îndurerată. Chipul copilului dezvăluie și el gravitate și concentrare. Maica Domnului din Vladimir este așadar, foarte diferită de Madonele apusene<sup>4</sup>, căci este pătrunsă de un spirit diferit, sever și hieratic. Intensitatea strălucirii sale se datorează, în primul rând, celor două chipuri. Elementul liniar, atât de important, în pictura din epoca Comnenilor, se echilibrează cu reminescentele picturii elenistice, respectiv folosirea culorilor. Cele două chipuri sunt zugrăvite în două game diferite, care corespund diferenței de vârstă dintre ei. Chipul Maicii este zugrăvit într-o nuanță verde-măslinie caldă care virează imperceptibil către o nuanță trandafirie. În jurul ochilor, pe partea stângă a obrazului, sub buza de jos și sub bărbie artistul a pus umbre adânci, care se contopesc, prin treceri delicate, cu trandafiriul dulce al obrazilor, al frunții, al nasului și al gâtului. Nasul este modelat prin două linii precise și o singură trăsătură energetică mai închisă. Gura, fină și plină de noblețe, devine unul din accentele coloristice ale chipului; roșul său aprins se regăsește și la colțurile ochilor. Ochii înșiși sunt de o surprinzătoare simplitate. Pupilele, două

<sup>3</sup> V.N.Lazarev, *Arta Bizanțului și a Vechii Rusii* (în limba rusă), Editura Nauka, Moscova, 1978, p.12.

<sup>4</sup> Paul Evdokimov, *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*, traducere de Grigore Moga și Petru Moga, Editura Meridiane, 1993, p. 223.



puncte negre înconjurate de un oval tot negru, ating ploapele, dând astfel privirii expresia misterioasă și liniștită care fascinează pe privitori<sup>5</sup>.

Chipul Pruncului are o carnație cu totul diferită. Dacă pe chipul Maicii culorile se contopesc și nuanțele trec perceptibil dintr-una în alta, chipul Pruncului este, în schimb, tratat pictural. Culorile sunt așezate în contrast unele alături de celelalte. Acest mod, impresionist, devine frapant în modelarea nasului și a bărbiei, unde tușele deschise, umbrele închise și roșul aprins al buzelor sunt juxtapuse fără nuanță intermediară. Ochii relevă și ei o concepție picturală: pupilele sunt simple puncte negre care contrastează cu albul ochilor. Partea obrazului care atinge obrazul Maicii Domnului nu este conturată, ci contrastează cu chipul acesteia doar prin deosebirea dintre cele două game folosite. Acest caracter pictural are originea, probabil, în tradiția elenistică începută în Grecia secolului al III-lea și rămasă vie de-a lungul întregii epoci bizantine.

Maica Domnului este cu adevărat făptură îndumnezeită, pe chipul căreia cerescul și omenescul se întâlnesc. În această icoană, privirea Maicii Domnului este deosebit de mișcătoare: privire de o duioșie și o tristețe nesfârșită, care vine din adâncurile tainice ale inimii pentru a ajunge într-un „dincolo” inaccesibil, privire a Maicii Domnului îndreptată spre omenire, din pricina proorociei lui Simeon, pe care o „păstra în inima ei”: „Iată, Acesta este pus spre căderea și spre ridicarea multora din Israel și ca un semn care va stârni împotriviri. Și prin sufletul tău va trece sabie, ca să se descopere gândurile din multe inimi” (Luca 2, 34 - 35). Acest chip de o frumusețe cerească este chipul unei mame a cărei privire ne lasă să pătrundem în inima Mariei, care se gândește încă de pe acum la suferințele care vor veni, în suferința sa lăuntrică trăiește deja drama crucii. Peste veșmânt, poartă maforionul, un văl lung, purpuriu, brodat cu un prețios galon, care-i acoperă capul și umerii, conform cu tradiția iudaică din acea vreme. Sub acest acoperământ hainele îi sunt albastre, simbolizând umanitatea Maicii Domnului. Sunt pictate și trei stele, una pe frunte și câte una pe fiecare umăr al Maicii Domnului, care simbolizează fecioria, întrucât Maica Domnului a fost fecioară înainte, în timpul sarcinii și după Nașterea Domnului.

Pruncul cuprinde cu mâna stângă gâtul maicii Sale pentru a-și apropia obrazul de obrazul Mariei, într-un gest de tandrețe (de unde și numele de „Maica Domnului Mângâietoarea”). Acesta este așezat simbolic pe brațul drept al Maicii Sale, în timp ce cu mâna cealaltă ea arată spre fiul său: „Iată Omul.” Privirea Pruncului este ațintită pe privirea Maicii Sale, a cărei suferință o vede, părând a-i spune încă de pe acum: „Nu mă plânge, Mamă...” în încercarea de a-i alina durerea ascunsă. Chipul pruncului este deja chipul unui adult, cu trăsături precise, a cărui frunte înaltă reflectă înțelepciunea dumnezeiască. Veșmântul sau, himationul, roșu purpuriu, are sclipiri de aur, așa cum se cuvine lui Dumnezeu: este lumina cea neînserată.

În creația poetică, Fecioara Maria reprezintă iubirea, arhetipul, absolutul. Și de aceea, către Maica Domnului, „crăiasa” lumii, își îndreaptă și Eminescu rugăciunea: „*Crăiasă alegându-te, / Îngenunchem rugându-te / Înaltă, ne mântuie / Din valul ce ne bântuie; / Fii scut de întărire / Și zid de mântuire, / Privirea-ți adorată / Asupra-ne coboară / O, maică prea curată / Și pururea fecioară, / Marie!*”<sup>6</sup>. Suferința, dezorientarea, într-o societate ale cărei mistere

<sup>5</sup> Egon Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, traducere din limba franceză de Măriuca și Adrian Alexandrescu, Editura Sophia, București, 2008, p. 138.

<sup>6</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, Antologie, studiu introductiv și analize de Ion Rotaru, București, Casă de Editură și Presă „Viața Românească”, 1991, p. 119.

apăsătoare sporesc și care nu pot fi lămurite fără revelație, fără ajutorul „reginei peste îngeri”: „Rugămu-ne-ndurărilor,/ Luceafărului mărilor; / Ascultă-a noastre plângeri, / Regină peste îngeri / Din neguri te arată / Lumină dulce clară, / O, maică prea curată / Și pururea fecioară, / Marie!”. Nu întâmplător, poetul invocă „Luceafărul mărilor”, deoarece Ea este ocrotitoarea marinarilor și are puterea de a-i salva pe cei aflați în voia valurilor vieții, „din valul ce ne bîntuie”. După unele interpretări numele Maicii Domnului e de origine ebraică, și înseamnă „picătură din mare” (Mar – picătură”, yam – „mare”). Acesta capătă conotații poetice abia după ce Sfântul Ieronim l-a tradus în limba latină, folosind sintagma *Stilla Maris* (lat. *stilla* – „picătură”), care a fost apropiată de altă sintagmă, *Stella Maris* „Steaua Mării”. Astfel că, în poemul *Înger și demon* (1873), imaginea acestui „luceafăr al mărilor”, se situează în alte zone ale trăirii adorației: „Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează; / Ea o inimă de aur – El un suflet apostat; / El în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat -/ La picioarele Madonei, tristă, sfântă, Ea veghează.”<sup>7</sup> Prin iubire, femeia-înger, „mândră de înduioșare”, aduce izbăvirea, în fapt, mântuirea lumii. Împăcarea, adică iertarea, prin dragoste, de fapt mântuirea. Până și demonul revoltat, în final, primește binecuvântarea dragostei și milei creștinești.

Sonetul *Răsai asupra mea* (1879), în care este invocată Fecioara Maria, este singurul de inspirație religioasă, o rugăciune a lui Eminescu însuși, cu tot ce era el și cu ce devenise cu timpul, când începuse să-l împresoare umbra durerii din urmă, cea a neputinței. Nu poate fi întâmplător că, în noiembrie 1886, la Mănăstirea Neamț, grav bolnav, spovedindu-se îi apune preotului: Părinte, să mă îngropați la țărnișele mării și să fie într-o mănăstire de maici și să ascult în fiecare sară, ca la Agafton, cum cântă Lumină Lină”.

Cândva cel ce se roagă trăia ca într-un vis ceresc și avea credință, acum e înstrăinat de toți, copleșit de propria nimicnicie<sup>8</sup>: „Eu nu mai cred nimic și n-am tărie”. Rugăciunea sa este chemarea zadarnică a unui necredincios. Și o cheamă pe Fecioara dintre stele în noaptea gândurilor, să-i răsară asupra, să-l privească cu milă și cu îndurare, să-i redea deopotrivă credința, speranța și puterea tinereții. Ruga aceasta omenească presupune și mărturisire: „Speranța mea tu n-o lăsa să moară, / Deși al meu e un noian de vină; / Privirea ta de milă caldă, plină, / Îndurătoare-asupra mea coboară”. Privirea Mariei este definită prin milă, în timp ce pierderea credinței determină sufletul disperat să așeze semnul adorației fără sfârșit: „*Străin de toți, pierdut în suferința / Adâncă a nimicniciei mele, / Eu nu mai cred nimic și n-am tărie. / Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința/ Și reapari din cerul tău de stele: / Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie!*”<sup>9</sup>.

Poezia *Venere și Madonă* ilustrează faptul că Maica Domnului este întruchiparea frumuseții absolute și a puterii care-l inspiră pe Eminescu: „Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,/ A femeiei, ce și astăzi tot frumoasă o revăd/ Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,/ Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,/ Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,/ Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer./ Și-a creat pe pâza goală pe Madona Dumnezeie,/ Cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin,/ Fața pală-n raze blonde, chip de înger, dar femeie,/ Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem, *Poezii. Proză literară*, Ediție de Petru Creția, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 41.

<sup>8</sup> Mihai Eminescu, *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*, editate și comentate de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2012, p. 176.

<sup>9</sup> Idem, *Poezii*, p. 187.

<sup>10</sup> Mihai Eminescu, *Poezie. Proză*, p. 26.

În *Ta Twam asi* (1879), umezeala din ochii iubitei provine din lacrimile Mariei. „Orice schimb de priviri adevărat sparge închisoarea eului, ca o eliberare-ruptură („de o umbră-nfiorată e gândirea ta cuprinsă”), pentru care poetul imploră nu o dată izvorul ascuns, supraomenesc al milei. *Ta Twam asi* – experiența pierderii eului în non-eu, deschiderea „fulgerătoare” a identității spre alteritate”<sup>11</sup> – se exprimă acum, în poezia cu același titlu, ca rugăciune: „Rugămu-ne-ndurărilor, / Luceafărului mărilor!/ Din valul ce ne bântuie/ Înălță-ne, ne mântuie!/ Privirea adorată/ Asupra-ne coboară,/ O, maică prea curată/ Și pururea fecioară, / Marie!”<sup>12</sup>. Întâlnind privirile Celuilalt, omul comun cade „cu fața la pământ”, în timp ce „copilul de rege” își „ridică ochii umezi la ceruri”.<sup>13</sup> De sus, provine bunătatea care pentru poet este sfântă. Prin rugăciune eul liric se regăsește, unificându-și ființa până atunci tragic divizată, reintroducându-o în aura luminii line, cu a cărei cântare monahii și monahiile încheie slujba la apusul soarelui.<sup>14</sup>

## BIBLIOGRAPHY

1. Dumitrescu Bușulenga, Zoe, *Eminescu, între credință și cunoaștere* în „Cultură și credință”, Editura Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, Suceava, 2005.
2. Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză literară*, vol. I., Ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, București, 1978.
3. Idem, *Poezii*, Antologie, studiu introductiv și analize de Ion Rotaru, București, Casă de Editură și Presă „Viața Românească”, 1991.
4. Idem, *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*, editate și comentate de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2012.
5. Evdokimov, Paul, *Arta icoane - o teologie a frumuseții*, traducere de Grigore Moga și Petru Moga, Editura Meridiane, 1993.
6. Gregori, Ilina *Știm noi cine a fost Eminescu. Fapte, enigme ipoteze*, București, Editura Art, 2008.
7. Lazarev, V.N., *Arta Bizanțului și a Vechii Rusii* (în limba rusă), Editura Nauka, Moscova, 1978.
8. Sendler, Egon, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*-traducere din limba franceză de Măriuca și Adrian Alexandrescu, Editura Sophia, București, 2008.
9. Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei în Biserica ortodoxă*, studiu introductiv și traducere de Teodor Baconsky, Editura Anastasia, București, 1994

---

<sup>11</sup> Ilina Gregori, *Știm noi cine a fost Eminescu. Fapte, enigme ipoteze*, București, Editura Art, 2008, p. 322.

<sup>12</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, p. 229.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>14</sup> Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu, între credință și cunoaștere*, în „Cultură și credință”, Editura Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, Suceava, 2005, p. 12-13.

## THE "PROTO-CHRONIST" IDEA AND ITS AVATARS

Nicoleta Sălcudeanu

Researcher, "Gheorghe Șincai" Institute of the Romanian Academy, Târgu-Mureș

*Abstract: The protochronist idea is launched by Edgar Papu, in 1974, in the „Secolul XX” magazine, through an article entitled Protocronismul românesc, and then it is augmented and nuanced in his book, Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc (1977). The concept is otherwise brilliantly demonstrated by Edgar Papu, claiming that protochronism takes its substance from the tension between "creative forces" as "vectors of expectations" and "receivers forces" as vectors of "synchronization through imitation." If at first the idea is supported by genuine intellectuals, unfortunately later it is confiscated by propagandists of the Communist regime that in its last stance was of a nationalist coloration. So protochronism will expand its initial purposes falling into ridicule, turning from a cultural construct into an ideological caricature, used for propaganda reasons by the Ceausescu regime, which was in continuous search for national legitimacy.*

*Keywords: Protochronism, Ceausescu, Communism, propaganda*

Protochronism, a concept launched by the professor in comparative studies and literary historian Edgar Papu, falls within the area of autochthonous, indigenist aesthetic ideas and ideologies, with emphasis on temporal cultural primacy. Historically, it stems from the idea of national specificity promoted since the "Pasoptist" era and is related to the whole interwar traditionalist constellation that includes populism, "semănătorism", "gândirism", or any interwar cultural right-oriented ideology. The establishment of the Soviet-style communist regime will frustrate, for many years, any reference to the national idea, which will become possible only after the ideological thaw, as Mircea Martin remarks in his substantial study, *Romanian Culture between Communism and Nationalism*<sup>1</sup>. The resumption, on the part of the authorities, of the national discourse will be achieved together with the emancipation of the Romanian state from direct Soviet tutelage. The return of the national discourse between April 1964 and July 1971 is recorded by the critic as "a relaxation, as a weakening of the terrible revolutionary «vigilance», as a liberalization and even as a beginning of liberation", and the return of the national idea "represented an unexpected opening (...) of the intellectual, cultural and social horizon". A first signal on the protochronist line - as claimed by its author, Edgar Papu, recorded as such in his substantial "file" dedicated to the phenomenon by Alexandra Tomiță<sup>2</sup> - is represented by Dan Zamfirescu's article, *Tradition as "duration" of national history and culture*, appeared in November 1967, in the "Contemporanul" review. In republishing the article in 2003, its author claims that it "signaled the reintroduction of the notion and idea of 'tradition', treated with

<sup>1</sup> Mircea Martin, *Cultura română între comunism și naționalism*, revista "22", nr. 38/ 17 septembrie - 23 septembrie 2002.

<sup>2</sup> Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă”*. *Dosarul protocronismului românesc*, București, 2007, p. 51.

relentless adversity by the dictatorship of 'socialist realism'. Another signal identified by Alexandra Tomiță as "very close, chronologically, ... to the year of birth of protochronism", was the article from "România Literară" review (1973), *When will be the hour of Romanian literature? (Pe când ora literaturii române?)*<sup>3</sup>, published by Paul Anghel, in which he "foreshadows some accents that we will find in the protochronist rhetoric". The protochronistic idea itself is launched by Edgar Papu through the article *Romanian Protochronism (Protocronismul românesc)* in the magazine "Secolul XX" (1974), resumed and nuanced by case studies not always convincing, in the volume *From our classics. Contributions to the idea of a Romanian protochronism (Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc)* (1977)<sup>4</sup>. The concept, in Edgar Papu's otherwise brilliant demonstration, builds its substance on the tension between "creative forces" as "vectors of anticipation" and "receiving forces" as vectors of "imitation synchronization." Without opposing in the end the synchronism as postulated by E. Lovinescu, considered in the end as being in complementarity with it, protochronism as a cultural precursor would represent a fairer relation of the Romanian culture to the great cultures of the world. Feeling the synchrony as an insufficient vector for the propulsion of the Romanian culture towards the universal one, speaking about the "cursed complex of inferiority", Papu refers to the "retarded consciousness" that would place Romanian culture in an ancillary relationship with other cultures. His demonstration is a seductive one, Edgar Papu - a disciple of Tudor Vianu - being unanimously recognized for his high erudition and intellectual finesse. A very nuanced and subtle portrait is made by the son of his master, Ion Vianu, in the memorial volume *Amor intellectualis*<sup>5</sup>. The idea of anticipation and forerunning in Romanian culture, before acquiring the grotesque, caricatured proportions from its last phase, is not exclusively the monopoly of the protochronists. It is known that critics from the anti-protochronist camp practiced such recourses. In addition to the fashion of structuralisms and other "isms", there was a speculative tendency in literary history, an aesthetic essay game, in which freedom of interpretation could lead to retroactive readings which placed the older works in a special, new aura from the perspective of the present time. From the opposing side, readings of this kind were practiced not only by Eugen Negrici, postulating "involuntary expressiveness" or Nicolae Manolescu, through his method of reading in his *Critical History* ....

In its first stage, endorsed by the intellectual scope of its father, Edgar Papu, the protochronist idea will attract to its side a significant number of intellectuals "interested - as Alexandra Tomita remarks - in the new perspective", including Al. Duțu, Mihai Drăgan, I. Constantinescu, Adrian Marino, Nicolae Balotă, M. Ungheanu, Marin Mincu, Dan Zamfirescu, Ovid. S. Crohmălniceanu, who will comment on or even embrace this vision. It should be noted that all of them are people of writing and / or academics. In fact, in parallel and not at all in hostility with the protochronist theory, Constantin Noica launches in the recovery of the local superiority over the western values, developing a rhetoric related to the protochronous idea promoted by Papu. The two scholars share close ideas, a shared friendship and a common destiny, both of them being victims of communist imprisonment. As Alexandra Tomiță remarks, in the inaugural stage, the protochronism manifests the "tendency to refine the discourse" through linguistic and metaphorical speculations, "by capturing" and processing some elements

<sup>3</sup> Ibidem, pp. 53-54.

<sup>4</sup> Edgar Papu, *Protocronism românesc*, „Secolul 20”, nr. 5-6, 1974.

<sup>5</sup> Ion Vianu, *Amor intellectualis. Romanul unei educații*, Iași-București, 2010, p. 382.

of the philosophy of language (possibly under Noician influence, a close model and intensely claimed by the nativists". Alexandra Tomiță also notices certain points of proximity with Mircea Eliade, because neither Papu, nor Noica, nor Eliade are insensitive to the nationalist mermaid song, the subject presenting "many more points of tension", being part of the taboos related to the "rubric" delicate topics ", because "for the vast majority of the average cultured public in Romania, the two figures emanate the consistency and air of intangibility of some cultural brands". the exemplarity and exceptionality of the scientist Eliade is carefully maintained, and "Noica, although less known abroad, enjoys a serene posthumousness here, thanks to the current of opinion created and maintained especially by some of his former disciples." Regarding them, A. Tomiță emphasizes the fact that "Although opponents of nationalism and cultural autarky of the country, the Noicians were not anti-protocronists themselves; the dispute between them and the supporters of autochthonism mainly concerned their claims to annex Constantin Noica ". Without intending to resolve "the issue of the annexation or adherence of Eliade and Noica to the indigenist thesis", Tomiță cannot deny that protochronism also had great friends - and names like Noica and Eliade, since then crystallizing in identity cultural myths, could not be missing from the list of honorable friendships, invoked with perseverance". Then, "On both sides there were (at least) ambiguities of commitment and reporting to the communist regime in Romania, which still leaves enough room for contradictory interpretations." Illustrative in this sense, by the magnitude of its echoes, is the series *Romanian culture between communism and nationalism*, published in the magazine "22" by Mircea Martin (2002-2003), which aroused a heated debate initiated by Noica's disciples but also the points of view expressed by Adrian Marino, in an essay from 1992, or by Gheorghe Grigurcu in the essay published in "Convorbiri literare" and taken over in the magazine "22", in 2003. In the same vein, Gabriel Andreescu's demonstration from his book *Scholars, Opponents and Documents. Manipulating the security archive* is also very interesting. What is certain is that protochronism aroused not only at the time, but also after the fall of communism, heated controversies over its area of influence and its capillarity. In any case, from the moment it moves further and further away from philosophical speculation and leaves its appearance and cultural substance, in the "mature stage" or "doctrinal phase", as Alexandra Tomita calls it, the protochronist idea will inadvertently expand its area of applicability, falling into ridicule, becoming, from a cultural construct, a caricatured ideological instrument, confiscated and used for propaganda reasons by the Ceausescu regime, in constant search of national legitimacy.

The initial group or, rather, what is left of it, will be joined by a number of individuals from the press enslaved to the regime who will trivialize and compromise any cultural value of the idea of protochronism. It is not known whether or to what extent Edgar Papu was aware of the diversion of this cultural approach, legitimate as any other, to a propagandistic one. An eventual answer could be given by the portrait made by Ion Vianu, the one who extracts the image of the comparativist from the fog of improvised, undocumented, schematic or simply malicious decipherments: Fănuș Băileșteanu, Ioan Alexandru, Eugen Florescu, Ion Lăncrănjan, Ion Gheorghe, Nicolae Dragoș, Ilie Purcaru, Vasile Vetișanu, Pompiliu Marcea and others. The main publications where they expressed their opinions and doctrine were „Luceafărul”, „Săptămâna”, „Scânteia tineretului” and the literary supplement of the ”Scânteia tineretului” magazine. From these tribunes they will launch attacks on writers, people of culture with European views, affiliated to other cultural publications, especially rounded to the "România Literară" review and supported, in large part by Gheorghe (Gogu) Rădulescu. The two camps

will be placed in a position of belligerence, and even the head of state, Nicolae Ceausescu, is called as a "mediator" several times.

As can be seen, the competition is not limited to cultural and aesthetic differences, but mainly targets the positions of power within the writing guild, seeking to seize the institutional levers. The protochronists will angrily attack especially the leadership of the Writers' Union, which they had failed to access and which was represented by the Europeanist, synchronistic wing of the literary world. This was considered, in the protochronous camp, the most obvious incarnation of the retarded consciousness, animated by a damaging mimetic reflex, phanariot and cosmopolitan opportunism. It should be noted here that both camps enjoyed support from the communist authorities. If the protochronist camp was supposed to be protected by Elena Ceausescu's cabinet, the famous "cabinet 2", the European camp is patronized by the important figure, through the positions held (vice president of the Council of State and member of the Executive Committee of the Central Committee of the PCR), to Gogu Rădulescu. The writers seem to have been used as tools for settling accounts within the Communist Party. In fact, Rădulescu will be directly involved in this war, by publishing an incendiary article in "Romania Literară", no. 42 of October 16, 1986, entitled *My Teachers of Romanian Language and Literature* (*Profesorii mei de limba și literatura română*), in which, by diplomatically avoiding the questioning of nationalism promoted by the Ceausescu regime, he virulently criticizes indigenist positions, aiming, on the one hand, at the external protochronist wing, represented by the group from Rome of Iosif Constantin Dragan, coagulated around the publication "We, the Thracians" ("Noi, Tracii"), and, on the other hand, at the traditionalists from "Luceafărul" and „Săptămâna. He opposes the bright image of his illustrious high school teachers to the "crazy theories of dilettantes", accusing the provincialization of Romanian culture through the ridiculous construction of the protochronists, nothing but the fruit of "the reckless imagination of hypotheses never scientifically verifiable." G. R. considers that "This precursor annexation" appears to be "scandalously fraudulent, constituting a divisive treatment of great tutelary personalities". In his turn, Edgar Papu will respond to the attack in "Romania literară", but he is refused to print this answer, as it appears from a letter of his, from December 1986, addressed to Suzana Gâdea, Minister of Culture at that time, letter that will be made public only after 1989, in "Noua Revistă Română", new series, no. August 5, 1996. Papu accuses the "fanciful" and "arbitrary" character of the criticisms brought by Rădulescu and demands the refusal to publish his right of reply. It will appear, however, but not in the country, but at the Nagard publishing house, by Iosif Constantin Dragan, in the form of a group of answers to the anti-protochronist attacks, with a long and bombastic title: *The origin of the Romanian language and nation. The response of the young generation to the resurgence of the old dogmatic guard in the country. A shock wave produced in our culture 2500 years after the first documentary attestation of the Thracian-Geto-Dacians. Some articles and letters from the editorial portfolio of the publications „Luceafărul”, „România literară”, „Convorbiri literare” și „Săptămâna”.*

G. Rădulescu's opinions are opposed from the positions of tracomania, invoking the tutelary spirits of B. P. Hasdeu and Vasile Pârvan. If the traditionalist theory benefited from outside support, through I. C. Dragan, the Europeanist party found external support in the authorized voices of the radio station Free Europe for Romania, Monica Lovinescu and Virgil Ierunca. There is thus a symmetry both in terms of external support and in terms of some protection from the communist authorities. Extremely harsh exchanges of remarks take place between Free Europe and the magazines "Luceafărul" and "Săptămâna", some protochronistic

interventions far exceeding the trivial threshold. Here we must mention the attack of Artur Silvestri, published in the series in "Luceafărul", under the title *Pseudocultura on short waves* (*Pseudocultura pe unde scurte*), price of 130 issues, between December 1982-November 1985, as well as the campaign in "Săptămâna", from the first half of 1982, using Ion Caraion as a pretext. We should also mention the abject attack from "Flacăra" of Ion Lăncrăjan, *Căţeaua* (*The Bitch*), aimed at Monica Lovinescu, but also numerous attacks published by Eugen Barbu, CV Tudor, Ion Dodu Bălan, Dan Ciachir, Vasile Nicolescu, Dan Zamfirescu, Pompiliu Marcea and so on.

A noteworthy feature, observed by Alexandra Tomita, is that the protochronists' attacks are littered with texts published in foreign publications or quotes from Free Europe programs, which raises some suspicion about their origin in the archives of the secret police. According to Alexandra Tomiță's remarks, taking over Katherine Verdery's hypothesis, "As the economic, political and social crisis of Ceausescu Romania deepened, in the 1980s the linguistic violence of the autochthonous discourse increased", and her arguments left the field of cultural controversy, resorting to "weapons". such as slander, political guilt, personal attacks, misinterpretation of statements by opponents, accusations of non-patriotism, promotion of non-value, elitism, diversionism, maintenance of discord in the cultural world, even betrayal and "cultural terrorism"<sup>6</sup>. If the dispute between tradition and modern, in its phase of propagandistic degeneration, is nothing more than the trivialization of any form of cultural dialogue, it is no less true that, in its stage of theoretical crystallization, it benefited from a certain cultural legitimacy.

What is certain is that a line cannot be drawn to separate black from white. The protochronism, but especially the cultural construct initiated by Edgar Papu, must be judged in all their complexity, and in this order of ideas the observation of Mircea Iorgulescu, from the volume *Critică și angajare*, regarding a generic reality, is to be noted: "The" traditionalists "in Romanian culture - personalities, not epigones - are far from being partisans of stagnation, of stagnation in forms of social and spiritual life that have disappeared or are on the verge of extinction, as the" modernizers "do not proclaim an absolute break with what preceded it, in the name of an unrealistic, utopian, illusory "new"; the differences are more related to the expected solutions, but they also have a common denominator in the existence of dissatisfaction with the present state and in the relation to a reality that both consider suitable for transformations. It is, even now, about the prominent personalities of the two tendencies, not about the amateur spirits, about the small phraseological, bombastic and hollow companions, about the comic characters of any cultural dispute, always ready to either excommunicate or make pacts"<sup>7</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

- Andreescu, Gabriel, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea arhivei securității*, Editura Polirom, Iași, 2013.  
 Anghel, Paul *Pe când ora literaturii române?*, „România literară”, 6 septembrie 1973.  
 Anghel, Paul, *Nouă arhivă sentimentală*, București, 1975  
 Constantinescu, I., *Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, Iași, 1975.  
 Deletant, Denis, *România sub regimul comunist*, ediția a doua revăzută, București, 2006.

<sup>6</sup> Alexandra Tomiță, Idem, pp. 61-62.

<sup>7</sup> Mircea Iorgulescu, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981, pp. 13-14.



- Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981.
- Marcea, Pompiliu, *Național și universal*, București, 1975.
- Marino, Adrian, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, 1996.
- Marino, Adrian, *Prezențe românești și realități europene. Jurnal intelectual*, ediția a doua, Iași, 2004.
- Papu, Edgar, *Protocronism românesc*, „Secolul 20”, 5-6, 1974.
- Papu, Edgar, *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc*, București, 1977.
- Papu, Edgar, *Interviuri*, ediție îngrijită de Ilie Rad și Grațian Cormoș, Cluj-Napoca, 2005.
- Protocronism și sincronism*, masă rotundă, partea a doua, cu P. Anghel, Ov. S. Crohmălniceanu, Pompiliu Marcea, Edgar Papu, M. Ungheanu, „Luceafărul”, I și II, 8 și 15 octombrie 1977.
- Protocronism și sincronism*, masă rotundă, P. Anghel, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Dragoș, Pompiliu Marcea, Solomon Marcus, Edgar Papu, M. Ungheanu, „Luceafărul”, I și II, 4 și 11 noiembrie 1978.
- Purcaru, Ilie, *România – convergențe la universal*, București, 1975.
- Tomiță, Alexandra, *O istorie „glorioasă”*. *Dosarul protocronismului românesc*, București, 2007.
- Vianu, Ion, *Amor intellectualis. Romanul unei educații*, Iași-București, 2010.
- Zamfirescu, Dan, *Istorie și cultură*, București, 1975.
- Zamfirescu, Dan, *Via Magna*, București, 1979.

## ION CREANGĂ AND TUDOR ARGHEZI: THE RELIGIOUS EXPERIENCE IN- BETWEEN BIOGRAPHY AND WRITING

Bianca Andreea Vasile  
PhD Student, University of Craiova

*Abstract: The divine authority could always be defined as a juncture between cultures and, although God – as the French philosopher Alexandre Kojève singularizes – constitutes the supreme authority, one is able to comprehend that God is an eternally asserted authority. The paper outlines not only the classification of the various patterns of authority, but it also focuses on two strongly contested Romanian writers, Ion Creangă and Tudor Arghezi. Both authors experienced the divine revelation differently, sensu lato one hied one's way and the other one was marred by God's absence. Their unique experiences can easily be traced in their works.*

*Keywords: authority, religious, psalmist, irony*

### I. Introducere

Perspectiva originală, propusă de Rudolf Otto în cartea sa *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*<sup>1</sup>, punctează modalitățile experienței religioase, fără a asambla totul în jurul noțiunii de Dumnezeu și de religie. El coagulează toate acele experiențe – *sentimentul de înfiorare*, care ia naștere odată cu manifestarea unei puteri covârșitoare a mâniei divine<sup>2</sup>, dar și *teama religioasă*, cu ajutorul căreia ființa se desăvârșește<sup>3</sup> - sub denumirea de *numinoase*<sup>4</sup>. Otto înglobează *numinosul* în categoria lui *Ganz Andere*<sup>5</sup>, cu alte cuvinte, în categoria elementelor *întru totul diferite*, a constituentelor ce nu prezintă nimic omenesc și nimic cosmic.

Pornind de la ideea schițată anterior, și anume aceea a *numinosului* care își manifestă autoritatea asupra omului, dar al cărui profil nu poate fi deslușit, vom expune, pe scurt, definiția filozofului francez Alexandre Kojève a autorității și a tipurilor de autoritate .

Să pornim de la următoarea întrebare: Cum putem defini autoritatea? Plecând de la noțiunile propuse de Kojève, putem identifica un tip de autoritate<sup>6</sup> atunci când vorbim de acțiune, schimbare, mișcare. Aceasta – după cum afirmă și filozoful - „aparține celui care impune schimbarea, nu celui care o suportă” (Kojève 2012: 35), devenind astfel partea *activă*. Ființa care exercită autoritatea poate fi definită drept un *agent*, care își manifestă autoritatea prin intermediul unui *act*. Un astfel de act [*autoritar*] poate îngloba atât posibilitatea unei reacții vehemente din

<sup>1</sup>*Sacrum: despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, publicată pentru prima dată în 1917.

<sup>2</sup> *mysterium tremendum* (Otto 1926: 13-16).

<sup>3</sup> *fascinosum* (Ibidem : 40).

<sup>4</sup> lat. *numen*, „zeu”.

<sup>5</sup> (Ibidem : 29).

<sup>6</sup> Vom afla în cele ce urmează că autoritatea se poate clasifica în patru categorii.

partea celui „supus”, dar, pe de altă parte, sporește, mai degrabă, „renunțarea conștientă și voluntară” (Ibidem: 36) a acestuia<sup>7</sup>. Deducem din cele menționate că autoritatea nu reprezintă un fenomen individual, ci social, întrucât pentru a-și putea manifesta puterea, agentul are nevoie de o a doua persoană, de un *pacient* (cf. Ibidem: 36).

În *Noțiunea de Autoritate*, Kojève distinge patru tipuri simple, pure sau elementare de autoritate: a) *autoritatea Tatălui* – dată în general de autoritatea părinților asupra copilului, dar pot fi incluse în această categorie și cea a bătrânilor asupra tinerilor, a celui mort asupra celor vii<sup>8</sup>, a scriitorului asupra operei, etc. ; b) *autoritatea Stăpânului asupra Sclavului* – variantele propuse de autor în această secțiune vizează autoritatea nobilului asupra țaranului, autoritatea bărbatului asupra femeii, autoritatea învingătorului asupra învinsului, etc. ; c) *autoritatea Șefului asupra Bandei* – autoritatea directorului asupra salariatului, a profesorului asupra elevului, a savantului, etc. ; d) *autoritatea Judecătorului* – arbitrul, controlorul, duhovnicul<sup>9</sup>, etc.

Celor patru clasificări, propuse de autor, le corespund patru teorii, precum cea a lui Platon, Aristotel, a scolasticilor și a lui Hegel. Teoria platoniciană susține în fond că orice autoritate, care nu se bazează pe justiție și echitate, nu poate fi considerată legitimă. Această teorie poate fi considerată falsă, dacă ne raportăm la autoritatea Tatălui sau la cea a Stăpânului sau a Șefului, întrucât cele menționate anterior nu sunt subordonate neapărat justiției<sup>10</sup>. Există însă posibilitatea ca justiția să pună bazele unei autorități, care să echilibreze sau chiar să demonteze autoritatea Stăpânului, a Șefului sau a Tatălui, dar nu să nege, așa cum a făcut Platon, existența lor independentă. Autoritatea Judecătorului poate fi, însă, explicată prin această teorie, întrucât aceasta - incluzând și variantele propuse de Kojève – se întemeiază pe principiul justiției și echității (cf. Ibidem: 48-50).

Următoarea teorie, desemnată de Aristotel, vizează caracteristicile autorității Stăpânului asupra Bandei. Ea explică temeinic autoritatea ducelui, a conducătorului, etc. Dacă raportăm teoria lui Aristotel la autoritatea directorului (superiorului) asupra salariatului (inferiorului) remarcăm următoarele opoziții: directorul are date dintr-un viitor mai îndepărtat, în timp ce datele salariatului se proiectează într-un viitor mai apropiat; directorul concepe planuri, proiecte, în comparație cu salariatul care îndeplinește nevoile de zi cu zi; „șeful” prevede și înaintea informația, în timp ce executantul se lasă călăuzit.

Perspectiva hegeliană captează ideea autorității Stăpânului asupra Sclavului. Prin intermediul viziunii lui Hegel, acest tip de autoritate se naște odată cu dorința și lupta pentru „recunoaștere”<sup>11</sup>. În timp ce stăpânul (*Herr*) se va supune luptei și riscului, subordonându-și instinctul conservator – animalul – elementului uman, care se manifestă datorită acelei dorințe de „recunoaștere”, prin intermediul unei vanități lipsită de valoare biologică, sclavul (*Knecht*)

<sup>7</sup> Cu alte cuvinte, există posibilitatea de a reacționa împotriva agentului (*liber*), care își manifestă autoritatea, dar se renunță și se acceptă termenii impuși (*conștient*), fapt ce nu duce la o contralovitură asupra agentului - schimbarea exercitată asupra unui public țintă nu se propagă și asupra lui -. Autorul rezumă astfel: „Autoritatea este posibilitatea de a acționa fără a face vreun compromis” (Ibidem: 37).

<sup>8</sup> Prin intermediul testamentului, și astfel, a ordinelor lăsate de el, omul decedat ajunge să exercite autoritate, în comparație cu cel aflat încă în viață, având în vedere că o reacție împotriva celui mort nu poate surveni.

<sup>9</sup> Este un exemplu elocvent pentru a defini o autoritate mixtă. Pe lângă cea de *judecător*, el beneficiază și de cea de *șef*, dar poate fi inclus și în cea a *tatălui*.

<sup>10</sup> Un ordin, în cazurile invocate anterior se poate executa, fără a stârni o reacție, chiar dacă se află în contradicție cu ceea ce crede pacientul că este drept.

<sup>11</sup> *anerkennen* (Ludwig 1997: 83).

subordonează umanul animalului. Variantele incluse ca exemple în această categorie a autorității au la bază un element predominant, și anume *riscul*.<sup>12</sup>

O ultimă teorie a autorității, cea arborată de teologi, îi corespunde autorității Tatălui. Trebuie, în primul rând, menționat că scolasticii pretind că orice autoritate legitimă și veritabilă nu reprezintă decât un transfer al autorității divine. Având în vedere că Dumnezeu reprezintă gradul suprem de autoritate<sup>13</sup>, ne putem raporta la acesta ca la o autoritate divină globală, care însumează toate cele patru tipuri de autoritate: el întrunește caracteristicile stăpânului asupra sclavului, dar și pe cele ale șefului de bandă, conducându-și poporul și având puterea să le prevadă destinul. Nu în ultimul rând autoritatea lui Dumnezeu poate fi integrată în cea a judecătorului, după cum susțin teologii, căci el se materializează prin intermediul justiției și echității, devenind astfel judecătorul suprem al omului. Fără să ne abatem de la problematica autorității tatălui, este imperativ să adăugăm că Dumnezeu a căpătat termenul de „Dumnezeu-Tatăl” în momentul în care lui i-a fost atribuită ideea de creație, devenind în teologia<sup>14</sup> iudeo-creștină și islamică *creatorul lumii și al omului*. Această omnipotență a lui D-zeu, prin care ni se sugerează că el poate legifera orice prin puterea cu care a fost investit, dar, totodată, și că acesta alege să adopte legi într-o anumită manieră, în conformitate cu ceea ce poate fi considerat just și corect, poate fi văzută drept o contralovitură adusă criticii gânditorilor *păgâni*.<sup>15</sup>

Spre deosebire de autoritatea umană, care este supusă perisabilității, datorită posibilității de a reacționa și astfel de a o modifica sau anula, cea divină este prin definiție eternă, întrucât ființa nu poate suferi modificări și nu poate fi distrusă. Există o opoziție între autoritatea exercitată de oameni, care este supusă tot timpul riscurilor, care trebuie să conțină o cauză, o rațiune și o justificare, în timp ce cea divină este lipsită de riscuri și pentru a fi recunoscută, nu este nevoie decât să *existe* (cf. Ibidem: 41).

Această autoritate a divinului a fost instaurată, nu doar în direcția metafizicului, ci și a concretului, prin construcția templelor, catedralelor, bisericilor și a altor lăcașuri sfinte, dar și prin redactarea dogmelor, menite să subordoneze masele, dar și să identifice, să elimine și să persecute *nelegiuirile* de orice fel<sup>16</sup>.

După cum notează și Mircea Eliade în *Sacral și profanul*, „omul societăților premoderne dorește să se afle cât mai aproape de Centrul Lumii” (Eliade 2019: 35). Pentru a rămâne în legătură cu acel centru, *homo religiosus* își construiește până și propria casă sub forma unei *imago mundi*, în jurul unui *Axis mundi*, reproducând, astfel, Universul (cf. Ibidem : 36). Eliade subliniază mai departe sacralitatea lăcașurilor sfinte, pornind de la templu - „considerat copia

<sup>12</sup> Nobilii erau la origine războinici, în comparație cu țărani, care nu participau în războaie; din același punct de vedere putem deduce autoritatea bărbatului în fața femeii (bărbații erau cei mai des supuși riscurilor, prin participarea lor în războaie, în timp ce femeile se îngrijeau de casă și copii).

<sup>13</sup> Conform teologilor; Gustave Le Bon susține în *Psihologia mulțimilor*, că mulțimea are nevoie de un conducător - „Masele sunt o turmă care nu s-ar putea lipsi de stăpân” (Le Bon 2000 : 60) -, dar și de iluzii - „[...] fiindcă iluziile le sunt de neînlocuit, popoarele se duc din instinct – ca albină după suc de florilor – către retorici ce le înfățișează dulci năluciri. Marele factor al evoluției popoarelor n-a fost niciodată adevărul, ci eroarea” (Ibidem: 55).

<sup>14</sup> Plecând de la ideea enunțată de Stendhal, care vizează inexistența unei ființe supreme, consider, într-un mod *sine ira et studio*, că este mai potrivit să coagulăm teoriile teologice sub pecetea imaginarului, susținând mai departe că imaginea lui a fost „creată și recreată de individul uman după dorința acestuia, pentru a servi scopurilor acestuia” (Ghiță 2018: 18).

<sup>15</sup> Un exemplu în acest sens este Galenus, ultimul mare medic al Antichității, care a luat în derâdere credința creștinilor vis-a-vis de puterea lui Dumnezeu de a crea un cal sau un taur din cenușă (apud. : 36).

<sup>16</sup> Erezie, ateism, scepticism, etc.

unui arhetip ceresc” (Ibidem: 48) – ajungând și la bazilica creștină și catedrală, care extind sistemele de simboluri, fiind supuse aceleiași „geometrii cerești” (Ibidem: 48). Biserica respectă și ea cu fidelitate în conștiința creștinismului sacralitatea edificiului, văzută, pe de-o parte, o copie a Ierusalimului ceresc, iar pe de altă parte, o reproducere a Paradisului sau lumii cerești<sup>17</sup> (cf. Ibidem: 49).

Exemple, care să susțină importanța bisericii și a credinței, se regăsesc și în viața lui Creangă: bunicul lui, David Creangă, citea *Viețile sfinților* ori de câte ori se simțea supărat și ajungea de fiecare dată la concluzia că pedepsele suportate de mucenici erau mult mai grele decât ale sale. Nastasia, soția lui David Creangă, este descrisă în cartea lui Călinescu ca fiind o femeie care „bocea toți morții, rude și străini, din cimitir” (Călinescu 1972: 14). Smaranda apare în toate povestirile autorului drept o femeie bisericoadă, care credea în Iad și căreia îi plăcea să facă pomeni. Tatăl lui Creangă, Ștefan a Petrei Ciubotaru, negustor și meșteșugar, are o altă părere despre biserică, și anume că aceasta se află în sufletul omului, iar evlavia expusă la tot pasul era, după părerea lui, o prefăcătorie (cf. Ibidem : 21).

La Tudor Arghezi, mentalitatea în care a fost crescut – vis-a-vis de biserică – era una practică mecanică: „Nimeni din neamul meu nu a fost preot sau călugăr și nimeni nu a fost afară din cale de religioși. Credința părinților mei consistă în recunoașterea lui Dumnezeu ca autoritate de necontestat și deseori invocată de mamă ca un aliat în depășirea necazurilor zilnice și în rugă pentru copilul ei” (vol 12: 251).

## **II. Experiența religioasă: asemănări și deosebiri:**

### 2.1. Biserica vs. Mănăstire

După cum am semnalat și în introducere, biserica și, prin extensie, mănăstirea, reprezintă, în imaginarul creștin, *mutatis mutandi o imago mundi*, un arhetip ceresc, care nu poate fi pângărit de omul nereligios, deoarece modelul lor respectă întru totul modelul idolilor, reliefând, așadar, sacral. Diferența evidentă dintre cele două edificii se remarcă astfel: biserica<sup>18</sup> reprezintă libertate de mișcare, interacțiune, posibilitatea de a se căsători, în timp ce mănăstirea<sup>19</sup> denotă izolare, meditație. Spre deosebire de biserică, unde, pentru a deveni preot trebuie urmate studii, mănăstirea oferă prilejul integrării unei persoane din exteriorul vieții ecleziastice, prin începerea unui „noviciat” după doar trei zile petrecute în mănăstire.

Un prim contrast pe care îl remarcăm la cei doi scriitori este dat de succedarea inedită a evenimentelor: Ion Creangă, îndemnat de mama lui, Smaranda, va deveni, în cele din urmă, diacon în biserică, în timp ce Tudor Arghezi afirmă că a fost încurajat de o forță necunoscută să aleagă mănăstirea. Cele două drumuri distincte, alese fie datorită recompenselor de ordin material sau spiritual, fie datorită unei influențe exterioare sau interioare, au marcat profund destinul celor doi autori și au potențat spiritul artistic.

Cea de-a doua diferență, dacă ne raportăm la operele lui Creangă, este înclinația de a împrumuta și insera – din copilărie sau adolescență – diverse evenimente, momente,

<sup>17</sup> Prin intermediul celor patru părți ale interiorului bisericii se sugerează cele patru puncte cardinale, „Poarta Raiului” este redată cu ajutorul porții sanctuarului (Sendlmayr 1950: 119).

<sup>18</sup> Provine din lat. *basilica*, care înseamnă *sală regală*.

<sup>19</sup> Provine din sl. *monastyrŭ*, care capătă sensul de *așezământ religios*.

personalități, pline de umor și ironie, în povestiri, iar dacă urmărim traiectoria operelor lui Arghezi, în special *Psalmii*, observăm o desăvârșire a eului creator arghezian, datorată perioadei petrecute în mănăstire, dar, totodată, remarcăm în text și respingerea pe care eul o resimte, în încercarea lui de a atinge starea de iluminare, de a crea o punte de legătură cu Dumnezeu. Cele două lăcașuri sfinte și experiențele trăite ne pun în lumină, totodată, și opoziția extravertit – introvertit.

## 2.2. Viețile „sfinților”

### ❖ *Ion Creangă: „Colacii, iar nu fiorul necunoscutului, îl duc în biserică” (Călinescu 1972: 39)*

Așa cum aflăm și din monografia despre Creangă, întreprinsă de G. Călinescu, Smaranda, mama scriitorului, este decisă „să-și facă feciorul dintâi față bisericească” (Ibidem: 22), în timp ce tatăl lui, Ștefan, gândea că ar cheltui banii degeaba.

Având în vedere dezinteresul lui Ion Creangă de a alege calea duhovnicească, părintele Ioan din satul natal avea să îl convingă să meargă la școală, spunându-i că se gândește chiar să i-o dea de nevastă pe fata lui, Smărăndița. Astfel, în 1847, la vârsta de 10 ani, Ion Creangă a început să frecventeze cursurile, unde îl va avea drept dascăl pe cel care îi intuiise *pasunile*. Cititului i se adăugau cântarea la strană<sup>20</sup>, mersul cu Ajunul și Boboteaza; pentru a le putea îndrepta comportamentul, învățătorii foloseau ustensile precum „calul bălan” și „Sfântul Nicolai”. Când conduita școlarilor era una inadecvată, erau *poștiți* pe „calul bălan” și purtarea le era *corectată* cu ajutorul „Sf. Nicolai”. Colacii erau oferii drept premiu (cf. Ibidem: 33).

În vara anului 1848 este adus la școală dascălul Iordache, reprezentant al aceleiași biserici, dar mai bătrân. Aflăm despre noul dascăl că „avea purtări mahmure”, datorate vinului (cf. Ibidem : 34), lucru care îl va descuraja pe Creangă și nu va mai frecventa cursurile ca odinioară.

Din dorința de a susține, însă, învățătura și de a-și ajuta nepotul, bunicul scriitorului, David Creangă, se oferă să îl înscrie la o școală în Broșteni pe cheltuiala lui, unde va fi găzduit de Irinuca, personaj întâlnit și în *Amintiri din copilărie*. La școală îl va cunoaște pe Nicolai Nanu, un om „înțelept și iscusit” (Ibidem: 37), care îl pune să învețe să cânte *Îngerul a strigat*<sup>21</sup>. Din cauza caprelor Irinucăi, care aveau râie, ajunge să se îmbolnăvească și se întoarce în satul natal. Nu va mai merge la școală trei ani, timp în care face cele mai mari năzdrăvănii, descrie și în partea a doua a *Amintirilor*. Ajuns acum la vârsta de 15 ani interesul pentru sexul frumos sporește și, fiind un băiat chipeș, fiecare fată încearcă să-și croiască drum către inima lui, cu ajutorul plăcintelor, porceilor fripiți și altor bucate gustoase.

La 12 octombrie 1852<sup>22</sup> se înființează la Târgu Neamț prima școală publică din județ (Creangă avea acum 17-18 ani), la care va fi înscris și adolescentul. Unul dintre profesorii preferați ai copilului, căruia îi va dedica o poveste în volumul său, este părintele Isaiia Duhu. Școlarului, ademenit de părinte prin zmeură și alte alimente, cumpărate din banii lui, i se acordă calificativul de bun la toate materiile. Se decide însă să plece și din acest loc, după ce popa Duhu îi trage lui Creangă „un pui de bătaie, așa, din senin” (Ibidem: 41). La scurt timp însă, aflând că tovarășii lui (vărul lui Mogorogea, Gîțlan, Trăsnea și alții) plecaseră la Fălticeni la „fabrica de

<sup>20</sup> locul destinat cântăreților în biserică.

<sup>21</sup> cântarea a noua în timpul slujbei Învierii Domnului.

<sup>22</sup> conform altor documente în 1850.

popi”<sup>23</sup>, îi comunică Smarandei că dorește să ia parte la cursuri. „Fabricantul de popi”, pe numele său Conta, era, după cum ne sugerează și Călinescu, un împătimit al jocului de cărți și de aceea venea foarte rar la cursuri.

Văzând că băiatul nu face progrese, Smaranda decide să îl trimită ca seminarist la Socola, unde timpul petrecut la catihetul de la Fălticeni îi va fi socotit drept un an de studii. Primul curs se întindea pe o perioadă de 4 ani și pentru a putea primi atestatul de preot, autorul basmului cult *Harap-Alb* trebuia să urmeze și cel de-al doilea curs, în total 8 ani de studii. La seminar se predau nu numai materiile teologice, precum istoria sfântă, istoria bisericească, introducerea în teologie, cântările și tipicul bisericesc, ci și aritmetica, gramatica limbii române, geografia, istoria, retorica și limba latină. Seminaristul Creangă nu va avea amintiri frumoase, susținând că „toți profesorii l-ar fi bătut, și mai cu seamă un călugăr firav, cu barba rară, care, nemulțumit de progresele lui la cântările bisericești, l-ar fi apucat des de chică, răsucindu-l bine și izbindu-l de ce nimerea” (Ibidem: 54). Deși primul ciclu ar fi trebuit să dureze 4 ani, nu se știe motivul, însă Creangă va obține certificatul absolvirii în doar 3 ani. Renunță la al doilea curs și se decide să devină diacon, trimițând o scrisoare, în care le cere reprezentanților comitetului central recunoașterea lui ca absolvent și atestarea frecventării seminarului de la Socola, invocând decesul tatălui său la data de 28/30 iunie 1858, neputința mamei de a crește 7 copii mici și datoria de 1.600 de lei (cf. Ibidem: 55).

Primește atestatul la 12 decembrie 1858 și îl găsim în așteptarea căsătoriei și mai apoi a hirotonisirii<sup>24</sup>. Ajunge să se căsătorească cu Ileana, o fetiță de 14-15 ani, tatăl acesteia fiind părintele Ioan Grigoriu de la biserica Patruzeci de Sfinți. Căsătoria reprezintă pentru Creangă doar o formalitate. După doar câteva luni de căsătorie, proaspătul soț cere să fie hirotonisit diacon, la data de 19 decembrie. După o „duhovnicească cercetare” (Ibidem.: 58) la data de 23 decembrie 1859 îi este investit cu darul preoției. Ajunge să fie diacon, timp de 4 ani, la biserica unde slujește socrul lui și la data de 19 decembrie 1860 se naște Constantin, unicul său fiu. Având în vedere starea precară în care trăiau, dat fiind faptul că diaconii nu câștigau foarte mult pe-atunci, decide să grăbească avansarea în ierarhia rangurilor bisericești, înscriindu-se la Facultatea de Teologie. După doar un an, însă, facultatea se desființează.

În martie 1863 scriitorul cere „Înaltpresfințitului stăpân” să fie mutat la Mănăstirea Bărboiu, deoarece relația cu socrul său se stricase. Reușește să încheie un contract cu unul dintre reprezentanții de seamă ai comitetului de clerici de la mănăstire și se va muta împreună cu soția și copilul. Creangă era caracterizat de superiorii bisericii ca fiind un diacon cu „onestă purtare”, dar „aplecat la beție” (cf. Ibidem: 60).

❖ **Tudor Arghezi: „M-am dus acolo mai întâi pentru că nu aveam o odaie a mea unde să lucrez și să citesc... Găsisem liniștea pe care în altă parte nu o aveam, cărți multe de citit și pe unii călugări deosebit de inteligenți” (apud Firan 1981: 68)**

Spre deosebire de Creangă, căruia i se poate urmări viața fără prea mari dificultăți, trebuie să amintim că destinul arghezian nu poate fi reconstruit în cel mai mic detaliu, dat fiind faptul că

<sup>23</sup> Termenul de „fabrică de popi” definește un curs superficial, prost, cu scopul de a forma viitorii reprezentanți ai bisericii, unde aveau să învețe cum să se poarte în biserică fără să se abată de la dogmele bisericești. Putea participa oricine, atâta timp cât preotul însărcinat să le ofere acestora îndrumarea necesară, era remunerat la rândul lui cu bani, cai, oi, boi sau alte forme de recompense.

<sup>24</sup> ridicarea la rangul de diacon sau ridicarea unui diacon la rangul de preot.

cele mai multe evenimente nu au fost confirmate și nici infirmate de documente sau de scriitor însuși.

La vârsta de doar 3 ani este părăsit de tată. La vârsta de 11 ani este constrâns să își întrerupă studiile pentru a-și găsi un loc de muncă și a se putea întreține. Copilăria, spune el, e „ceva de care n-aș mai dori să mai aud...este cea mai amară vârstă a vieții. N-aș voi să mai fiu încă o dată copil...” (vol. 23: 37-38). Din lipsa altor modele, pe care orice copil le întâlnește sau, mai bine spus, ar trebui să le întâlnească încă de la o vârstă fragedă, mama devine nucleul universului arghezian. În memoria poetului au rămas, cu toate acestea, și imaginea diaconului-învățător Abramescu, care l-a învățat pe Arghezi să scrie, dar și cea a profesorului Gheorghe Gârbea, pe care îl considera un adevărat maestru al gramaticii, dar și „poet cu vocația stinsă” (Beșteliu 2014: 25).

Pentru a depăși momentele marcante ale copilăriei și adolescenței se hotărăște să-și concentreze forța crizelor sufletești – datorate lipsei unei traiectorii clare – în scris. Astfel, reușind să deuteze în „Liga ortodoxă” și frecventând ședințele cenaclului „Literatorul” timp de trei ani, Arghezi simte că poate deveni poet. Momentul este umbrit în scurt timp de numeroasele critici acide aduse la adresa stilului său, fapt ce declanșează distanțarea de lumea artistică și, în cele din urmă, însingurarea. Rupe legăturile cu prietenii și se izolează în fabrica de zahăr din Chitila, unde se angajează ca laborant, ajungând, în cele din urmă, șef de laborator. Renunță, însă, la acest post și se retrage, la vârsta de 19 de ani, la mănăstirea Cernica.

La 5 februarie 1900, tânărul Arghezi ajunge în fața mănăstirii Cernica, cu o scrisoare de recomandare din partea profesorului teolog Ion Cornoiu. Starețul mănăstirii l-a primit cu înțelegere și este inclus în activitățile mănăstirii, astfel că la data de 10 iunie a aceluiași an, are loc ritualul de tundere, iar mai apoi, la data de 8 septembrie, a fost hirotonit diacon. La 23 noiembrie, ierodiaconul Iosif (nume purtat de Arghezi pe toată perioada experienței religioase, oferit de către Iosif Gheorghian, mitropolitul primat al Ungrovlahiei (Anania 2009: 41 ) este trimis la catedrala Mitropoliei. Își exercită pe de-o parte funcția de diacon, dar primește și atribuția de traducător, iar pe de altă parte este desemnat și secretar particular.

În momentul călugăriei, adolescentul nu fusese determinat de ceva să-și consacre o scurtă perioadă de timp educației religioase și nici nu valorificase până atunci vreo legătură cu Dumnezeu. Decizia de a se retrage în mănăstire, la vârsta de 19 ani, s-a produs, după cum afirmă și poetul *Florilor de mucigai*, involuntar:

„Retragerea mea din lume s-a făcut în plină bătaie, la nouăsprezece ani... N-aș putea să spui cum s-a putut să mă hotărâsc să plec. Mi-aduc aminte, ca un început al vieții mele noi, pragul casei, cu mama în prag, îmbrățișată; lacrimile ei în care cădeau lacrimile mele. Nu voi putea niciodată să mă lămuresc cum am părăsit-o. Din momentul în care am luat, aproape fără să știu, o hotărâre, hotărârea mă mișcă hipnotic, ca o poruncă străină, și trebuie să ascult. Nimeni nu mai poate negocia o schimbare. Mă supui unei fatalități imperative. Nu știu când am determinat-o, dar îmi dau seama că trebuie să o suport...Așa mă apucase. Așa mi-a venit” (vol. 12: 248)

De ce a luat Arghezi o asemenea decizie? El avea nevoie de credință și de Dumnezeu, pentru a se putea vindeca, fapt susținut de poetul însuși:

„Pierzându-și încrederea, omul aleargă la credință. Ce poate fi mai abstract și mai aproape de el, cu toate acestea, ca Dumnezeu?



Neputând să se înțeleagă cu oamenii și cu vremea, el caută prietenie sigură, liberă, fără constrângeri, cu Principiul, cu Lucrul Etern<sup>25</sup>” (Scrieri, vol. 21: 13)

Nevoia de credință despre care vorbește autorul, reprezintă începutul unui proces psihic, rugăciunea sau spovedania, având o funcție eliberatoare, purificatoare. „El caută în Dumnezeu un prieten căruia să îi poată mărturisi întreaga sa dramă” (Beșteliu 2014: 41)

Descurajarea, dezamăgirea și eșecurile își pun amprenta asupra poetului, care se caracterizează ca fiind „un șir de bureți uscați” (Scrieri, vol 12: 242), comparație deosebit de sugestivă, ce scoate în evidență, atât imaginea vidului interior, cât și ideea de nereușită.

Perioada monahală a lui Arghezi – idee sprijinită de nenumărați critici literari – a ajutat la vindecarea rănilor, dar a jucat un rol important și în regăsirea de sine, însă , după cum afirmă Zoe Dumitrescu-Bușulenga în articolul *Tudor Arghezi – spirit universal*<sup>26</sup>, „Călugăria a însemnat pentru poet singurătate și rătăcire”, ceea ce ar putea să sublinieze originea înclinației acestuia pentru aciditatea, dezamăgirea și suferința revărsate în majoritatea operelor.

### III. Rebelii

Diogenes Laertios<sup>27</sup> împărțea filosofia în *dogmatici* și *sceptici*: „Toți cei care fac afirmații despre lucruri, considerând că acestea sunt cognoscibile, sunt dogmatici; cei care își suspendă judecata, din convingerea că lucrurile nu pot fi cunoscute, sunt sceptici”<sup>28</sup>. Putem, așadar susține că ateismul s-a născut – *in principio* - din acest scepticism, devenind încă de la începutul istoriei sale „o gândire eretică prin excelență” (Morar 2018: 11). Religia politeistă a grecilor din Antichitate avea principala funcție de instituire a stabilității și unității polis-ului<sup>29</sup>, deoarece funcția sacerdotală era exercitată de magistrați ai cetății și nu de preoți instruiți (cf. Ibidem: 17). Prima formă de manifestare ateistă<sup>30</sup> o regăsim la Xenofan<sup>31</sup>, poet și filosof al Greciei antice care susține că zeii au fost creați după chipul și asemănarea omului, nu invers: „Etiopienii și-au făcut zei negri și cu nasul cârn; tracii zic despre ai lor că au ochii albaștri și părul roșu; dacă boii, caii și leii ar avea mâini și dacă, având mâini, ar putea să picteze ca oamenii, caii și-ar reprezenta zeii asemenea lor, boii asemenea lor...” (Ibidem: 19). „Experimentul monoteist”, așa cum îl numește Reza Aslan în *Dumnezeu. O istorie umană*<sup>32</sup> se conturează cu ajutorul ciclității: pornește de la ideea de Dumnezeu unic, non-uman, creator<sup>33</sup>, este abandonat dualismului zoroastrian și

<sup>25</sup> Ideea de *Lucru Etern*, întâlnită la Arghezi, se circumscrie ideii lui Eliade, privind timpul sacru, care „îi permite omului religios să regăsească periodic Cosmosul așa cum era el *in principio*, în clipa mitică a Creației” (Eliade 2019: 53); tot Eliade face distincția între *timpul sacru* – caracteristic omului religios – și *timpul profan* – al omului nereligios – semnalând, astfel, caracterul ontologic, *parmenidian* - „mereu egal cu el însuși, nu se schimbă și nu se încheie” (Ibidem: 54) – al primului, dar definește mai departe și timpul profan, identificându-l „în termeni moderni, cu prezentul istoric” (Ibidem: 55). Rezumând, *homo religiosus* aspiră la un timp *sacru*, care poate fi identificat în genera cu *veșnicia*, în timp ce omul nereligios alege să rămână în sfera *profanului*, construită în jurul ideii de existență umană, lipsită de orice intervenție divină.

<sup>26</sup> Apărut în *Luceafărul*, nr. 10 din 1960.

<sup>27</sup> Sec. III e.n.; a întreprins prima istorie exhaustivă a filosofiei grecești: *Despre viețile și doctrinele filosofilor*. Traducere: C. I. Balmuș. Studiu introductiv de Aram M. Frenkian. Iași: Ed. Polirom, 1997.

<sup>28</sup> Ibid. 1997: 68.

<sup>29</sup> Vlăduțescu 1978: 80.

<sup>30</sup> El nu neagă existența zeilor, ci respinge reprezentările oamenilor; critica adusă religiilor tradiționale a fost sub forma antiteismului și se pare că a stat la baza ateismului.

<sup>31</sup> (565-475 î.e.n).

<sup>32</sup> Aslan 2020: 181.

<sup>33</sup> Definit astfel și în iudaismul postexilic.

trinitarianismului creștin, ca în final să fie readus în prim plan, cu ajutorul interpretării sufiste<sup>34</sup>, a *tawhid*-ului – Dumnezeu este tot ceea ce există -. În Imperiul Roman – la fel ca și în societatea antică greacă – cetățenii aveau obligația de a respecta zeii acreditați. Creștinismul – până în momentul în care devine o problemă majoră pentru Imperiul Roman și în urma căruia împăratul Dioclețian va arde toate scrierile lui Cicero (308 e.n.), considerate periculoase pentru religia politeistă<sup>35</sup> - și implicit creștinii, care nu vor respecta zeii impuși – socotiți a fi rebeli - erau prizonieri, persecutați. Adepții creștinismului devin ținta atacurilor lui Lucian din Samosata<sup>36</sup>, care critică natura mult prea credulă a lor: „Nefericițiiăștia de creștini sunt încredințați că vor trăi în veșnicie. [...] Ba, mai mult încă, primul lor dătător de legi, i-a făcut să creadă că sunt toți frați între ei, de îndată ce, schimbându-și legea și tăgăduindu-i pe zeii hellenilor, începură să se închine vestitului sofist care fusese răstignit și să trăiască după legile date de el. [...] Dar niciuna din credințele lor nu e primită de acești creștini pe calea unei tradiții bine întemeiate. Bunăoară, dacă vine la ei vreun pehlivan mai isteț ca alții, în scurt timp, se îmbogățește, bătându-și joc de prostia lor”<sup>37</sup>

Vom face o scurtă trecere în revistă a celor mai interesante și hazlii acte de rebeliune întreprinse de cei doi scriitori, revolte ce se manifestă în contextul religiosului canonic. Fie că ne referim la extravertitul Creangă, care, după cum am urmărit în capitolul anterior, se manifesta, de cele mai multe ori, într-un mod capricios, dar care, pe de altă parte, putea fi ademenit cu ușurință și reintegrat în activități, cu ajutorul hranei sau sexului frumos, fie că mergem pe urmele introvertitului Arghezi, care își manifesta inconsecvența ori de câte ori era vorba de minimalizarea sau excluderea lui din diferite evenimente și activități, vom descoperi, în rândurile următoare, că evlavia religioasă își întâlnește opreliștea în sufletele și viețile lor, calea duhovnicească reprezentând doar un mijloc de a-și câștiga pâinea și de a se bucura de libertate – cazul lui Creangă – sau un mijloc, prin intermediul căruia îți poți croi drum către suflet – cazul lui Arghezi.

Dacă vorbim de felul *neastâmpărat* al lui Ion Creangă, este nevoie să amintim trei momente cheie, întreprinse în perioada diaconiei:

Diacon fiind, decide să meargă la teatru, gândind că este o modalitate de a-și petrece timpul într-un mod util, convingându-i și pe alți adepți să ia parte la acest proces de culturalizare. Mitropolitului îi este comunicată această faptă, cercetează cazul și diaconul Creangă este suspendat temporar din funcție. Într-o zi apăsătoare, mohorâtă, iritat de croncănitul ciorilor deasupra bisericii, Creangă decide să iasă afară în halat, căci rantia îi dispăcea, și să alunge păsările, folosindu-se de o pușcă; dibăcia diaconului de a manevra pușca nu va fi privită cu admirație de protopop, care și-a făcut apariția în curtea bisericii. Își taie coada, din plictiseală. Văzându-se însă cu coada tăiată, diaconul își regretă decizia și caută în listele de texte sacre un fragment care să-i susțină fapta. Va găsi un articol, în care se sugera că atât diaconii, cât și

<sup>34</sup> Sufiștii subliniau faptul că dacă Dumnezeu era indivizibil, atunci Dumnezeu este totul, iar totul este Dumnezeu; ei nu pretindeau că sunt divini, ci „proclamau unitatea cu divinul” (Aslan 2020: 180).

<sup>35</sup> *De divinatione* concluziona că „superstiția, răspândită la toate popoarele, a sunjugat aproape toate spiritele și a cuprins mintea slabă a oamenilor” (Cicero 1998: 197), iar în *De natura deorum*, se remarcă tonul îndoielnic vis-a-vis de natura zeilor.

<sup>36</sup> Scriitor al Antichității, care critica, prin intermediul narațiunilor satirice, credințele religioase din Imperiul Roman.

<sup>37</sup> apud. Ovidiu Morar, op. cit. : 39.

clericii tineri nu erau nevoiți să poarte plete lungi „spre «sminteala oamenilor»” (Călinescu 1972: 86).

Dacă ne îndreptăm atenția asupra ierodiaconului Iosif, întâlnim tot o persoană care nu îndrăgește prea mult atmosfera monahală, dar care profită din plin de refugiu și timp de lectură:

Arghezi a trăit izolat în mânăstire, citind foarte mult în fiecare noapte și de aceea fusese bănuț de ceilalți de „lucruri diavolești”. Mitropolitul nu se lăsa, însă, ușor convins de aceste bănuțeli, tratând problema cu umor: „Bine – răspunde el – dă-i naibii, niște păcătoși!” (apud Firan 1981: 71). A rămas în continuare redactor al revistei *Linia dreaptă*, faptă ce nu are nimic de-a face cu atitudinea supusă a unui călugăr. I s-a pus sub tăcere aventura erotică cu Constanța Zisu, ce se va prelungi în Elveția și Franța. În urma acestei aventuri se naște primul copil al poetului, Eliazar Lotar. Trimiterea lui Arghezi la Fribourg, pentru a frecventa un seminar teologic, îi oferă acestuia prilejul să întreprindă alte activități, din care să câștige și bani: sufleur la o trupă de teatru, vânzător de ziare etc.

#### **IV. Oglindirea experiențelor religioase în opere**

Dacă la Creangă întâlnim pe tot parcursul operei imagini atât pozitive, cât și negative ale clericilor, la Arghezi ne vom confrunta în *Psalmi* cu o criză interioară, datorată neglițării divine. Delimităm stilurile celor doi astfel: analiză și critică exterioară vs. interioară și raportarea la universul palpabil vs. încercarea de a capta atenția unui *Deus otiosus*<sup>38</sup>.

Naratorul, în cazul lui Creangă, are în vedere analiza și critica spațiului exterior, universul formator fiind satul<sup>39</sup>, cu libertatea lui deplină, cu credința puternic înrădăcinată în inimile locuitorilor, nelipsit, însă și de valoarea incontestabilă a superstițiilor în rândul oamenilor. Descrierile multifacetate ale naratorului, asupra cărora ne vom concentra în cele ce urmează, reliefează dorința, de cele mai multe ori, de a „le trage cu ibrișinul pe la nas” celor cărora li se cuvine o asemenea „răsplată”, dar, în mod concomitent, nu ezită să accentueze și să fructifice trăsăturile pozitive de caracter. Spre deosebire de operele lui Creangă, unde *cititorul* se identifică cu *publicul* – termen generic, care face referire la un cititor neindividualizat, aflat în afara granițelor literare, pasiv- și poate căpăta, cel mult, funcția de martor al acțiunii -, *lectorul* – termenul sugerează individualizare, o raportare precisă, un „lector inițiat” (Simion 1981: 417) –, în cazul lui Arghezi, este împins să părăsească confortul „fotoliului” (Ibidem: 418), pentru a îndeplini „o funcție esențială: aceea de a recrea opera” (Ibidem: 418).

În povestirea *Popa Duhu*, naratorul îi aduce părintelui Isaiia Teodorescu un omagiu. Pe tot parcursul textului el apare descris ca fiind deosebit de iubitor („mare de inimă”), grijuliu și dornic să transmită harul cunoașterii („Și din școlar, profesor a ajuns la Socola; și duh din duhul său a dat școlărilor săi o bucată de vreme”). Ni se aduce la cunoștință, cu toate acestea, cât de usturătoare îi erau cuvintele, atunci când dorea să pedepsească comportamentul inadecvat („Dragul mamei Cănilic, bine-ți șade mitropolit! Unde-i neneacă-ta să te vadă? Apoi, oftând adânc, mai adaugă: Când veți vede uriciunea pustiirii stând la locul unde nu se cade să steie, să știți că aproape este sfârșitul, a zis Hristos”). Copil fiind, părintele încerca mereu să-și depășească propriile rezultate, condamându-se ori de câte ori lua un lucru drept altul („De copil,

<sup>38</sup> Tradusă prin „zeu care se odihnește”, expresia face referire la unele mituri, în care zeul creator tratează cu indiferență lumea zămislită, retrăgându-se în cer.

<sup>39</sup> Înainte de a clădi satul – capătă valoare tot de o *imago mundi* -, stabilind centrul - acel *Axis mundi*, pe care se va sprijini apoi bolta cerească, simbolul protecției divine -, trebuie găsită o răscruce naturală, care va împărți comunitatea în patru, specifică celor patru zări ale Universului (cf. Eliade 2019: 37).

în seminarul Socola, unde-a învățat carte, mai mult singur decât de la profesori, își pune degetele pe o peatră și le bătea cu alta, de ciudă că nu scria frumos ...”). Acest procedeu de educare, pe care îl adoptă în copilărie, este semnalat și la maturitate, prin refuzul de a prinde rădăcini într-un singur loc, dorind să-și depășească mereu condiția („Dar purici mulți nu făcea el într-un loc, ..., căci era duh neastâmpărat și neîmpăcat cu sine însuși”).

În partea a treia a *Amintirilor*<sup>40</sup>, naratorul ne reamintește că și trăsăturile negative sunt „demne” de a fi analizate și, mai apoi, criticate, pentru a semnală și partea lipsită de scrupul a universului ecleziastic. Capacitatea lui de a reda evenimente sau de a descrie personaje se datorează, ca de fiecare dată, limbajului pe cât de popular, pe atât de evocator, întărit și de consemnările ironice. Aflăm, așadar, cum catihetul de la „Fabrica de popi” nu pune preț pe impulsivitatea studenților, jocul de cărți fiind singura lui preocupare („*Catihetul, care făcea ziua noapte și noaptea zi, jucând stos, rar venea pe la școală*”). Conturul clar al părintelui Duhu se construiește în antiteză cu cel al preotului Buligă. De subliniat este și alăturarea celor două forme *părinte-preot*, care evidențiază particularul și generalul, dar oferă cititorului și un indiciu asupra felului în care cele două figuri au contribuit la formarea acestuia. Creionarea preotului Buligă, nu ne surprinde, deoarece, după cum am menționat anterior, nici diaconul Creangă nu putea fi considerat un neprihănit. Cu toate acestea, aflăm despre personaj că își începea ritualurile „sfinte” în zorii zilei („... *popa Buligă, ce-i ziceau și Ciucălău*<sup>41</sup>, ... , *tămâiet și aghezmuit gata des-dimineată*”). Celor două adjective „tămâiet” și „aghezmuit”, folosite în mod normal în practici religioase, li se oferă sensuri batjocoritoare. Ele sunt, în primul rând, atribuite reprezentantului bisericii, dar și obiceiurilor sfinte, dezaprobându-le, poate, naratorul astfel. Termenul „ciucălău”, nume oferit preotului Buligă, întrupează imaginea fizică, asemănătoare unui știulete de porumb, fără boabe, ceea ce ne duce cu gândul și la starea materială precară a acestuia, dar face trimitere și la lipsurile materiale ale preoților în general. Obiceiul părintelui de a binecuvânta cu amândouă mâinile, gest făcut de arhieriei, poate desemna, pe de-o parte, înalta apreciere față de sine – fără teimei, evident –, dar, pe de altă parte, poate fi și un mijloc de zeflemisire a superiorilor („*Și cum ne binecuvântează, după obiceiul său, cu amândouă mâinile, ca vlădicii, ne și trage câte-un ibrișin pe la nas despre fata popei de la Folticenii-Vechi*”; „*Și dă paharul de dușcă; apoi încă vro două-trei, și peste acele alte câteva; după aceea ne binecuvântează iar cu amândouă mâinile, zicând: Ei, băieți, de-acum liniștiți-vă!*”). Deși este caracterizat direct, ca fiind bătrân, ne-am așteptat, probabil, la un comportament izvorât din înțelepciune, însă acțiunile lui pot fi comparate cu cele ale unui adolescent: bârfește și ironizează fetele, petrece zgomotos („*Popa Buligă, deși era bătrân, dacă vede că ni-i treaba de-așa, unde nu-și pune poalele antereului în brâu, zicând: -Din partea mea, tot chef și voie bună să vă dea Domnul, fiilor, cât a fi și-ți trăi! / Apoi azvârle potcapul deoparte, și la joc de-a valma cu noi, de-i pâlălăiau pletele*”) și consumă băuturi alcoolice. În atitudinea lipsită de scrupul a acestuia („*Bine-ar fi, Doamne iartă-mă, ca fețele bisericesti să fie mai altfel!...dar...veți fi auzit voi că popa are mână de luat, nu de dat; el mănâncă și de pe viu, și de pe mort.*”) remarcăm următoarele: pe de-o parte, seninătatea modului de a declara că preoții așteaptă și trebuie să fie remunerați, dar, la rândul lor, nu au obligația de a gratifica; pe de altă parte, se schițează felul

<sup>40</sup> Construit atât sub forma unui jurnal *analitic* – „explică situațiile într-o anumită manieră, astfel încât să fie înțelese mai târziu, atât de el însuși, cât și de un alt cititor”, cât și *personal* - „, aduce în prim plan impulsurile sufletului și creează un dialog cu ele” (Lejeune 2009: 71).

<sup>41</sup> Sau *ciocălău*; regionalism întâlnit în Moldova, cunoscut mai ales sub denumirea încetățenită *știulete de porumb*.

prin care acesta își cere iertare în fața lui Dumnezeu, întrucât a îndrăznit să-și proiecteze altfel imaginea exponenților, în comparație cu cea creionată de El. Se propagă astfel, la o primă lectură, noțiunea de Dumnezeu blamat, condamnat de supușii săi, pentru modelul zămislit, însă, iscăliitorul nostru, a cărui peniță este, de nenumărate ori, umezită în călimara plină până la refuz de ironii, insistă, pe de altă parte, asupra ideii modelului primordial : dacă reprezentanții eclesiastici sunt caracterizați negativ și ținând seama de considerentul „Să facem om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră” (Geneza 1:26), se poate concluziona, că modelul primordial al Creatorului înglobează – în viziunea lui Creangă – atât trăsături pozitive, cât și negative. Deducem, astfel, din ideea punctată de narator, nu numai că omul – simbol al creației divine – este supus eșecului și descompunerii morale, ci și însuși Creatorul.

Dacă în exemplele lui Ion Creangă accentul cade asupra universului exterior, în *Psalmii* arghezieni avem de-a face cu o luptă interioară, un zbucium lăuntric, datorat pendulării între efemer – etern, mundan – divin, ascuns – dezvăluit.

Eul producător<sup>42</sup> ne anunță încă din primele versuri ale poeziei *Aș putea vecia cu tovărășie...*, că s-ar putea familiariza cu eternitatea, absolutul, dacă i s-ar înfățișa și s-ar putea integra în procesul artistic. Prin versul „Nu viori să farmec, nouă melodie” își proclamă intenția de a pune bazele unei formule noi și nu de a impresiona sau continua tradiția simbolistă, reprezentată în text prin intermediul *vioarei*. Noua poezie va impune, pe de-o parte, ușurința lecturii, iar pe de altă parte, capacitatea de a dezlega tainele, folosindu-se mai departe de „lăută”, - simbol al liniei prozodice – pe care, indiferent de metoda aleasă, va reuși să o integreze în conținut. Atitudinea visătoare este, însă, întreruptă și dorește parcă să-și nege propriile gânduri, înlăturând orice idee de expunere a harului divin, care l-a vindecat și ajutat cândva („Vreau să pier în beznă și în putregai./ Ne-ncercat de slavă, crâncen și scârbit./ Și să nu se știe că mă dezmierdai/ Și că-n mine însuși tu vei fi trăit”). În comparație cu naratorul *Amintirilor*, care demască cu ușurință fărădelegile înfăptuite de semenii săi și le expune tuturor, eul poetic dorește să țină trăirile captive, dorește să nu împartă cu nimeni aceste convingeri, preferând, mai degrabă, să rămână în anonimat.

În poezia *Ruga mea e fără de cuvinte* singurătatea și incapacitatea părții divine de a comunica cu eul își pun amprenta asupra sufletului lui, care arde „ca un tăciune”. Se profilează raportul efemer – etern, „Din veșnicia ta nu sunt măcar un ceas” și, în același timp, crește sentimentul de angoasă, căci rugile nu îi sunt ascultate, iar îndoielile încep să-l macine. „Te caut mut”, întregeste poezia și o închide ciclic, întrucât transmiterea mesajului nu necesită concretizare, de aceea și ruga și cântul îi sunt fără glas. Ideea este valorificată mai departe de cele două verbe „te-nchipui, te gândesc”, care transcend materia.

În ultimul psalm, intitulat *Nu-ți cer un lucru prea cu neputință*, eul adoptă un ton indignat, rezultat al eforturilor rămase fără răspuns. Relația dintre mundan și divin este una destul de familiară, de apropiată („Dacă-ncepui de-aproape să-ți dau ghes”). De remarcat este faptul că de îndată ce procesul materializării a avut loc, avem de-a face cu un *deus absconditus* („De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură”). Prin exemple evocate în ultima parte a poeziei, instanța lirică îi atrage atenția cu privire la nedreptățile pe care le înfăptuiește, dar demonstrează, în același timp, cât îi este de devotat. Deși tonul grav, sfidător îl poziționa la început împotriva forței divine, actantul nu-și mai manifestă dezaprobarea în

<sup>42</sup> Ghiță 2005: 19.

ultimele două versuri, unde, cu toate că deziluzia îl acaparează, recunoaște bunătatea lui Dumnezeu.

## V. Concluzii

Cele două lumi – cea a satului și cea a orașului – capătă o funcție ordonatoare în viețile lor. Așadar Arghezi nu s-ar putea familiariza cu viața satului, iar Creangă nu și-ar putea raporta sâmburele artistic la cel orășenesc. Ion Creangă nu ar fi vrut niciodată să meargă la mânăstire și detesta ideea de a deveni călugăr, având în vedere – după cum afirma el – că soția îl înșelase cu un călugăr<sup>43</sup>, în timp ce Arghezi nu ar fi devenit niciodată preot.

Părintele Isaiia Teodorescu a jucat un rol marcant în viața tânărului Creangă, având în vedere omagiul adus acestuia în volumul său. De vreme ce scrie despre acest preot drag sufletului separat, evitând să-l implice sau să-i rostească numele în evenimente din *Amintiri* sau din alte povestiri, putem susține că autorul nostru pune foarte mare accent pe trăsăturile pozitive de caracter, în timp ce caracteristicile negative, surprinse la alți preoți, precum popa Buligă, sunt minimalizate, aceste personaje fiind doar executați pasivi ai evenimentelor. Se impune astfel opoziția individual/deosebit – general/comun. Comportamentul diaconului Creangă oscilează între cel al părintelui Duhu și al preotului Buligă, după cum au remarcat și superiorii săi: un diacon cu „onestă purtare”, dar „aplecat la beție” (cf. Călinescu 1972: 60).

Urmărind versurile citate pe parcursul textului și cunoscând, din cele menționate în capitolele anterioare, natura capricioasă a psalmistului, putem observa că cele trei opere reprezintă trei stagii ale supliciului arghezian: în *Aș putea vecia cu tovărășie...* tânjește după ajutor divin și este pregătit chiar să-l împărtășească, sub formă artistică. *Ruga mea e fără cuvinte* încapsulează ideea de ascundere a divinului, dar tot aici pune la îndoială existența lui Dumnezeu și este acaparat de teamă, iar în ultimul psalm, *Nu-ți cer un lucru prea cu neputință*, încearcă să-i capteze atenția acelei instanțe divine, căreia i-a fost supus, dar care nu l-a remarcat niciodată.

Din perspectiva *politematismului*<sup>44</sup> lui Jean Recanati, descoperim că alături de un Creangă și un Arghezi exprimat în operă, există „*son double*, un portret moral în filigran” (Simion 1981: 405), care se relevă prin intermediul relațiilor de familie, biografia părinților, relația dintre părinți și copii, eșecurile lui, etc. Interesant de urmărit din această propunere este imaginea părintelui receptată de către copil. Astfel, vom descoperi că scriitorul Creangă are o relație foarte bună cu membrii familiei lui, mama apare ca ființă ocrotitoare, tandră, iar tatăl este conturat ca fiind pasiv. Interesant la Creangă este faptul că dezvoltă o pasiune pentru sexul frumos încă din copilărie. Dacă la el analiza politematică relevă o atmosferă familială, nezdruncinată, la Arghezi universul este unul tulbure, menit să anihileze frumosul. Dat fiind faptul că imaginea tatălui nu este viu proiectată în viața lui, Arghezi se lasă ascuns de mamă, crește într-un spațiu ocrotitor, dar efectul generat nu este cel scontat: devine introvertit, nesigur, dorește să-și alunge amintirile copilăriei, în timp ce Creangă este tipul extravertit, categoric, pe alocuri arogant, dar care proiectează experiențele copilăriei publicului larg.

<sup>43</sup> Nu a existat o mărturie în acest sens.

<sup>44</sup> „încercarea de a uni psihobiografia (de obediență freudiană) cu psihocritica (Chales Mauron), de a pune în relație, altfel zis, miturile obsedante ale operei cu miturile, complexe omului care a scris-o” (Simion 1981: 405).

Dacă am propus o identificare a celor doi autori sub raportul politeismului, să îi supunem astfel și metodei *monotematismului*<sup>45</sup>, propus de Jean-Paul Weber. Atenția studiului este îndreptată către noțiunea de trumatism, care lasă urme încă din copilărie și care va juca un rol important în „inconștientul și memoria viitorului artist” (Ibidem: 409). Simion subliniază mai departe că „experiențele ulterioare, formația intelectuală, cultura nu schimbă nimic, modelează doar obsesia, tema inițială”. Dacă la Creangă momentul „marcant”, obsedant este dat de dorința lui de a capta atenția – indiferent dacă ne raportăm la sexul frumos sau, mai târziu, la atenția reprezentanților religioși -, la Arghezi întâlnim dorința, construită sub forma unei antiteze, de a se izola, dar, totodată, de a nu rămâne singur. Momentul marcant al copilăriei psalmistului este dat de absența tatălui, a autorității părintești și, prin extensie, lipsa unui model, fapt ce îl determină să-și îndrepte atenția către Dumnezeu, către autoritatea divină, în speranța că va descoperi și va trăi acel sentiment pur, specific perioadei copilăriei. Astfel, Dumnezeu devine pentru el un posibil Tată – care să-i aline suferințele -, un Judecător – care să-i îndrepte greșelile -, un Stăpân și un Șef – care să-i urmărească destinul și, în cele din urmă, să-l conducă.

## BIBLIOGRAPHY

### Surse primare:

Arghezi, Tudor. 2011. *Cuvinte potrivite. Flori de mucigai*. București: Ed. Jurnalul Național

Arghezi, Tudor. 1966. *Scrieri (vol. 12). Proze*. București: București: Editura pentru Literatură

Arghezi, Tudor. 1969. *Scrieri (vol. 21)*. București: Editura pentru Literatură

Arghezi, Tudor. 1972. *Scrieri (vol. 23)*. București: Ed. Minerva

Creangă, Ion. 2009. *Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri*. București: Ed. Jurnalul Național

### Surse secundare:

Anania, Valeriu. 2009. *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*. Iași: Ed. Polirom

Aslan, Reza. 2020. *Dumnezeu. O istorie umană*. București: Ed. Humanitas

Balotă, Nicolae. 1997. *Opera lui Tudor Arghezi*. București: Ed. Eminescu.

Balotă, Nicolae. 1976. *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*. București: Ed. Minerva.

Beșteliu, Marin. 2014. *Tudor Arghezi – poet religios. Ediția a II-a*. Craiova: Ed. Aius Printed

Bratu, Savin. 1968. *Ion Creangă*. București: Ed. Tineretului

Cicero, Marcus Tullius. 1998. *Despre divinație/ De divinatione*. Ediție bilingvă. Traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv. Studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv. Iași: Ed. Polirom

Călinescu, George. 1972. *Opere 14. Ion Creangă (Viața și opera)*. București: Ed. Minerva

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe. 2011. *Ion Creangă*. Iași: Princeps Edit

Eliade, Mircea. 2019. *Sacru și profanul*. Traducere din franceză de Brîndușa Prelipceanu. București: Humanitas

<sup>45</sup> Fundamentul este dat de inconștient, dar și de însemnătatea copilăriei în formarea tendințelor adulte (cf. Ibidem: 408).

- Firan, Florea. 1981. *Pe urmele lui Tudor Arghezi*. București: Ed. Sport – Turism
- Ghiță, Cătălin. 2005. *Lumile lui Argus. O morfotipologie a poeziei vizionare*. Pitești: Ed. Paralela 45
- . 2018. *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei*. București: Cartea Românească
- Kojève, Alexandre. *Noțiunea de autoritate*. Traducere: Dumitru Țepeneag. Cuvânt înainte: François Terré. 2012. Cluj-Napoca: TACT
- Laertios, Diogenes. 1997. *Despre viețile și doctrinele filosofilor*. Traducere: C. I. Balmuș. Studiu introductiv de Aram M. Frenkian. Iași: Ed. Polirom
- Le Bon, Gustave. 2000. *Psihologia mulțimilor*. Traducător: Mariana Tabacu. Prahova: ANTET XX PRESS
- Lejeune, Philippe. 2009. *On diary*. Editat de Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Trad.: Katherine Durnin. Hawaii: University of Hawaii Press
- Morar, Ovidiu. 2018. *O istorie a ateismului*. Prefață de Alexandru Anghel. București: Ed. Herald
- Otto, Rudolf, 1926. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Gotha: Leopold Klotz Verlag
- Ludwig, Ralf. 2009. *Hegel für Anfänger. Phänomenologie des Geistes, Eine Lese-Einführung von Ralf Ludwig*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG
- Sendlmayr, Hans. 1950. *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich: Atlantis Verlag
- Simion, Eugen. 1981. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*. București: Ed. Cartea Românească
- Ungureanu, Gheorghe. 1940. *Din viața lui Ion Creangă. Documente inedite*. București: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”
- Vlăduțescu, Gheorghe. 1978. *Ateismul în Antichitate*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică



## THE IDENTITARY DIMENSION OF MATEI VIȘNIEC'S CHARACTERS

Claudia Maria Mureșan (Anderco)

PhD Student, „Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca

*Abstract: The scourges of contemporary world associate themselves with the image of a humanity incurably sickened by itself, thus generating the disintegration of personality structures and the identitary crisis. The characters of M. Visniec's dramatic parables maintain certain identitary signs, reflecting, in this respect, an un-systemic vision, opening ways of investigation by questioning and critical, lucid thinking, directed towards a world left without proper landmarks, a delirious, absurd world. The individual of M. Visniec is in search for solutions, formulates questions, assumes its identity. He is a live human, who dramatically interacts with a present of the ridiculous. The bipolarity of freedom, confronting limits, the wandering through the labyrinth of existence, the loss of world coherence represents some of the themes dealt with throughout the pluridimensional dramatic work of M. Visniec, all these acquired via the identitary books of his tragicomic characters.*

*Keywords: identitary crisis, disintegration, un-systemic vision, absurd, freedom.*

Tendințele de a încadra teatrul lui Matei Vișniec unor formule dramatice, precum teatru absurd, parodic, teatru–palimpsest, teatru al actualității, teatru poetic și experimental se subsumează mărturisirii autorului cuprinse într-un interviu acordat Mariei Sârbu în 2000: „Peisajul teatral, așa cum îl văd eu, cel puțin în Franța este absolut explodat. Nu poate fi identificată nicio tendință, nu poate fi identificat niciun curent. E un vârtej al căutărilor, al experimentelor. Există mai multe lumi teatrale, uneori paralele, care nu comunică între ele și în această <<junglă>> vocile se sforțează să se facă auzite. Iar eu sunt una dintre voci. [...] În colcăiala teatrală nu există reguli, nu există rețete, dar există soluții individuale și forța pe care ți-o dă credința că trebuie să mergi până la capăt, să spui lumii ceva și atunci te bați să spui lumii ceva.”<sup>1</sup>

Experimentând multiple formule dramatice, Vișniec promovează o „soluție individuală”, asistemică, refuzând tiparul și globalizând, în același timp, mai multe direcții, iar personajele sale sunt individualități originale, în a căror dimensiune identitară găsim o perspectivă lucid-critică asupra incoerenței lumii și dezarticulării ideii de umanitate, o problematizare a interacțiunii cu un prezent al derizoriului.

Într-o structură dramatică proteică, personajele lui Vișniec sunt niște *călători*, într-o continuă căutare a sensurilor, a *ieșirilor* dintr-un univers aflat sub semnul alienării, care generează dezintegrarea structurilor de personalitate și criza identitară. Bivalența semnificațiilor clovnului e angajată într-un mecanism permutațional, incluzând imaginea *ușii* și a *lunii de dincolo*, o lume necunoscută, ce nu poate fi decriptată. Între lumea cunoscută și *lumea de dincolo*

---

<sup>1</sup> Olga Gancevici, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: Cuvânt, imagine, simbol*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014, pag. 64

se păstrează la Matei Vișniec o determinare interșanjabilă, la nivelul percepțiilor, delimitarea realizându-se printr-un *prag* simbolic – o *ușă*, o *fereastră*, o *fântână*, o *groapă*, o *trapă* în plafon, un *pod*, un *tren fantastic* etc. Posibilitatea /imposibilitatea depășirii acestor praguri generează o pluralitate a interpretărilor și o deschidere spre întrebările esențiale ale omului asupra condiției sale socio-istorice și a condiției sale metafizice.

În *Angajare de clown*, claustrarea lui Filippo, Nicollo și Peppino într-o sală de așteptare evidențiază prin contrast încărcătura simbolică a *ieșirii* spre care aspiră personajele, ușa fiind o imagine centrală și o „axă de simetrie a piesei”.<sup>2</sup> Nevoia de a deschide o fereastră, bătăile în ușă, rămase fără rezultat, așteptarea chinuitoare în fața ușii închise amprentează cele trei figuri tragicomice, care fixează hipnotic anunțul „Căutăm clown bătrân”. Aspirația de a-și continua călătoria existențială trecând *pragul ușii* presupune înscrierea destinului într-o altă etapă, confruntarea cu un alt *prag* simbolic concretizat de un ipotetic interviu decisiv, reprezentând *ieșirea*, reabilitarea credinței în artă: „S-a uitat arta! S-a dus pe apa Sâmbetei și vor s-o scoată-napoi de la noi”, „Dacă ne curățăm și noi, apoi s-a dus și arta. Gata, se stinge totu.”<sup>3</sup>

Într-o lume haotică, ieșită din fâgașul ei, simbolistica clownului e pusă sub semnul întrebării și al declinului: de la rolul asumat cu luciditate, tragic, în esență, dar vindecător și comic pentru ceilalți- „Un clown adevărat nu râde niciodată... clownul nu râde, lumea râde, el nu râde...”<sup>4</sup> la sentimentul nonsensului -, „Haosul a răbufnit peste noi [...] Și bufonul degeaba se mai dă peste cap, inutile sunt tumele lui, căci nu mai alină rănile nimănu... El, bufonul somnoros, nici nu mai e bufon... A fi sau a nu fi bufon, aceasta- i întrebarea.”<sup>5</sup> Farsele lor primesc conotații tragice, iar uciderea lui Peppino și azvârlirea lui precum a unui colet în camera alăturată, alături de cadavrul unui alt clown bătrân, face loc unui alt candidat, oferind piesei un final deschis. Focalizarea lui Matei Vișniec asupra tipologiei clownului e explicată de autor prin situarea între comic și tragic într-o dimensiune a lucidității: „Pentru mine clownul este un personaj care râde plângând și plânge râzând, urmașul bufonilor din Evul Mediu care aveau dreptul sacru de a-și bate joc de rege și de nobili. Văd în clown și personajul nebunului care spune adevărul, măscăriciul capabil să pună în fața lumii o oglindă nu întotdeauna ușor de acceptat. Dar clownii mai sunt și personaje care se ciondănesc tot timpul, niște ecouri târzii ale gladiatorilor... În definitiv, nu ne transformă viața pe toți, uneori, în clowni debili, obligându-ne să jucăm marea comedie socială?”<sup>6</sup>

Orchestrată într-un registru kafkian, piesa dramatică *Ușa* avansează o inedită mecanică a trecerii în *lumea de dincolo* – personajele au dinaintea lor o ușă, dincolo de care nu știu dacă se află o mașinărie a morții sau dacă „în spatele ei, totul e gol, totul e un joc, o invenție”. Intrarea în fascinantă și terifiantă dimensiune *de dincolo* se realizează printr-o trecere din spațiul ficțiunii parabolice în spațiul real, al publicului „ca și cum ar pătrunde în purgatoriu”, notează dramaturgul, rămânând ca deschidere în planul semnificațiilor această întoarcere la confruntarea cu limitele.

Experiența biografică a rătăcirii prin lume face ca autorul să transfere asupra unor personaje înscrierea într-un scenariu inițiativ al călătoriei, căutarea unor alternative care să nu

<sup>2</sup> Matei Vișniec, *Angajare de clown* în *Opera dramatică 2*, Ed. Cartea Românească, București, 2017, pag. 259

<sup>3</sup> ibidem, pag. 268

<sup>4</sup> ibidem, pag. 275

<sup>5</sup> ibidem, pag. 278

<sup>6</sup> Matei Vișniec, *Alte piese românești și ...madlena lui Proust* în *Opera dramatică 2*, p. 25

ucidă libertatea și aspirațiile. Cartea de vizită a *călătorului* vișniecian presupune încercarea de a transgresa limitele, de a găsi sensuri acunse în spatele lucrurilor produse de imanent, o căutare inepuizabilă a răspunsurilor în fața interogațiilor existențiale proiectate nu doar în spațiul real, exterior, ci, mai ales, în dimensiunea interioară, aflată sub semnul crizei identitare. Există nevoia unei experiențe interioare care să anihileze asaltul absurdului, o experiență neconvențională, rezultată dintr-o interacțiune dramatică cu un prezent al derizoriului.

*Călătorul prin ploaie* mărturisește existența acestei necesități interioare: „e pură atracție... [...] în timpul ploii, suntem tentați... să călătorim.”<sup>7</sup> Stranietatea lui e amplificată de faptul că rămâne în viață doar datorită ploii, iar seceta prelungită peste trei luni îi poate aduce extincția: „Eu, dacă nu călătoresc prin ploaie de trei luni, [...], mă usuc, mor, mă descompun”<sup>8</sup>. Semnificații simbolice complexe sunt construite în jurul gării și trenului - călătoria lui e amânată, aflând că se află într-o gară, în care se întâmpla foarte rar să treacă vreun tren, o stație finală ce trasează limita dintre viață și moarte. În cheie psihanalitică, trenul reprezintă o conștientizare a trecerii spre o altă lume, o evoluție psihică, iar trecerea lui prin gară determină condamnarea *Călătorului prin ploaie*: „trenul fantastic trece ca un fulger, fără să oprească; de altfel, trenul fantastic nu trece pe șine, el trece prin șine, prin gară și prin personaje.”<sup>9</sup> Stagnarea și lipsa apei salvatoare îi vor aduce extincția, la fel ca altor *Călători*, dar gara e și locul plecării unui, „fiu al ploii”, a micului Artur, într-o parabolă a continuității aspirațiilor.

Piesa „Ultimul Godot” e spațiu al disputei dintre „marele absent” și Samuel Beckett, personajul cerându-și, în paginile lui Matei Vișniec, dreptul la existență și identitate: „M-ai fărâmițat, m-ai jupuit, m-ai distrus. Ai făcut din mine o fantomă, o fantoșă, m-ai umilit. Acesta-i personaj? [...] Nenorocitul! Acu’ ai să plătești tot, tot. [...] Eu sunt Godot!”<sup>10</sup>

În viziunea lui Matei Vișniec, personajul se revoltă împotriva rolului ce i l-a rezervat creatorul, refuzând să rămână o fantoșă imaginată, o proiecție abstractă și revendicându-și condiția existențială și identitară. Godot trece din universul ficțional al lui Samuel Beckett într-un alt univers parabolic, metamorfozându-se într-un *călător* cu act de identitate vișniecian, iar Beckett, transfigurat din autor în personaj, parcurge în sens invers scenariul din *Ușa*, trecând din planul real în cel virtual.

Godot încearcă să submineze drepturile și autoritatea autorului său, asociind arta cu nebunia: „ Eu nu sunt nebun. Nebun e acela care scrie. Așa se scrie? [...] Unde ai văzut tu personaj care să nu apară?”<sup>11</sup> Devenit o individualitate independentă, îi cere socoteală creatorului: „ Sunt singurul care are dreptu să-ți ceară socoteală. Drept cine te crezi? Uite Shakespeare! Toate personajele apar. Până și stafia apare! Tot ce e scris pe foaie intră în scenă. [...] În definity, cine sunt eu? Ce sunt eu? Cum e posibil să te joci în halul acesta cu mine? [...] Mi-ar fi fost de ajuns și un singur minut... Și o singură secundă.”<sup>12</sup>

Teama de vid, nevoia de sens îi conferă o puternică dimensiune identitară, traversată imperativ de verbul „a fi”: „ Cum e posibil să fii și să nu fii? ”, „Strecoară-mă undeva... Oriunde... Deschide o paranteză...Fă ceva!”<sup>13</sup> Se creează la final o relație de complicitate între

<sup>7</sup> Matei Vișniec, *Călătorul prin ploaie* în *Opera dramatică 2*, pag. 95

<sup>8</sup> Ibidem, pag. 97

<sup>9</sup> Ibidem, pag. 154

<sup>10</sup> Matei Vișniec, *Ultimul Godot* în *Opera dramatică 2*, pag. 335

<sup>11</sup> Ibidem, pag. 335

<sup>12</sup> Ibidem, pag. 336

<sup>13</sup> Ibidem, pag. 336

autor și personaj, Beckett oferindu-i lui Godot posibilitatea de a apărea la sfârșitul piesei; chiar dacă „teatru a murit”, prezența lui himerică ar putea fi salvată prin dialogul autor-personaj : „Să vorbim. Cel mai important lucru e să vorbim. Să vorbim despre orice.”<sup>14</sup>

Asemenea lui Godot, Madox, protagonistul piesei *Trei nopți cu Madox* e prezent doar în titlu și în povestirile celorlalte personaje, fără să apară. Într-un spațiu perceput drept „capăt de linie”, „stație terminus”, Clara e singurul personaj care încearcă accesarea la un plan superior, ruperea de cotidianul sordid, așteptând călătoria promisă de Madox cu trenul fantastic de la miezul nopții – „pentru trenu’ ăsta nu există stație terminus...Trenu’ăsta are linia lui care o ia drept spre dunele de nisip spre mare... și coboară ușor în mare...și continuă tot așa...Până când traversează marea [...]Traversează marea prin mare, traversează munții prin munți și câmpia prin câmpie.”<sup>15</sup> Madox este un alt *călător* fantasmatic, ubicuu, care le deschide și celorlalți accesul către lumea alternativă a propriilor reflecții. Chiar dacă uneori alternativa nu e decât reflexia acelorași destine, *călătorii* lui Vișniec păstrează anumite semne identitare în fața pericolului dezintegrării umanității și oferă repere de gândire critică printr-o viziune asistemică, originală.

Orbii reprezintă în operele lui Matei Vișniec o tipologie aflată sub semnul ambivalenței, iar viziunea apocaliptică asupra unei „țări a orbilor” vizează în piesa dramatică *Țara lui Gufi* un proces al orbirii moral și spiritual, ca efect al impunerii unei autorități dictatoriale. Forța manipulatorie a unui stăpân absolut înscrie destinele celorlalți într-un spațiu concentraționar, dar, la un moment dat, orbii încep să învețe *văzutul*, înțelegând că tiranul Gufi nu e decât un impostor. „Ce știi ei? Că numai pentru ei am făcut-o! Numai și numai pentru ei. Am vrut să-i feresc de durere și silă, am vrut să-i învăț să trăiască în tihnă și în dulceață veșnică. Da’ ei nu m-au înțeles.”<sup>16</sup>, încearcă să se justifice Gufi, considerând că „Nu e om mai fericit decât cel care n-are nimic de dorit.”<sup>17</sup>

Dar Robderouă le arată curtenilor frumusețea culorilor – „Unde veți simți că arde, acolo e roșu. Unde veți simți o mângâiere, acolo e verde”, „N-aveți decât să vă ridicați pleoapele și veți vedea.”<sup>18</sup>, iar Macabril deschide ferestrele palatului orbilor și calea spre libertate. Robderouă are cartea de identitate a *călătorului* vișnecian venit din lumea culorilor și a luminii, invitând spre parcurgerea unui traseu inițiativ, pentru a accede la un alt palier existențial.

*Omul din cerc* trăiește iluzia protecției absolute situat în centrul simbolului perfecțiunii, realizând apoi că și-a construit propriul prizonierat. *Alergătorul* transformă cursa într-un scop în sine și ajunge să-i descopere latura distructivă – fiecare obiect întâlnit în calea sa devine un posibil fatal obstacol. El este o prefigurare a omului contemporan, trăind într-o epocă a vitezei, ce supune ființa umană la o treptată descompunere prin agresiunile realității. Extincția valorilor și transformarea noastră în *oameni – pubelă*, construirea zidurilor între oameni aduce spectrul morții civilizației occidentale și a ideii de umanitate. Într-o societate „perfect transparentă”, care se scufundă sub rutină și uniformizare, oamenii își trăiesc scenariile existențiale după un cântar al previzibilității, candidând la *Premiul pentru conștiință civică* în *Pubele pentru toți*. Într-o *societate pubelistă* se impune respectarea unor reguli „ale decenței”: „Cum adică[...] să fiu eu obligată să remarc în pubelele celor bogați tot felul de ambalaje de produse ultrascumpe? [...] Eu

<sup>14</sup> Ibidem, pag. 342

<sup>15</sup> Matei Vișniec, *Trei nopți cu Madox* în *Operă dramatică 2*, pag. 84

<sup>16</sup> Matei Vișniec, *Țara lui Gufi* în *Operă dramatică 2*, pag. 170

<sup>17</sup> Ibidem, pag. 175

<sup>18</sup> Ibidem, pag. 162

știu că există oameni mult mai bogați decât mine, nu am nevoie ca pubelele lor transparente să-mi amintească acest lucru.”<sup>19</sup> Așadar se impune înlocuirea pubelelor transparente cu cele *morale*, opace, ca act izvorât dintr-o profundă conștiință civică. Descoperirea *lumii de dincolo de zid*, respectiv, a fisurilor din zid perturbă echilibrul acestei societăți, având măsura perfecțiunii, generând diverse curente de gândire: pragmaticii avertizau asupra riscurilor care se insinuuau – „Sigur că noi îi putem invita la masa prosperității, deschizându-le un acces gratuit și nelimitat la pubelele noastre. Dar credeți că acest lucru va fi suficient pentru a-i convinge să rămână acolo unde sunt, adică dincolo de *zid*? Pubelele sunt o formidabilă forță magnetică, ele creează nevoi materiale, suscită fantasme consumeriste și chiar invidie...”<sup>20</sup>, dar *pubelumaniiștii* erau animați de generozitate, oferind oamenilor *de dincolo de zid* deșeurile lumii lor, promovând sloganul: *O pubelă oferită, o familie fericită*. Pubelele deschise și oficializarea breșelor din zid au devenit simboluri ale progresului, ale unei schimbări istorice, amplu mediatizate și generatoare de conștiințe perfect împăcate.

Criza de identitate, destructurarea eului, pierderea busolei morale, scufundarea în abjecția socială sunt însemne ale societății contemporane, în care pubela devine „certificat de naștere”, iar *călătoria cu pubela*, expresia unei atitudini de consumator civilizată și disciplinată. O altfel de *călătorie*, situată la polul opus celei inițiatice, *călătoriei prin ploaie sau călătoriei cu trenul fantastic*...

Răul își „dantelează” tentaculele (*Raport despre utilizarea excesivă a dantelelor*), răspândindu-se sub forma unei pandemii, a unui delir general, într-o pulsiune autodestructivă a omului. „Astăzi totul este *ultra, mega, hiper, para, supra*... Suntem suprasolicitați, ultraconectați, megainformatizați... Și totul e hiperurgent”<sup>21</sup>, pervertind raportul nostru cu timpul – „Nimeni nu mai avea timp de nimic și pentru nimeni.”<sup>22</sup>

Totuși, o soluție e întrezărită prin „săparea în cărți” – „Singura ieșire este dacă le vom citi pe toate.”<sup>23</sup>; „Citind, câștigăm spațiu. Citind, ucidem de fapt cărțile, ca entități fizice, și înaintăm spre libertate. Citind, dar în mod extrem de disciplinat, adică efectiv cuvânt cu cuvânt, învingem *cușca*.”<sup>24</sup> În cazul în care nici cărțile nu fac posibilă călătoria/ întoarcerea spre noi înșine, Matei Vișniec propune eradicarea problemelor umanității cu ajutorul șobolanilor – „Din fericire, noi, șobolanii suntem aici, cu voi, lângă voi, extrem de numeroși, gata să devorăm toată murdăria mentală produsă de voi, [...] dejecțiile morale. [...] Noi suntem deci capabili să curățăm toate gropile de gunoi publice ale planetei, dar și zațul subuman care s-a depus în univers în urma existenței voastre...”<sup>25</sup> E nevoie doar de semnarea unui pact cu șobolanii, de un „mandat metafizic” împotriva omului și valoarea noastră se va cântări în șobolani - o, „extragere a răului din om” prin soluții imaginative conturate atât în teatrul, cât și în proza neliniștilor spirituale vișneciene.

O amplă potențialitate a textelor lui Matei Vișniec, derivată din originalitatea și complexitatea reprezentării paradoxurilor existențiale, conferă personajelor sale actualitate și o dimensiune identitară în care se regăsesc angoasele omului contemporan, dar și lupta pentru a

<sup>19</sup> Matei Vișniec, *Pubele pentru toți* în *Ultimele zile ale occidentului*, Ed. Polirom, Iași, 2018, pag. 227

<sup>20</sup> Ibidem, pag. 233

<sup>21</sup> Matei Vișniec, *Ultimele zile ale Occidentului*, Ed. Polirom, Iași, 2018, pag. 93

<sup>22</sup> Matei Vișniec, *Turnul timpului* în *Ultimele zile ale Occidentului*, pag. 100

<sup>23</sup> Ibidem, pag. 161

<sup>24</sup> Ibidem, pag. 162

<sup>25</sup> Matei Vișniec, *Om din care a fost extras răul*, Ed. Cartea Românească, București, 2014, pag. 93

evada din *cerc*, pentru a învăța *văzutul* și pentru a *călători* în afara limitelor noastre, înscriindu-ne într-un mod lucid și asumat în construirea devenirii noastre.

## BIBLIOGRAPHY

- Vișniec, Matei, *Opera dramatică 1 și Opera dramatică 2*, București, Editura Cartea Românească, 2017
- Vișniec, Matei, *Teatru descompus și Despre sexul femeii-câmp de luptă în războiul din Bosnia*; București, Editura Cartea Românească, 2007
- Vișniec, Matei, *Caii la fereastră*, Brasov, Editura Aula, 2001
- Vișniec, Matei, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- Vișniec, Matei, *Groapa din tavan*, București, Editura Cartea Românească, 2007
- Vișniec, Matei, *Omul pubelă & Femeia ca un câmp de luptă*, București, Editura Cartea Românească, 2007
- Vișniec, Matei, *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
- Vișniec, Matei, *Om din cerc* (antologie de teatru scurt), Pitești, Editura Paralela 45, 2011
- Vișniec, Matei, *Om din care a fost extras răul*, București, Editura Cartea Românească, 2014
- Vișniec, Matei, *Ultimele zile ale Occidentului*, Ed. Polirom, Iași, 2018
- Olivier, Suaud, *Matei Visniec, la disparition du personnage*, Universite Toulouse le Mirail; Mémoire présent pour l'obtention de la Maitrise de Lettres Modernes, sous la direction de Monsieur Arnaud Rykner, 2001
- Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec, un optzecist atipic*, Editura Universității Iași, 2005
- Gancevici, Olga, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014
- Sînescu, Roxana Maria, *Situații, forme și tehnici ale dialogului în teatrul lui Matei Vișniec*, Tipo Moldova, Iași 2008
- Magiaru, Daniela, *Matei Vișniec - Mirajul cuvintelor calde*, Editura Institutului Cultural Român, 2010
- Lungeanu, Mihai, *Personajul virtual, sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vișniec*, Editura Cartex, 2010

## DYSTOPIA IN CONTEMPORARY SOCIETY

**Daniela Chinde**

**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare**

*Abstract: Dystopian literature has existed for a long time, but it did not enjoy a great popularity as a literary genre until the end of the last century, especially in the postmodern period. The statistical data attesting the large number of copies sold, as well as the large number of films based on dystopian novels, confirm the immense popularity of dystopian fiction, both among adult readers and also young people.*

*This study examines the factors that contributed to the emergence and especially to the popularity of this type of fiction among contemporary readers and how these factors led to the new type of dystopia that addresses current issues in our society, providing a philosophical perspective on the way we live and especially think today, and on the possibilities that the future may bring, by analyzing novels written by Margaret Atwood and P.D James*

*The analysis shows that the popularity of dystopian fiction is due to the fact that it makes us examine our true fears, and at the same time helps us understand that it is normal, natural to be afraid of certain things. The best dystopian novels take something that already exists in our society, and intensify the effect and power of that something which connects dystopian literature to the real world, making the reader better understand why we need literature in our lives.*

*Keywords: dystopia, postmodernism, fiction, Margaret Atwood, P.D. James*

Lumea contemporană trece prin schimbări radicale, unele benefice, dar altele care par să-i altereze esența, încât deriva pare o dominantă actuală. Pseudovalori, derapaje morale, pericole care nu s-au manifestat decât rareori în istorie și pe care scriitorii și le-au imaginat doar, lideri însetați de puterea absolută par să creioneze o societate cu un destin înspăimântător și cu un viitor incert. Distopia, ca specie literară mai puțin exersată, pare să apropie periculos o ficțiune alienantă de o realitate tot mai copleșitoare, deoarece are calitatea unică de a implica cititorul în problemele politice stringente, cum ar fi libertatea, distrugerea mediului înconjurător, catastrofe naturale, pierderea identității și tot mai fragila granița dintre tehnologie și umanitate. Calitatea ei cea mai importantă este de a trage un semnal de alarmă, de a speria și de a avertiza umanitatea care nu pare să conștientizeze cât de ușor poate să-și piardă drepturile și libertățile atât de greu câștigate.

Distopiile, mai ales cele apărute în epoca postmodernă, demonstrează fețe culturale și economice ale unei perioade care se adaptează la expectanțele cititorilor din epoca contemporană și sunt reprezentative pentru schimbările politice și economice din lume, astfel încât acest tip de ficțiune a cunoscut o mult mai amplă reprezentare în literatura recentă. Fiind direct conectate la realitățile culturale și economice, trebuie studiate în strânsă interdependentă cu acestea.

Factorii care au provocat aceasta popularitate sunt diverși, având în vedere că lumea pe care tinerii de astăzi o experimentează diferă radical de cea a predecesorilor noștri, datorita unui

număr considerabil de evenimente mondiale, exacerbată fiind dezvoltarea rapidă a tehnologiei, Toate acestea, în contextul unui orizont mult mai larg oferit de Internet, au făcut ca generația tânără să devină mai conștientă de anumite problemele sociale importante, cum ar fi egalitatea în drepturi, abuzurile, rasismul, discriminarea.

Posibile, imaginare evenimente viitoare majore ale lumii joaca un rol important în crearea lumilor distopice, cum ar fi un al treilea război mondial sau o boala care cuprinde omenirea sau un dezastru nuclear. Un rezultat al acestor dezastre apocaliptice este că ar putea conduce la distrugerea civilizației, lăsând grupări mici de persoane care se lupta să supraviețuiască, marcate de secrete, frici și control. Asta datorita faptului că cei la putere folosesc violența și opresiunea pentru a controla structurile sociale ramase, promovând, sau mai degrabă impunând conformitatea, prin spaimă și teroare, aspecte des întâlnite în distopii. Proza distopica, prin urmare, prezinta societăți non-existente, în mod intenționat mult mai rele decât societatea în care trăiesc cititorii, pentru a-i face pe aceștia să-și pună întrebări despre vigilența adormită, despre manipulare, despre dezinformare sau fake-news-uri care ar putea să nască monștri.

Distopia se adresează temerilor oamenilor, care variază, deoarece diferite generații au diferite temeri, angoase, pornind de la teama de un război nuclear, de un regim totalitarist, cum ar fi o exacerbare a comunismului și mergând pana la problemele lumii contemporane care nu existau acum câteva decenii, dar care azi trezesc anumite reacții în rândul populației, inclusiv a tinerilor. Distopia se adresează problemelor socio-politice și culturale contemporane, cum ar fi feminismul, efectele globalizării, răspândirea rețelelor de comunicare și utilizarea internetului, dezvoltarea tehnologiei, creșterea capitalismului financiar, marile descoperiri în domeniul biotehnologiei, roboticii și ingineriei genetice.

Temele centrale ale romanelor distopice se axează în special pe controlul guvernamental, distrugerea mediului înconjurător controlul tehnologic, control religios, supraviețuirea, pierderea individualismului și chiar semne de întrebare referitoare la extincția speciei umane pe această planetă, teme care apar cu precădere în contextul evoluției societății în perioada postmodernă.

În ficțiunea distopică regăsim trăsăturile specifice curentului postmodernist cum ar fi amestecul de genuri și specii literare, de coduri, intertextualitatea, limbajul utilizat care este current, cotidian și prosaic, registrul neologic cum ar fi utilizarea prescurtărilor de gen media, eludarea semnelor de punctuație citadinismul, tendința către literatura science fiction, utilizarea ironiei a ludicului, accentuarea faptului că ficțiunea este ficțiune și nu adevăr, proza auto reflexivă, estomparea granițelor tradiționale dintre genuri și specii, renunțarea la metaforă și la imaginea elaborate, cultivarea ambiguității, biografismul sau intertextualitatea.

Postmodernismul, concept care contestă în principal logica și validitatea a ceea ce a stabilit modernismul, ne arată că multe concepte legate de realitatea noastră socială sunt construcții umane artificiale, care au fost impuse societății în principal de către intelectualii din epoca modernistă. Gânditorii din epoca postmodernistă pun sub semnul întrebării aceste noțiuni și încearcă să conteste limitele stabilite de mișcarea precedentă. Conceptul de literatura este fundamental modificat în postmodernism prin introducerea genurile nonficționale (jurnalul, corespondența, literatura de popularizare) și literaturile noncanonice (literatura minorităților naționale, cea pentru femei, iar distopiile exemplifică aceasta tendință. Un exemplu în acest sens este "Povestea Slujitoarei" de M Atwood, poveste bazată pe jurnalul protagonistei, jurnal care are o formă inedită și anume înregistrarea pe casete, nu este jurnalul classic, pe hartie, scris cu stiloul, deoarece în lumea distopica creata în roman, femeii îi este interzis să scrie și să citească. "Fiul Omului", de PD James este în parte epistolar iar vocea narativă alternează între a treia



persoană și prima persoană, aceasta din urmă sub forma corespondenței și a unui jurnal păstrat de protagonist. Și perspectiva narativă în “Jocurile Foamei” este subiectivă, naratorul se identifica cu protagonistul, narațiunea fiind la persoana I, avem acces doar la punctul de vedere al lui Katniss asupra evenimentelor, această alegere artistică având ca efect faptul că cititorul poate să relaționeze mai bine cu naratorul, iar accentul este pus pe modul în care personajul privește lumea și alte personaje. Cititorul ar trebui să aibă încredere în ceea ce Katniss vede și crede, atunci când ea se îndoiește de ceva, cititorul se îndoiește de asemenea. Modul în care este folosită narațiunea sugerează că autoarea încearcă să faciliteze relaționarea și contactul cititorului cu naratorul.

Popularitatea distopiei în societatea contemporană se datorează în mare măsură și procedului caracteristic prozei postmoderne de amestecare a genurilor literare, (genurile nu mai sunt bine definite), iar proza distopica conține elemente de science-fiction, romantism, suspans, realism. În vreme ce critica socială și politică e mai probabil să aibă impact asupra cititorilor serioși, adulți, umorul ironic, succesiunea evenimentelor și suspansul creat de simultaneitatea acțiunii fac distopia interesantă pentru cititorii tineri. Textele distopiilor pentru tineri sunt antrenante, umorul ironic prezent, și mai ales au personaje cu care adolescenții și tinerii adulți se identifica deoarece au vârste apropiate și probleme asemănătoare, cu excepția faptului ca cititorii nu trăiesc într-o societate de coșmar.

Spațiul este o valență esențială a utopiei și a distopiei întrucât însăși etimologia cuvintelor utopie și distopie ne trimite la spațiu, topos –loc în limba greacă, care prefixat negativ dobândește sensul de neloc sau loc care nu există, spațiul, devenind astfel element care diferențiază romanele distopice de restul. În romanul distopic spațiul este un element cheie, care are valoare de personaj literar, întrucât ceea ce face un roman să fie într-adevăr distopic este LUMEA / LOCUL în schimbare.

Spațiul nu include doar locația fizică sau vremea, include întreaga societate și expectanțele acestei societăți, în special fața de protagonist. În distopii spre deosebire de utopii spațiul, este potrivit personajului, fie încearcă să-i facă rău protagonistului, chiar să îl ucidă, cum ar fi în Hunger Games, fie a ajuns de nelocuit în urma unor dezastre nucleare ca și în Divergent, Veronica Roth, în mod sigur prezintă un conflict cu personajul principal dar în același timp lumea distopica este un spațiu care oferă personajelor șansa de a se ridica deasupra universului întunecat și de a deveni eroi, nu e doar conflictuală, dar este și un mijloc care îl face pe erou să devină mai bun.

Lumea distopica este predominant urbană iar orașul ca simbol al globalizării, îngrădirii, apare ca opus naturii care simbolizează eliberarea, libertatea. Ținând cont de faptul că lumea distopica se presupune a fi o lume nefavorabilă personajului, și nedorită de cititor, natura, ca sursă de eliberare, devine un mediu nepotrivit în distopie unde ajunge să însemne haos și lipsa protecției, atât din punct de vedere material cât și moral. Cele două lumi orașul și natura sunt separate în mod clar, deseori chiar de o graniță fizică – Zidul – care apare frecvent în distopii.

“Infernul distopic se caracterizează, în principal, prin separarea omului de natură, omul fiind, în schimb, expus unor elemente ce țin de negocierile spațialității și care, simbolic, asumă funcția de a diminua valorile ce îl constituie ca individualitate (spațiul privat, intimitatea). Când vorbim despre crearea de spațiu și spațialitate în distopie, avem în vedere elemente diegetice care dau coerență experienței spațiale în interiorul acestui gen de ficțiune. Spațiul se vede împărțit între *locuri dinainte* și *locuri de după*. Privită prin lentila experienței corporale a negocierii și percepției acestei dimensiuni, intriga presupune orientarea acestui protagonist prin spațiu, traseul

lui dând sens locului căruia îi aparține și creându-i o istorie dublă, separată de implicațiile sale oficiale. Distopiile se petrec adeseori în versiuni ipotetice ale unor orașe-simbol, iar panoramarea lor în contextele date presupune o formă de șoc. Istoria alternativă a unui oraș localizat, cu o poveste a lui, reală, devine mai de impact decât inventarea unei țări de nicăieri (procedeu specific, în schimb, utopiei).<sup>1</sup>

Distopiile sunt reflecții ale unor lumi care au eșuat, dar în noua lume sumbră și gri, apar reflectate elemente din lumea de dinainte, lumea noastră ca un reminder a ceea ce lumea era înainte de apocalipsă. Este cazul romanului lui Margaret Atwood, *Povestea Slujitoarei*, unde, vedem trecerea de la un spațiu cunoscut nouă cititorilor, lumea în care trăim, spre o lumea nouă, nefamiliară. „*Povestea Slujitoarei*” este un avertisment despre ceea ce s-ar putea întâmpla dacă ideologia religioasă extremă ar fi adoptată ca o soluție la problemele sociale. A permite fundamentalistilor religioși să conducă un guvern, este rețeta sigură pentru nedreptate, cruzime și opresiune. Romanul are ca țintă directă protestanții fundamentalisti din America, uneori cunoscuți ca „Dreptul creștin” datorită opiniilor lor conservatoare asupra problemelor sociale precum avortul, drepturile femeilor și drepturile homosexualilor. Atwood a scris „*Povestea Slujitoarei*” în perioada de apogeu a președintelui Reagan în Statele Unite perioadă în care conservatorismul politic și religios a fost în creștere. Romanul preia o parte din pozițiile susținute de conservatorii religioși și le exagerează. De exemplu, mulți conservatori, atunci, la fel ca și acum doresc să reîncrimineze avortul, așadar, în roman, medicii care efectuau avorturi, chiar și atunci când astfel de practici erau legale, sunt spânzurați la Zid. De asemenea, conservatorii tind să se opună drepturilor homosexualilor; în roman, homosexualii sunt spânzurați pentru „trădarea de gen”. O altă poziție conservatoare a fost aceea că femeile ar trebui să rămână acasă și să își crească copiii, așa că în roman, primul lucru pe care îl face regimul Gilead este să interzică femeilor să dețină bani sau să dețină proprietăți și valorizează femeile fie ca însoțitoare interne pentru bărbații puternici (Soții), sau ca producători de bebeluși (roabe).

Într-un interviu, Atwood spune că o sursă de inspirație pentru roman a fost politica lui Nicolai Ceaușescu de a stimula natalitatea femeilor în România, ceea ce a condus la interzicerea avortului și a controlului nașterii în timp ce ideea de a „da” clasei conducătoare urmașii claselor inferioare a venit din Argentina, unde o tânără militară a preluat puterea în 1976, iar ulterior au dispărut în jur de 500 de copii care se presupune că au fost plasați în familiile anumitor lideri naționali.

Un roman care se concentrează pe libertatea de alegere și libertatea de exprimare, distopia „*Povestea Slujitoarei*” de Margaret Atwood este un exemplu perfect de postmodernism în acțiune, deoarece nu numai că intriga, dialogul și caracterizarea reflectă ambiguitatea și conflictul inerent descrierii „realității”, la fel se întâmplă și cu structura narativă a romanului. Poate că cea mai puternică influență postmodernă o găsim în însăși structura propriu-zisă a poveștii deoarece în concluzia romanului, la „Notele istorice”, ni se spune că povestea pe care tocmai am terminat-o de citit este de fapt o transcriere a aproximativ 30 de casete care au fost găsite recent, deci, înțelegem că citim o versiune a poveștii care a fost influențată atât de profesorii care au transcris casetele, cât și de memoria personajului. În adevărată tendință postmodernă, Margaret Atwood atrage constant atenția asupra faptului că ceea ce citim este artificial, construit; nu citim o relatare perfect fidelă și exactă a celor întâmplate în Gilead, în

<sup>1</sup> Braga Corin, *Morfologia lumilor posibile: Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Tracus Arte, București, 2015

textul lui Atwood, ceea ce este adevăr și ceea ce este ficțiune este neclar, nu numai în mintea cititorului, ci și pentru personajul narator. Ambiguitatea domină acest roman distopic al cărui final ne oferă foarte puține indicii despre cele mai multe dintre personaje. Aflăm doar că Offred supraviețuiește suficient de mult pentru a face casetele pe care se bazează povestea ei dar dincolo de asta, avem doar întrebări din cauza numeroaselor voci implicate în povestirea propriu-zisă.

“Povestea Slujitoarei” dezvoltă teme care sunt de actualitate și astăzi, după aproape patru decenii de la apariție; controlul guvernamental, fanatismul religios, rolul femeii în societate, locul individului în societate, limbajul, instrument al puterii, fertilitatea, revolta și rezistența, iubirea. În 2017 odată cu lansarea ultimei ecranizări a romanului, și probabil cea mai de succes, romanul a captat din nou atenția cititorilor, a noii generații, iar în acest context asistăm la o reîntoarcere a autoarei la el, în 2019 când romanul *Testamente*, continuarea *Poveștii Slujitoarei*, a cărei acțiune se petrece la 15 ani după finalul romanului *Povestea slujitoarei*, vede lumina tiparului.

Un alt exemplu de ficțiune distopica postmodernă care a captat atenția publicului cititor și cinefil în urma ecranizării recente, este romanul scris de Scriitoarea britanică, P D James, autor mai puțin studiat de-a lungul timpului, dar a cărei distopie, *The Children of Men – Fii omului*, acoperă probleme ale umanității, de actualitate mai mult astăzi, decât oricând. Începutul anilor 1990, perioada în care P.D. James scria “*Fii omului*”, a fost o perioadă de mari schimbări globale. Geografia Europei s-a schimbat rapid odată cu dispariția comunismului iar în Regatul Unit, politica controversată a lui Margaret Thatcher, o reprezentantă a naționalismului britanic, reticentă în a se integra economic în Europa, a dus la o recesiune care a lăsat două milioane de șomeri până la sfârșitul primei luni a anului 1991. James a scris “*Fiul omului*” în mijlocul un mediu de imensă tulburare socială, politică și economică.

În lumea distopică din roman speranța - pentru un viitor, pentru supraviețuire - pare imposibilă în timp ce „Umilinta” „eșecului final” al infertilității în masă a condus societatea umană pe marginea prăpastiei iar călătoria romanului este călătoria de la fatalism și disperare spre acțiunea stimulată de speranță. Pe măsură ce textul se desfășoară, personajul principal sceptic, obsedat de trecut, devine convins de posibilitatea viitorului umanității pe Pământ.

Prin supravegherea masivă a guvernului britanic, prezența poliției, a forțelor armate și a spălării creierului, distopia lui PD James prezintă o versiune mai întunecată decât Orwell în 1984, de fapt, se poate spune că această realitate fictivă nu se abate de la caracteristicile societății contemporane întrucât, în prezent, ordinea mondială, pare să se destrame odată cu Brexitul, criza refugiaților continuă să fie problema care implică frontierele, națiunile și terorismul, este o adevărată provocare pentru umanitate. În “*Fii omului*”, liderii țării decid să pună ziduri, să îmbrățișeze protecționismul și să instituționalizeze politicile care aduc noțiunea „noi vs. ei”, înfățișând astfel natura fundamentală a umanității în caz de criză: fuga de pericol și egoism. Dacă Marea Britanie este ultima țară sigură cu un guvern funcțional pe Pământ, aceasta atrage în mod natural refugiați și imigranți, prin urmare, deficitul de terenuri și resurse devine o problemă majoră. În lipsa resurselor se adoptă politicile de discriminare instituțională. Poliția pentru imigrări, care sunt bărbați albi britanici, caută activ imigranți ilegali, îi evacuează din adăposturile lor, îi umilesc și îi caută în public înainte de a-i trimite în lagărele de concentrare pentru deportare. Poliția hărțuiește verbal și fizic acești imigranți ilegali ca și cum ar fi escrocii pământului, în timp ce un crainic TV le amintește constant oamenilor că protejarea, ascunderea și hrănirea imigranților ilegali este o crimă, ceea ce amintește de acțiunile împotriva evreilor din

perioada nazistă, dublată de exterminarea vârstnicilor în cadrul unor ceremonii de sinucidere asistată, organizate de guvern.

Deși acțiunea romanului este localizată în Marea Britanie, P.D. James dă indicii despre efectul infertilității în masă asupra întregii lumii. În ciuda faptului că întreaga planetă suferă de infertilitate, există o lipsă de gândire și acțiune unitară, la nivel global. Guvernul britanic a devenit, în esență, o dictatură care operează sub pretextul democrației și este în prag de a ajunge un regim totalitar.

În loc să se unească în căutarea răspunsurilor, lumea pe care James a creat-o, a devenit și mai deconectată, iar opiniile care susțin izolarea și imperiul sunt mai puternice ca niciodată. În fața unei crize masive care necesită cooperarea națiunilor lumii, Marea Britanie din imaginația lui James cedază xenofobiei și izolaționismului. Parțial o critică a culturii în care a fost crescută și parțial o explorare a ceea ce umanitatea ar putea face lumii pe care o locuiește atunci când este împinsă în pragul disperării,

Romanul este Critica lui James față de un viitor, care pare a duce la o gândirea egoistă, naționalistă, abuzuri față de imigranți și incapacitatea de a coopera. Titlul romanului, care implică faptul că toți oamenii sunt copii ai oamenilor, conține argumentul lui James: umanitatea nu trebuie să uite importanța egalității și solidarității, chiar și în cele mai disperate și înfricoșătoarele vremuri.

Poate că popularitatea prozei distopice se datorează și faptului că ne ajută să ne examinăm adevăratele temeri, și în același timp ne ajută să înțelegem faptul că e normal, natural să ne temem de anumite lucruri. Cele mai bune romane distopice iau ceva ce exista deja în societatea noastră, și intensifică efectul și puterea acelui ceva: Ce s-ar întâmpla dacă extremistii religioși ar prelua controlul guvernului și ar da legi cu scopul de a controla femeile, ca și în romanul lui Margaret Atwood? Sau care ar fi pericolele dacă oamenii ar fi puși în diferite caste din care nu mai pot să scape, ca și în *Divergent* de Veronica Roth.

Romanele distopice ne fac să ne gândim la toate aceste scenarii. Pot fi privite ca avertismente, sau recomandări, sugestii de a păstra lucrurile în limite normale, de a corecta totul din timp, de a recunoaște semnele, de a nu lăsa să se ajungă prea departe. Faptul că literatura distopică este conectată la lumea reală este un plus, care face cititorul să înțeleagă mai bine de ce avem nevoie de literatură în viețile noastre.

## BIBLIOGRAPHY

Achim, George, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Limes, Cluj-Napoca, 2003

Atwood, Margaret, *Povestea cameristei*, Leda, București, 2006

Braga, Corin, *Morfologia lumilor posibile: Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Tracus Arte, București, 2015

Booker, M. Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 1994

Claeys, Gregory, *Dystopia - A Natural History*, Oxford University Press, Londra, 2018

Curl, James Stevens, *Making Dystopia The Strange Rise and Survival of Architectural Barbarism*, Oxford University Press, Londra, 2019

James, P.D. *Fii omului*, Rao Books, București, 1995

Arhipelag XXI Press, 2020



## READER-RESPONSE THEORIES. CONCEPTUAL AND TERMINOLOGICAL DELIMITATIONS

**Diana Dementieva**  
PhD Student, State University of Moldova

*Abstract: The theoretical segment that refers to the phenomenon of receiving the artistic literature, more specifically the field interested in the concepts of reading and reader, is characterized by a deep indeterminacy, multiple confusions and terminological overlaps. All this is due to the polysemy of the notions with which it operates, the lack of a globalizing and fundamental explanatory study, as well as due to the large number of schools, research perspectives, theories, hypotheses, methods, approaches that have self-propelled parallel, successively or deductively throughout the last century. Also, this self-reflexive dimension of anti-intentional hermeneutics is extremely vast and complex with an inter- and multidisciplinary specificity. The basic disciplines, but also directions derived from them, which approach and define the concepts of reading, reception, reader are: history and literary criticism, hermeneutics, pragmatics, rhetoric, poetry, communication sciences, sociology of literature, sociocriticism, psychology of literature, psychoanalysis, psychocritics, semiotics, linguistics, dialogism, aesthetics. Thus, a research in this sense would clarify many drawbacks of studies on the concept of literary reading. The approach proposes a re-inventory of all concepts related to the act of reading and its agent - the reader, as well as a delimitation and a clarification of them using several dictionaries of literary theory and by updating the most important theoretical studies on this topic appeared during the twentieth century.*

*Keywords: literary work, reading, reader, reception, comprehension, interpretation, hermeneutics, reader-response criticism.*

### **Argument**

Segmentul teoretic ce vizează fenomenul receptării literaturii artistice, adică interesul pentru conceptele de *lectură* și *cititor*, este caracterizat de o profundă indeterminare, multiple confuzii și suprapuneri terminologice. Toate acestea se datorează polisemiei noțiunilor cu care se operează, lipsa unui studiu explicativ globalizant și fundamental, precum și din cauza numeroaselor școlii, perspective de cercetare, teorii, ipoteze, metode, abordări ce s-au autopropulsat paralel, succesiv sau deductiv pe întreg parcursul secolului trecut. Prin urmare, această dimensiune autoreflexivă a hermeneuticilor anti-intenționiste este extrem de vastă și complexă având un specific inter- și pluridisciplinar. Disciplinele de bază, dar și direcțiile derivate de la acestea, care abordează domeniul teoretic al lecturii sunt: istoria și critica literară, hermeneutica, pragmatica, retorica, poetica, științele comunicării, sociologia literaturii, sociocritica, psihologia literaturii, psihanaliza, psihocritica, semiotica, lingvistica, dialogismul, estetica, ș.a.

La diferiți autori, termenii de *lectură*, *receptare*, *interpretare* sau *lector*, *cititor* apar în variate ipostaze teoretice. Mai mult ca atât, fiecare teoretician preocupat de explicarea și conceptualizarea acestui fenomen, încercând să clarifice lucrurile, ajunge, de regulă, să înainteze

o nouă teorie sau ipoteză. De exemplu, chiar dacă la prima vedere par a denumi aceiași instanță abstractă, conceptele de *cititor model* (U. Eco), *cititor implicit* (W. Iser), *cititor intenta* (Wolf) sau *cititor ideal* implică diferențe importante care nu pot fi ignorate dacă se pretinde realizarea unei analize veridice. Cu toate acestea, caracterul eterogen al teoriilor lecturii și al teoriilor receptării este justificabil, pentru că însuși opera literară, în calitatea sa de obiect al lecturii și datorită complexității, mobilității și procesualității sale, este practic indefinibilă. În astfel de circumstanțe, domeniul interesat de actul lecturii și de agentul său, lectorul, va rămâne în continuare la fel de actual.

Așadar, complexitatea noțiunii de lectură, diversitatea perspectivelor de interpretare a literaturii, eterogenitatea meta-teoriilor lecturii, condiționările social-filosofice multiple ș.a., ne-au determinat să reflectăm asupra acestui aspect al teoriei literare și să vedem posibilitatea unor delimitări și precizări terminologice. În continuare se va demonstra caracterul ambiguu al terminologiei din domeniul teoriilor lecturii, precum și se va încerca o clarificare a acestora. Demersul vizează două categorii terminologice: noțiunile referitoare la actul lecturii ca proces și rezultat interpretativ și termenii ce desemnează subiectul lecturii, adică cititorul – agentul receptării și interpretării.

**Actul lecturii.** Debutăm prin introducerea unui set de noțiuni, concepte și puncte de vedere avansate de teoreticienii din domeniu: *citire*, *lectură* (cu toate valențele ei: *prima lectură*, *prima lectură-unică*, *prima lectură-dublă*, *(re)lectura*, *lectură virginală*, *lectura de gradul zero*, *lectură reversibilă*, *lectură intensivă*, *lectură extensivă*, „*close reading*”, „*distant reading*”, *lectură obiectivă/subiectivă*, *lectură empatică/intelectuală*), *interpretare*, *analiză*, *critică literară*, *exegeză*, *hermeneutică*, *înțelegere*, *receptare*, ș. a. Termenii urmează să fie discutați într-o posibilă ordine cronologică în ceea ce privește procesul de receptare (cu pretenția de a fi ideală, nu reală sau aplicată), ordine care se potrivește aproximativ și gradației de complexitate a conceptelor.

Pentru început este relevant să se explice diferențele dintre termenii *citire*, *receptare* și *lectură*. La prima vedere par a fi într-o strânsă relație de sinonimie, unii autori ajung chiar să-i suprapună, sunt însă o serie de particularități care evidențiază diferențele semantice.

Primul termen supus analizei este cel de *citire*, pentru că desemnează unitatea minimală/primară a fenomenului receptării. *Citirea* presupune, în primul rând, acțiunea de *a citi*. Dicționarul explicativ propune următoarele înțelesuri pentru acest cuvânt: „1. Cunoaștere a semnificației literelor ce alcătuiesc cuvintele. 2. Parcurgere a unui text pentru a lua cunoștință de cele scrise. 3. Comunicare a conținutului unei scrieri. 4. Rostire a unor texte religioase la anumite ocazii. 5. Descoperire a gândurilor, sentimentelor ascunse ale cuiva. 6. Descifrare a unei partituri muzicale. 7. Interpretare a indicațiilor topografice ale unei hărți sau ale unui plan. 8. Înregistrare a indicațiilor unui aparat de măsură, ale unui indicator etc. 9. Studiere” [1]. Atragem atenția asupra polisemiei cuvântului pentru a remarca o ușoară tangență semantică cu celelalte concepte prin „descoperire”, „descifrare”, „interpretare”, „înregistrare”, „studiere”. În contextul cercetării teoriei receptării alegem să percepem *citirea* ca pe o posibilitate cognitivă (specifică naturii umane) pentru realizarea actului de lectură propriu-zis. În studiile de specialitate, de asemenea, se optează pentru utilizarea termenului de *lectură* în defavoarea celui de *citire*. *Citirea* desemnează capacitatea parcurgerii oricărui tip de text, nu doar a celui literar-artistic [2]. Termenul de *citire* se referă și la silabisirea unui text, iar slovenirea nu poate fi

nominalizat drept un act de lectură, pentru că lectura înseamnă un demers conștient, interpretativ și apreciativ.

Paul Cornea crede că diferența dintre citire și lectură se rezumă la nivelul „performării”: lectura e profundă, receptarea unui profesionist interesat, iar citirea este superficială, nespecializată, activitatea unui cititor mai puțin inițiat [3]. Utilizând termenii lui Robert Escarpit, Paul Cornea grupează practicile curente ale lecturii în jurul a două modalități principale de abordare: hipologografică și hiperlogografică, care pot fi înțelese ca două etape în formarea competenței lectorale. Prima constituie etapa inițială, atunci când lectura este încă stângace și dependentă, iar sensul se constituie în decursului unui act strict liniar realizat de regulă cu voce tare sau semi voce. Pe când a doua modalitate se manifestă prin recunoașterea simultană a mai multor cuvinte, iar lectura nu mai este dependentă, ci funcțională și silențioasă. Nu este adecvat să se contrapună importanța celor două modalități de lectură, pentru că „toți începem prin descifrare și recunoaștere, numai că unii rămân la citirea hipologografică, iar alții ajung s-o depășească” [3, p. 136]. Trecerea secvențială de la lectura hipo- la cea hiperlogografică corespunde în mod ideal (în condiții de școlarizare și culturalizare normale, optime) cu trecerea de la etapa copilăriei și adolescenței la faza maturității cititorului. Și totuși, Robert Escarpit susține că singura lectură autentică este cea hiperlogografică. În alți termeni, prima modalitate de lectură desemnează activitatea cititorilor de rând, iar cea de-a doua: demersul critic sau teoretic al cititorului avizat.

Deci, lectura se explică prin noțiunea de citire (din lat. lectura înseamnă „citire”), dar nu se echivalează cu aceasta, prima reprezentând un exercițiu mai avansat. „Ca efect al unei acțiuni raționale, lectura este o interacțiune dintre percepția (grafică sau auditivă), care este reprezentată de limbaj, competența lingvistică a lectorului (sau altfel spus abilitatea de a citi), și cunoașterea contextului și a stilului existențial”. În unele dicționare termenul de lectură (de altfel ca și cel de citire sau interpretare) desemnează în sens general procesul decodificării semnelor de orice natură (de pildă, putem „citi” o imagine, un tablou, o situație ș.a.m.d.). În sens restrâns, lectura denumește actul citirii - parcurgerea și descifrarea – unui text scris. Totuși cel mai uzual cadru de referință pentru termenul de „lectură” este cel al receptării literaturii artistice. Pornind de la această constatare, lectura este definită drept un „ansamblu de activități perceptive și cognitive de recunoaștere și de interpretare a operei literare, cu scopul captării sensului” [4, p. 270].

În dicționarele de specialitate termenul de lectură este explicat ambiguu sau este chiar omis în favoarea celui de *lector*, iar acesta din urmă este identificat la rândul-i cu noțiunea de *cititor*. Adrian Costache în al său *Dicționar de termeni, concepte și idei literare* (2010) se distanțează de această perspectivă de a echivala lectura cu citirea și o definește ca pe o „acțiunea prin care un cititor pătrunde în lumea unui text” [5]. Teoreticianul îmbracă în explicații accesibile termeni și concepte ca: *explorarea unui text literar, funcțiile lectorului, ipostaze ale receptării unei opere, înțelegerea textului, lectura operei, relația emițător - receptor în textul literar, schema comunicării, situația de comunicare*, ș.a. Un alt exemplu în acest sens este *Dicționarul de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar* (2018), în care autoarea Aliona Grati elaborează o perspectivă de ansamblu asupra tuturor conceptelor vizate și oferă o impunătoare bază terminologică pentru cercetările din domeniu teoriei literare. Astfel, printre cele „1001 de concepte” „...lectura înseamnă actul de a citi. În mai toate timpurile, lectura operei literare presupune și operația de descifrare a semnificațiilor expresiei și de înțelegere a conținutului” [4, p. 270].



Cât privește relația dintre *lectură* și *receptare* acesta este un raport de ordin general - particular. *Receptarea* are un sens mai cuprinzător decât *lectura*, termenul din urmă desemnând doar contactul cu texte scrise, pe când cel dintâi se referă și la texte transmise oral. Cea mai pertinentă observație a lui Paul Cornea în acest sens este că lectura servește textul, iar receptarea – cititorul. „Termenul de „receptare” sugerează deci, în special, relația subiectului față de text, pe când cel de lectură, modul în care e configurat textul, în obiectivitatea sa. Prin urmarea, noțiunea de „lectură” privilegiază ceea ce textul conține, pe când noțiunea de receptare – ceea ce subiectul reține” [3, p. 4]. După Hans Robert Jauss, diferențele dintre lectură și receptare se rezumă la gradul de incluziune ale celor două. Lectura presupune efectul condiționat de text, în timp ce receptarea se referă la sensul constituit de destinatar în dependență de „orizontul său de așteptare” [6].

Receptarea este conceptualizată de Aliona Grati ca un „complex de stări afective, de atitudini volitive, emoționale și intelectuale, care se asimilează asocierii de către cititor sau de către o colectivitate de cititori a unei opere literare. Procesul receptării presupune mai multe elemente și etape, între care trebuie menționate: atitudinea, impresia artistică, contemplarea estetică și, nu în ultimul rând, valorizarea operei literare sau artistice...” [4, p. 417]. În opinia lui Paul Cornea, lectura și receptarea anticipă interpretarea care este o explicație post-factum a textului [3].

Diferențele de semnificații dintre lectură și receptare, în majoritatea dicționarelor, sunt de ne determinat. Cu toate acestea încercăm să înțelegem lectura ca pe un act de parcurgere a textului literar, iar receptarea ca pe rezultatul parcurgerii, ca pe un ansamblu de reacții ale cititorului real față de text. Observăm că din punct de vedere cronologic lectura anticipă receptarea: cauza precede efectul.

Întrucât din etimologia cuvântului „lectură” se profilează două direcții semantice: 1. „a împreuna”, „a reuni”, „a aduna” literele și cuvintele pentru a găsi sensul, și 2. „a discuta, „a pâlăvrăgi”, adesea cuvântul *lectură* este folosit și cu sensul de *interpretare*. Paul Cornea, însă, deosebește lectura de interpretare: „A citi înseamnă a parcurge textul liniar, stopând efortul în momentul încheierii; a interpreta înseamnă a reciti textul de mai multe ori, pentru a-l stăpâni în detalii. Lectura e grăbită, disponibilă investirii afective, sensibilă la anecdotic, interesată îndeosebi de ce se întâmplă; interpretarea e atentă, circumspectă, ia distanța critică față de text, vrea să clarifice *de ce* și cum; cea dintâi caută mai ales să afle, ultima – să motiveze” [3, p. 249]. Lectura e personală și nu are un scop pre-determinat, e de dragul plăcerii. Interpretarea, la rândul ei, nu exclude plăcerea, dar are un scop demonstrativ, e instrumentalizată. „Lectura manifestă adevărul subiectiv al cititorului, interpretarea caută să producă un text adjuvant, un comentariu, năzuind să fie „recunoscut”, să fie creditat cu „autoritate” în cadrul sistemului literar, eventual și la nivelul societății” [4, pp. 270 - 271]. În terminologia *New-Criticism*-ului, lectura este o abordare a textului de la distanță („distant reading”), iar interpretarea se apropie cu miticuzitate de text („close reading”). Iată de ce *interpretarea* este unul din conceptele de bază ale criticii literare.

În studiul *Introducere în teoria lecturii* (1988), Paul Cornea se ocupă de interpretare în dublu sens: ca proces și ca rezultat obținut. Tot aici, cercetătorul analizează relația interpretării cu celelalte concepte ale hermeneuticii: *înțelegerea* (starea în care sensul îi deschide interpretului o perspectivă cât mai autentică asupra obiectului vizat), *comprehensiune* (actul de interiorizare a sensului) și *explicația* (intervenția logic-coordonatoare asupra textului și contextului său).

*Înțelegerea* este o formulă folosită pentru a denumi o primă etapă a ceea ce se numește receptare sau analiza literară. Aceasta implică un sistem de exerciții care contribuie la o descifrare primară a textului. Înțelegerea are drept rezultat - capacitatea de a răspunde la întrebările care privesc în primul rând tema și mesajul textului. Adrian Costache susține că în această etapă se fac observații elementare despre modul de alcătuire al textului și se depășesc obstacolele de ordin semantic sau de ordin gramatical care ar bloca cercetarea ulterioară (aprofundată) a textului [3, p. 70]. Același autor într-o altă definiție (*lectura operei*) interpretează aceste două etape (înțelegerea și aprofundarea sau interpretarea) ca pe două tipuri distincte de lectură: 1. lectură preocupată de conținut, care urmărește subiectul și 2. lectură lingvistică, care se interesează de forma, structura textului. Apreciem clasificarea ca fiind una contradictorie și inadecvată pentru că lectura lingvistică o include și pe cea preocupată de conținut. Mai mult ca atât, lectorul interesat de conținut va sesiza, în mod inconștient, și elemente superficiale de structură.

Tot la acest capitol se referă și noțiunile: *comprehensiune*, *pătrundere*, *(re)lectură* (aici se suprapune cu interpretarea), *critica literară*, ș.a. Dacă citirea este forma primară, atunci critica literară este forma superioară a receptării, „activitatea de analiză care interpretează și apreciază operele artistice” [1]. Din latină prin *criticā* se înțelege „a judeca, a dovedi”. Funcțiile criticii „constau în a discuta literatura” [4, p. 112], a reacționa și a răspunde fenomenului literar - artistic. Critica literară descoperă structura operei, sensul și semnificațiile acestea, stabilește valorile și configurația ei. În secolul al XX-lea, teoria literaturii s-a orientat spre cititor și l-a „chemat să răspundă” textului literar. În cele din urmă, unii cititori au ales să facă din această practică o profesiune. Criticul și teoreticianul literar au fost mai întâi lectori ca mai târziu să devină re-cititori/re-scriitori. Diferența esențială dintre *critic* și *lectorul obișnuit* rezidă în tipurile de lectură pe care le aplică. Determinată de capacitatea creatoare/cognitivă impunătoare, *prima lectură* a criticului literar va fi de fapt una *dublă/lentă* (termenul lui Matei Călinescu), iar lectorul obișnuit va aplica una *lineară/rapidă*: *prima lectură-unică*. Critica ca formă de receptare este studiată pe larg de către Ecaterina Mihăilă în *Receptarea poetică* (1980) [7]. Metoda criticului este *analiza literară*.

Dacă critica literară este un tip de lectură aplicată, atunci *hermeneutica* (din fr. *hermeneutique* înseamnă „a exprima, a interpreta, a traduce”) este teoria lecturii. „Arta interpretării riguroase și a elucidării explicative în vederea restituirii inteligibilității unui text obscur sau a sensului adânc al operei literare. Hermeneutica este un concept central în critica literară contemporană, îndeosebi în cea de orientare fenomenologică ori în teoria receptării” [4, p. 220]. Hermeneutica poate fi identificată cu *exegeza* (comentare, explicare de sensuri, texte, etc.) Prima se referă la principiile și regulile de interpretare, ea este știința și metoda interpretării, în timp ce exegeza constituie aplicarea practică a regulilor hermeneutice, interpretarea propriu-zisă, explicația pe text: „Hermeneutica este teoria exegezei; exegeza – o hermeneutică aplicată” [4, p. 221].

Multiplele noțiuni și concepte care stau la baza teoriei receptării uneori se suprapun, alteori se contrazic. Acest fapt împiedică teoretizarea și înțelegerea definitivă a fenomenului receptării, de asemenea, stagnează orice încercare de a sistematiza conceptele într-o bază terminologică unică. În anumite contexte, o soluție ar fi utilizarea conceptului didactic „explorarea textului literar”, care înglobează toate etapele receptării și definește ansamblu de procedee necesare pentru înțelegerea și comentarea sau analiza operei. Formula „explorării”

cuprinde atât etapa inițială a receptării literare (înțelegerea textului), cât și demersuri care permit o lectură competentă a acestuia (aprofundarea textului). Lectura/lecturile textului se constituie în primele demersuri ale explorării, ceea ce presupune familiarizarea cu primele elemente de înțelegere ale textului și care formează cititorului o percepție globală despre lucrare. Etapa următoare presupune o observare atentă a gramaticii textului. Etapele explorării textului literar poate fi subsumate la trei întrebări: 1. Despre ce se vorbește în text? 2. Cum se vorbește în text? Ce părere am despre ceea ce se vorbește în text? Așadar, prin conceptul de *lectură* se înțelege nu numai un exercițiu de citire sau o totalitate de reacții ale publicului, dar și o desfășurare, o transformare a textului literar într-o operă literară, adică concretizarea și determinarea valorii ei estetice. Procesul receptării îl cuprinde pe cel al lecturii, dar și pe cel al „răspunsului”. Prin urmare nu putem stabili o graniță între lectură și receptarea propriu-zisă, putem doar specifica că în primele etape ale realizării fenomenului receptării accentul cade pe activitatea de lectură, iar la următoarele niveluri capacitatea creatoare a cititorului se focalizează mai mult pe interpretare.

**Subiectul lecturii.** În cursul istoriei, artiștii și teoreticienii literari s-au ocupat succesiv de componentele triadei *scriitor – operă – cititor*. La începutul sec. al XX-lea, preocuparea pentru *scriitor* încă domina. În următoarele decenii accentul se deplasează de pe *scriitor* pe *operă*. Iar începând cu a doua jumătate a secolului trecut, drept reacție ideologico-teoretică la discursurile structuraliste și ale științei literare imanentiste, noua tendință literară pune începuturile Epocii Cititorului.

Termenii de bază ce desemnează agentul lecturii sunt *cititor* și *lector*. După frecvență termenul de *cititor* este mai des utilizat în studiile de specialitate, cu toate acestea niciun dicționar de teorie literară nu stabilește delimitări semantice clare între cei doi termeni, aceștia fiind percepuți ca sinonime.

Cititorul este un termen generic ce desemnează persoana care citește. Mai întâi de toate, cititorul este destinatarul mesajului literar și „reprezintă instanța esențială în procesul comunicării literare, conferind, prin lectură, un sens ansamblului de semne din care se alcătuiește textul literar” [5, p. 55]. Iar pentru cuvântul *lector* (din lat. *lector* = „cititor”) dicționarul explicativ propune următoarele explicații: 1 Persoană care citește cu voce tare în fața unui auditoriu. 2 Cleric care are sarcina de a citi cu voce tare, în timpul slujbei, pasaje din cărțile sfinte. 3 Persoană care are obișnuința de a citi Si: *cititor*. 4 Persoană care ține lecții sau care conduce seminarele de învățământ politic în universitățile populare etc. [1].

Se deosebesc mai multe categorii de cititori, stabilite în funcție de variate criterii, de aici și complexitatea teoretică a domeniului dat. Ioan Fărnuș recunoaște că „definirea conceptului de cititor suferă ori de câte ori se evită realizarea unei diferențe între diversele ipostaze în care apare, evident în funcție de gradul de ficționalizare. Perceput ca „persoană”, „funcție”, „competență”, „strategie textuală” etc., conceptul de cititor nu admite o explicație exhaustivă și aceasta se datorează tocmai naturii sale ambivalente, el fiind, în același timp, trăitor în ficțiune și în istorie” [8, p. 36]. Se deosebește, astfel, între cititorul actualizat/fictiv, cititorul abstract/virtual și cititorul real/concret. Teoriile lecturii și ale receptării abordează diverse categorii și concepte de cititori, majoritatea însă sunt orientate spre studiul cititorului virtual sau a celui real. Mai puțin interes a stârnit cititorul actualizat.

*Cititorul actualizat*, denumit și înscris, caracterizat, dramatizat sau fictiv este acea instanță intratextuală, din cadrul operei ficționale, fiind actualizat prin adresare directă („iubite cititorule”, „dragă cititorule”) sau menționat în alt fel în care să-i reamintească rolul din cadrul ficțiunii. Ioan Fărnuș susține că acest tip de cititor, căruia îi dedică un studiu întreg (*Privind*

*înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească*, 2013), este cel mai clar semn al pe care un cititor real îl poate primi pentru a se actualiza. „Uneori el poate fi folosit doar ca un termen de comparație, un fel de cititor ironizat („mock reader” – Walker Gibson), folosit așadar ca modalitate de a actualiza un obicei de lectură contemporan autorului, fie un tip de lector pe care opera îl respinge.” [8, p. 37] Importanța acestui tip de cititor este în a actualiza o posibilitate interpretativă, de vreme ce este prima opțiune de ficționalizare, primul indiciu a unui cititor real la care scriitorul se adresează. Acest termen nu trebuie confundat cu cel „virtual”. Cititorul fictiv actualizează doar o perspectivă asupra procesului lecturii, una dintre cele mai importante.

Teoriile receptării și teoriile lecturii de până acum au contribuit la elaborarea unor variate tipologii de lectori virtuali și reali: arhi-cititor (Riffaterre), cititorul intentat (Wolf), cititorul informat (Fish), cititorul implicit (Iser), cititorul Model (Eco), cititorul ideal/abstract, cititorul real/concret/empiric. Dintre numeroasele categorii operaționale, Paul Cornea consideră primordiale următoarele tipuri de lectori:

*Lectorul „alter ego”* desemnează activitatea de redactare a însuși scriitorului considerat „primul cititor” al textului creat.

*Lectorul vizat* se referă la destinatarul căruia i se adresează nemijlocit textul, acesta poate fi reprezentat de un singur destinatar, mai des în corespondență, sau de o categorie de destinatari – copii, adolescenți, femei, bărbați etc.

*Lectorul prezumtiv* cel pe care autorul și l-ar dori, fără a-l cunoaște, ca cititor optim al scrierii sale, din perspectiva autorului acesta e „cititorul perfect”.

*Lectorul virtual* (implicit la Wolfgang Iser, model la Umberto Eco) reprezintă o strategie textuală intenționată de autor, creată cu scopul de a-și facilita dialogul cu interlocutorul său real.

*Lectorul înscris* se referă la un personaj al operei literare, căruia i se atribuie rolul de cititor (de ex. Fred Vasilescu, cititor și editor al scrisorilor lui Ladima în *Patul lui Procust*).

*Lectorul real/empiric*: persoana concretă situată într-o perioadă istorică anume [3].

Categoria lectorilor reali se delimitează, la rândul ei, în trei subtipuri: lectori profani, criticii literari și cercetătorii literari. Criticului evaluează opera literară, însă expertul o explică, astfel, demersul criticului (apreciativ) este subiectiv, pe când cel al teoreticianului (interpretativ) tinde spre obiectivitate științifică. Expertul sau criticul pot ocupa oricând locul cititorului obișnuit pentru a citi de plăcere, fără vreun scop în sine, pe când cititorul profan nu va putea realiza niciodată o lectură critică sau interpretativă până nu-și va dezvolta destul de suficient „competența lectorală”. Chiar și așa lectura de plăcere, necondiționată a unui lector competent (critic, expert sau cel puțin a unui cititor inițiat) nu va fi echivalentă ca proces și rezulta cu cea a unui lector obișnuit, experiența de lectură și cunoștințele teoretice îi vor determina să execute o lectură avansată. Spre deosebire de cititorul de rând, lectorul competent are o variată grilă de lectură, cunoaște mai multe coduri literare (genuri, stiluri, figuri, teme, etc.) și învinge alienarea printr-o atitudine „la distanță” față de opera literară, ceea ce-i asigură lecturii sale un statut relativ obiectiv. De fapt, toate aceste abilități: competența comunicativă, teoretică și cea culturală alcătuiesc printr-o sinteză așa-zisa „competență lectorală”. În funcție de competența lectorală se deosebesc: cititorul nevizat, inocent, fără gust, simplu (cititorul obișnuit, de rând), cititorul avizat, profesionist, inițiat, ingenuu (criticul literar și teoreticianul literar).

Dintre toate categoriile de cititori enumerați, lectorul real și cel virtual sunt de primă importanță. Primul e un obiect de interes major pentru cercetările de obediență hermeneutică ori fenomenologică, celălalt – pentru cercetări empirice, de ordin psihologic și sociologic, două direcții de cercetare care au fost destul de fecunde în ultimele decenii. La nivel teoretic, lectorul

virtual „cunoaște” intențiile directe, dar și implicațiile inconștiente ale autorului, precum și „ceea ce e prezumat de totalitatea intențională a textului (dacă acceptăm ideea că acesta e semantic superioară creatorului ei) [3, p. 66]. Cu toate că este o identitate intratextuală foarte competentă, conceptul de lector virtual, care este totuși „un personaj născocit”, devine cauza mai multor ambiguități de receptare. În ceea ce privește oponentul său real, failibilitatea acestei categorii se conține în incompetența și în liberul arbitru pe care și-l impune acesta procesului de lectură. Pe de altă parte, „adecvarea” – lectura controlată de text – nu reprezintă o prestație exclusivă a expertului: orice cititor de rând e în stare să întreprindă (cu un efort corespunzător și în condiții de maximă sollicitare) o lectură „obiectivă”. Astfel, la Paul Cornea diferența dintre „lectura savantă” și „lectura ordinară” poartă un caracter relativ.

În continuare propunem spre analiză alte noțiuni care se intersectează semantic cu cel de cititor și care sunt utilizate de către teoreticienii literari pentru a nominaliza persoana concretă, cea căreia i se adresează mesajul literar.

*Destinatar* sau *adresant* (fr. *destinataire* = „destinatar”, cf. lat. *destinare* = „a fixa, a lega, a destina”) este un termen preluat din științele comunicării și denumește persoana căreia i se trimite, i se adresează, i se încredințează ceva. „Cel căruia i se adresează mesajul transmis de un emițător în actul comunicării. În contextul dat: cititorul unei cărți, ascultătorul unei piese muzicale, privitorul unui tablou sunt niște destinatari ai operei respective.” [9, p. 106]

*Receptorul* (din fr. *recepteur*, din lat. *receptare* = „a primi”) este cel care receptează un mesaj transmis de un emițător. [9, p. 277] „Element fundamental al unei situații de comunicare, care primește mesajul de la emițător și îl decodează.” [4, p. 418] Dacă revedem sensurile termenului referitoare la alte domenii, observăm că receptorul/receptarea presupune nu numai operația de captare a semnalelor de orice natură, dar și înregistrarea, transformarea și evaluarea lor: 1. Care receptează o acțiune mecanică, un curent, o undă sonoră sau luminoasă, un semnal; 2. Sistem tehnic destinat primirii și, eventual, dirijării energiei de o anumită formă; 3. Dispozitiv destinat să primească energie de o anumită formă și să o transforme în forma în care aceasta trebuie folosită; 4. Aparat cu ajutorul căruia se primesc și se înregistrează pe o bandă de hârtie semnalele telegrafice; 5. Dispozitiv care transformă oscilațiile electromagnetice în oscilații acustice similare mesajului sonor transmis; 7. Organ care transformă energia stimulilor externi în excitație nervoasă, ș.a. [1].

*Interpretul* (*tălmaci, translator, comentator, exeget, interpretator*) este persoană care traduce simultan și oral ceea ce spune cineva într-o altă limbă sau persoană care explică și comentează un text [1].

*Hermeneutul* este specialistul în hermeneutică, cel care se ocupă de știința sau metoda înțelegerii și interpretării textelor vechi, exprimate într-un limbaj criptic [1].

*Exegetul* desemnează persoană care se ocupă cu descifrarea, interpretarea textelor [1].

*Comentatorul* reprezintă persoană care interpretează o operă literară, autor de comentarii.

Termenul *consumator* (uneori *client* în cazul literaturii de masă și în studiile de sociologie literară) a fost preluat din domeniul economiei politice și introdusă în teoria literară de către Paul Valéry în pereche cu cel de *producător*, pentru a substitui cuplul *scriitor – cititor*.

Noțiunea de *public* se referă la o colectivitate de cititori (*spectatori* în cazul teatrului). Din aceeași categorie fac parte și noțiunile de *auditor* și *ascultător(i)*, ce denumesc ascultătorul, receptorul literaturii orale, sau a lecturii cu voce tare.

*Coautor.* Începând cu studiile lui Roman Ingarden și ale lui Wolfgang Iser, care descoperă în structura operei așa numitele „zone de nedeterminare” și, respectiv, „spații albe”, cititorul capătă o nouă funcție, cea de cooperare, devenind astfel co-autorul actului de creație.

*Utilizator:* acest termen este preluat din domeniu informaticii și se folosește mai ales în contextul tehnologizării masive din ultimele decenii, acum când lectura se realizează tot mai mult prin intermediul diferitor dispozitive digitale (E-Reader, audio-book-ul, tableta, telefonul digital, computerul, laptopul, ș.a.)

*Recititor,* termenul se desprinde din *teoria (re)lecturii* a lui Matei Călinescu, conceptualizată în studiul *A citi, a (re)citi. Către o poetică a (re)lecturii*. Lucrarea apare inițial în variantă engleză, iar în limba română este publicată în 2003 cu un capitol inedit despre Mateiu I. Caragiale [10].

„Studierea lecturii, sub diversele ei forme, nu se poate dispensa nici de lectorul virtual, nici de cel real ... Dar deși ficțiunea lectorului virtual e totdeauna prezentă în orizontul analizelor textuale, ea pare totuși a-și fi epuizat resursele în plan teoretic. În schimb examenul lectorului real oferă piste exploratorii încă nestrăbătute ... în plus, fiindcă lectorul virtual nu e, la urma urmei, decât un lector real „în travesti”, studiul celui din urmă implică, pe o anumită treaptă, și studiul celui dintâi, în vreme ce reciproca nu e posibilă.” [3, p. 78] Acest interes pentru studiul lectorului concret, teoreticianul român o anunță și cu altă ocazie: într-o comunicare ținută la McGill University, Montréal, (1982) unde menționează că studiul semiotic asupra lectorului virtual trebuie completat cu studiul sociologic asupra lectorului empiric. Astfel, cercetătorul pledează pentru o asociere a celor două direcții: „cea semiotică, pentru care lectorul este un rol în text, și cea sociologică, pentru care textul este o cercetare a lectorului empiric. A trage deopotrivă de ambele capete și a găsi o joncțiune plauzibilă nu e deloc o sarcină ușoară. Însă numai cu acest preț e posibilă o teorie satisfăcătoare a lecturii” [11, p. 213].

### **Concluzii**

De-a lungul veacurilor, aglomeratul de problematici legate de lectură și efectele ei au transformat-o într-un fenomen extrem de complex cu o constantă creștere a interesului față de mecanismele care o ajustează. Cercetătorii sec. al XX-lea au fost primii care au conștientizat necesitatea stridentă a conceptualizărilor la tema dată. Astfel, s-a produs o explozie de modele teoretice ce normează și pun în valoare lectura din cele mai variate perspective. Iar acest fapt relevă adevărul că discursul teoretic despre literatură se află într-o căutare neîncetată a identității sale.

Încheiem prin a spune că studiile din domeniu teorii literare sunt departe de a fi formulat toate răspunsurile posibile și de a fi explicat fenomenul receptării, și nu pentru că acesta nu a fost cercetat, valorificat sau aplicat suficient. Așa cum îi este caracteristic însuși obiectului său de studiu, receptarea, ca activitate aplicată, este subiectivă, personalizată, individualizată, la fel și teoretizarea este subiectivă de atâtea ori de câte ori a fost abordată, de regulă de la o încercare de a clarifica lucrurile se ajunge la o nouă teorie a receptării. Întrebările și confuziile apar din multitudinea de concepte care se suprapun sau/și se contrazic, de asemenea datorită șirurilor de sinonime care desemnează un singur concept, precum și din cauza diverselor perspective de abordare (sociologică, psihologică, istorică, lingvistică), dar și pentru că obiectului de receptat este complex și variază în posibilitățile sale de manifestare (ne referim la genurile și speciile literare, curentele literare și paradigmele în care se încadrează o anumită operă).

De aici concluzia firească că problema lectorului și a lecturii necesită un studiu complex din perspectiva mai multor discipline: critica și istoria literaturii, dar și psihocritică, sociocritică,

studii culturale care ar elucida confuziile de orice natură. Până la urmă, termenii *lectura* și *cititorul* rămân a fi conceptele de bază, care le presupun la nivel semantic și pe celelalte. Dicționarul explicativ român enumeră șaptesprezece înțelesuri pentru *lectură*, printre care: cultură a unei persoane formată prin lecturii, învățare a cititului, citire cu voce tare, interpretare, ș.a. [1] Constatăm că *lectură* este o categorie generică, un arhi-lexem care, în dependență de contextul teoretic, poate reprezenta mai mulți termeni: citire, comprehensiune, receptare, interpretare, hermeneutică, exegeză, critica literară, analiză literară, istorie literară. Punctul de coagularea al noțiunilor date îl constituie prerogativă lor comună: abordarea textului literar.

## BIBLIOGRAPHY

1. [www.dexonline.ro](http://www.dexonline.ro) (vizitat între 01 mai și 16 septembrie 2020).
2. TILEA, Monica. *Teorii ale receptării*. Craiova: Universitaria, 2014.
3. CORNEA, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. București: Editura Minerva, 1988.
4. GRATI, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Ed. a II-a. Chișinău: Editura Arc, 2018.
5. COSTACHE, Adrian. *Dicționar de termeni, concepte și idei literare*. București: Akademos Art ABC Publishing, 2010.
6. JAUSS, Hans-Robert. *Experiența estetică și hermeneutica literară*. București: Editura Univers, 1983.
7. MIHĂILĂ, Ecaterina. *Receptarea poetică*, București: Editura Eminescu, 1980.
8. FĂRMUȘ, Ioan. *Privind înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească*, București: Cartea Românească, 2013.
9. DINU, Gabriela și ZABARCEA, Maria. *Dicționar de terminologie literară pentru clasele a V-X*, ed. a 5-a. Pitești: Paralela 45.
10. CĂLINESCU, Matei. *A citi, a (re)citi. Către o poetică a (re)lecturii – cu un capitol inedit despre Mateiu, I. Caragiale (2002)*, trad. din lb. engleză de Virgil Stanciu, Iași: Polirom, 2003.
11. CORNEA, Paul. *Delimitări și ipoteze: comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*. Iași: Polirom, 2008.

## VIRGIL TĂNASE - FROM NOVELIST TO BIOGRAPHER

Diana Lupuleac

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: Writers, and especially novelists who write literary biographies, always evoke interest, if not even suspicion. Even more so, as the "Cinderella of literary studies", according to Michael Benton, literary biography has always had a problematic status in itself. This paper aims to analyze how Virgil Tănase, a well-established novelist and playwright, conceptualizes and approaches life writing and the act of writing biographies in particular. Our main point of interest is the examination of the concept of "true novel" that Tănase uses when describing the biographies that he has written and published between 2008 and 2015, as well as his autobiographical novel, Leapșa pe murite (2011).*

*Keywords: literary biography, life writing, novel, biographer, oneirism.*

### Introducere:

Ca formă a istoriei, iar mai târziu a literaturii, biografia a cunoscut numeroase transformări și a devenit un gen pe cât de popular, pe atât de controversat. Orice demers analitic ce are în centru conceptul de biografie modernă este imposibil fără a recurge la o serie de eseuri teoretice fundamentale: *Noua biografie* (Virginia Woolf), *Moartea autorului* (Roland Barthes), respectiv *Ce este un autor?*, prelegerea lui Michel Foucault din 1969. Privite împreună, aceste texte oferă o imagine clară a dificultăților cu care genul biografiei începe să se confrunte încă din secolul al XX-lea.

Într-un articol din 1988, intitulat *The Telling Life: Some Thoughts on Literary Biography*<sup>1</sup>, Malcolm Bradbury sintetiza problema biografiei, așa cum apărea ea atunci și, într-o anumită măsură și astăzi, operând o distincție între două „ere” simultane ale biografiei și, implicit, ale ideii de autor vehiculate în spațiul cultural european. Pe de o parte, biografia i se părea prozatorului și academicianului englez un gen în continuă expansiune ce oferea publicului contacte înnoite cu autorii preferați pe care reușea să îi descopere astfel în intimitatea vieții private. Pe de cealaltă parte, Bradbury evidenția existența unei epoci a textului, născută din teoria barthiană, o epocă a evacuării autorului din lucrările de tip academic. În ciuda încercărilor de renegociere a ideii de autor și a crizei ce forțează biografia și, implicit, biograful să își reconsidere mizele, această ruptură, nerezolvată de lipsa impunerii unei metodologii care să dicteze modul în care o biografie trebuie să fie redactată, duce în continuare la numeroase dificultăți de scriere. Biografiile semnate de Virgil Tănase par a se situa în prima categorie intuită de Bradbury în eseul deja menționat.

### Principiile biografului Vigil Tănase

---

<sup>1</sup> Eric Homberger, John Charmley (edit.), *The Troubled Face of Biography*, St. Martin's Press, New York, 1988.



Cele cinci biografii scrise de fostul membru al grupului oniric, dintre care doar patru apar în traducere românească, au fost publicate în versiune inițială la editura Gallimard în colecția *Folio biographies*, o colecție fără pretenții academice: „Folio biographies vous propose de découvrir le destin unique de grandes personnalités. Écrits par des journalistes, écrivains ou historiens, les textes de la collection privilégient le plaisir de la lecture et adoptent un regard subjectif sur ces vies hors du commun qui ont marqué l’Histoire<sup>2</sup>”.

Decizia unui romancier și dramaturg de a scrie biografii, deși nu fără precedent, este un gest ce, nesurprinzător, a stârnit interesul criticilor. În volumul *Așa a fost să fie...: Simona Modreanu în dialog cu Virgil Tănase*, publicat în 2019 la editura Junimea, Virgil Tănase prezintă motivele pentru care a abordat acest gen – ca urmare a unei sugestii din partea redactorului său francez, Gerard de Cortanze, inițiatorul colecției de biografii de la Gallimard – și modul în care înțelege procesul de scriere pe care îl presupune o lucrare de acest fel. Modelele de la care se revendică sunt Stefan Zweig și André Maurois, doi romancieri deveniți, la rândul lor, biografi:

„De o calitate desăvârșită a scriiturii, biografiile pe care le-au scris aceștia doi și câțiva ca ei nu erau câtuși de puțin opere de ficțiune (ca a multor alora care au abordat genul). Perfect documentate, ele erau documentări precise, în măsură să lumineze destinul unui om – în general un destin ieșit din comun, uneori mai extraordinar decât omul care îl poartă<sup>3</sup>”.

Cei doi precursori amintiți de Tănase oferă o pistă în analizarea felului în care autorul înțelege premisele și finalitățile biografiei. André Maurois, unul dintre cei mai prolifici și apreciați biografi ai timpurilor sale, contemporan cu Lytton Strachey și mișcarea „the new biography” din Regatul Unit este considerat întemeietorul biografiei ficționalizate în spațiul francez. Deși inițial controversată, direcția pe care o impune biografiei revoluționează acest tip de scriere. Autor a peste optsprezece biografii, el postulează utilitatea folosirii tehnicilor românești și adoptarea unui punct de vedere în scrierea lucrărilor de acest fel. Cu toate acestea, autorul francez nu echivalează biografia romanului, insistând asupra necesității ca lucrările de tip biografic să fie scrise pe baza surselor, după rigoarea academică. Stefan Zweig, celălalt biograf menționat de Virgil Tănase, deși se arată mult mai subiectiv în modul în care se apropie de „protagoniștii” biografiilor pe care le scrie, pune în centrul lucrărilor sale problema identității europene, o temă pe care, indirect, o va trata și autorul român atunci când construiește portretele lui Cehov și Dostoievski. Poate și mai important, prin biografiile pe care le scriu, atât Maurois cât și Zweig creează o tradiție a acestui gen căruia i se cere să devină *a page turner*.

Ca biograf, Virgil Tănase aderă la o serie de principii similare celor postulate atât de Stefan Zweig și André Maurois. Pentru Virgil Tănase biograful, scrierea unei lucrări de acest tip este nu doar un act riguros documentat științific, ci și creator, acesta folosindu-se de sursele documentare<sup>4</sup> pentru a contura, în narațiunile construite, portretul unor indivizi cu un traseu

<sup>2</sup> Întreaga descriere a colecției *Folio biographies* poate fi consultată pe site-ul dedicat: <http://www.folio-lesite.fr/Catalogue/Folio/Folio-biographies>.

<sup>3</sup> Simona Modreanu; Virgil Tănase, *Așa a fost să fie...: Simona Modreanu în dialog cu Virgil Tănase*, Editura Junimea, Iași, 2019, p. 120.

<sup>4</sup> Despre relația sa cu sursele documentare, Virgil Tănase afirmă următoarele: „În aceste biografii m-am străduit să fiu cât mai concret, cât mai exact, cu ambiții de funcționar la starea civilă sau de la comisariatul de poliție (...). Nu

existențial aparte: „O biografie nu este, din punctul meu de vedere, decât acest exercițiu dificil care constă în a citi o viață pentru a-i găsi năzuința pe care nici măcar cel ce o trăiește nu o știe decât rar<sup>5</sup>”.

Din postura de biograf, Virgil Tănase își alege subiecții pe baza unui „amestec de întâmplare și afinități<sup>6</sup>” și este ferm convins că succesul cărții este dat de relația cu autorul abordat, motiv pentru care, de pildă, recunoaște că a refuzat să scrie lucrări dedicate lui Troțki sau Goethe. Prezentarea pe care o oferă se dorește una obiectivă: „Îmi interzic emoția pentru că, mi se pare, a mea ar putea-o stânjeni pe cea a cititorului<sup>7</sup>” și informată: „Nu afirm nimic care să nu se sprijine pe temeuri trainice: încă o dată nu pe opere (care „transfigurează”), ci pe scrisori, mărturii, documente, jurnale intime (ale unora și altora)”<sup>8</sup>.

În genere, biografiile despre scriitori, mai ales atunci când sunt scrise de biografi care la rândul lor sunt scriitori, fascinează întrucât oferă o viziune intimă asupra operei și a procesului de creație recunoscut de biograf în viața personalității discutate. Cele patru biografii închinată lui Cehov, Camus, Dostoievski și Saint-Exupéry semnate de Virgil Tănase refuză cititorului astfel de confidențe din partea biografului. Neinteresat de a vedea în operele scriitorilor abordați altceva decât simple surse, a căror interpretare este evitată întrucât un asemenea demers presupune „treabă de universitar”, în portretele pe care le conturează „personajelor” sale Virgil Tănase privilegiază viața, iar nu creația. În acest sens, merită menționat faptul că, într-un interviu redactat în timpul „muncii de șantier”, atunci când strânge sursele documentare necesare scrierii biografiei despre Cehov, primul scriitor tratat în cadrul unei lucrări de acest tip, fascinat de viața prozatorului și dramaturgului rus, Virgil Tănase afirmă: „Doamne, ce om, Cehov! Lasă scriitorul, omul<sup>9</sup>!”

Toate biografiile lui Virgil Tănase încep cu descrieri sinteză ce conțin unghiul din care biograful își privește „subiecții” sau, altfel pus, ecuația vieții acestora. Cehov, ca fiu de iobagi, vede în destinul său literar rezultatul unei conjuncturi favorabile, dar vremelnice. Camus, are în el ceva de carierist: „cei cărora li se pare că «are în el ceva de Rastignac nu se înșală decât în parte»<sup>10</sup>”. Omul Dostoievski, marcat de episodul condamnării la moarte, devine un personaj perfect dostoievskian, în timp ce Saint-Exupéry, la fel de neîncrezător ca Cehov în valoarea sa de scriitor, se simte toată viața nesigur de valoarea literaturii pe care, în mod întâmplător, ajunge să o scrie. Din aceste crochiuri stabilite inițial de biograf reies apoi „personaje” mereu fluide, multifacțate și contextualizate a căror evoluție nu este forțată spre a se încadra perfect în formule unitare în sens realist.

### **„Este vorba, de fapt, de un «roman adevărat»...”<sup>11</sup>**

---

afirm nimic care să nu poată fi dovedit cu probe reale, nimic care să nu poată fi atestat, nimic pentru care să nu existe mărturii indubitabile, fără a recurge, repet, la opere (care «transfigurează» realitatea), bizuindu-mă numai pe scrisori, mărturii, documente, jurnale intime (ale unora și ale altora) - *Ibidem* p.121.

<sup>5</sup> Virgil Tănase, *Cehov*, Editura Tracus Arte, București, 2016, p.6.

<sup>6</sup> Simona Modreanu; Virgil Tănase, *op. cit.*, p. 115.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.122

<sup>8</sup> Virgil Tănase, *Scriitori care ne ajută să ne clădim propria viață (sau despre autorul „Micului Prinț”) – Virgil Tănase în dialog cu Florica Courriol* în „Cultura literară”, nr. 424 din 13-iunie-2013.

<sup>9</sup> Virgil Tănase, *Trei scrisori adresate lui Andrei Grigor*, în „Caiete Critice”, nr. 9/(311), 2013, p. 77.

<sup>10</sup> Virgil Tănase, *Camus*, Editura Tracus Arte, București, 2017, p. 7.

<sup>11</sup> Virgil Tănase, *Camus*, Editura Tracus Arte, București, 2017, p. 5.

Atunci când descrie volumul autobiografic *Leapșa pe murite* (2011), apărut la editura Adevărul Holding în colaborare cu Institutul Român de Istorie Recentă, respectiv cele patru biografii (*Cehov, Camus, Dostoievski, Saint-Exupéry*) publicate, în traducere, la editura Tracus Arte în intervalul 2016 - 2019, Virgil Tănase se folosește de conceptul de „roman adevărat”. Scrieri despre viață, aceste două proiecte literare aparțin aceleiași perioade de creație, implică același mod de a negocia relația dintre ficțiune și fapt istoric și ilustrează același interes al autorului față de ideea de destin.

Pentru a înțelege conceptul de „roman adevărat” utilizat de Virgil Tănase este util să avem în vedere definițiile asociate romanului, respectiv biografiei de același autor:

„Ce altceva e romanul decât silința autorului de a născoci fapte fictive ale unei vieți care, în contextul unui moment istoric precis în măsură să le amplifice și să le dea exemplaritate, alcătuiesc, încetul cu încetul, din evenimentele verosimile, destinul unui individ? Biografia nu este altceva decât un roman ale cărui episoade au fost scrise deja.”<sup>12</sup>

Așadar, pentru fostul membru al grupului oniric, între actul creator presupus de scrierea unui roman și scrierea unei biografii nu există diferențe majore. Eliminând din ecuația creatoare „silința autorului de a născoci fapte fictive ale unei vieți”<sup>13</sup>, biografia oferă cititorului un „personaj” ce evoluează într-un context istoric care contribuie la conturarea destinului său exemplar. În formula biografiei, așa cum este înțeleasă de Virgil Tănase, ipostazierea devenirii „protagonistului” presupune rezolvarea tensiunii dintre istorie și ficțiune, o tensiune pe care biograful o soluționează integrând adevărul susținut documentar într-un scenariu epic expresiv: „ca și cum nici n-ar fi putut să se întâmple altfel decât așa cum s-a întâmplat”<sup>14</sup>. În acest context, termenul de ficțiune face referire nu la falsificarea adevărului istoric, ci la utilizarea tehnicilor specifice romanului.

Deși Virgil Tănase insistă în nenumărate rânduri asupra importanței pe care o acordă surselor, tocmai selectarea și interpretarea lor presupune apelul la fantezie, fapt care, în final, asigură lizibilitatea și, deci, popularitatea unui volum de acest tip. În acest sens, Richard Holmes, pe urmele Virginiei Woolf, ajunge să vorbească despre „adevărul inventat”<sup>15</sup> al biografiilor, argumentând că, întrucât materialele din care își construiesc biografii narațiunile (scrisori, memorii, jurnale) nu sunt perfect oneste, utilizarea lor implică un proces de selecție din partea biografului, ce duce, invariabil, la falsificarea sau la inventarea unui adevăr care să se potrivească punctului de vedere ori imaginii construite de biograf.

Biografiile lui Virgil Tănase sunt ficțiuni informate documentar ce oferă posibilitatea cititorului de a intra în intimitatea vieții private, însă nu au, exclusiv rol voaioristic, ci sunt narațiuni exemplare care propun modele de destine. Chiar dacă pune în centru autori consacrați, biograful nu privilegiază exclusiv realizările lor în literatură, ci destinul atipic al acestora, pe care, de multe ori, ei înșiși nu reușesc să îl recunoască. Tănase nu fetișizează așadar geniul, ci

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.121.

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.122.

<sup>15</sup> Michael Benton, *Literary Biography: An Introduction*, John Wiley & Sons, 2015, p. 30.

oferă imagini ale oamenilor din spatele operei. Asemenea celorlalți scriitori despre care scrie, în *Leapșa pe murite* Tănase însuși se recunoaște drept un om al cărui destin îl surprinde și pe care nu îl recunoaște, la timp, drept inedit: „Mă voi mulțumi de altfel, pe cât se poate, să evit interpretările pe care le las în seama dumneavoastră, mărgininu-mă să consemnez evenimentele, în măsura în care mi le amintesc, pentru că, mai puțin încrezător în excepționalitatea destinului meu decât alții în al lor, n-am considerat niciodată că particip într-un fel la istoria timpului meu<sup>16</sup>”.

Ca „romane adevărate”, în sensul atribuit acestui concept de Virgil Tănase, biografiile presupun așadar construirea unei narațiuni veridice prin selectarea și integrarea evenimentelor reprezentative din viața personalităților discutate în cadrul unui discurs despre destinul individual, alcătuit prin uzitarea tehnicilor ficțiunii. În mod similar, în *Leapșa pe murite*, un „document polițist și literar” al propriului destin, Virgil Tănase va face uz de același mod de a compila o serie de evenimente biografice și de a le integra într-o narațiune despre propria devenire. Întrucât implică o dedublare făcută posibilă de formula romanului – eul care narează este un dublu al eului din trecut, și *Leapșa pe murite* poate fi considerat un roman biografic. În comparație cu cele patru biografii, acest „roman” nu are însă o strictă valoare documentară ori comemorativă, încă din primele pagini ale volumului, autorul adăugându-i o miză secundă. Chiar dacă nu este străină nici proiectului biografiilor, unde plasarea protagonistului în cadrul istoric este esențială, în *Leapșa pe murite*, ilustrarea trecutului implică și un act de negociere cu istoria recentă:

„Intenția mea nu este, deci, de să scriu o carte de memorii – încă una! – ci să-mi fac cinsti, meseria oferindu-vă un roman, de data asta adevărat, pentru ca sentimentele pe care vrând, nevrând vi le stârnește să vă dea prilejul de a fi, vremelnic și fictiv, părtașii unei epoci pe care n-ați trăit-o, dar care, mai aprigă poate decât altele, vă poate ajuta, despărțind mai limpede binele de rău, să găsiți temeiul pe care vreți să îl dați vieții voastre”<sup>17</sup>

Dacă biografiile pe care le semnează presupun adoptarea unui ton obiectiv, în *Leapșa pe murite* Virgil Tănase își ia mai multe libertăți interpretative și nu se sfiește de la a radiografia usturător atât societatea comunistă, cât și pe cea capitalistă dintr-un unghi asumat subiectiv. Poziția vizibil implicată îi permite printre altele să facă apel la dialoguri ficționalizate și să deschidă o linie de comunicare directă cu cititorul, căruia îi devine ghid, de data aceasta, în aventura explorării propriului destin. Ceea ce rezultă este o nouă relatare ficționalizată, dar bazată pe documente verificabile, a unui destin excepțional, deci, un „roman adevărat”.

Cele cinci „romane adevărate” semnate de Virgil Tănase sunt expresii ale creativității unui autor deschis spre posibilitatea de a mixa într-un mod original ficțiunea și adevărul documentar și de a livra cititorilor narațiuni captivante ce pun în prim-plan viețile unor autori populari. Mizând pe senzaționalul destinelor individuale, aceste „romane” informate documentar ale fostului oniric par a confirma, încă o dată, vocația sa de prozator permanent fascinat de om și de devenirea sa sub semnul hazardului.

<sup>16</sup> Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul Holding, București, 2011, pp. 5-6.

<sup>17</sup> Virgil Tănase, *op. cit.*, 2011, p. 7.

## BIBLIOGRAPHY

Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, translated by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1986.

Benton, Michael, *Literary Biography: An Introduction*, John Wiley & Sons, 2015.

G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Editura Albatros, București, 1990.

Homberger, Eric, Charmley, John (edit.), *The Troubled Face of Biography*, St. Martin's Press, New York, 1988.

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

Modreanu, Simona; Tănase, Virgil, *Așa a fost să fie...: Simona Modreanu în dialog cu Virgil Tănase*, Editura Junimea, Iași, 2019.

Tănase, Virgil, *Antoine de Saint-Exupery*, Editura Tracus Arte, București, 2019.

Tănase, Virgil, *Camus*, Editura Tracus Arte, București, 2017.

Tănase, Virgil, *Cehov*, Editura Tracus Arte, București, 2016.

Tănase, Virgil, *Dostoievski*, Editura Tracus Arte, București, 2018.

Tănase, Virgil, *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul Holding, București, 2011.

Woolf, Virginia, *Selected Essays*, Oxford University Press, New York, 2009.

### Resurse web

Burcea, Dan, *Micul Prinț, 70 de ani de la apariție - Interviu cu scriitorul și regizorul Virgil Tănase* în „Observator cultural”, nr. 682 din 19-iulie-2013, disponibil la: <https://www.observatorcultural.ro/articol/micul-print-70-de-ani-de-la-aparitie-2/>, accesat 05.10.2020.

Foucault, Michel, *What Is an Author?*, disponibil la: [https://www.open.edu/openlearn/ocw/pluginfile.php/624849/mod\\_resource/content/1/a840\\_1\\_michel\\_foucault.pdf](https://www.open.edu/openlearn/ocw/pluginfile.php/624849/mod_resource/content/1/a840_1_michel_foucault.pdf), accesat 05.10.2020.

Simion, Eugen, *Eugen Simion în dialog cu Virgil Tănase - „Nu fac decât să stârnesc cu literatura mea forța de creație a cititorului”* – în „Cultura” nr. 478 din 31-iulie-2014, disponibil la: <https://revistacultura.ro/nou/2014/07/nu-fac-decat-sa-starnesc-cu-literatura-mea-forta-de-creatie-a-cititorului/>, accesat 05.10.2020.

Tănase, Virgil, *Scriitori care ne ajută să ne clădim propria viață (sau despre autorul „Micului Prinț”)* – Virgil Tănase în dialog cu Florica Courriol în „Cultura literară”, nr. 424 din 13-iunie-2013, disponibil la: <https://revistacultura.ro/nou/2013/06/scriitori-care-ne-ajuta-sa-ne-cladim-propria-viata-sau-despre-autorul-micului-prin/>, accesat 05.10.2020.

Tănase, Virgil, *Trei scrisori adresate lui Andrei Grigor*, în „Caiete Critice”, nr. 9/(311), 2013, pp. 73-80, disponibil la: <http://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/CC-9-2013.pdf>, accesat 05.10.2020.

## HEAVEN AND EARTH IN VALERIU ANANIA'S POETRY

Diana Porumb (Popa)  
PhD Student, University of Pitești

*Abstract: Relating to Valeriu Anania's poetic artwork, we can say that neither of his lyrical voices -the poet and the theologian- tries to tower above and overshadow the other. Each of them comes as a completion, as a fulfilment of the writer's portrait. His concern with the birth of the universe, with the great genesis prevails in the volumes of poetry Geneze and Anamneze. Although the religious key for analyzing his poetic meanings is within reach, we recommend a neutral angle, beyond the universe he described; a perspective which allows for his words to be listened to and especially felt. It is just like when we rotate an abstract painting and look at it from a different angle, we can definitely discover new perspectives and new ways of interpretation. His theological paradigm enables him to probe the beginnings and the birth of the word whose weight, strength and vibration he already knows. The word, a concrete and material form of ideas, gives special consistency to the reader's thoughts which, therefore, consciously migrate from the sacred to the profane and backwards. Whether we consider his voice pattern, which was continuously practiced as a priest or bishop, and which, as a poet, is grave and profound, or we analyze the content of his words, it is obvious that Valeriu Anania transmits compact and expressive messages with a strong impact on those listening to his preaching and also on his readers. The impact is self-evident in the poems that are analyzed in this article.*

*Keywords: hypostases, allegorical poetry, the sacred, the profane, theology*

Debutul în revista *Ortodoxia*, în perioada în care era elev al Seminarului Central din București, cu poezia de filieră teologică *Pământ și cer*, prefigurează linia teologică, pe care o va urma Valeriu Anania, în ceea ce privește scriitura sa.<sup>1</sup> Luate ca dimensiuni absolute, pământul și cerul sunt stâlpii universului în care gravitează ființa umană, ca produs al iubirii lui Dumnezeu. În aceleași dimensiuni coexistă bosonul Higgs, care ar putea explica cosmogonia. Această preocupare pentru nașterea universului, pentru marea geneză, se regăsește în poeziile din volumele *Geneze* și *Anamneze*. Sensibile și profunde, poeziile lui se nasc din tradiție, autenticitate și cresc împletind filonul profan cu cel sacru.

Colaborarea permanentă cu reprezentanții revistei *Gândirea* este una firească și îi permite desăvârșirea ca poet și teolog, ipostaze îngemănate în aceeași ființă. Ancorat puternic în tradiție, religiozitate și autenticitate, undeva între "pământ și cer", Valeriu Anania se definește ca poet și teolog. În ceea ce privește poezia sa, se poate spune că niciuna dintre cele două voci lirice nu încearcă s-o acopere și să-i umbrească celeilalte strălucirea, ci vine ca o completare, ca o întregire a portretului scriitorului.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lucian Vasile Băgiu, *Valeriu Anania Scriitorul*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2006, p.8

<sup>2</sup> Revista *Cuvântul Ortodox*, 01.02.2016, Bartolomeu Valeriu Anania, poetul teolog și ierarhul "încuvântat". "Rostesc, și totul se prefacă-n rost..."

Deși avem la îndemână cheia religioasă de interpretare a semnificațiilor poeziilor, este recomandat un unghi neutru, poziționat în exteriorul universului descris, de unde, cuvintele trebuie ascultate și simțite. Vibrația unei poezii o putem simți înregistrând primele emoții, gânduri ce traduc în mintea noastră idei, primele imagini pe care creierul le asociază. Sigur că percepția unică a fiecăruia dintre noi ne diferențiază, suntem subiectivi și în acest lucru constă frumusețea interpretării. Rezonăm cu unele secvențe lirice, cu un anumit limbaj, ne regăsim îndoielile și frământările în rândurile scrise și zâmbim realizând că, deși suntem unici, sunt lucruri care ne apropie.

Structura de teolog îi permite să sondeze zonele primare ale nașterii cuvântului, a cărui greutate, putere și vibrație, le cunoaște. Cuvântul, formă concretă, materială a ideii, dă o consistență aparte gândurilor care migrează conștient din zona sacrului spre profan și invers. Astfel cuvântul poetic devine o metamorfoză a Logosului divin. Perspectiva teologică determină utilizarea simbolurilor și a termenilor religioși, într-o manieră uneori caldă, împăcată ("Bucură-te fir de nufăr înflorit peste miasmă/ bucură-te că te soarbe sufletul ca pe-o aghiasmă"- *Treapta a șaptea*), alteori rece, distantă ("Voi muri/ Și voi muri de tristețea-nceputului."- *Elegie*)<sup>3</sup>. Se pune întrebarea: Ce a fost la început, poetul sau teologul? Cursurile școlii teologice i-au trasat o linie vectorială, dar impulsul de a-și materializa gândurile și de a publica aparține harului scriitoricesc.

În poezia ananiană, "Cuvintele vin în nopțile primăverii/ înalte și fâlfâitoare/ abia deslușite prin somn/ ca un cântec de leagăn/ la marginea visului" (*Poemul meu*). La tranziția dintre starea de veghe și cea de somn, când activitatea cerebrală scade, în stadiul de dinaintea somnului REM, apar cuvintele – păsări, care migrează, fiind percepute greu în zona de trecere de la real la ireal, după care, "la capătul drumului lor" sunt așteptate de altele, asemănătoare lor. Capătul drumului îl reprezintă percepția fiecărui cititor care, transmite mai departe sau asigură un feedback-ul prin "cuvinte noi". Analizând cuvintele, înțelesul și contextul în care viază, putem rezona cu starea pe care a avut-o poetul în momentul creației. Titlul volumului *Geneze*, ne duce cu gândul la procreații, la idei sau lumi născute sub stiloul poetului. În același timp, putem recepta dorul după spațiul infinit, de început de lume, când doar cuvântul exista: "Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul" (*Geneză*)<sup>4</sup>. Poetul Valeriu Anania își manifestă constant dorința de comunicare, întrucât dragostea de semenii săi este evidentă. Așa cum remarcă scriitorul Petru Poantă poezia "se hrănește aproape obsesiv dintr-un cult al cuvântului și se împlinește în orizontul unei expresivități" (Prefața volumului *Valeriu Anania. Opera literară. Poeme*)<sup>5</sup>.

Amprenta vocii poetului, tutelată de anii grei de temniță, lasă un ecou în mintea fiecărui cititor. Fie că este vorba despre biometria vocii, exersată permanent în ipostaza de preot și episcop, care în cazul poetului este una gravă, profundă, cu un timbru special propice terapiei sufletești, fie că analizăm conținutul cuvintelor, este evident faptul că Valeriu Anania transmite mesaje expresive dense, cu un impact puternic asupra celor care îi audiază predicile și asupra cititorilor.

Nu se pune problema căutării cuvintelor, în cazul poetului, întrucât acestea se regăsesc, se strâng magnetic, rolul poetului fiind doar acela de dirijor al unei orchestre tăcute, a cuvintelor

<sup>3</sup> Valeriu Anania, *Poeme alese*, Editura DACIA, Cluj – Napoca, 1998, pp 18, 43

<sup>4</sup> *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului biblic și de misiune al BOR, București, 1990, Sfânta Evanghelie după Ioan, cap 1, 1, p. 1204

<sup>5</sup> Valeriu Anania. *Opera literară. Poeme*, cu prefață de Petru Poantă, Editura LIMES, Cluj – Napoca, 2006, p. 7

nerostite, dar gândite, care armonizează tonurile. Inspirația harică, răsucită ca spirala unui ADN pe cea scriitoricească, creează două itinerare spirituale, care coexistă și se completează. Vibrațiile *Filelor de acatist* se așază în suflet, reiterând starea de rugăciune: ”bucură-te grâu de jertfă copt în lanuri de scriptură/ bucură-te că din tine și-a făcut Domnul prescură” (*Treapta a șaptea*).

*Interludiu* surprinde acomodarea poetului cu lumina, asemănată cu modul în care un mugur se desface ”pe-ndelete”, primind lumina dătătoare de viață. Sigur că experiența celui închis, care petrece mult timp în semiîntuneric, are o amprentă puternică asupra corpului fizic. Ochii celui din penitenciar, văduviți de lumina zilei, se deprind greu cu strălucirea soarelui. Chiar și reflexia luminii în oglindă este puternică, iar transformarea surprinde un moment de liniște în care ”timpul nu mai bate”. Cuvintele răscolesc și activează toate simțurile, întrucât văzul este influențat de lumină, de prezența oglinzii, auditiv este perceput ”șuierul aprins și ascuțit al magmelor”, iar gustul surprins este cel al miezului de noapte. Întreaga sinestezie creează un spațiu fără delimitări temporale, în care poetul, întins în iarbă zace nins de ”așteptare și pustiu”<sup>6</sup>. Imaginea este apocaliptică, a unui sfârșit de lume, în care materia răscoaptă mocnește în adâncul pământului. Și totuși, sfârșitul creează premisele unui nou început care așteaptă ca adâncurile să-și coacă luminile pentru a scoate la suprafață alte străluciri.

Este interesantă pendularea între viață și moarte a poeziilor din volumul *Geneze*. E un joc alegoric - a fi sau a nu fi – un joc prin care poetul își exersează apropierea de moarte. Adesea în ipostaza înlănțuitului din galeră *Dintre țarmuri*, își prefigurează destinul din spate, punând sub reflector trupul încovoiat al vâslașului care poartă ”în spate ceru-ntreg”. Ambiguitatea textului, justificată pe deplin de ipostaza aleasă, a prizonierului aflat în agonie, este dată de utilizarea termenilor antitetici: ”urc amonte-le-n aval”. În același timp, vorbim despre o regresie temporală, un mers cu spatele în care ”lumile din urma mea răsar/ ev după ev și eră după eră”. Acest vâslit spre un timp primordial, spre generațiile anterioare trezește sentimentul dorului după o perioadă ancestrală. Titlul poeziei se regăsește abia în penultima strofă, unde se insinuează ideea predestinării: ”dintre țarmuri drumul nu se abate/ și nici nu-i chip un altul să aleg”. Dacă rotim o pictură abstractă și o privim din alt unghi, cu siguranță că naște alte perspective și interpretări. La fel, visul poetului ”visez un larg de mare rotitoare/ și-n ea un sorb cu aripile-adânci”<sup>7</sup> trebuie întors pentru a fi privit corect. Marea rotitoare cu un sorb în mijlocul ei reprezintă o galaxie, a cărei putere de atracție este așteptată de eul liric ca pe o izbăvire.

Același joc antitetic de lumini și umbre se regăsește în *Marele viscol* unde ”toate iernile sunt albe” în afară de una, actuală, ”cea mai neagră dintre toate”<sup>8</sup>. Din prea mult alb se naște întunericul, căci zăpada acoperă inclusiv căile de comunicare între oameni. Se pierde încrederea în cel care era considerat aproapele, dizolvându-se umanul. Izolarea duce la înstrăinare, la încercarea de supraviețuire, generată de spiritul de autoconservare. Forma impersonală a verbului ”a încerca” subliniază lipsa subiectului, depersonalizarea. Privită din altă perspectivă, cetatea poate reprezenta ființa umană, iar ușile și ferestrele acoperite nu sunt altceva decât simțul auditiv, respectiv cel vizual. Amorțiți sufletește, sub ninsoarea neagră a viciilor și păcatelor, ”fiecare s-a ghemuit în sine”. Ghemuirea înseamnă teamă și rușine, similară cu reacția după căderea în păcat a lui Adam și a Evei. Versul ”Nimeni nu știe ce e deasupra” adâncește misterul lumii cerești,

<sup>6</sup> Valeriu Anania. *Opera literară. Poeme*, Editura LIMES, Cluj – Napoca, 2006, p. 84

<sup>7</sup> Valeriu Anania, *Poeme alese*, Editura DACIA, Cluj – Napoca, 1998, p. 50

<sup>8</sup> Valeriu Anania. *Opera literară. Poeme*, p. 52



inaccesibil muritorilor. Încercarea de a construi un tunel către cer este sortită eșecului dar, la fel ca în poezia *Iarna* a lui Vasile Alecsandri, tonul final conține speranța, dată de prezența unei zburdalnice sănii cu zurgălăi.

În poezia *Podul* se face distincția clară între oamenii fericiți, cei care pot trece peste pod și ceilalți, din categoria cărora face parte poetul. Gesturile lor aparțin unui univers domestic, caracterizat prin gesturi simple cum ar fi: ținutul de mână, mâncatul. Ceea ce frapează din primele versuri este faptul că acest univers este unul posibil: ”ei se pot ține de mână”. Toate verbele stau sub semnul probabilității, inclusiv cel al strigării numelui ”se pot striga pe nume”, fapt ce duce la ideea unei lumi artificiale, o copie a realității, similară mitului peșterii al lui Platon. Fugit din galeră într-un spațiu relativ limitat - ”sub arcul pustiu” - eul liric aspiră la o altă lume, firească, a oamenilor fericiți. Toate acțiunile celor ”fericiți” sunt de fapt cele de care sunt privați cei aflați în detenție: mâncarea îndestulată, iubirea, posibilitatea de a merge la rugăciune, comuniunea. Lumea celor care trăiesc ”pe dedesubt” se află în opoziție cu lumea oamenilor superficiali, care ”pe toate le știu/pe toate le cred”<sup>9</sup>.

”Marele Timp s-a ghemuit într-o scoică” (*Purpură*). Contrastul este realizat prin alăturarea ”Micului Nimic” ascuns în soare. Este vorba despre o răsturnare a valorilor, întrucât timpul se comprimă, iar nimicul, increatul se dezvoltă în soare. Termenul ”năier” care desemnează un luntraș, un corăbier are un alt spațiu de cucerit, nu cel acvatic. Indiciile duc către luntrașul Charon, care traversează spațiul interstelar, simbol al celor două lumi delimitate prin viață și moarte, ce se întrepătrund apoi se individualizează. Traectoria dreaptă a luminii, asemănată cu o săgeată, provoacă acea stare de *mysterium tremendum*. Termenul îi aparține filozofului german Rudolf Otto care consideră că în experiența religioasă omul trăiește „sentimentul pierderii de sine și al propriei aneantizări în fața unei puteri supreme”, în fața „superiorității absolute” a obiectului numinos.<sup>10</sup> Este acea stare provocată de statutul de martor al tainei înfricoșătoare a începutului și a sfârșitului lumilor. Aceleași culori ”zbor alb”, ”negru opac”<sup>11</sup> conturează un spațiu al căutării, într-un moment eshatologic, în care timpul nu-și ”întinde trupul și devine veșnicie” ca în versul eminescian, ci pierde teren în favoarea unui nimic ghemuit în soare. Simbolistica purperei ne duce cu gândul la un tablou în nuanțe purpurii, de sfârșit de lume, dar și la veștmântul de ceremonie al regilor și arhierilor. Stihia care devorează cantități uriașe de pământ trece pe deasupra craterelor aruncând cununi, într-un gest cunoscut în tradiție drept aruncatul cununilor de sânziene pe case. De data aceasta casa o reprezintă hăul, craterul. Înveșmântat în vânt, la limita zonei crepusculare, însoțit de vulturi, Anania pictează un tablou apocaliptic, în care lumina irupe electric.

*Lumină lină* coboară printre pământeni în glasul Vecerniei. Personificată sau poate tainic ascunsă în vraja îngerilor, lumina inundă orizontul transformându-l într-un câmp roșu, de stranie senzație crepusculară. Lumina, care se scurge ca o licoare din cerul divin în sufletele credincioșilor, poate fi comparată cu celebra pictură *Ceasurile moi* (“La persistencia de la memoria”), a excentricului artist Salvador Dali. Imaginea unei lumini lichide, ce strălucește în apele cerului reprezintă o reflexie a pământului în sine. Este prezentă din nou, imaginea răsturnată a lumii sau lumea în oglindă, un aspect care nu contează de altfel, pentru că la fel, pentru observațiile astronomice cu telescoape, în spațiu nu există direcțiile sus-jos sau stânga-

<sup>9</sup> Valeriu Anania. *Opera literară. Poeme*, p. 62

<sup>10</sup> Rudolf Otto, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 18

<sup>11</sup> Valeriu Anania. *Opera literară. Poeme*, p. 78

dreapta. Așadar, poetul surprinde emergența luminii într-un mod inedit. Corul inimilor invocă prezența luminii în ceasul de seară al Vecerniei, iar refrenul ”lumină lină, lumină senină” reluat în fiecare strofă accentuează dorul ființial al omului după slava divină. Versul final ”De tine, Doamne, mi-i inima plină”<sup>12</sup> încununează starea de beatitudine a celui ce simte prezența harului.

Concomitent cu poezia *Lumină lină*, apare *În nopți*, ambele publicate în numărul 7 al revistei *Gândirea*, XXI, 1942, fapt care subliniază aceeași dorință nestăvilită de a se împărtăși de harul divin, prin intermediul cântului, respectiv al rugăciunii. Conștient de puterea rugăciunii și de sacralitatea ei, care va opri vântul ce acoperă geamătul pământului, poetul nu face decât un gest simplu: își ridică mâinile ”spre lumea de stele” pe care o contemplă. Imaginile pe care poetul încearcă să le fixeze sunt cele ale trădării lui Iuda, concretizată în râsul malefic al arginților și în cea a Golgotei, ca o previziune a răstignirii. Dacă vedem prin ochii lui Anania ”apusul.. un vârful de Golgotă”<sup>13</sup> putem extrapola ideea că sfârșitul fiecărei zile reprezintă o răstignire a viciilor, o Golgotă a păcatelor, spălate în dimineața următoare de lumina sfântă.

*Versuri pentru versul meu* este o poezie de adorație, un elogiu adus cuvântului său, definit prin ipostaza copilului visurilor sale. Cuvântul se naște în ceas de taină, noaptea, ca și creație a Duhului Sfânt. Dar, în același timp, Cuvântul -”copil născut în noul Betleem”, cel al inimii – va fi trimis ca sol din partea omenirii, către Dumnezeu. Cuvântul se insinuează ”lin ca un mister” în sufletele oamenilor, creând momente de meditație și rugăciune. Interesant este traseul cuvântului, calea de comunicare fiind către și dinspre divinitate: ”urcând și coborând pe fir de grai”<sup>14</sup>. Astfel Anania reface legătura dintre cer și pământ, reiterând puterea cuvântului lui Dumnezeu.

Mult mai mediatizată poezie *Confessio* reface comuniunea dintre Dumnezeu și om. Scena simbolică a Cinei celei de taină, aduce în prim plan iertarea lui Dumnezeu, pe care smerit, poetul o cere. Spovedania sub patrafirul divinității nu se verbalizează, ci se scrie pentru a rămâne mărturie a remușcărilor cristalizate în ”povara vinii”. Așa cum în poezia *Versuri pentru versul meu*, eul liric creează un nou Betleem, la fel aici, făurește ”o vatră nouă”, în așteptarea ”unui nou cânt”<sup>15</sup>. Prin intermediul versurilor este creată o lume nouă. Cântul spre care va precede reprezintă schimbarea mentalității, a atitudinii față de lumea creată de Dumnezeu, concentrată într-o formulă nouă de adorație. Eul liric urmărește îngemănarea dintre elementele primordiale ale lumii: ființa umană reprezentată de pământ, divinitatea prin aer și apă – ”lumină-n strop de rouă”, iar focul este simbolizat de creația izvorâtă din osmoza acestora.

Se observă similitudini cu poeziile *Cuvânt și Testament*<sup>16</sup> ale lui Tudor Arghezi, în ceea ce privește cele două cuvinte cheie care pot desluși taina versurilor: cuvântul și inspirația. Anania se adresează divinității cerându-i să-și întindă patrafirul, pentru a-i asculta spovedania. Fața de lut simbolizează efemeritatea, dar și materialul folosit în antichitate în primii pași ai scrierii pe tablete de lut. Asocierea nu este întâmplătoare întrucât în versurile următoare se face referire la cretă, utilizată preponderent de educatorul care-și transmite învățăturile. În poezia lui Anania, cartea este ”scrisă” de două entități - eul liric și divinitatea: ”migăli-vom cartea-n două/ Tu vreo trei, eu, un cuvânt”. Raportul trei la unu nu semnifică doar rolul inspirației care face posibilă

<sup>12</sup> Idem, p. 27

<sup>13</sup> Idem, p. 28

<sup>14</sup> Idem, p. 29

<sup>15</sup> Idem, p. 31

<sup>16</sup> Tudor Arghezi, *Versuri*, Editura pentru Literatura "Biblioteca pentru toți", 1960.

creația, ci demonstrează încă o dată rolul trinității în creație. Chenarul slovelor, de care amintește poetul, îl constituie cartea, fie ea de poezie sau rugăciune. Ea este cea care ne permite să ne depășim limitele, să visăm, să ne materializăm gândurile. Sandalele sunt cea mai veche formă de încălțăminte cunoscută, utilizată din timpurile biblice. Imaginea imprimată pe retina cititorului este cea a poetului în pragul spovedaniei și al împărtășaniei, pe care le așteaptă cu gând curat, înainte de a purcede imaginar pe un ”drum stelar”.

Potrivit definiției, anamneza este o reamintire a trăirilor pe care sufletul le-ar fi cunoscut într-o existență anterioară.<sup>17</sup> Preocupat de dimensiunile timpului, volumul *Anamneze* se centrează pe această temă. Deși există nuanțe de interpretare, poate fi vorba și despre amintiri dintr-un inconștient colectiv, din zona de dinaintea întrupării sufletului.

Starea de somn, de visare coincide cu cea de meditație, de isihie, pe care poetul o practică. *Pe lângă somn* sau în stare de reverie, eul liric își creează cadrul potrivit pentru meditație, învăluit fiind de liniște. Așa cum iarba mării abia este atinsă de lumină, la fel sufletul uman trebuie atins imperceptibil, cu delicatețe. Salamandra, ca simbol al focului și al intuiției, poate fi o întrupare a conștiinței, care se extracorporalizează dintr-un trup depozitar al generațiilor anterioare: ”din mugurii-nceputului se alege”. Întoarcerea spre zonele primordiale este binecunoscută, probabil în ideea de recuperare a stării originare pierdute. Eul liric traversează cu ușurință timpul, fiind conștient de capacitatea acestuia de comprimare și dilatare. Conștient de efemeritatea omenirii, își drămuiește ”timpul de împrumut”<sup>18</sup>, completând curcubeul cu nuanța vinului sângeri, martor al timpului jertfei. Mai mult decât atât, în creștinism, ”salamandra e simbolul sufletelor ce se curăță în focul purgatorului”<sup>19</sup>. Definită printr-un oximoron, drept ”reptilă caldă”, sugerează gândirea rațională completată de căldura sufletului.

Ipostaza de santinelă a visului îi facilitează conștiinței întâlnirea cu sufletele coborâte din eres. Cuvintele pregătite de întrupare așteaptă momentul de rugăciune pentru a fi verbalizate. Numele la care face referire reprezintă numele celor pomeniți, vii și adormiți, pe care-i poartă în rugăciune. Intuitiv, include global, în același tablou, numelor celor nenăscuți, al celor ce aparțin generațiilor viitoare. Rugămintea reiterată, de a umbla încet prin somnul/ reveria poetului este făcută cu scopul de a preveni moartea conștiinței. Deși, chiar de s-ar întâmpla așa, ea va dăinui prin cuvintele întrupate, corporalizate. Viața cuvintelor este veșnică, pentru că, odată ce se materializează, ele continuă să coexiste într-o arhivă ancestrală.

Ipostaza de poartă în care se metamorfozează poetul, este unică. Poezia *Poarta* ascunde trecerea dintr-o dimensiune în alta, astfel eul liric fiind cel care intermediază trecerea peste prag, care fie că marchează intrarea, fie ieșirea cititorului. Ascuns într-un cuvânt, o salamandră sau chiar o poartă, eul liric motivează cititorul să-l urmeze într-o călătorie inedită. Imaginea porții în mijlocul singurătății indică nevoia poetului de comuniune, de comunicare cu semenii săi. Detaliile sunt importante: nu are zid, nici drum, conac sau curte. Călătorul este poftit să intre fără să bată, ca și cum ar fi un membru al familiei sau un prieten apropiat. Accesul este extrem de facil: zăvor tras, clanța nouă, iar deschiderea celor două canaturi subliniază sufletul mare al poetului. Poarta se deschide larg în special în cazul unor musafiri deosebiți, de rang înalt, fapt care evidențiază prețuirea poetului față de fiecare dintre noi. Călătorul poate păși pragul acelei

<sup>17</sup> *Dexonline.ro*, Anamneză

<sup>18</sup> Valeriu Anania, *Poeme alese*, Editura DACIA, Cluj – Napoca, 1998, p. 83

<sup>19</sup> Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, 1994, p. 83

porți fie în copilărie, fie la bătrânețe, cu o atitudine păcătoasă sau smerită. Este vorba despre pocăința sufletului care se poate împlini azi sau mâine. Decizia este a fiecăruia. Speranța este atemporală și aspațială, coexistând în dimensiuni diferite – ”speranța-i, deopotrivă, acolo și oriunde”<sup>20</sup>. Poarta singulară pe care o avem în față poate fi poarta credinței, poarta ce marchează începutul desăvârșirii care, așa cum se specifică în text, trebuie închisă în urma noastră. Este un indiciu al asumării pentru actul pășirii peste prag, fără posibilitate de ezitare și întoarcere la starea inițială. Această fermitate a unui act de asumare este o trăsătură esențială a poetului Valeriu Anania.

Prin extrapolare, poarta îl reprezintă pe Iisus Hristos care, cu brațele deschise, își întâmpină credincioșii.

Așadar, o poartă ridicată între pământ și cer oferă șansa unei transformări, a unei experiențe sufletești, care poate fi edificatoare oricând pe parcursul vieții. Pământul și cerul se îngemănează în aceeași poveste despre viață și moarte, despre începutul și sfârșitul lumii.

## BIBLIOGRAPHY

- Anania V, *Poeme alese*, Editura DACIA, Cluj – Napoca, 1998  
Anania V, *Valeriu Anania. Opera literară. Poeme*, cu prefață de Petru Poantă, Editura LIMES, Cluj – Napoca, 2006  
Arghezi, Tudor, *Versuri*, Editura pentru Literatura "Biblioteca pentru toți", 1960  
Bâgiu, Lucian Vasile, *Valeriu Anania Scriitorul*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2006  
*Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului biblic și de misiune al BOR, București, 1990, Sfânta Evanghelie după Ioan, cap 1, 1  
Revista *Cuvântul Ortodox*, 01.02.2016, Bartolomeu Valeriu Anania, poetul teolog și ierarhul “încuvântat”  
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, 1994  
Otto, Rudolf, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996

---

<sup>20</sup> Valeriu Anania, *Poeme alese*, p. 105

## ANALYSE DES “VIES” ECRITES PAR ANDRE MAUROIS

Camelia-Sorina Dogaru

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Biographical discourse, this prolific, popular genre, has received very little study. The theorists of literature and, in general, the estheticians, did not take into account this genre and they did not define its status until very late. Today too many theoretical studies of this textual practice cannot be cited. There is, certainly, a lot of research on the history of the biographical genre, but as far as theoretical reflection on this topic is concerned the bibliography is poor.*

*We propose to bring to the fore the problem of biographical discourse. Although the biographies differ from author to author, some of the documents, others - works of art, we consider the writer André Maurois to be a very good choice especially because he himself theorized the aspects of the biography. André Maurois remains one of the outstanding figures of the literary landscape of the twentieth century. The study will also propose to launch a provocation to the contemporary reader who knows little André Maurois for various reasons.*

*These biographies deserve to be discussed because they are big names in French literature: Balzac, Voltaire, Chateaubriand, Proust, Hugo. In our opinion, it is very important for a reader to study the biography of a writer because it will greatly help him to understand his work better. The moments in the life of a writer leave their mark in any book published by him.*

*Keywords: introductory notes, thematic acts, biographer techniques, romantic techniques, portrait techniques.*

### Fonctionnement du discours biographique chez André Maurois

#### Les techniques du biographe

Dès l'analyse de ces trois biographies (*Prométhée ou la vie de Balzac, Lélia ou la vie de George Sand, Olympio ou la vie de Victor Hugo*), on peut remarquer un style spécifique au biographe André Maurois. Il y a beaucoup de méthodes utilisées par le biographe, mais nous nous arrêterons à seulement quelques-unes d'entre elles, les plus fréquentes et représentatives pour définir son procédé d'écrire une biographie.

Ainsi, nous nous arrêtons premièrement sur **les notes liminaires** dans lesquelles le biographe utilise quelques stratégies pour attirer dès le début le lecteur. Comme nous avons souligné dans un chapitre précédent intitulé *Les notes liminaires*, on peut les considérer des épreuves pour un *pacte biographique* que le biographe veut créer avec le lecteur. On constate, par l'intermédiaire de ces notes, quelques **aspects importants sur la conception d'une biographie chez André Maurois**. Ce biographe explique plusieurs fois le fait que c'est impossible d'expliquer l'œuvre par la vie d'une personne, mais l'existence, la vie d'un grand homme représente un sujet d'intérêt remarquable pour une biographie. Il donne des **arguments au lecteur concernant le choix de son héros** : *“Pourquoi Hugo? Parce qu'il est le plus grand*

poète français (...)”<sup>1</sup>. Il montre aussi **son admiration pour le personnage** : “(...) je ne me souviens pas d’un temps où je n’aie pas admiré Victor Hugo”<sup>2</sup>. Maurois offre des explications au lecteur sur ce qu’il va faire, comment il va procéder. De même, il explique **son rôle de biographe** (par exemple, celui-ci déclare qu’il ne va pas juger le biographe ou qu’il sera le secrétaire de Balzac). Ensuite, il donne des indications, **des instructions au lecteur** : “Le lecteur trouvera, au bas de chaque page, mes sources”<sup>3</sup>. Il apporte en discussion l’ample documentation. Enfin, il fait **des témoignages au lecteur** : “Cette biographie sera la dernière que j’écrirai. Il me plaît que Balzac en soit le héros”<sup>4</sup>. Par tous ces moyens, Maurois essaie de créer une liaison avec le lecteur.

Une autre méthode spécifique chez Maurois, c’est la présence des **épigraphes**, ces citations représentatives pour chaque chapitre. Par exemple, pour un chapitre intitulé *Bernard-François Balzac ou Tours sous Bonaparte*, Maurois concentre l’idée essentielle de ce chapitre dans une citation de Balzac : “Il n’y a pas deux familles comme la nôtre”<sup>5</sup>.

Puis, dans toutes les trois biographies analysées, André Maurois offre **ses propres opinions** concernant les situations, les personnes, en utilisant des mots comme : “Peut-être”<sup>6</sup>, “Sans doute”<sup>7</sup>, “Il faut avouer que”<sup>8</sup>, “C’est possible, car”<sup>9</sup>, “Il semble que”<sup>10</sup>, “Il est possible que”<sup>11</sup>, “Fut-il initié au martinisme? Quelques-uns l’affirment, mais c’est impossible...”<sup>12</sup>, “Au vrai”<sup>13</sup>, “Certainement”<sup>14</sup>, “à bon droit cette fois”<sup>15</sup>, “non sans raison”<sup>16</sup>, “à tort”<sup>17</sup>, “à la vérité”<sup>18</sup>, etc. Cette stratégie de maintenir une relation avec le lecteur et en même temps de maintenir l’attention de celui-ci c’est très important pour la construction du récit et elle est spécifique au style d’André Maurois. Elle est présente partout dans les biographies.

Une autre manière de retenir l’attention du lecteur c’est la méthode **“question-réponse”**. Dans toutes les biographies, on trouve souvent une question adressée par André Maurois et immédiatement la réponse (par exemple : “Pourquoi? Parce qu’il dépensait...”<sup>19</sup>, “Pourquoi? On ne sait.”<sup>20</sup>). On peut dire qu’il “devine” déjà les questions du lecteur. En dehors de cette méthode, on trouve partout des **interrogations** qui provoquent le lecteur : “Que faire?”<sup>21</sup>,

<sup>1</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>3</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>18</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 21.

<sup>19</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 124.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 50.

“Qu’importe?”<sup>22</sup>, “Pourquoi pas?”<sup>23</sup>, “Ce n’était pas génial, mais que prescrire à un homme dont la pire maladie est son propre génie?”<sup>24</sup>, “Exagération poétique? Oui, certainement. On ne meurt pas d’amour autant qu’on le dit”<sup>25</sup>.

André Maurois entrelace aussi dans ses biographies ses propres **réflexions** : “Une pensée peut tuer”, “Toute femme qui aime un artiste se condamne, tôt ou tard, à la souffrance.”<sup>26</sup>, “Mais la naissance d’une œuvre est plus complexe qu’un système.”<sup>27</sup>, “Mais quel homme ne court après son désir?”<sup>28</sup>, “L’excès des passions tue l’art, de même il tue parfois la puissance virile”<sup>29</sup>, “De simples hommes ne peuvent coexister avec un surhomme”<sup>30</sup>, “Deux femmes amoureuses du même homme se haïssent, mais s’estiment mutuellement pour le fanatisme de leur amour”<sup>31</sup>. Ces réflexions répétées à chaque pas ne font que maintenir une union continue entre le biographe, le lecteur et même le héros.

Une méthode très fréquente est aussi l’ajout des **explications supplémentaires** et même les **explications “épreuves” par l’intermédiaire de la correspondance** des personnages. Par exemple, dans la biographie de Balzac, André Maurois adresse une question, puis il ne donne plus la réponse, mais il offre au lecteur l’épreuve, la correspondance entre les personnages. Soit il répond et après il montre l’épreuve, soit il montre premièrement la correspondance et puis il explique, il fait des commentaires : “Ce ton badin voilait un intérêt bien plus vif.”<sup>32</sup>, “C’était une aimable lettre”<sup>33</sup>, “C’est une lettre de femme amoureuse”<sup>34</sup>, “Elles sont curieuses, ces lettres à la Fiancée”<sup>35</sup>, “Adroite combinaison d’adoration et de respect”<sup>36</sup>, “La phrase était belle (...)”<sup>37</sup>, “Mensonge ingénu et transparent mais qui devait toucher un brave homme comme Pierre Foucher”<sup>38</sup>. Il **reprend des mots de la correspondance** pour les mettre en évidence : “Je n’ai que deux passions, l’amour et la gloire, voilà sa phrase favorite”<sup>39</sup>. Parfois, il indique les explications supplémentaires entre parenthèses : “Le Dernier Chouan (plus tard appelé : Les Chouans)”<sup>40</sup>, “rue des Marais-Saint-Germain (de nos jours rue Visconti)”<sup>41</sup>, “lui-même (Balzac)”<sup>42</sup>, “la victoire (c’est-à-dire la liberté)”<sup>43</sup>. De temps en temps, André Maurois cherche

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>25</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p. 211.

<sup>26</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 149.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 386.

<sup>31</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 371.

<sup>32</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 78.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>35</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 73.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>37</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p. 235.

<sup>38</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 87.

<sup>39</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 75.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 158.

**plusieurs explications** pour ses héros : “*Peut-être Honoré (apparemment absent de Paris) travaillait-il à la Bouleauinière, près de Nemours, dans une propriété louée par Mme de Berny, que rien n’attirait plus à Villeparisis. Peut-être aussi rentra-t-il pour assister aux obsèques, qui eurent lieu en l’église Saint-Merry*”<sup>44</sup>. Quelquefois il raconte quelque chose, et, en attendant que le lecteur soit curieux de l’explication, il dit: ”Voici pourquoi.”<sup>45</sup> et puis il donne l’explication. Très souvent André Maurois cherche et propose des **solutions** pour de diverses situations : “*Solution : introduire un loup repentant.(...)*”<sup>46</sup>.

Quoique le biographe dit qu’il ne va pas être un juge pour sa biographie, cependant il est subjectif, mais toujours du côté de son héros. Donc, André Maurois n’est pas un biographe complètement objectif, comme les autres biographes. Parfois, **il prend la partie des autres personnages** : “*La pauvre vieille femme avait raison*”<sup>47</sup>.

Très souvent apparaissent aussi les **exclamations** dans les biographies d’André Maurois : “*Egoïstissime, vraiment, ce Balzac!*”<sup>48</sup>, “*quel hommage!*”<sup>49</sup>, “*quelle victoire!*”<sup>50</sup>, “*C’était gentil, non? Honoré ne l’avait même pas remerciée de cette attention!*”<sup>51</sup>, “*Grand Dieu!*”<sup>52</sup>, “*Hélas!*”<sup>53</sup>, “*mais quelle riche matière pour un roman!*”<sup>54</sup>, “*Heureusement!*”<sup>55</sup>, “*Quelle souffrance!*”<sup>56</sup>, “*Quelle soif de revanche!*”<sup>57</sup>, “*Quelle déception!*”<sup>58</sup>, “*Dieu savait comment elle payait tout cela!*”<sup>59</sup>. Ces exclamations entraînent, bien sûr, le lecteur auquel il s’adresse. Et André Maurois les utilise pour se sentir plus proche de son héros et aussi du lecteur. Il maintient une très bonne “communication” entre lui, son héros et le lecteur.

Puis, il y a aussi la présence des **détails**. On trouve dans les biographies des détails comme : “*Frances Sarah Lovell (que sa famille appelait Fanny)*”<sup>60</sup>, “*Il lui offrait des petits présents :(...)*”<sup>61</sup>, “*On échangeait des cadeaux : (...)*”<sup>62</sup>. Parfois, il y a des dates précises dans le texte : “*le 11 décembre 1835*”<sup>63</sup>, “*le 24 décembre 1835*”<sup>64</sup>. André Maurois présente les petits détails pour mettre en lumière les caractères des personnages, surtout du héros.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>46</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p. 554.

<sup>47</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 99.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>58</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p. 213.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 401.

<sup>60</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 322.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 307.



Les **ironies répétées** font aussi partie des techniques du biographe. Des ironies comme : “Mais lui, “le pauvre Balzac””<sup>65</sup>, “Étonnant conformisme chez un “jeune célibataire”<sup>66</sup>, “Quand il (Jules Sandeau) s’asseyait au Palais-Royal, au café de la Rotonde, les passants disaient : “Regarde, c’est Sandeau, le premier amour de George Sand.”. Son seul titre à la gloire.”<sup>67</sup>, ne font que montrer quelques traits caractéristiques des personnages. Le biographe Maurois ne s’éloigne non plus de **rumeurs** ni de **détails piquants**. Ainsi, on “démasque” les personnages et on découvre leurs infidélités (par exemple le fait que Balzac est aussi le père d’un fils de Contessa ; l’infidélité de George Sand : “Elle était revenue enceinte, peut-être des œuvres de Stéphane. Car l’enfant allait naître le 13 septembre 1828, ce qui faisait coïncider la conception avec le séjour à Paris ; Aurore dit bien qu’il était né avant terme, à cause d’une frayeur que lui avait donné Léontine Chatiron, fille d’Hippolyte, en tombant dans un escalier de Nohant. Mais Casimir lui-même gardait-il des illusions sur ce point?”<sup>68</sup>; le nom (Marcel) que George Sand utilise dans ses lettres pour discuter avec son amour ; la relation Adèle - Victor Hugo : “(...) les amis, les commères disaient qu’Adèle se compromettait dangereusement avec un garçon qui ne faisait rien pour gagner sa vie, ni même pour obtenir le consentement de son père”<sup>69</sup> ; les infidélités d’Adèle Hugo : “Et Victor Hugo? Il était impossible que les rumeurs ne l’atteignissent pas.”).

### Les techniques romanesques

Dans la construction du récit, André Maurois vise quelques aspects importants, quelques éléments de la narratologie : la narration, la description, le discours, les dialogues, les commentaires, le système des personnages, le temps, la dimension chronologique.

Les biographies précisées représentent des récits représentés, rapportés, racontés par le biographe André Maurois. En ce qui concerne le temps du récit, elles suivent le déroulement d’une histoire (l’ordre chronologique), mais, de temps en temps on trouve des **analepses** ou des **prolepses**. Par exemple, dans ce paragraphe, on a un retour vers le passé mais aussi une prolepse : “Avant de travailler au Père Goriot, Balzac, avait publié chez Mme Béchet, dans les Scènes de la vie parisienne, le début d’une étrange et belle histoire : La Fille aux yeux d’or, qu’il termina en 1835.”<sup>70</sup> Des autres exemples de retrospections, mais cette fois en s’adressant directement au lecteur : “Mais il faut se souvenir de la phrase, si sage, de Latouche (...)”<sup>71</sup>, “On se souvient qu’Hortense Allart l’avait jadis amené quai Malaquais”<sup>72</sup>.

Pour ce qui est du **type de discours**, on trouve dans les textes plusieurs types : le discours indirect libre, le discours direct, le discours indirect. Le narrateur est hétérodiégétique et intrusif. L’histoire n’est pas fictionnelle, mais factuelle.

À la différence du dialogue qui ne ralentit pas la vitesse du récit, **la description**, comme le commentaire, introduit un ralentissement au niveau de l’histoire racontée et une sorte d’excroissance au niveau du texte. Les données descriptives, qu’il s’agisse de simples indices ou

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>67</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p. 521.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>69</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 96.

<sup>70</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 277.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>72</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p. 248.

de fragments descriptifs plus longs, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité.<sup>73</sup> Ainsi, il y a dans ces biographies des descriptions de la nature, des lieux, des personnages et de leur caractère. Exemple : "La salle où ils travaillaient, obscure, grasse de poussières accumulées, n'avait pour ornements que les grandes affiches jaunes de ventes d'immeubles, les énormes casiers bourrés de liasses et un mobilier crasseux"<sup>74</sup>. On peut dire qu'il y a beaucoup de descriptions dans les biographies de Maurois : descriptions dans la construction des personnages, descriptions de l'oeuvre des personnages, descriptions de diverses situations, description de la correspondance etc. En ce qui concerne la description des personnages, on va traiter ce sujet dans le dernier chapitre, *Les techniques du portrait*.

### Les techniques du portrait

"Dans l'optique de la narratologie - entendue comme théorie de l'organisation interne de tous les types de récits -, le personnage joue un rôle décisif, que ce soit au niveau de la diégèse, de la narration ou de la mise en texte. Il peut être défini comme une "unité intégrée" dans le récit, qui intègre elle-même "des unités de niveau(x) inférieur(s), s'organise en système avec les unités de même niveau et permet de construire les configurations sémantiques du texte" (Reuter, 1988, p. 8)."<sup>75</sup>

Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre, de poème, de biographie, celui-ci a un grand rôle tout au long du récit. Les figures principales évoquées dans les biographies écrites par André Maurois représentent de vrais personnages qui ressemblent à des romans, surtout du point de vue de leur construction.

Premièrement, les héros de Maurois sont surnommés par celui-ci même dans le titre de la biographie. Le **surnom** possède une valeur caractéristique plus forte qu'un simple nom car il désigne un personnage tout en référant à un dénonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité. Celui-ci témoigne que le signe convient à la personne qu'il désigne et assume son point de vue subjectif en adoptant implicitement une attitude propositionnelle d'identification. Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant.<sup>76</sup> C'est le cas de Balzac surnommé *Prométhée* ; c'est le cas de Victor Hugo, surnommé *Olympio* ; enfin, on peut dire que c'est aussi le cas de George Sand, surnommée *Lélia*. Mais André Maurois a attribué à ses personnages des surnoms que les personnages-mêmes les auraient voulus. On peut rappeler le cas de Balzac, qui précise : "Entre Faust et Prométhée, j'aime mieux Prométhée".

*Prométhée, Olympe*, ce sont des titans, des surhommes. Mais *Lélia*? Par le sacrifice de ce personnage, on peut penser que *Lélia* est plus qu'une simple personne. Elle représente aussi un surhomme. C'est pour cela que Maurois attribue à George Sand ce surnom. En plus, George Sand vit pour *Lélia*, souvent quittant sa vie réelle pour suivre ce grand personnage.

Mais le nom ou le surnom ne permet pas de totalement individualiser les personnages. Construire un personnage nécessite donc de le décrire en le dotant de caractéristiques physiques

<sup>73</sup> Cf. Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1984, p. 46.

<sup>74</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 40.

<sup>75</sup> Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1998, p. 41.

<sup>76</sup> Cf. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Édition Ellipses, 2006, p. 43.

et morales afin qu'il acquière une cohérence fictionnelle et suscite, ainsi, un effet de présence dans la conscience du lecteur. En un mot, il s'agit de construire sa *mimesis* par un ensemble de caractérisations.<sup>77</sup> Décrire un personnage c'est donc le caractériser. Dans cette situation, le portrait a une grande importance, toutefois il existe aussi des caractérisations indirectes ne reposant plus sur des propriétés physiques ou morales mais sur des procédés de contiguïté.<sup>78</sup>

### **Le portrait chez André Maurois**

Tout comme dans le roman, le portrait dans les biographies de Maurois est composé d'un ensemble d'éléments intégrés dans le récit : partie du visage ou du corps pour *le portrait physique*, traits affectifs et moraux pour *le portrait psychologique*, accompagné, dans tous les cas, d'expansions prädicatives (adjectifs, phrases relatives, compléments déterminatifs...) qui expriment des propriétés caractérisantes.

André Maurois réalise **le portrait physique et psychologique de Balzac, par l'intermédiaire de Laure Surville** : "*Honoré était "un charmant enfant ; sa joyeuse humeur, sa bouche bien dessinée et souriante, ses yeux bruns à la fois brillants et doux, son front élevé, sa riche chevelure noire le faisaient remarquer dans les promenades"*<sup>79</sup> ou **par lui-même** : "*Ce joli petit garçon, naïf, affectueux (...). Le goût du luxe, le désir de paraître et de tenir son rang, gâtaient son caractère.*"<sup>80</sup>; "*Silencieux, attentif et narquois, Honoré observait la famille*"<sup>81</sup>; "*Curieux de tout*"<sup>82</sup>. Puis, André Maurois réalise des **parallèles**, par exemple entre le style d'écriture d'Honoré et le style de sa sœur, Laurence, pour le mettre en évidence: "*Honoré, dramaturge exécutable, se révélait, sans effort, épistolier charmant*"<sup>83</sup>. Dans la biographie, on trouve aussi **des comparaisons** de Balzac avec les autres : "*Honoré, plus doué qu'eux (...)*"<sup>84</sup>; "*Balzac, comme son père, était monarchiste par raisonnement, opportuniste par nécessité, bonapartiste par admiration et voltairien par tempérament.*"<sup>85</sup>

En ce qui concerne **le portrait de Victor Hugo**, on trouve dans la biographie des **descriptions psychologiques du personnage** : "*(...) le petit Victor, tendre et sensible*"<sup>86</sup>; "*Le petit Victor n'avait que cinq ans, mais c'était un enfant sensible et attentif*"<sup>87</sup>. Il y a aussi dans la biographie des **descriptions faites par l'intermédiaire des autres personnages** (le colonel) : "*Victor, le plus jeune, montre une grande aptitude à étudier. Il est aussi posé que son frère aîné, et très réfléchi. Il parle peu et jamais qu'à propos. Ses réflexions m'ont plusieurs fois frappé. Il a une figure très douce.*"<sup>88</sup>

Quant au **portrait de George Sand**, celui-ci n'est pas différent des autres mentionnés. On trouve donc une **description psychologique** dès les premières pages de la biographie, description faite par André Maurois : "*(...) et acquit par là un comportement viril (...) à dix-sept*

<sup>77</sup> Cf. *Ibidem*, p. 51.

<sup>78</sup> Cf. *Ibidem*, p. 52.

<sup>79</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965, p. 14.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>86</sup> André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954, p. 23.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 27.

ans, indépendante (...) impatiente de toute autorité masculine (...) fut toujours chrétienne et se crut en communion mystique avec son Dieu (...) s'imposa pourtant au respect de tous par le génie, le travail et le courage”<sup>89</sup>

Enfin, on trouve aussi beaucoup de descriptions physiques comme : “Aurore avait une profusion de cheveux noirs, des yeux d’Andalouse, “un teint de tabac d’Espagne” et la taille la plus souple”<sup>90</sup>.

Pour conclure, on peut dire que le biographe André Maurois utilise beaucoup de techniques de réalisation du portrait de son personnage : la description physique, la description psychologique, la caractérisation indirecte (réalisée par les personnes proches, par les membres de la famille, par les amis, par les autres écrivains, etc.), la caractérisation par l’intermédiaire de la pensée du personnage, la caractérisation par les actions faites par le personnage-même. Les techniques que Maurois utilise peuvent appartenir aussi à un romancier. C’est pour cela que les biographies de Maurois sont différentes des autres simples biographies. Le style du biographe André Maurois est le même dans toutes les trois biographies mentionnées.

## BIBLIOGRAPHY

- André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Édition Hachette, 1954.  
André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Édition Hachette, 1965.  
André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952.  
Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1984.  
Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Édition Presses Universitaires de France, 1998.  
Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Édition Ellipses, 2006, p. 43.

---

<sup>89</sup> André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Édition Hachette, 1952, p.12.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 55.

## THE NEED OF KNOWING CULTURAL MODELS

**Florentina Cristina Guran (Stănciulescu)**  
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The social space is deeply marked by culture seen as a collective phenomenon. The role of the cultural model is to determine the framework of values in which the individual finds his axiological landmarks that offer him a harmonious development. The cultural model proposes a levelling of the general features of existence related to the cultural experiences of the individual. Our need to relate to cultural models has its roots in understanding national specificity. Viewed in terms of the interaction of the individual with society, any cultural model involves a process of transforming the individual into a cultural being from a biological entity.*

*Keywords: culture, model, value, experience, society*

Atât trăsăturile fiecărui individ cât și cele ale comunităților din care indivizii fac parte se substituie în prototipuri generatoare de modele culturale cu trimitere directă la acțiuni umane, idealuri și aspirații. Procesul socializării este cel care înlesnește însușirea modelelor culturale de către individ prin învățare.

Spațiul social este profund marcat de cultura văzută ca un fenomen colectiv. Modelul cultural are rolul de a determina cadrul de valori în care individul își găsește reperele axiologice ce-i oferă o dezvoltare armonioasă. Modelul cultural propune o nivelare a trăsăturilor generale ale existenței raportate la experiențele culturale ale individului.

Nevoia noastră de a ne raporta la modele culturale își are rădăcinile în înțelegerea specificului național „ca să putem înțelege destinul culturii românești, trebuie să ținem mereu seama de vitregia istoriei românilor.”<sup>1</sup> Privit sub aspectul interacțiunii individului cu societatea, orice model cultural presupune un proces de transformare a individului în ființă culturală din entitate biologică. Măsura sub care individul reușește să se integreze social în toate aspectele ce derivă de aici, culminând cu promovarea calității vieții acestuia generează „produsele întregii umanități care se particularizează în timp și spațiu”<sup>2</sup> și care se găsesc în condiționare reciprocă cu societatea.

Asumarea și punerea în practică a anumitor obiceiuri de comportament se poate realiza prin stabilirea de modele comportamentale capabile să asigure orientarea optimă a acțiunilor indivizilor. Standardele de comportament pot fi stabilite în conformitate cu modelele de comportament ale respectivei societăți pentru care cultura este percepută ca mod de viață.

Regulile de comportament generate de modelele alese asigură individului adaptarea la mediul în care trăiește deoarece „în profilul spiritual al omului contemporan devine

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Profetism românesc*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 139

<sup>2</sup> Constantin Schifirneț, *Sociologie*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, Editura Comunicare.ro, București, 2004. p. 180

reprezentativă și definitorie capacitatea de apreciere a măsurii propriei creații educaționale, măsură obiectivă în criteriul social de selecție.”<sup>3</sup> Modelele de comportament sunt desprinse dintr-o moștenire socială ce permite identificarea membrilor unui grup cu comportamente, atitudini, credințe și obiective sper care se orientează în viața socială. Privite dintr-o altă perspectivă, în comportamentul individual, chiar și cele mai riguroase modele culturale au propriul grad de libertate și diversitate. Putem afirma faptul că în determinarea modelelor culturale, spre a putea ajunge la direcționarea acțiunilor conștiente și inconștiente, acestea necesită a fi puse în practică treptat până când ele devin un obicei de comportament deoarece „comportamentul membrilor oricărei societăți și formele majorității obiectelor pe care le folosesc sunt în mare măsură stereotipizate și pot fi descrise ca modele culturale.”<sup>4</sup>

Pentru a atinge cel mai înalt punct al dezvoltării personalității sale, omul necesită o acumulare sistematică a cunoștințelor pe tot parcursul vieții. Dezvoltarea și organizarea regulilor pot naște modele elaborate de comportament, poziționând individul între cele două limite: cea socială și cea culturală. Dacă valorile culturale pot fi preluate direct atât din mediul în care trăiește individul dar și indirect din alt sistem cultural, pe de altă parte, modelele de comportament sunt învățate de individ sau descoperite de el atunci „când se observă uniformități de comportament, explicația trebuie căutată într-o viață comună, în învățarea și apartenența la o aceeași cultură”<sup>5</sup>.

Identificăm modele culturale care au la bază ideea fericirii și a libertății (modelul cultural american) dar, dintr-o altă perspectivă, putem argumenta și prezența modelului cultural japonez, care își găsește valorile în aspecte precum armonia, cooperarea, recunoștința și corectitudinea, aici societate fiind văzută ca o extensie a familiei unde onoarea depășește cu mult câștigul material.

Modelul cultural european aduce în centru următoarele valori: adevărul, binele și frumosul. Termenul de valoare primește diferite conotații date de nenumăratele ramuri ale științei. În încercarea noastră de a privi valorile din perspectiva literaturii și a filosofiei, identificăm criterii după care se face distincția dintre bine și rău, dintre frumos și urât, dintre credință și necredință.

Specificul național este centrul de greutate al modelului cultural românesc pentru că „niciodată la români n-au dominat spiritul de castă sau raporturile de senioritate și nici ideea inamovibilitate aristocratică.”<sup>6</sup>

Perspectiva socio-axiologică de analiză a valorilor presupune transformarea valorilor culturale în bunuri culturale identificându-se mai multe categorii axiologice: sistemele de valori, judecăți de valoare, idealuri valorice etc. Obiectele, acțiunile sau ideile care sunt apreciate de majoritatea membrilor unei societăți și sunt considerate ca fiind dezirabile, pot ajunge a fi considerate valori dat fiind faptul că „valoarea este o autonomă și față de lucrurile cărora le-o putem atribui și față de subiectele care o prețuiesc, adică o esență absolută.”<sup>7</sup> Evaluare indivizilor ce compun o societate se poate face după aceste valori capabile, la rândul lor, să genereze modele. Identificând totuși deosebiri între valorile individuale și cele ale grupului social, putem

<sup>3</sup> A. Dicu, E. Dimitriu, *Probleme de psihosociologie a educației*, Editura Științifică, București, 1973, p.185

<sup>4</sup> Ralph Linton, *Fundamentul cultural al personalității*, Editura Științifică, București, 1968, p. 164

<sup>5</sup> Ibidem, p. 14

<sup>6</sup> Ion Tudosescu, *Identitatea axiologică a românilor*, Editura Fundației România de Măine, București, 1999, p.33

<sup>7</sup> Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, Editura Casei Școalelor, București, 1939, p. 77

înțelege cu ușurință că sistemul valoric al unei societăți este alcătuit din totalitatea valorilor acelui grup.

Pentru că atât valorile materiale cât și cele spirituale sunt înglobate în cultură alături de manifestările și comportamentele umane, putem identifica o legătură între cultură și personalitatea umană consolidată de totalitatea caracteristicilor dobândite de individ și care se subordonează unui sistem de idei, de obiceiuri și de modele comportamentale. La rândul lui, modelul de comportament se poate transforma în normă, dar cu condiția ca acesta să poarte o semnificație și o valabilitate supraindividuală. Totalitatea lucrurilor importante care necesită a fi înfăptuite sau evitate contribuie la conturarea unui tipar comportamental abstract definit ca normă. Relația individului cu propria sa libertate este analizată, din acest punct de vedere, sub impactul tehnologiei, al economiei și al societății.

O analiză asupra valorilor se poate face atât din perspectiva vieții culturale cât și cea a vieții sociale. Valorile spirituale și materiale ale culturii, reflectate în comportamentul și în stilurile de viață ale oamenilor, consolidează condiția noastră în univers. Principiul binelui este reliefat prin ipostaza divină a ființei umane din care se desprinde frumosul absolut și sacrul, iar principiul răului este susținut de ipostaza demonică, a urâtului, a antisacrului.

Omul are nevoie de a găsi un raționament logic al lumii care îl înconjoară pentru a se putea desprinde de confuzie și de iraționalism și pentru a-și putea găsi sensul, așa cum „civilizația românească a dovedit în repetate rânduri în trecut capacitățile sale proprii de reaşezare și relansare pe linia continuității, în concordanță cu sensurile istoriei.”<sup>8</sup>

Trăsăturile morale definesc specificul trăirilor noastre existențiale, aşadar ordinea și înțelepciunea atribuie omului sentimentul că lumea are sens și că prin cultură putem să dănuim atât timp cât „există atmosfera spirituală, dogmele din care a izvorât.”<sup>9</sup>

Participând intens la actul de cultură prin creație și prin inovație demonstrăm faptul că nu suntem doar consumatori de cultură ci și creatori, manifestându-ne identitatea națională și consolidând supraviețuirea propriei nații.

Modelul cultural este generat de totalitatea regulilor care influențează comportamentul unui grup de indivizi și care are drept scop stabilirea modelelor comportamentale. Din această perspectivă, modelele culturale însușesc comportamente învățate și folosite în anumite situații precum credințele, aşadar „multe din trăsăturile caracteristice ale profilului spiritual și moral ale poporului român, izvorâte din tipul de civilizație pe care îl practică în strânsă legătură cu modul în care el receptează și trăiește existențial”<sup>10</sup> sunt atribuite unor valori pozitive necesare unei bogății materiale dobândită pe merit.

Cultura ca un atribut al omului, este percepută de acesta ca instrument de adaptare la mediu, dar prin intermediul culturii, omul poate transforma mediul natural pentru propriile trebuințe. O societate dinamică, în continuu progres, este aceea în care sectoarele cultural-educational și informațional dețin locul primordial.

Eforturile de cunoaștere, atitudinile individului față de lume concretizate în sisteme de valori, dar și în sisteme teoretice și simbolice se cristalizează în jurul componente spirituale a culturii. Comportamentul uman are infinite zone de manifestare pornind de la normele de asigurare a traiului exprimate prin comportamentul economic, la organizarea socială ca vizează

<sup>8</sup> Ion Tudosescu, *op.cit.*, p. 81

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 40

<sup>10</sup> Ion Tudosescu, *op. cit.*, p. 87

comportamentul politic și ajungând la legea strămoșească ce este subordonată comportamentului juridic.

Pentru a putea cunoaște lumea și a da sens vieții sale, individul se raportează la cultură ca la un sistem de valori, de atitudini și de funcții simbolice. Componenta culturală, în strânsă legătură cu cea de învățare, poate contribui la dezvoltarea unei atitudini echilibrate a individului în exploatarea rațională a naturii.

Cultura este cea care generează modelele de comportament integrate în propria conduită. Atingerea unor noi zone spirituale, căutarea permanentă a valorilor și umanizarea realului natural și social reprezintă trepte în procesul cunoașterii și al devenirii care presupune „mișcare, schimbare, prefacere sau succesiune, dezvoltare, desfășurare, evoluție ori transformare”<sup>11</sup>

Modelele culturale pe care membrii unei societăți le împart între ei, focalizate fiind spre un punct comun, conduc la o viziune de ansamblu asupra obstacolelor. Așadar vorbim de o cultură care poate deveni educativă prin pătrunderea individului într-un câmp de autenticitate, cu atenția concentrată asupra faptului că „valorile culturii ar dispărea îndată ce ne-am spune că valabilitatea lor se reduce la aria limitată a individualității noastre.”<sup>12</sup>

Un rol major în evoluția și dezvoltarea individului îl are cultura, iar dreptul la cultură este unul fundamental la fel ca dreptul la libertatea gândirii. Identificăm un proces neîntrerupt de modelare a personalității umane prin cultură, păstrându-se atât experiența socială cât și cea cognitivă, nerenunțând la formele de exprimare a conștiinței de sine în societate.

## BIBLIOGRAPHY

1. A. Dicu, E. Dimitriu, Probleme de psihosociologie a educației, Editura Științifică, București, 1973
2. Constantin Noica, Sentimentul românesc al ființei, Editura Eminescu, 1978
3. Constantin Schifirneț, Sociologie, Ediția a III-a revăzută și adăugită, Editura Comunicare.ro, București, 2004
4. Ion Tudosescu, Identitatea axiologică a românilor, Editura Fundației România de Măine, București, 1999
5. Mircea Eliade, Profetism românesc, Editura Roza vânturilor, București, 1990
6. Ralph Linton, Fundamentul cultural al personalității, Editura Științifică, București, 1968, Studiul introductiv Dr. Vasile V. Caramelia
7. Tudor Vianu, Studii de filosofie și estetică, Editura Casei Școalelor, București, 1939

---

<sup>11</sup> Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, 1978, p. 180

<sup>12</sup> Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 81



## THE AESTHETIC REVIVAL OF VICTORIAN ENGLAND

Maria Cristina Fulop

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: The Pre-Raphaelite Brotherhood was more than a revolution in ideals and methods of painting it was a protest against the moral and intellectual emptiness of the Victorian age. It was rebellion against artificial authority, against tradition and convention which spread from ethics to politics and touched all morality and knowledge; it affected the literature of Europe from philosophy to fiction; drama to the lyric poem. Confronted once more with the realities of Victorian life these young enthusiasts turned to the past for guidance to a time before art was corrupted by strict norms and mannerisms. Typical representative for the movement is the painter, poet, illustrator, translator Dante Gabriel Rossetti, considered to be the founder and leader of the Pre-Raphaelites due to his artistic and literary aptitudes and influences. His multi-faceted artistic personality orchestrated the foundations of the Brotherhood in its varied forms starting from the initial outcry of rebellion against the pre-established aesthetic dogmas to the larger cultural phenomenon that engulfed the Victorian society towards the end of the century.*

*Keywords: aesthetics, Pre-Raphaelite, beauty, poetry, art.*

The Victorian Age extends during the reign of Queen Victoria (1837- 1901), age in which Britain was the largest empire of the world occupying one fifth of the Earth's surface and governing a quarter of world population. London had at the time the financial status of world capital fact which triggered huge investment flows which prompted rapid technological progress and division of social classes. The Victorian age is characterized by abundant representations in most fields of activity. In science, industry and agriculture we witness important steps forward with the creation of the steam engine, the railway and Darwin's theory of evolution which set the trend in natural history. The literary stage is marked by the transition from the Romantic Revival to Modernism or Realism fostering a fusion between romantic and realist styles and the rise of the Victorian novel. The Victorians share a passion for medieval stories of chivalry, legends, myths and nobly, courtly behavior. The primary focus of the poetry is the moral purpose of art and literature in a period of great intellectual tumult. Towards the end of the century Gothic influences spark the production of Gothic tales.

In 1848, the year of Revolutions, three young painters, all students at the Royal Academy in London shared common ideals in painting and art and joined to form the Pre-Raphaelite Brotherhood to reform the artistic establishment of Victorian England. They rejected the formalism and rigidity of British painting. Nature and the external world become the main sources of inspiration, after the study of early Italian art. "Beauty is to be brought into the works of art by a truthful and unflinching rendition of what is presented to the painter's eye."<sup>1</sup> The artist had to sympathize with what was direct, serious and heartfelt and avoid conventionalism and

---

<sup>1</sup>Welland D.S.R. ed., *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, 1953, George G. Harrap Co.Ltd, p.56

self-parading. They rejected the influence of Sir Joshua Reynolds, artist and first president of the Royal Academy as harmful.

The term “Pre-Raphaelite Brotherhood” (PRB) suggests the vaguely medieval subject the group is known for. The young artists enjoyed the beauty of the brilliant color lines and broad flat areas seen in early Italian painters before Raphael, as well as in Flemish art in the 15th century. This were not characteristics preferred by the more scholarly approach taught during the mid-19th century at the Royal Academy, which emphasized the Old Masters' heavy light and dark coloring. The writing of the art critic John Ruskin, especially the famous passage from *Modern Painters*, was another source of inspiration for young artists, telling artists “to go to nature in all singleness of heart... rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing.” This mixture of issues posed to the intense attention to detail of the group and the creation of the technique of wet white field that created the dazzling color they are known for. In an attempt to capture the minute detail of every leaf and blade of grass, the artists also were some of the first to complete parts of their canvases outdoors.

Pater compliments the Pre-Raphaelite aesthetics, championed in Dante Gabriel Rossetti's work as “a perfect sincerity taking effect in the deliberate use of the most direct and unconventional expression”<sup>2</sup>. He mentions among stylistic highlights the novelty of the verse music, the transparency of language, the control of style and the sensible imagery of medieval grotesque ancestry in the tradition of Edgar Allan Poe. The visionary themes from both poems and paintings are illustrated through pictorial, descriptive details. Landscape blends with the plot, the characters and the themes in the tradition of Victorian word-painting. The artist integrates “descriptive details with thematic motifs in order to emphasize the contrast between the old and the new, the past and the present”<sup>3</sup>.

Dante Gabriel Rossetti is considered to be one of Love's lovers “to him love is based on a peculiar type of physical and material beauty, like in Dante Spirit and Matter are opposed. Beauty is not only material it is spiritual. Matter and Spirit play into each other”<sup>4</sup>. The same argument is supported by his biographical work *Hand and Soul* where according to the protagonist art must come from a vision in the soul and soul was portrayed as a beautiful woman. Therefore the aim of art was beauty.

In 1856 Dante Gabriel Rossetti embarks on the second stage of Pre-Raphaelitism becomes acquainted with William Morris, Algernon Charles Swinburne and Edward Burne Jones, all undergraduates at Oxford and together they join the task of decorating the library walls of the Oxford Union with frescoes on themes from the Arthurian legend. They founded the Hogarth Club, an exhibiting and social club and established art firm of Morris&Co. which signaled the beginning of *Art and Crafts Movement*. They remained partners until 1874 when a dissolution took place and the firm remained to be administrated by Morris. By this time his style in painting changes from the Pre-Raphaelite to own creative representations of women. He meets Jane Burden and is immediately drawn to her, impersonating in real life the Arthurian love triangle with fellow artist William Morris as Jane becomes the favourite model for of his female portraits.

---

<sup>2</sup>Walter Pater, *Complete Works of Walter Pater*, Delphi Classics, 2017, p.52

<sup>3</sup>Smith, Jason, Fall 1990, <http://www.victorianweb.org/technique/wrdpaint.html>

<sup>4</sup>Marsh Jan, *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, Weidenfeld& Nicolson, 1999

In the second phase of Rossetti's artistic creation much of the freshness and the naturalism was suppressed by symbolism, the realism became idealism and worldly concerns gave way to ethereal subjects. The poems and paintings displayed a new sensuousness as everyday sensations were charged with an aesthetic and erotic symbolism while exhibiting the power of expressing the inanimate world. Dawn, noon, night acquired human or personal expression and the concept of the beloved became symbolized myth. Rossetti's Pandora, Proserphine, Lady Lilith, Sibylla Palmifera become mystical representations of poetry and legends. The Romantic symbolism changes through patterns of spiritual and sensual beauty, visually depicted and afterwards set to music in his poems.

During the later part of the 19<sup>th</sup> century, the Aesthetic Revolution, also known as "art for art's sake", permeated British culture, as well as spreading to other countries such as the United States. Authors, artists and designers tried to create works that were appreciated purely for their beauty rather than for any narrative or moral purpose, based on the premise that beauty was the most important thing in life. Initially this was regarded as a slap in the face of the art tradition that held that art ought to teach a lesson or deliver a morally uplifting message. In all avenues of life, from art and literature, to home decorating, to fashion, and promoting a new simplicity of style, the trend exploded into a cult dedicated to the development of beauty.

In literature, Walter Pater, Dante Gabriel Rossetti, and the poet Algernon Swinburne advocated aestheticism. The conception of art for the sake of art was highly influential in the visual arts. Many of the later paintings of Dante Gabriel Rossetti are actually portraits of attractive women that are appealing to the eye, rather than linked to a literary tale as in earlier Pre-Raphaelite paintings. In much of the work by Sir Edward Burne-Jones, whose *The Golden Stairs* (1880) catches the visual mood in its presentation of a long line of attractive women walking down a staircase, devoid of any real plot substance, a similar style can be found. Another Rossetti disciple, the artist William Morris, created exquisite designs for household textiles, wallpaper, and furniture to surround his customers with elegance.

In divorcing art from any moral or narrative material, the Aesthetic Revolution gave the Victorian public a challenge. The notion that a clear expression of mood or something purely pretty to look at could be called a work of art was a groundbreaking notion in an age where art was meant to tell a story. Nevertheless, the ideals of the Aesthetic Revolution are an important development on the road to Modern art in its claim that a piece of art should be divorced from narrative.

Given the fact that it lasted only a few short years for the Brotherhood, its influence was tremendous. In the Victorian art world, Millais and Hunt both went on to establish significant positions for themselves. Millais would continue to become an immensely successful artist, sell his works of art for large amounts of money, and finally be elected President of the Royal Academy. Hunt, who was perhaps most faithful to the Pre-Raphaelite aesthetic, became a renowned artist and published several articles and books on the Brotherhood's founding.

Rossetti became a mentor to a group of younger artists, including Edward Burne-Jones and the Arts and Crafts Movement's founder, William Morris. The paintings of beautiful women by Rossetti have helped to inaugurate in the later Victorian period the latest Aesthetic Movement, or the taste for Art for Art's Sake.

Even if the Pre-Raphaelites might seem less than modern to a contemporary audience it created a revolution in their own day. For their "truth to nature", they were one of the first groups to value painting out-of-doors, and their idea of banding together to take on the art establishment

helped to pave the way for later groups. They are distinguished from other Victorian painters by the distinctive elements of their works, such as the intense attention to detail, the bright colors and the exquisite portrayal of literary subjects.

The only real cross-cultural, interdisciplinary trend of the Victorian period is likely to reflect pre-Raphaelitism. Pre-Raphaelitism is mostly researched by art historians or literary academics who fail to translate the cultural nature of the movement into the literary nature. In their determination that art and literature should accept and complement each other, the absence of limited specialisation is related to one of their most important and distinguishing features. This definition is definitely in the greater Romantic tradition, resulting in the notion that all art styles should be combined with and complete with the individual arts. As a general argument, it is legitimate to suggest that in the strongest Romantic tradition, the Pre-Raphaelites are anti-institutional, looking back to a golden age before rigid art laws and regulations are laid down in pursuit of independence from institutional influence.

The purpose is nothing less than the development of a modern art that naturally emerges from individuals rather than from doctrine. The primary Pre-Raphaelite example of this resistance to limited specialization is Rossetti. He sees himself as a painter/poet or poet/painter, a puzzling personality for his commentators who could not understand his dualistic artistic nature.

In his review of Rossetti's *Blessed Damsel*, R.D. Warner remarks that it is equivalent to Dante's *Vita Nuova*, except that there is no *Divine Comedy* that accompanies it to equal Rossetti to the great classical poet Dante. The idea that Rossetti should have expanded his poetic skills to their full in his painting is expressed by R.D. Warner. This is exactly what Rossetti prefers not to do, and not only his painting, but also his theory of the interrelationship of the arts would have had to be discarded in order to do so. The theory of the Pre-Raphaelite is based on the doctrine that the arts should work together with an effect rather than independently of each other.

For Rossetti and Pater, the contrast is that theirs is a faith of elegance, rather than a pagan Christianity that uses elegance to worship God. Beauty is divine to them. Art was their religion, as Grierson claims. Music, art, and poetry are not different phenomena, but they are all part of the same phenomenon, which is the effort of man to construct beauty.

Even among the Pre-Raphaelites or the Aesthetes/Decadents, this holistic ideal of art production is only rarely seen in reality, there are many notable accounts of Pre-Raphaelites breaking out of specialized positions. Rossetti draws and writes poems, of course. William Morris makes practical sculpture and craft objects and publishes poems and prose. For Pre-Raphaelitism, this need to work concurrently in many art forms is more important than a precisely established theme.

In fact, by referring to Rossetti's prose version of *Hand and Soul* in the first number of *The Germ*, this "truth to nature" dispute can be easily clarified. This is the story of an artist named Chiaro dell'Erma who is famous but innerly disturbed as an artist. A picture eventually appears to him and advises him to paint from his personal and individual experience. The argument is clearly that adherence to one's own inner experience is "truth to nature". This is a subtle change from the Romantic reality to the conception of nature, which Rossetti defines as "intensely philosophical". This long-held myth regarding the commitment of the Pre-Raphaelites to having a truthful vision of nature must only be grasped as fidelity to inner or subjective reality. The close photographic content of their paintings and poetry also belies the unrealistic essence of artistic or literary pre-Raphaelite works. This can be seen in the lighter than normal tonality in the paintings. These vivid colors, created by a special Pre-Raphaelite process of directly applying

the paint on white canvas without first having a neutral backdrop, demonstrate the high contrast of color that brings one of their most distinctive characteristics to the Pre-Raphaelite paintings.

This dreamlike trait takes on a new level in poetry. The over-rich word painting and artificial environment produce a “heightened” impact in Rossetti’s *Blessed Damozel*:

“From the fixed place of Heaven she saw  
Time like a pulse shake fierce  
Through all the Worlds. Her gaze still strove  
Within the gulf to pierce  
Its path; and now she spoke as when  
The stars sang in their spheres”. (lines 49-54)

The Pre-Raphaelite interest in the theatrical and dramatic is overall exemplified through richer than natural colors and brighter than natural hues. It is almost as if young boys and girls have stage make-up on in a “natural” setting. The dramatic effect in Pre-Raphaelite poetry is pointed out by William Morris in his 1870 essay on Rossetti’s poems. In discussing Rossetti’s *The Blessed Damozel*, which Morris thinks is the best poem of the collection, and other poems, Morris comments that “on the mystical and intensely lyrical side of the poems, they bear with them signs of the highest dramatic power”<sup>5</sup>. He goes on to mention that the dramatic power is in the external scenes as well as in the “ripeness of plan”, “congruity of detail”, and “imaginative qualities”<sup>6</sup> of Rossetti’s poetry. The Rossetti poems which according to Morris exhibit the most evidence of dramatic power include *Sister Helen*, *Eden Bower*, *The Last Confession*, and *Song of the Bower*.

The subject is always man and the human drama in all its aspects. The one way the Pre-Raphaelites are more than Victorian humanists may be observed in the degree to which they put special emphasis in many of their paintings on the metaphysical dimension. Whereas a humanist might be accused of emphasizing and promoting man’s “human” side, the Pre-Raphaelites are humanists who also recognize the spiritual and metaphysical aspect of man. As with all things Pre-Raphaelite, Rossetti is the innovator and leader, and in his paintings such as *Dantis Amor*, *Beata Beatrix*, and *The Blessed Damozel*, Rossetti strives to achieve a metaphysical plain. The striving for the synthesis of material structure and moral ideals in artistic works is one of the most enduring characteristics of pre-Raphaelitism that can be seen in both poetry and painting, early and late. This doctrine may very well have its roots in Ruskin’s conviction that art and architecture represent the moral vigor or spiritual degeneracy of a specific person and/or state, not always brought to full realization by Pre-Raphaelite artists or authors. Ruskin meticulously catalogs the history of artistic and anti-intellectual growth in Venice over the centuries in *The Stones of Venice*, and chronicles the spiritual rise and decline of Venetian society specifically through the exterior and internal appearance of its architecture. Or, more succinctly speaking, a material development can be an index of the metaphysical and moral status of a state.

In three distinct respects, the contrast between the convergence between materiality and faith of the Pre-Raphaelites and that of Ruskin can be identified. First of all, the Pre-Raphaelites are more concerned with faith than with material development. In the Pre-Raphaelite vision, a work of art’s first purpose is to surpass the mundane and aim toward the ethereal. Second, Pre-

---

<sup>5</sup> William Morris, *Artist, Writer, Socialist*, edited by May Morris (New York, 1966), p. 104

<sup>6</sup> Id.

Raphaelite artists and poets make more of a distinction than Ruskin seems to make between theology and morality.

The position of the artist is seen by Ruskin as one of trying to present a positive message, as art is not automatically positive for Ruskin. However, as a collective or a society as a whole, the Pre-Raphaelite artists never show any interest in an individual. Instead, the emphasis of Pre-Raphaelitism is still on the individual artist, free of any responsibility to a community or organisation, following his personal vision.

However, amid these substantial differences, the need for art to express sacred ideals is stressed by both Ruskin and the Pre-Raphaelites. This is undoubtedly one of the Pre-Raphaelitism characteristics that drew the support of Ruskin in 1851 for the party. While the Pre-Raphaelites never go as far as Ruskin would have liked to delegate art to religious intent, the need for spirituality in art is definitely acknowledged.

The material creation itself becomes a more true divine being than the material substances from which it is created. John Buchan captures Rossetti's specific abilities to deal with content very nicely and turn it as he says that, "he wrote ballads, but he was not a ballad-maker, lyrics, but he was not a singer; he is always the artificer, working with arabesques and inlays and strange jewels and rich intractable substances"<sup>7</sup>. The argument is that Rossetti often seeks to turn objects into art and, as such, something more.

Pater acknowledges Rossetti's effort to fulfill the moral ideals. Since Rossetti, few other Pre-Raphaelites so thoroughly accomplish the aim of fusion, although nearly all attempt. In poems, Morris definitely shows a strong degree of fusion like *The Blue Closet*, *The Defence of Guenevere*, and *The Haystack in the Floods*. Swinburne definitely aims for the same impact, in *A Match*. Yeats, in particular, brings and realizes the pre-Raphaelite trend of combining the metaphysical with the material in the modern century. For example, in *Sailing to Byzantium*, Yeats idealizes the goldsmith's material development for its moral ideals and wishes to take the shape of his body as a golden eagle. For Yeats and Rossetti, the attribute that brings their spirituality to the material form is art. In its most ideal sense, the development of artifice is the transformation of the material into a spiritualized tangible form. The artist's hand executes this metamorphosis more or less ideally by the degree of his or her attention to the beauty of art.

Perhaps the only time where the Pre-Raphaelites seek to describe their movement is the second number of *The Germ* and the fourth number of *Art and Poetry* in the declaration of intent written on the back cover. This assertion is relevant for the purpose of outlining the *raison d'être* of the magazine since it usually speaks of Pre-Raphaelite values. It is the only such Pre-Raphaelite statement, and its showing is noteworthy in such a prominent location. The first two paragraphs deal with the premise in this credal declaration (three paragraphs long) that most periodicals collect the thoughts of non-artists and critics, whereas this periodical will "obtain the thoughts of Artists", and it is for this reason that "this Periodical has been established"<sup>8</sup>.

The emphasis on the artist's thoughts in such a credo is highly important. It reiterates the commitment of the Pre-Raphaelite to the work of the practitioner, particularly in art and poetry, and is critical of those who write about art but do not produce it by omission. In their journal, the Pre-Raphaelites mainly want artists writing about art. By means of clarification, to stress this

---

<sup>7</sup> Buchan, John, *Dante Gabriel Rossetti: Poems* (London, 1934), pp. x-xiii

<sup>8</sup> Rossetti, William, ed., *Facsimile Edition of The Germ and Art and Poetry* (London, 1901), p. 98 and p. 193

idea, they put the term under the heading, “Conducted Principally by Artists”. Perhaps the most important is the third paragraph of the doctrine.

Having identified the power of artists over non-artists to practice, the pronouncement concludes with the pledge that “hence this work will contain such original Tales (in prose or verse), Poems, Essays, and the like as may seem conceived in the spirit, or with the intent, of exhibiting a pure and unaffected style”<sup>9</sup>. This is the most dramatic declaration, in the way that the artist is called upon to work unimpeded by schools or customs but to create “a pure and unaffected style”<sup>10</sup>. As the ultimate aim of the revolution, it is a call for artistic expression that will echo through the later Aesthete/Decadent writings. It must be permitted for artists to create their own styles. This definition was later capsulized by Pater with his use of Georges Buffon’s statement that “the style is the man”<sup>11</sup>.

One of Pre-Raphaelitism's most important achievements is the notion that art and pure style are related. The magazines *the Germ* and *Art and Poetry* often feature a sonnet reprinted by William Rossetti on every cover that speaks of every man speaking the truth, no matter how trivial or unimportant it might sound to him. William later interpreted the sonnet as follows in his introduction to the 1901 facsimile edition: “A writer ought to think out his subject honestly and personally, not imitatively, and ought to express it with directness and precision; if he does this, we should respect his performance as truthful, even though it may not be important. His indicated, for writers, much the same principle which the Pre-Raphaelite Brotherhood professed for painters, – individual genuineness of thought, reproductive genuineness in the presentment.”<sup>12</sup>

The key words here are “personally”, and “individual”. If a person is true to himself, it is important to recognize his artistic creation as real. No other criterion exists for judging the facts. Again, the focus is plainly on human growth and personal rights, as in *The Germ* credo. The Pre-Raphaelites, if anything, go out of their way to foster individuality in art that is very rapidly undermining their own corporate identity. It is also significant that, over fifty years since the original concept was created, William Rossetti still articulates the fundamental Pre-Raphaelite theory of individual creative expression.

## BIBLIOGRAPHY

- Buchan, John, *Dante Gabriel Rossetti: Poems*, London, 1934.
- Landow, George P., *Introduction*, Victorian Web, September 9, 2007, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/pm/intro.html>.
- Landow, George P., *Pre-Raphaelites: An Introduction*, Victorian Web, June 7, 2007, <http://www.victorianweb.org/painting/prb/1.html>.
- Landow, George P., *Chapter One, Section I: Ruskin and the tradition of ut pictura poesis*, Victorian Web, July 25, 2005, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html>.
- Marsh, Jan, *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, Weidenfeld& Nicolson, 1999.
- Morris, May, *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, New York, 1966.

---

<sup>9</sup> Id.

<sup>10</sup> Id.

<sup>11</sup> Pater, *Appreciations; with an Essay on Style*, p. 33

<sup>12</sup> Rossetti, William, ed., *Facsimile Edition of The Germ and Art and Poetry* (London, 1901), p. 98 and p. 193

Pater, Walter, *Appreciations: with an Essay on Style*  
<http://www.rossettiarchive.org/docs/pr99.p32.rad.html>.

Pater, Walter, *Complete Works of Walter Pater*, Delphi Classics, 2017.

Ruskin, John, *Modern Painters Vol. III*, published on Project Gutenberg, February 19, 2012. <http://www.gutenberg.org/files/38923/38923-h/38923-h.htm>.

Sambrook, James, ed., Ruskin, *Pre-Raphaelitism*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Smith, Jason, Fall 1990, <http://www.victorianweb.org/technique/wrdpaint.html>.

Warner, R.D., *The Blessed Damozel*, *Modern Language Review*, XXVI, 1931.

Welland, D.S.R., ed., *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, George G. Harrap Co.Ltd, 1953.

Wood, E., *Dante Rossetti and the Pre-Raphaelite Movement*, Sampson Low, Marston&Co., 1898.



## MARIA BANUȘ – A WRITER CONVERTED BY THE OPRESSIONS OF PROLET CULTISM

Georgia Daniela Popa (Olah)  
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: My initial plan in elaboration of this work was to refresh a special poetic mind whose destiny was to cross a wide and suspicious epoch that filled the memory and the poet's life with unforgettable traces. Certainly she is very special poet who impresses with sensuality and poetic sensibility, an overflowing shyness but being a remarkable conscientiousness. It's none other than Maria Banuș, a writer who is trained after the war, enjoys great popularity in that period and conforms to the spirit of socialist realism.*

*Through this work I propose to re-enact this poet by mirroring the stages of her life in the poems she impregnated the juice of life to the card she passes.*

*We mention here the poems from the realist socialism period, poems bathed in activism in which there are plentiful themes of proletcultism.*

*In the same way, particularly important seemed to me the confessions that the author Maria Banuș leaves them to the posterity in her diary "Însemnările mele". The diary that I want to discuss in this paper is a vast one, it contains periods of time between 1927-1999, being, probably, the most extensive writing of this type in Romanian literature. The diary brings in front of the readers autobiographical testimonies from the writer's life but also scenes from life of the party activist.*

*Keywords: Maria Banuș, socialist realism, diary, poems, life.*

### 1. Scurtă incursiune în misiunea de poetă

O fărâma de adevăr istoric ce se desprinde din amalgamul de întâmplări care sunt sortite să-i perinde viața unui deosebit om, unui suflet încercat de vremi ne implică pe noi în tumultul de atitudini, de relatări excepționale, de cuvinte puse cu sensibilitate și dăruire într-o formă aparte menite să trezească un suflu de speranță în inimile cititorilor. Fărâma de adevăr este nimeni alta decât Maria Banuș. Mi-a plăcut să o numesc așa din prisma faptului că în orice cuvânt, în orice vers, orice strofă, poezie sau fragment se regăsește un dram de adevăr istoric prin care poeta a avut nenorocul, sa-i zicem așa, să-l traverseze probabil, involuntar sau nu. Aceste adevăruri istorice i-au marcat întreaga trăire dar și întreaga operă. Pe de o parte e vorba despre războiul care i-a impregnat temeri de nedescris, apoi moartea prematură a tatălui său pe când ea avea doar nouă ani, instaurarea regimului comunist și necesitatea scriitoarei de a se supune acelor norme mai puțin agreate de intelectualitatea acelor vremuri. Mai mult decât atât, apartenența etnică a Mariei Banuș îi accentuează și mai mult frica și temerile în acea perioadă zdruncinată.

Într-un București de altădată tânăra Maria Banuș începe să-și încerce notele artistice în câteva pagini de jurnal, apoi la paisprezece ani scrie o poezie pe care Tudor Arghezi i-o publică

în revista pe care o conducea „Bilete de papagal”. Așa începea latura artistică a „unei copile de 14 ani”<sup>1</sup> cum a numit-o Eugen Simion, cu largi veleități beletristice și literare.

Viața familiei Banuș se schimbă drastic după moartea stălpului familiei iar acest efect se observă în comportamentul tinerei copile care avea doar nouă ani când tragicul eveniment s-a năpustit asupra ei și a mamei ei. Sensibilitatea, timiditatea și emotivitatea sunt probabil efectele acestei tragedii iar dorința ei de a scrie încă din tinerețe este o modalitate de descărcare a încărcăturii emoționale pe care tânăra scriitoare o posedă. Paginile de jurnal, ascunse, bineînțeles, de mama ei cu care aflăm că nu se prea înțelegea, ne dezvăluie încă de la început o latură necunoscută a Mariei Banuș, aceea de tânără îndrăgostită. Probabil de aici rezultă primele încercări de poezie ale tinerei poete, din febrilitatea unei tinere adolescente care trăiește cu vitalitate momentul, clipa, secunda și toate acestea le transpune în cuvinte. Este deosebit de important să aducem aici în discuție traiectoria pe care a avut-o latura poetică a Mariei Banuș. Așadar după ce i se publică prima poezie de către Tudor Arghezi, tânăra poetă debutează relativ repede, la doar douăzeci și trei de ani cu un volum deosebit, *Țara fetelor* (1937), privit de către critica vremii cu mare interes. În această etapă a vieții sale, deși fiind foarte tânără, poeta dă dovadă de un echilibru și o maturitate artistică care nu este caracteristică unei debutante. Lumina artistică și noblețea pe care le-o oferă poeziilor sale le conferă acestora un prim rang în rândul tinerilor poeți. Mircea Iorgulescu susținea faptul că poeta avea o experiență literară vastă ceea ce nu o încadra în rândul debutanților, ci părea a fi o scriere profundă, adâncă a unui scriitor experimentat. „Numai așa vom înțelege mai bine de ce *Țara fetelor* este în toate laturile o carte matură, surprinzătoare, scrisă cu stăpânirea deplină a mijloacelor, fără stângăciile caracteristice unui începător.”<sup>2</sup>

Splendoarea, strălucirea și noblețea acestor poezii din volumul de debut ia naștere din loialitatea caracteristică vârstei adolescente. Câțiva ani mai târziu, criticul Eugen Simion aduce în discuție această vârstă a maturității adolescente, a neliniștii provocate de sentimentul de dragoste care se regăsește în poeziile din *Țara fetelor*. O feminitate abundentă, expansivă reiese din versurile tinerei scriitoare care transpune în poezie o biografie interioară. Așadar, criticul Eugen Simion ne transpune în imagini faptul că mulți scriitori au încercat să transpună aceste convingeri, aceste trăiri ale sentimentului erotic, dar nimeni nu le-a putut reda cu o asemenea acuratețe ca a Mariei Banuș: „De la Heliade la Arghezi, toți au cântat lingoarea fetei nubile, tulburarea pe care o provoacă trezirea sentimentului erotic. Maria Banuș cercetează, cu mai mare îndreptățire, din interior, confuza fiziologie în erupție a fetei ce iese din adolescență și stă, nehotărâtă, temătoare, concupiscentă la porțile altei vârste.”<sup>3</sup> Pe drept cuvânt, atmosfera regăsită în aceste poeme care filtrează senzualități și înfiripează euforie și neastâmpăr cauzate de sentimentul eului supus iubirii, oglindește în sufletul cititorului melancolie, bucurie și vitalitate iar poetei îi conferă strălucire și vigoare artistică.

Ceea ce surprinde în poezia Mariei Banuș din această perioadă este că ea alătură ideii de inițiere sexuală, de taină erotică o trăire, o constatare a lumii fizice, după cum remarcă Eugen Simion în *Scriitori români de azi*. În viziunea lui găsim în poezia Mariei Banuș elemente citadine: cina în familie, strada, copiii, vecina care se bâlbâie, bunicii, bucătăria. Diferența e că autoarea nu abuzează de aceste elemente ci le trece prin filtrul unei senzualități fine. Tânăra de

<sup>1</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 66.

<sup>2</sup> Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 23.

<sup>3</sup> Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 68.

nici douăzeci de ani se lasă purtată de sentimentul iubirii și îl trăiește intens în acest mediu citadin acoperit de farmecul și de societatea de odinioară a Bucureștiului: „Fata de optsprezece ani care nu mai crede în existența zburătorului și se supune destinului lumesc al iubirii trăiește într-un mediu determinabil social și moral (lumea târgului vechi, cu o negustorie mărunță, panicată de viață).”<sup>4</sup>

Pe de altă parte, însă, Mircea Iorgulescu nu ezită să observe și să comenteze volumul de debut al poetei. Originalitatea autoarei, faptul că recurge la elemente obișnuite, obiecte casnice, la banalul cotidian, toate acestea reies din forța autoarei de a aduce prin intermediul acestor imagini așteptarea. De asemenea, criticul literar observă unele elemente în poezia Mariei Banuș care pot fi regăsite, de obicei, prin aducerea în prim plan a acestora din punct de vedere feminin, specifice feminității. Este vorba de a privi și a simți lumea prin simțuri feminine, cu o mai mare sensibilitate și senzorialitate deplină. Și asta pentru că acest volum nu semnifică doar universul fete de optsprezece ani, ci un întreg univers feminin: „deoarece *Țara fetelor* nu înseamnă doar universul fetei care a împlinit optsprezece ani și are «gândul spre lume repezit ca un taur», ci universul feminin în genere, explorat liric prin incidența freamăturii nubil.”<sup>5</sup>

La Maria Banuș observăm cultivarea versului liber, fără rimă iar dacă aceasta apare este întâmplătoare. În poezia ei este evidentă influența lui Rilke, din care poeta face traduceri de la vârste fragede, după vârsta de paisprezece ani.

Creația poetei din acest volum se distinge prin freamătul vieții pe care îl evocă într-un mod original, clar și limpede ceea ce o delimitează de alți poeți din perioada respectivă: Ion Pillat, Ilarie Voronca și B. Fundoianu.

Mult mai devreme decât afirmațiile criticilor amintiți mai sus, se creionează cu mult tact și minuțiozitate afirmațiile lui Dumitru Micu din preajma anilor cincizeci. Pentru el acest volum nu este neapărat o apreciere pozitivă, ci doar o mică apreciere pentru ceea ce a reușit la început dar de la care așteaptă mai mult. Bineînțeles, volumul nu poate trece neobservat, dar trebuie o cizelare pentru că Maria Banuș este, în poezia ei, o zbuciumare, o răzvrătire a simțurilor. Este, probabil, un fel de încurajare pentru ceva mai măreț și mai demn de originalitate decât volumul amintit: „Elemente sănătoase ale creației Mariei Banuș din prima etapă nu trebuie trecute cu vederea; ar fi însă o mare greșală încercarea de a da, pornind de la acest fond, o apreciere pozitivă volumului *Țara fetelor*, ca atare. În poeziile acestei faze, noi nu apreciem o realizare efectivă, ci numai o anumită tendință, o aspirație de realizare, un efort împlinit deocamdată parțial – de a cunoaște și a cânta realitatea obiectivă.”<sup>6</sup>

Poezia Mariei Banuș din această primă etapă este una de autocunoaștere, de exaltare a sufletului adolescentin, un univers adolescentin care freamătă sub starea de criză în care se află datorită sentimentului acut de manifestare a erosului.

Așa cum am amintit anterior, evenimentele istorice, traumele prin care a trecut poeta i-au marcat atât viața cât și opera. Iată cum odată cu instaurarea hitlerismului și cu pregătirea războiului împotriva Uniunii Sovietice din acea perioadă, liniștea sufletească și individualismul unei tinere poete este trezit într-o realitate crudă. Stilul poeziilor sale se schimbă, sunt mai dure, mai reci și au un ritm mai alert. Este vorba de poeziile scrise între anii 1938 – 1944. Presiunea războiului și instaurarea fascismului schimbă în întregime temele abordate, iar senzațiile

<sup>4</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>5</sup> Mircea Iorgulescu, *Op. cit.*, p.24.

<sup>6</sup> Dumitru Micu, *Poezia Mariei Banuș*, Editura De Stat Pentru Literatură Și Artă, 1956, p. 16.

exuberante din primele poezii se transformă acum în revoltă, teamă, durere. Poeziile din ciclul *Cântec sub tancuri* sunt cele care se înscriu perioadei menționate și coincid unei stări de nervozitate, groază și ură împotriva fascismului: „Maria Banuș preface în țândări carapacea care o ținuse izolată de viața oamenilor. De acum stihurile sale nu vor mai înregistra doar senzații pulverizate, ele vor da grai unei dureri ascuțite, revoltei și urii de moarte împotriva dușmanilor omului și ai vieții, fasciștii. Toate simțurile însetate de bucuriile existenței sunt răscolite acum de dezgust și oroare, tot ce e viu, curat, fierbe de mânie împotriva bestiiilor cu înfățișare omenească.”<sup>7</sup> Odată cu ieșirea din carapace a trupului adolescentin, apare, într-o primă fază, revolta, durerea, răzvrătirea față de factorii negativi, tensiunea. Frica în care trăiește Maria Banuș împreună cu familia ei datorată antisemitismului din aceste perioade sumbre îi fac poeziile mai imperative, vocea ei este mai fermă, mai decisă și structurează pasaje în care transpune durerile vremii. Apar în acest ciclu de poezii *Cântec sub tancuri* nuanțe de revoltă, de luptă chiar împotriva dușmanilor hitleriști: „Trece sania, trece, / Lupu-n zăpadă petrece, / Neamțul în sânge petrece, / Trece sania, trece. / Se duce călăul, se duce, / Tăicuțu c-un glonț o să-l culce, / Cu mii de gloanțe-o să-l culce, / Se duce călăul, se duce.”<sup>8</sup> Frazele scurte, sacadate însemnările fugare denotă gânduri intermitente ale unei minți dominate de spaimă, de teroare, de angoase halucinante.

Acest ciclu de poeme *Cântec sub tancuri* este primul din volumul *Bucurie* (1949). Al doilea ciclu intitulat *Vânt de martie* cuprinde poezii scrise după terminarea războiului. Multe dintre aceste poezii se pot regăsi în vechile manuale școlare. Aceste poezii exprimă eliberarea, fericirea descătușării și aduc cu ele „vântul primului martie liber.”<sup>9</sup> Acestea sunt versuri dominate de clișee, texte agitatorice, poezii care se recitau pe scene, la serbări pentru preamărirea conducătorului și a regimului său. Sunt, de asemenea, versuri închinare clasei muncitoare pentru că aceștia erau făuritorii societății socialiste, după cum sublinia și Dumitru Micu. Și da, Maria Banuș a fost nevoită și ea, ca mulți alții din acea perioadă să scrie ceea ce i se cere, să se convertească împreună cu vocația sa artistică la problemele epocii și să le reflecte cu o deosebită rigurozitate. Fiind o fire conștiincioasă, calmă și nevrând să iasă în evidență cu altceva, ea se supune și dă naștere unui număr imens de poezii din această perioadă, dar nu atât de valoroase ca și primele apariții: „Susținută oficial, notorietatea Mariei Banuș câștigă spectaculos în întindere, dar pierde în autenticitate.”<sup>10</sup>

Maria Banuș a surprins în poeziile sale toată sfera socială și politică a vremii, a oglindit problemele în care se zbătea societatea, a încercat să scrie la cerere fără nici o urmă de izvor artistic, arta era secătuită, era dezgolită iar scrierile poetei erau simpliste lipsite de simț estetic: „Nimeni nu credea că poeta este o simplă oportunistă (avea aureola celei care în timpul războiului participase activ și riscant la mișcare antifascistă), dar o prea mare promptitudine în ilustrarea temelor aflate la ordinea zilei, ca și caracterul convențional al celor mai multe dintre compuneri determină publicul să includă poezia Mariei Banuș în ceea ce s-ar putea numi «zgomotul de fond» al epocii.”<sup>11</sup> Oare care este acest „zgomot de fond”? Fără a mai sta pe gânduri este, indiscutabil, vorba despre proletcultism. De poezii marcate de inchiziție, de

<sup>7</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>8</sup> Maria Banuș, *Poezii*, Editura Tineretului, București, 1959, p.26.

<sup>9</sup> Dumitru Micu, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> Alex. Ștefănescu, *Prim – plan*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 79.

<sup>11</sup> Ibidem.

discipline de partid în care activiștii trebuiau să se conformeze dar cum însăși ea mărturisește că se află în fața unei farse generale în care trebuie să mintă ca să existe. Eugen Simion numește aceste versuri ca fiind „pătimașe și demonstrative”<sup>12</sup> și le include în categoria celor poezii pe care acum, în prezent, le citim cu amuzament, pe de o parte, dar și trist, pe de altă parte din prisma evenimentelor sumbre prin care i-a fost dat omenirii să treacă.

Volumul următor, *Versuri alese*, prefigurează și mai mult toate modalitățile și ideile proletcultiste. Poemele devin descriptive, nesfârșite dialoguri, dar și balade. Poeta scrie într-o deplină conformitate cu poruncile epocii, cu necesitățile patriei și autoarea iese aici în evidență prin faptul că povestește în versuri. Alex. Ștefănescu remarcă această schimbare de ritm, această rupere de ceea ce a fost în volumul *Țara fetelor* și ceea ce a devenit ulterior: „Poeta care a scris *Țara fetelor* și-a pierdut parcă darul. Simțim mereu încordarea, dorința de a spune ceva nemaiauzit, dar frazele în sine sunt stridente și deseori de un comic involuntar.”<sup>13</sup>

După ce ani la rândul poeta s-a bucurat atât de aprecierea cititorilor cât și a criticilor, a existat o perioadă în care Maria Banuș s-a retras din sfera cunoașterii ca să reapară mai apoi abia după terminarea războiului. Pauza s-a datorat, în mare măsură, și apariției celor doi băieți din viața poetei. După perioada de hiatus autoarea parcă s-a schimbat, dar și vremurile s-au schimbat. Îi apar acum volumele *Fiilor mei* (1949), *Despre pământ* (1954), *București, oraș iubit* (1954), *Ție-ți vorbesc*, *Americă* (1955), *Se arată lumea* (1956), *Torentul* (1959). Sunt volume multe ca număr dar nu au o valoare așa notabilă cum ne-a obișnuit poeta *Țării fetelor* și asta pentru că sunt realizate „în flăcările purgatorului moral.”<sup>14</sup>

Este notabil asaltul și elanul pe care îl are Maria Banuș în a ține pasul cu noile adevăruri, cu modernitatea adusă în prim plan de Nichita Stănescu. Autoarea își regândește planul estetic și își îndreaptă traseul artistic spre modernismul lui Nichita Stănescu și a generației acestuia. În această perioadă apar *Diamantul* (1965), *Tocmai ieșeam din arenă* (1967), *Portretul lui Fayum* (1970). Cu aceste volume se poate observa o revenire a poetei la autenticitatea de altădată.

Dar primul volum cu adevărat important după vastitatea de poezii anoste se dovedește a fi *Tocmai ieșeam din arenă*. Nu mai observăm vitalitatea, exuberanța unei tinere adolescente pentru că nici cu ea timpul nu s-a oprit. Dacă în *Țara fetelor* apare un timp ispititor care promitea o viață întregă înaintea, aici, în *Tocmai ieșeam din arenă* apare un trecut împovărat de amintiri chinuitoare care i-a marcat conștiința. Dacă la începuturile sale poetice ea stabilea un viitor atrăgător, propice dezvoltării ființei, apoi un trecut apăsător, chinuitor, privind cu melancolie la ceea ce a fost odinioară, pentru ca ulterior să versul să fie tot mai apăsător, mai dătător de moarte: „Poezia Mariei Banuș devine, cu adevărat, *agonică* în sens mai profund existențial: începe să vorbească de hotare și răspântii, de apăsarea de fulg a melancoliei și din ce în ce mai insistent și mai convingător liric, de moarte.”<sup>15</sup> Tocmai din acest motiv poeta nota: „Doamne, ce-am făcut cu zilele mele?! Capătul lor se apropie, iar eu unde am fost?”<sup>16</sup> Este o întrebare retorică pe cât de sinceră, pe atât de adevărată deoarece din această dezvăluire reiese partea muritoare, trecătoare, efemeră a unei ființe sortite pieirii.

<sup>12</sup> Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>13</sup> Alex. Ștefănescu, *Op. cit.*, p. 84.

<sup>14</sup> Mircea Iorgulescu, *Op. cit.*, p.28.

<sup>15</sup> Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>16</sup> Maria Banuș, *Op. cit.*, p. 33.

Întâlnim în acest volum o Maria Banuș plină de revoltă față de tinerețile adolescente și vrea să se răzbune pentru lipsirea de libertate de care a avut parte din punct de vedere artistic. Din această cauză moartea este observată oriunde se instalează în orice obiect iar imaginea spaimei domină trupul victimei.

## 2. Mărturii sincere și incredibile din volumele *Însemnările mele*

Deschizând jurnalul Mariei Banuș și răsfoind primele pagini ale acestuia cu o deosebită acuitate vizuală este lesne de observat faptul că este jurnalul de început al unei adolescente în devenire care își notează cu minuțiozitate artistică problemele neesențiale, la început, ale unei fete foarte tinere aflată pe băncile școlii și care în măsura înaintării în vârstă, a împlinirii vârstei maturității se complică, se intensifică cu diverse probleme pe care Maria Banuș a avut norocul să le înfrunte. Jurnalul este de o remarcabilă sinceritate și aduce în prim planul literaturii române momente din viața scriitoarei date între 1927 – 1944 - primul volum și 1945 – 1999 – cel de-al doilea volum.

Dar ce o determină pe o tânără domnișoară de doar treisprezece ani să țină un jurnal? Ea își găsește în propriul jurnal un adevărat confident căruia i se destăinuie și-i mărturisește că ar scrie mai mult, dar nu o face de teama să nu îl găsească cineva: „Dacă tu, confidentul meu, nu mi-ai ierta păcatele, cine altul să mai mi le ierte? Crezi că n-aș scrie eu mai multe, că nu mi-aș mărturisi tot ce am pe inimă, dacă nu mi-ar fi frică c-o să te găsească cineva?”<sup>17</sup> Și, da, într-un final izbutește să scrie ce are pe inimă, să lase posterității adevărate pagini de viață trăite intens și efervescent. Sunt pagini pe care le completează în caietul de însemnări cu o infinită sensibilitate și cu impresionantă exactitate. Găsim în notele însemnate primele înfiripări ale dragostei adolescente, momente trăite cu spaimă și frică din timpul războiului, apoi clipe de revoltă din vremea opresiunilor realismului socialist, amintiri plăcute din viața de familie împreună cu protectorul ei soț și cei doi băieți, nostalgia singurătății odată cu plecarea băieților în străinătate și instalarea unei îmbătrâniri precoce.

De ce scrie un jurnal Maria Banuș? Încă de când avea paisprezece ani era convinsă că prin paginile unui jurnal avea să se cunoască mai bine și putea să-și corecteze eventualele greșeli: „Am să învăț, scriindu-mi în jurnal, să mă cunosc și să mă corectez. (22 mai 1928)”<sup>18</sup> De asemenea, copil fiind mărturisește că dorește să noteze toate întâmplările ei neesențiale atât sufletești cât și exterioare pentru ca mai târziu când va redeschide caietul cu însemnări să regăsească sufletul încă viu al acelei perioade amintite atunci. În aceeași ordine de idei e ferm convinsă că așa nu va putea uita oamenii, viața care altfel se stinge lângă ea: „Vreau să însemn măruntele, insignifiantele mele întâmplări, exterioare și sufletești, care acum se par fără semnificație, cu gândul că mai târziu, după mult timp să redeschid caietul, să regăsesc sufletul unei perioade, atmosfera și semnificația ce depășește înțelesurile pe care le dau eu acestui fragment de timp, acestei tinereți coapte și obosite...E mult egocentrism în asta, dar și mare, mare dorință de a nu pierde oamenii, viața lucrurilor ce se stinge lângă mine, și pe care o uit, pe ea, prețioasa, umbra, luminile, culorile clipelor. (28 aprilie 1937)”<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Maria Banuș, *Însemnările mele*, volumul I, Editura Cartea Românească, București, 2014, p. 9.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

Geo Șerban mărturisește în comentariile din prefața *Însemnărilor mele* conștiinciozitatea tinerei adolescente care-i oferă unui caiet deteriorat și vechi o nouă destinație, cea de jurnal. Cu aceeași seriozitate și corectitudine scrie, încă de la început, pe prima pagină nefolosită, titlul *Însemnările mele* iar alături își scrie numele de autor, diferit de cel din foaia matricolă: Maria Banuș în loc de Marioara Edel Banush. Tânăra Maria Banuș nici nu bănuia destinul pe care avea să-l aibă atât ea cât și jurnalul ei aflat atunci încă la primele pagini.

Menirea jurnalelor în zilele noastre este de a scoate la lumină aspecte, fapte, momente inedite, fabuloase și esențiale din viața autorului respectiv și din vremurile acelei epoci. Este exact ce însemna tânăra copilă de doar treisprezece ani la începutul jurnalului său. Dar jurnalul Mariei Banuș are ceva inedit, are acea sclipire ce i-o conferă vitalitatea, melancolia, senzualitatea unui suflet sensibil „bântuit de staffiile erosului, dar totdeauna străfulgerat de erosul poeziei, al unei conștiințe care și-a făcut din memoria supremă formă de a-și dovedi nu numai că există, dar și că trăiește în alianță cu destinul și adevărul.”<sup>20</sup> Sufletul scriitoarei împovărat, oarecum, de sentimentul iubirii, dar posedând și darul poeziei, ne-a confirmat, nu numai o dată, faptul că există cu adevărat în epoca și în viața noastră dar și că se află într-o strânsă relație cu destinul și cu adevărul.

Încă din primele pagini cititorul este informat cu privire la apartenența etnică a scriitoarei, lucru care o nemulțumește și o face să se interiorizeze și să se simtă retrasă față de străini: „Orice aș face, tot timidă rămân cu străinii. În casă sunt obraznică și cu un dtrăin mă fac mică, mică și galbenă ca un pui de jidan.”<sup>21</sup> Lipsită de încredere și cu o stimă de sine scăzută, autocaracterizarea pe care și-o face însumează o serie de defecte pe care și le scotocește și pe care, când ar fi bătrână le-ar găsi mai accentuate, mai intense și mult mai puternice. Nimic nu pare să mulțumească o tânără puștoaică în plină adolescență care își descoperă trupul și fiorii dragostei: „Eu n-am nici o speranță să mă fac mai frumoasă, gura rămâne tot în formă de bot și cât o gură de cuptor, ochii rămân tot mici și spălăciți, nasul tot lat, fruntea tot mică și păroasă, părul rar și unsuros iar pe deasupra, ca o binefăcătoare pulbere roșiatică, pistruiășii de jidăncuță.”<sup>22</sup> Autoarea vorbește în mai multe rânduri despre urâtenie ei, probabil este o accentuare, o exagerare a tinerei autoare care își amintește în fiecare zi de condiția ei dar duminica își dă seama și mai mult de veridicitatea acestui sentiment.

Nimic nu-i stă în care acestei fete, deși timidă, retrasă și introspectă, dar fină, inteligentă și sensibilă la tot ceea ce o înconjoară și prezintă cu un talent artistic nemărginit ceea ce o fată obișnuită nu face la paisprezece ani. În aceeași ordine de idei, Maria Banuș se interoghează, într-o însemnare din 3 aprilie 1928, asupra unei idei care o uimește până și pe ea însăși, și anume ce este capabilă să scrie o puștoaică obișnuită de paisprezece ani? Dar răspunsul pe cere și-l oferă este la fel de profund ca și întrebarea: „La vârsta asta, mintea culege, învață sau [se] odihnește, dar sufletul simte, simte intens și lucruri pe care mintea nu le înțelege dar simțul, sensibilitatea le bănuiește.”<sup>23</sup> Așadar totul se rezumă la sensibilitate, la a simți, a empatiza, ceea ce doar un suflet sensibil poate, la a culege roadele informațiilor din jur și a învăța, a învăța să trăiești din plin tot ceea ce viața îți rezervă.

<sup>20</sup> Zaharia Sângeorzan, *Conversații critice*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1980, p. 31.

<sup>21</sup> Maria Banuș, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> Ibidem, p. 15.

Maria Banuș renunță pentru o vreme în a-și mai analiza portretul adolescentin, urâtenia și diformitățile, dar se mustră pentru alt defect, acela de a se interioriza, de a se închide în propria carapace în care este ferită de tot ce-i poate primejdi ființa excesiv de sensibilă. Această sensibilitate este, probabil, și rezultatul greutăților, problemelor pe care a trebuit să le înfrunte încă de mică. În primul rând, părinții ei au decis ca atunci când va veni vârsta școlarizării să îi plătească un profesor pentru a învăța de acasă. Familia Banuș pierduseră o fetiță înaintea Marioarei și pentru că Maria se îmbolnăvea frecvent au considerat că întâlnirea cu alți copii i-ar putea face rău. Privată de colectivitate Maria devine un copil timid și se comportă altfel cu străinii. În al doilea rând, un alt motiv al sensibilității ei ar putea fi lipsa precoce a tatălui din viața ei, acesta pierzându-și viața când ea avea doar nouă ani. Ea însăși observă că este retrasă, ascunsă și se trage la răspundere: „Observ că de vreo două dăți am lăsat puțin la o parte portretul meu fizic, pe Marioara cea în carne, oase și păr și am luat-o la rost pe cealaltă care are norocul să fie bine ascunsă, așa ca să nu se vadă.”<sup>24</sup> Jurnalul din adolescență al Mariei Banuș a supraviețuit într-o cantitate redusă deoarece de acest aspect a avut grijă mama Mariei. După doi ani în care nu mai scrisese nimic, tânăra de nici douăzeci și șase de ani se destăinuie, relatând o perioadă calmă, liniștită și plictisitoare din viața ei. Paginile de jurnal îi fuseseră confiscate de mama ei în împrejurări deosebite. Fiind la vârsta marilor iubiri, în urmă cu doi ani Marioara Banuș este prinsă în focurile dragostei, are o aventură cu S., scriitoarea nu-i dezvăluie numele în jurnal dar aflăm din notele lui Geo Șerban că este vorba de un om mult mai învârstă decât ea și anume Zaharia Stanca. Probabil datorită acestui fapt relația ei cu mama sa s-a schimbat. Nu prea se înțelegeau bine nici înainte dar în împrejurările de față autoarea observă schimbarea. I-ar fi plăcut ca mama să rămână acea mamă dulce dacă nu putea să fie mama ideală dar măcar să rămână mereu mama scumpă, deși știe că meschinăria, răutatea și veninul adunat se scurge. Autoarea mai adaugă că este o dovadă de indiscreție faptul că atunci când mai scrie în jurnal care o aventură cu S., mama ei parcă simte și își strecoară ochii să cotrobăie printre caiete să citească cele scrise de ea. Dar recunoaște că face acest lucru, îi răpește ceea ce are mai intim, mai secret din grija excesivă pentru ea, din dorința de a o proteja și de a nu rătăci pe căi greșite. Maria Banuș nu se lasă și dorește să investigheze și mai mult cauzele comportamentului mamei ei. Și descoperă că în spatele faptului că a devenit o femeie dură se ascunde resemnarea că nu a fost o femeie bogată, că nu a putut să trăiască viața așa cum ar fi vrut. Dar dacă ea nu a putut, în conștiința ei de mamă se naște gândul ca măcar fata ei să poată trăi ce nu i-a fost ei îngăduit să trăiască: să frecventeze restaurante luxoase, să aibă prieteni, să meargă la baluri, să fie o mai bună gospodină, să coase, să își reia lecțiile de limbi străine, să fie mai cochetă. Și bineînțeles de aici deducem concluzia că o mamă vrea întotdeauna ce este mai bun pentru copilul ei.

Câteva pagini mai înainte Maria Banuș accentuează și mai mult precare legătură dintre ea și mama ei subliniind că se înțeleg foarte puțin și foarte rău și în ciuda obrazului cald de mamă nu își vorbesc. Are un mod de a gândi aspri, violent și dincolo de o mare superstiție nu se oglindește nimic. Toate acestea se întâmplă, probabil, și din prisma faptului că mama scriitoarei și-a pierdut soțul, iar acest lucru a impregnat în sufletul ei de mamă o continuă îngrijorare: „Duce flori regulat la mormântul tatei. Și plânge. Dar, mi-aduc aminte: eram fetiță de 10 – 11 ani, și înțelegeam. Vorbea în idiș cu mama-mare. Îl vorbea de rău deși era mort. Nu uitase nimic din răul pe care i-l făcuse. Și pe atunci plângea la mormânt. Eu nu puteam. Aveam ochii seci. Când

<sup>24</sup> Maria Banuș, *Op. cit.*, p. 21.



eram încurcată cu P. mă ducea la cimitir special pentru a-mi face scene patetice.”<sup>25</sup> De-a lungul însemnărilor ei numele lui Zaharia Stancu este prescurtat când cu inițiala S., când cu P. de la diminutivul Pic.

O altă împrejurare cu mama ei care intră în cameră să-i citească caietele stârnește oarecum râsul, e de-a dreptul hilară. Se întâmpla mult mai târziu după căsătoria acesteia cu Sorin. Intrigată de faptul că mama intră în cameră deși știe că în fiecare zi își strânge singură odaia: „Ce e accesul acesta subit de altruism? Ce mamă grijulie, atentă la schimbările mele de dispoziție, vrea probabil să descopere cauza ca să găsească leacul. Și ca femeie deșteaptă, merge direct la sursă: caietele mele.”<sup>26</sup> Constatând schimbările de dispoziție ale fiicei ei, mama se gândește că fiica ei căsătorită s-a întors probabil la prima iubire și verifică bineînțeles jurnalul pentru că știe că este o sursă sigură de adevăr. Dar răspunsul pe care îl primește tot în jurnal dă dovadă de tot amuzamentul: „Ei bine, află, scumpă mămică, dacă te interesează că de trei ani că nu m-am mai culcat cu domnul Stancu, ci numai cu bărbatul meu legitim. Dar, dacă ai să-ți mai vâri mult nasul aici și am să te simt, numai în ciuda ta am să mă răzgândesc într-o zi, am s-o dau dracului de fidelitate și am să-mi fac de cap, și o să-mi scapere măselele de plăcere, și vouă o să vă iasă ochii din cap. acum poți citi mai departe, dacă te interesează notele mele literare.”<sup>27</sup>

Revenind la paginile în care o tânără îndrăgostită se destăinuie în paginile jurnalului său putem observa cu ușurință stările sufletești, zbuciumul interior prin care trece autoarea prinsă în mrejele dragostei. O serie de întrebări aruncate pe hârtia albă îi trădează o neliniște lăuntrică provocată de dragostea pentru un bărbat mai experimentat: „Ce-o să se întâmple cu mine și S.? De ce m-am întors să-i dau întâlnire pe marți? Când ne-am despărțit era crispat tot și cu ochi ficși, rătăciți; dorință de posesiune, groază de despărțire?”<sup>28</sup>

Dar criza juvenilă se încheie, Maria Banuș se căsătorește cu un tânăr inginer care îi conferă protecție și dragoste, ea trecând astfel în altă categorie, aceea de femeie matură. În ciuda acestui impediment scriitoarea nu se mai simte tânără și nu se poate obișnui cu această stare de desăvârșire dar în același timp de oboseală. Din această cauză se nasc o serie de întrebări pe care și le pune dar nu află un răspuns propice stării ei: „Nu mai sunt fată tânără, sunt femeie. Nu mă pot obișnui însă cu acest gând, cu această senzație de plenitudine, de duioșie, de oboseală. Oare căsătoria să fi făcut asta din mine? În nici un caz, nu prima dragoste, dragoste fizică, m-a făcut femeie? Am fost atâta timp zăpăcită, excitată, cu gărgăuni în cap, cu furnici în trup, cu ore de amețală totală, de veselie smintită copilărească, de deprimări tot de fată tânără, nelămurite, adânci? Și acum nimic.”<sup>29</sup> Această tranziție de la adolescență, la o bătrânețe sufletească este făcută lângă omul pe care l-a iubit mai întâi. Este descoperirea pe care o face autoarea după clipe de interiorizare și analiză sufletească. Dar este împăcată cu ideea că și-a împăcat atașamentul pe care îl are față de soțul ei și este mulțumită că nu l-a cunoscut pe el primul pentru că doar așa a putut să crească și să se formeze.

Deși căsătorită acum și mult mai matură decât în primele pagini ale însemnărilor, Maria Banuș nutrește aceeași sensibilitate, aceeași inferioritate ca și atunci: „Mai știu și că e o boală ovreiască acest complex de inferioritate pe care-l port atât de greu, care-mi atârână ca niște

<sup>25</sup> Ibidem, p.91.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 99.

ghiulele de mâini și de picioare, nu mă lasă să mă mișc liber ca ceilalți.”<sup>30</sup> Observăm că pentru ea complexul de inferioritate e văzut ca o boală pe care o asociază cu apartenența etnică, aceea de evreu.

Printre personajele pe care scriitoarea le amintește în celebrul său jurnal se numără și Richi pe care câteodată îl prescurtează R. Din notațiile pe care le face Geo Șerban aflăm că Richi este viitorul filosof Henry C. Ionescu Gulian. În afară de membrii familiei Richi este cea mai apropiată persoană a scriitoarei, Richi este pentru Maria Banuș un bun prieten cu care fac schimb de informații referitoare la cărțile citite, își spun unul altuia neliniștile fricile, impresiile, dezamăgirile. Cei doi sunt născuți în același an și în aceeași lună, doar la câteva zile diferență și au fost colegi o vreme, ei frecventând aceeași universitate. Prin urmare aveau ce să povestească, întrucât împărțeau aceleași preocupări.

La o discuție dintre cei doi Richi o întrebă pe Maria Banuș care sunt cele mai vechi amintiri ale ei. Fără să stea prea mult pe gânduri îi răspunde acestuia că amintirile din timpul războiului, al ocupației sunt cele mai vechi și mai sumbre amintiri, dar nu ezită să afirme că potrivit lui Adler acest lucru este legat de complexul de inferioritate. Își amintește că noaptea când clopotele sunau mama o împătorea în plapumă și coborau toți în pivniță: „Scene din pivniță: mâncam piure de cartofi...Tot în timpul războiului. Mergeam cu tata de mână, și începeau clopotele să bată și noi ne ascundeam.”<sup>31</sup> Acest complex de inferioritate o bântuie, o domină, îi marchează trăirile și acțiunile și se pare că are o origine încă din copilăria autoarei.

Într-una din însemnările Mariei Banuș din aprilie 1939 o găsim mai jucăușă și din această turnură a creatoarei reiese aspectul ei spre ludic. Ceea ce face autoarea este specific unei adolescente, ceea ce ea nu mai este. Își dezvăluie semnificația numelui său în funcție de literele care îl conțin: „Sufletul meu e ca un fum, e o aureolă, și fumul se pierde în alt fum, nimic nu stă pe loc, totul se întrepătrunde, asta e existența care se duce de la mine, o pierd, rămân Marioara, fată a cutăroră, nevastă a cutăruia, în rochia cutare, cu dispoziția cutare, și era o vreme când fiecare literă a numelui acesta, Marioara, se topea ca o bășică de săpun, se risipea în viața lucrurilor dimprejur. Da, da, știți ce era «M»? Era un cârlig de prins rufele, într-o curte mare, într-o dimineață de primăvară, și vocalele numelui meu zăngăneau în inelele de alamă ale perdelelor, pe care mama le scotea de la ferestre (era scuturătură mare, de la Paști), și «r»-urile se încolăceau în cârceii cruzi de iederă și viță sălbatică, în cârceii acrișori și «Marioara» nu mai era de aflat nicăieri și atunci existam.”<sup>32</sup> Este ceea ce putem numi o pauză de la problemele cu care se luptă și se confruntă creatoarea de jurnal, este un joc de litere care o face să uite clima politică în care se află și sub care este obligată să scrie într-un anume fel, este societatea de care trebuie să se ascundă pentru că deține astfel de pagini de însemnări.

Ca poetă, pentru că așa cum am văzut anterior viața Mariei Banuș se învârtă în jurul poeziei, a încercat să se conformeze noilor reguli. Prin urmare scrie mult, foarte multe poezii cu caracter de manifest, poezii comuniste dar nu așa valoroase ca cele cu care erau obișnuiți cititorii. Deoarece pentru scriitoare „poezia e tocmai procesul prin care viața devine muzică, în cuvinte”<sup>33</sup> multe din poeziile ei de atunci au devenit cântece și poezii care se recită la serbările caracteristice ale realismului socialist.

<sup>30</sup> Maria Banuș, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>31</sup> Maria Banuș, *Op. cit.*, p. 157.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 166.

## BIBLIOGRAPHY

### BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Banuș, Maria, *Poezii*, Editura Tineretului, București, 1959
2. Banuș, Maria, *Însemnările mele*, volumul I, Editura Cartea Românească, București, 2014
3. Banuș, Maria, *Însemnările mele*, volumul II, Editura Cartea Românească, București, 2014

### BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane*, Editura Facla, 1977
2. Barbu, Eugen, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent. Poezia română contemporană*, Editura Eminescu, București, 1975
3. Cârdoveanu, Hristu, *Printre poeți*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983
4. Cârdoveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii*, Editura Albatros, București, 1988
5. Ciobanu, Nicolae, *Critica în primă instanță*, Editura Eminescu, București, 1974
6. Cristea, Dan, *Un an de poezie*, Editura Cartea Românească, 1974
7. Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, 1975
8. Crohmălniveanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1974
9. Crohmălniveanu, Ovid S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, 1981
10. Crohmălniveanu, Ovid S., *Al doilea suflu*, Editura Cartea Românească, 1989
11. Felea, Victor, *Dialoguri despre poezie*, Editura Pentru Literatură, București, 1965
12. Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1984
13. Grigurcu, Gheorghe, *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, București, 1972
14. Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Crtea Românească, 1974
15. Micu, Dumitru, *Poezia Mariei Banuș*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956
16. Micu, Dumitru, *Modernismul românesc*, II, Editura Minerva, București, 1984
17. Micu, Dumitru, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1986
18. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, volumul II, Editura Iriana, 1995
19. Negoîtescu, Ion, *Scriitori moderni*, Editura Eminescu, București, 1996
20. Negoîtescu, Ion, *Scriitori moderni*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1997
21. Oarcăsu, Ion, *Oglinzi paralele. Eseuri și foiletoane*, Editura pentru literatură, București, 1967
22. Petroveanu, Mihail, *Profiluri lirice contemporane*, Editura Pentru Literatură, București, 1963
23. Petroveanu, Mihail, *Traietorii lirice*, Editura Cartea Românească, 1974
24. Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1949 – 1950*, Editura Pentru Literatură, București, 1968

25. Sângeorzan, Zaharia, *Conversații critice*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1980
26. Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, volumul IV, Editura Minerva, București, 1990
27. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, Editura Cartea Românească, 1984
28. Ștefănescu, Alex., *Prim – plan*, Editura Eminescu, București, 1987

## THE RELIGIOUS POETRY – A GODHOOD SEED IN THE WORD

**Ioana Anuței (Iordache)**  
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: This study is an opinion about religious poetry as a way to meet God and an answer to spiritual needs of people. It starts with an analysis between the word in the common way, logos in Greek, as an illustration on philosophical meaning, and divine logos in the orthodox meaning to this noun, as the same as The Second Person of The Holy Trinity who in the main source of the religious poetry but not only. It is a proof of His love the human being.*

*The poet become a confessor of the divine Logos and he struggles to give a piece of love, light and truth to the world with their creations. He enjoys writing about his relations with God, about this hard way to discover the meaning of the life.*

*The Bible was all the time a source of inspiration and a model for literature. A lot of Romanian writers are widely considered to have Christian themes in their poetry.*

*This work was meant to be a step of an approach to religious poetry as a part of literature and to discover the correspondence between Logos and words.*

*Keywords: religious poetry, philosophical logos, divine logos, inspiration, creation.*

Poezia religioasă este o parte a literaturii, răsărită din nevoile spirituale ale omului aflat pe drumul construirii comuniunii cu Dumnezeu, al recuperării sacrului din adâncurile ființei sale, al atingerii iubirii Celui ce este izvorul nesecat al iubirii.

Discursul liric al acestui tip de poezie sugerează calea omului obișnuit sau a slujitorului altarului, spre crearea unei legături cu divinitatea pornind de la incertitudini la certitudinea aflării, de la contemplarea naturii și a cerului la meditațiile interioare, de la probleme existențiale la regăsirea sinelui prin iubirea lui Dumnezeu, de la nesupunere la „supunere a pornirilor naturii vătămate de păcat supremei legi spirituale, astfel încât, pe măsura puterilor sale, omul să sporească neconținut în duh, să trăiască, pe de-a-ntregul, în Dumnezeu și pentru Dumnezeu.”<sup>1</sup> În același timp, acesta comunică frumusețea absolută, binele absolut, dreptatea absolută care sunt atributele divine ce pot fi descoperite nu doar sinelui, ci și altora, răspunzând căutărilor și nevoilor spirituale ale cititorilor. Prin personalitatea sa, poetul ridică la o treaptă superioară setea de absolut a omului și o exprimă în chip minunat prin cuvinte.

Actul creației poetice pare a fi o formă superioară de manifestare a sentimentelor și trăirilor spirituale la nivelul cuvintelor, ceea ce ne poate duce cu gândul la Cuvântul divin sau a Logosului, care este a doua Persoană a Sfintei Treimi, întrupată în persoana lui Iisus Hristos ce s-a descoperit oamenilor atât în Vechiul Testament, cât și în Noul Testament, dar s-a descoperit parțial și filosofilor antici în mod special lui Socrate și lui Platon, dovedind influența Logosului asupra cugetării și rațiunii.

---

<sup>1</sup> Kovalevsky, Jean, *Taina originilor*, Ed. Anastasia, 1996, p. 5.

Termenul de *Logos* vine din limba greacă și înseamnă cuvânt. Înțelesurile atribuite acestui termen vin din filosofia greacă, încă din secolul VI î. H. prin Școala eleată. Astfel logosul filosofic al Antichității apare ca simbolul unei Ființe supreme care „nu are un început, nu se transformă, este neschimbabilă, necondiționată de timp, indivizibilă, constantă și imuabilă”<sup>2</sup>, iar mai târziu apare ca „nemărginită din perspectiva fizică, ontologică și materială”<sup>3</sup>

Socrate considera că există o legătură superioară între Divinitate și ființa umană care se poate realiza prin contemplarea frumuseții și armoniei întregii creații. Omul nu se poate apropia de perfecțiune decât printr-o atitudine morală, prin bunătate și demnitate, iar Platon, discipolul său, credea că „Ființa divină este Cauza tuturor celor intelectuale, neprinsă în determinările formei, sau mărimii și chiar prea puțin exprimabilă în cuvinte, fiind caracterizată cel mai bine prin frumusețe și bunătate”<sup>4</sup>

Ideile lor construiesc ideea că omul poate intra în comuniune cu lumea inteligibilă numai prin Logos și nu prin senzație, ceea ce ridică importanța limbajului, a cuvântului în raport cu lumea și cu divinitatea.

„Spiritul uman provine din Logos, înțeles ca foc divin, ce are caracter rațional. De aici rezultă că lumea este guvernată de Rațiune, ceea ce implică un scop al lumii spre armonie, frumusețe și echilibru, dar și efectul prezenței rațiunii, adică relația absolută între cauză și efect.”<sup>5</sup>

De asemenea, în Grecia antică se considera că poetul poate ajunge la o treaptă înaltă a cunoașterii aidoma profeților, ceea ce era inaccesibilă profanilor. Inspirația era văzută ca o posesiune sub aripa zeilor. Gândirea creatoare nu era rodul ego-ului, personalitatea artistului era estompată și aceasta era văzut ca un instrument prin care se scria poezia. Starea de inspirație era interpretată ca o stare de delir sau de extaz. De aceea, Platon spunea că poeții nu au propria rațiune în momentul scrierii versurilor, ci sunt sub imperiu muzelor.

Imaginea logosului filosofic prefigurează imaginea Logosului teologic descoperită prin prisma scrierilor din Sfânta Scriptură, doar că este mult mai complexă, cu diferite valențe ajungând la dimensiunea luminii sau a hranei spirituale atât de necesare omului.

„La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul. Acesta era întru început la Dumnezeu. Toate prin El s-au făcut și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut.” ( Ioan I, 1-3)<sup>6</sup>. Astfel Logosul desemnează pe Fiul lui Dumnezeu care prin jertfa Sa pe cruce, devine modelul spiritual, modelul de sfințire a persoanei umane spre care tindem. „El este lumină și viață, oferind oamenilor puterea de a-și depăși condiția materialității și a temporalității, devenind prin har, fii lui Dumnezeu, asemenea Lui.”<sup>7</sup>

Compararea logosului filosofic gândit de filosofi antici cu Logosul teologic văzut prin prisma scrierilor biblice se conturează ideea complexă că logosul filosofic a prefigurat logosul dumnezeiesc având scopul de a pregăti lumea intelectuală a Antichității în vederea primirii Fiului

<sup>2</sup> Reșceanu, Ștefan, *Sfântul Iustin Martirul și Filosoful. Scrieri religioase ale vremii sale*, Ed. Universitaria, Craiova, 2007, p. 171.

<sup>3</sup> Vlăduțescu, Gheorghe, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Ed. Paidă, București, 2001, p. 245.

<sup>4</sup> Păvălucă, Mugurel, *Cunoașterea la Platon și la Sfântul Dionisie Areopagitul*, Ed. Psyche, București, 2006, p. 42.

<sup>5</sup> wikipedia.org/wiki/Stoicism

<sup>6</sup> Biblia sau Sfânta Scriptură, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1986, p. 1204.

<sup>7</sup> Teodorescu, Mihail, *Iisus Hristos – Logosul dumnezeiesc*, în Almanah bisericesc, Ed. Arhiepiscopiei Târgoviștei, Târgoviște, 2019, p.151.

Său, pentru că Logosul era în inimile tuturor, „ Cuvântul era Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul care vine în lume. În lume era, și lumea prin El s-a făcut, dar lumea nu l-a cunoscut” ( Ioan, I, 9-10)<sup>8</sup>. Dumnezeu s-a descoperit prin Cuvânt, rămânând în conștiința umană ca o lumină în sufletul întunecat de păcat, ca apoi să se descopere prin întruparea în Iisus Hristos.

El este izvorul înțelepciunii, al dragostei și al comunicării, un dar făcut omului încă din grădina raiului cu scopul de a-L descoperi, a-L cunoaște și a ajunge la El. Prin Cuvânt, omul poate intra în comuniune cu El ca să își exprime dragostea, admirația ajungând la dimensiunea luminii sau la hrana spirituală necesară sufletului uman. Logosul filosofic reprezintă calea spre Logosul teologic, încă o dovadă a dorinței divine de a se revela tuturor oamenilor.

„Dumnezeu a picurat în toți oamenii, dar mai ales în sufletul celor care se îndeletnicesc cu studiul, o emanație divină”<sup>9</sup>, o parte din Sine care îl apropie de izvorul inspirației supreme, sămânța sădită de El ca Semănătorul din parabole, iar poetul creator de lirică religioasă, are această sămânța divină în sufletul său pe care o face să rodească prin versurile sale.

Poezia inspirată și izvorâtă din Cuvânt a început ca o invocație divină printr-un imn sau odă, dar ea nu a rămas la acest stadiu, devenind mirifice creații impresionabile prin mesajul puternic pe care îl transmit. Sufletul deosebit de sensibil al poezilor caută nu doar exprimarea sentimentelor față de natură, față de trăirile proprii de dragoste, ci caută să exprime și intuirea dumnezeirii, a realității spirituale, devenind un mod de exercițiu spiritual, de conviețuire în Cuvânt și prin Cuvânt. „Omul religios dorește din tot sufletul să locuiască „ într-o lume divină”, să aibă o casă asemănătoare cu „ casa zeilor”, așa cum a fost cum a fost ea mai târziu închipuită. Această nostalgie religioasă oglindește de fapt dorința *de a trăi într-un Cosmos pur și sfânt, așa cum era el la începutul începuturilor, când ieșea din mâinile Creatorului.*”<sup>10</sup>

În același timp se poate lua Biblia sau Sfânta Scriptură, cartea cea mai de preț a creștinismului care cuprinde Cuvântul lui Dumnezeu descoperit oamenilor ca mijloc de cunoaștere și de apropiere de divinitate. Ea a constituit pentru foarte mulți scriitori un adevărat izvor de inspirație de-a lungul veacurilor, atât ca structură atunci când vorbim de psalmi, cât și logică a acțiunii atunci când vorbim de Evangheliile. Astfel *Cântarea Cântărilor, Psalmii lui David, Epistolele Sf. Ap. Pavel sau Evangheliile* au atras pe adevărații cărturari sau pe cei în căutarea multor răspunsuri, iar poezii nu puteau trece pe lângă ea fără să o cerceteze în căutarea oazelor de liniște interioară și a eliberării de profan.

Fiecare a descoperit la un moment că viața nu are sens fără Dumnezeu, că aceasta are un final și trebuie să dea aibă un sens existențial de a ajunge la starea paradisiacă, la asemănarea cu Cel care l-a creat. De fapt, începuturile literaturii române este marcat de Mitropolitul Dosoftei care prin Psaltirea în versuri oferă „ întâiul monument de limbă poetică românească”<sup>11</sup>, așa cum îl numea Nicolae Manolescu, fiind primul poet al literaturii noastre ce „ îmbină fondul popular și religios al limbii într-o lucrare de un rafinament robust, în imagini sugestive”<sup>12</sup>. Astfel creații religioase se găsesc în creațiile multora, începând cu marele nostru poet național, Mihai Eminescu, până la poezii contemporani, toții au fost inspirați și pătrunși de fiorul sentimentelor

<sup>8</sup> Ibidem, p. 1204.

<sup>9</sup> Clement Alexandrinul, *Scrieri, Cuvânt de îndemn către Elini*, 68.2, PSB nr.4, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982, p.126.

<sup>10</sup> Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, Ed. Humanitas, București, 2017, p. 53.

<sup>11</sup> Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii românești*, Ed. Minerva, București, 1990, p. 8.

<sup>12</sup> Boldea, Iulian, *Istoria didactică a literaturii române*, Ed. Aula, 2005, p. 12.

religioase profunde, conduși de taina inspirației Cuvântului, pendulându-se între sacru și profan, între eros și agape, între credință și necredință.

Poetul, după cum declara Nichita Stănescu într-un interviu televizat, este asemenea unui pescar ce navighează pe oceanul cuvintelor atât cele profane, cât și cele sacre. El posedă acea libertate supremă de alegere, dar nu poate oferi doar o poezie pur estetică, fără să atingă sclipirea și sensibilitatea divină. În final, descoperim la orice poet și creații religioase.

Și aici putem privi din punct de vedere creștin, omul este coroana creației, creat la sfârșitul celor șase zile ale creației, printr-un act aparte, tocmai prin puterea Cuvântului lui Dumnezeu. Omul, ființa superioară, a fost creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, având trup și suflet. Sufletul este o substanță reală, vie, imaterială și nemuritoare. El străbate materialitatea trupului, fiindu-i superior și reprezintă toată zestrea umană: conștiința, rațiunea, simțirea și libertatea voinței. Prin trup, omul rămâne legat de lumea materială, firească, iar prin suflet, rămâne legat de Dumnezeu, sortit acelei căutări și dorinței de a restabili legătura cu El.

Viața pe pământ a omului reprezintă unirea celor două lumi: materială și spirituală, o dovadă vie a puterii Sale. Hrana sa nu este doar cea obișnuită, materială necesară trupului, ci și una spirituală vitală pentru a supraviețui în această lume, pâinea vieții pe care o găsește în Cuvântul lui Dumnezeu.

De aici provine un dor nemărginit după Dumnezeu și căutarea Sa, poate fi făcută și într-o formă lirică. Acest dor este de fapt, dorul de starea paradisiacă despre care vorbea Nichifor Crainic: „Nostalgia paradisiului e sentimentul că suntem din această lume și totuși nu-i aparținem; că lumea din spiritul nostru nu e identică cu lumea care ne înconjoară; că suntem în mijlocul ei ca niște rămași pe dinafară dintr-o ordine înaltă de existență, ce ni se refuză; că din această pricină nu putem adera întru totul la condiția mizeriei terestre, în care ne simțim ca exilați; și că, în sfârșit, tot ceea ce în ființa noastră în chip tainic cu veșnicia, ne împinge la depășirea modului actual de existență și la cucerirea unui mod superior și desăvârșit, conceput în antinomie cu cel de acum și de aici. Nostalgia paradisiului e astfel sentimentul antinomiei noastre existențiale, de fapte libere în spirit, dar contrazise de limitele ce ni se par fatale, de fapte sfâșiate de chin, dar care concepem o liniște cerească; de fapte menite morții, dar care ne cugetăm în nemurire, de fapte nefericite, dar care ardem de setea fericirii absolute.”<sup>13</sup>

Din acest dor se nasc versurile poeziei religioase, unele redând vibrații ascunse, altele tensiuni și suferințe datorate neliniștilor, ale durerilor cauzate de căutări și întrebări nesfârșite. Trăirile propagate de momentele de singurătate și de conștientizare a destinului uman, fac din poet un angajat în revelarea altora prin cuvintele sale a lui Dumnezeu, o imagine inedită divinității prin care și omul obișnuit se poate apropia de Dumnezeu. Poetul nu se comunică doar pe sine, ci se reorientează și își poziționează creația sa spre lumina divină, spre izvorul viu și nesecat, care este Logosul divin. Prin creația sa, poetul liricii religioase devine mesagerul divinității și propovăduitor al frumosului, al adevărului, al dragostei Sale infinite și al binelui, transformându-se într-un adevărat propovăduitor al învățăturii lui Hristos.

Creațiile religioase se focalizează asupra trăirilor mistice, a chemării numelui lui Dumnezeu sau a numelor sfinte cu speranță și nădejde, a apropierei de El, a unor stări de rugăciune pline de ardoare și aspirație spre Cel de Sus, căci acolo este libertatea desăvârșită, acolo poate simți împlinirea țelului său creator. „Marile creații sunt rodul întâlnirilor cu

<sup>13</sup> Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisiului*, Ed. Molodova, Iași, 1994, p.243.



Dumnezeu în Iubire, rodul unei intense trăiri lirice, manifestare prin raportarea la sacralitatea vieții.<sup>14</sup>

Viziunile poetice religioase au acea candoare a literaturii care slujesc frumusețea, binele, adevărul, ajutând la scoaterea lumii din întuneric și conducerea spre lumină. Acestea pot fi năzuințe fierbinți de găsim a lui Dumnezeu, liniștea și pacea în brațele Sale, dar și căderi repetate din Lumina Lui, neputința omenească de a rămâne acolo, aproape de El, o nebunie prin cuvinte de disperarea neputințelor umane. Prin efort estetic, poetul deschide poarta spre cer, lăsând sclipiri de lumină să pătrundă în alte suflete ce caută răspunsuri identice. Astfel poetul atestă că există o lume interioară, o libertate în Cuvânt, libertatea lui Hristos, iar pentru mulți aceasta devine o alternativă spre nemurire.

Surse:

1. Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982.
2. Îndrumări misionare, Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1986.

## BIBLIOGRAPHY

1. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Ed. Aula, 2005.
2. Clement Alexandrinul, *Scrieri, Cuvânt de îndemn către Elini*, PSB nr.4, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982)
3. Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*, Ed. Moldova, Iași, 1994.
4. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, București, 2017.
5. Ioniță, Puiu, *Poezia mistică românească*, Ed. Institutului European, Iași, 2014.
6. Kovalevsky, Jean, *Taina originii*, Ed. Anastasia, București, 1996.
7. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1990.
8. Matei, C., Horia, *Enciclopedia Antichității*, Ed. Meronia, București, 1995.
9. Pănăzan, Maria-Daniela, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2006.
10. Păvălucă, Mugurel, *Cunoașterea la Platon și la Sfântul Dionisie Areopagitul*, Ed. Psyche, București, 2006.
11. Stăniloie, Dumitru, *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, Ed. Elion, București, 2001.
12. Teodorescu, Mihail, *Iisus Hristos – Logosul dumnezeiesc*, în ALMANAH BISERICESC, Arhiepiscopia Târgoviștei, 2019.
13. Vrabie, Diana, *Biblia ca sursă de inspirație pentru scriitorii români*, în limbaromana.md/Revista Limba Română, Nr 9-10.anul XXII, 2012.

<sup>14</sup> Pănăzan, Maria-Daniela, *Poezia religioasă. Eseu monografic*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2006, p. 21.



## ANIMA AND THE PULSIONAL UNCONSCIOUS IN SHORT STORY LOSTRIȚA

Iuliana Voroneanu (Păunescu)

PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: In Romanian literature, the theme of fulfillment through absolute love, named from the perspective of Tzvetan Todorov, the theme of you, is made up of diseases, unconscious pulsations, which reflect the relationship between me and the other (unconscious), sexuality and death. Evil appearance, the lizard is a fish that Aliman can not catch naturally, so it is an absolute that is denied, the hero being in a state of tension and anxiety that gradually grinds him. Lostrița / Melusina represents the soul, a psychic phenomenon, a mental vision, located in the unconscious. Lostrița is a constant and misunderstood call that starts from the depths of Aliman's being, a pulsation that will turn into the desire to fulfill an ideal. The young man detaches himself from everything that is telluric, from places and people, longing for fulfillment in the aquatic environment, partially incompatible, but unconsciously, he begins to feel the satisfaction of the fulfilled dream. The process of overlapping is evident in the portrait of the lost face, where the human / animal planes are depicted in interference, but through a process of mirroring. In this case, the "center of personality" is not the conscious self but the instinctual unconscious, the seat of impulses reducible to sexuality and that psychic feelings are the result of "play" or the dynamics of these impulses that are urgently required to be satisfied. The real character is seized by the fever of the search for erotic fulfillment and becomes subjugated by repressed sexual impulses (Aliman-the fisherman, along with the lads lured by the drunkard and drowned, on the other hand), oscillating between eros and thanatos. Gaston Bachelard explains this human imaginary mechanism, including the erotic one, the image of the lost being an archetypal product of the imagination, hidden in the depths of Aliman's being, strongly emotionally charged, with dream energy and daydreaming (animus-anima) and force of meaning. The metamorphosis of lard in women is not directly described; suggested, it agrees with the archetypal substratum of the Voiculescian imaginary universe. Among the symbols generated by the negative aspect of aquatic femininity is that of the fish transformed into the fatal and fatal woman, carrying in itself the promise of happiness, insofar as it is related to the archetype of descent and return to the original sources-in primordial matter. We find, therefore, in Voiculescu's story the resumption of William James's ideas explored in *The Varieties of Religious Experiences*, a "deeper level of nature (ours)", thus showing the "inferiority of the rationalist level in the founding faith". James describes how the imagination brings a meaning to the reality of ideas, through which the human being is ready to act on them. Imagination helps ideas or ideals that seem distant and abstract to become absolutely alive and begin to take over the center of our field of consciousness.*

*Keywords: ideal, ambiguity, interference*

Multe opere fantastice au apărut ca o formă de răspuns la fascinația și teama oamenilor în fața tainelor și miracolelor lumii acvatice, pentru care nu găseau o explicație logică. S-a adăugat apoi și tenta de senzational, având ca efect o inevitabilă distorsionare a informației trecute de la un individ la altul, o literatură darnică în creaturi ale apelor, sirene, zâne, monștri sau alte entități marine, de cele mai multe ori având implicații malefice în viața oamenilor.

O narațiune despre ființele acvatice, jumătate femeie și jumătate pește, înzestrate cu un glas fermecător, atrăgând pe corăbieri în locuri și adâncuri periculoase, se găsește în *Odissea*. Călătorind spre Itaca după războiul troian, Ulise întâlnește aceste femei ale mării, care ademeneau navigatorii cu cântecul lor până la rocile de care se zdrobeau. Ulise reușește să scape printr-un vicleșug, astupând urechile vâslașilor cu ceară pentru a nu mai auzi cântecul sirenelor și a vâsli mai departe, în vreme ce el își încântă auzul legat de catarg,

Episodul a fost deseori rescris și interpretat, ceea ce indică relația dintre mișcarea ideilor și receptarea operelor de artă. Astfel, în *Dialectica iluminismului*, principalii reprezentanți ai Școlii de la Frankfurt, Max Horkheimer și Theodor W. Adorno, adaptează episodul homeric estetismului modernist care opunea autonomia artei (arta ca scop în sine) muncii productive, sau, altfel spus, pe *homo aestheticus* lui *homo faber*. Estetul evazionist, degustător de artă, și burghezul activ în producerea de bunuri materiale sunt măști ale secolului XX suprapuse peste chipurile eroilor homerici, Ulise deoparte și vâslașii săi de cealaltă:

Its [Civilization's] way was that of obedience and work, over which shines sensual fulfillment as a semblance, as disenfranchised beauty. Odysseus' thought, hostile alike to his own death and his own happiness, knows this. He knows only two possibilities of escape [from the song of the Sirens]. One he prescribes to the sailors. He has them stop their ears with wax; they must row forward using their bodily strength. He who wishes to survive must not be susceptible to the temptation of the irrevocable; he can endure it only by not being able to hear it. Society takes care of that. The workers, fresh and concentrated, must look only forward and leave what lies by the side. The compulsion that leads to diversion from the task must be grimly sublimated in the progressive order of striving. It is in this way they become practical. Odysseus, as the Master who has others work for him, chooses the other possibility. He does listen, but bound, impotently, to the mast. The greater the seductive power of the song, the stronger he is bound – in the same way, since, the bourgeois man also stubbornly avoids his happiness.”<sup>1</sup>

Noutatea viziunii lui Voiculescu va reieși dintr-o scurtă privire asupra versiunilor anterioare ale mitului.

În urmă cu peste 5000 de ani, babilonienii credeau în zeul Oannes, o primă reprezentare a unui humanoid cu trăsături acvatice, care avea coadă de pește. Mitologia greacă abundă în zeități marine, precum cele trei Gorgone. Dercerto, zeița cu coadă de pește, era venerată de palestinieni și sirieni. Triton era venerat în mitologia greacă, iar locuitorii se temeau de sirene. Tradițiile religioase din China și India includ zeități cu trăsături similare peștilor. Filistenii din antichitate, și mai tarziu fenicienii, aveau drept zeu principal pe Dagon, o fiinta jumătate om, jumătate pește.

Una din cele mai timpurii ipoteze asupra existenței sirenelor a fost emisă de Pliniu cel Bătrân (*Istoria naturală*, 77-79 d.H., X, 70) care pune la îndoială veridicitatea descrierilor anterioare.

În perioada postclasică, mitul reapare mai ales în tradiția celtică și nordică. De exemplu, în *Speculum Regale (Oglinda Regelui)*, o lucrare parenetică scrisă în jurul anului 1250 pentru educația regelui, există un pasaj în convorbirea dintre fiul care pune întrebări și tatăl care îl

<sup>1</sup> Horkheimer, Max and Adorno Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*, traducere de John Cumming, New York, Continuum, 1972 (pp. 59-60)

inițiază unde sunt descrise „minunile care populează mările Islandei.” Occidentul Evului Mediu este obsedat de monștri, atât din cauza fanteziilor generate de lipsa de informații despre ținuturi îndepărtate, cât și puternicul sentiment religios speculat de biserică în sensul preocupării permanente de lupta dintre bine și rău, divin și satanic. Catedralele gotice înfățișează asemenea figuri monstruoase care sunt zidite în piatră, anihilate de acest simbol arhitectural al trupului pământesc al lui Isus. Monștrii sunt menționați în călătoriile africane, precum *Călătoriile lui Sir John Mandeville* (1357), dar cel mai adesea aceștia sunt avataruri ale imaginarului precreștin. Interesant în *Speculum Regale* este faptul că sirena apare atât în ipostază masculină cât și feminină, puterea sa malefică nefiind așadar asociată cu un anume gen:

It is reported that the monster called merman is found in the seas of Greenland. This monster is tall and of great size and rises straight out of the water. It appears to have shoulders, neck and head, eyes and mouth, and nose and chin like those of a human being; but above the eyes and the eyebrows it looks more like a man with a peaked helmet on his head. It has shoulders like a man's but no hands. Its body apparently grows narrower from the shoulders down, so that the lower down it has been observed, the more slender it has seemed to be.[...]No one has ever observed it closely enough to determine whether its body has scales like a fish or skin like a man. Whenever the monster has shown itself, men have always been sure that a storm would follow. They have also noted how it has turned when about to plunge into the waves and in what direction it has fallen; if it has turned toward the ship and has plunged in that direction, the sailors have felt sure that lives would be lost on that ship; but whenever it has turned away from the vessel and has plunged in that direction, they have felt confident that their lives would be spared, even though they should encounter rough waters and severe storms. <sup>2</sup>

Există un paralelism perfect între sirena-bărbat și sirena-femeie în ceea ce privește caracterul malefic ca și comportamentul capricios, asemeni sorții care decide în favoarea sau contra navigatorilor:

Another prodigy called mermaid has also been seen there. This appears to have the form of a woman from the waist upward, for it has large nipples on its breast like a woman, long hands and heavy hair, and its neck and head are formed in every respect like those of a human being. The monster is said to have large hands and its fingers are not parted but bound together by a web like that which joins the toes of water fowls. Below the waist line it has the shape of a fish with scales and tail and fins. It is said to have this in common with the one mentioned before, that it rarely appears except before violent storms. Its behavior is often somewhat like this: it will plunge into the waves and will always reappear with fish in its hands; if it then turns toward the ship, playing with the fishes or throwing them at the ship, the men have fears that they will suffer great loss of life. The monster is described as having a large and terrifying face, a sloping forehead and wide brows, a large mouth and wrinkled cheeks. But if it eats the

---

<sup>2</sup> XXX. *The King's Mirror (Speculum Regale. Konungs Skuggsja)*, traducere din norvegiana veche de Laurence Marcellus Larson, New York: The American-Scandinavian Foundation; London: Oxford University Press, 1917, p.136

fishes or throws them into the sea away from the ship, the crews have good hopes that their lives will be spared, even though they should meet severe storms.<sup>3</sup>

Asociate elementului apă, sirene, melusine, ondine, nimfe, știme, duhuri ale mediului acvatic, ele pot călăuzi, seduce și distruge muritorii, fie călători peste mări sau oceane, fie locuind în jurul apelor. Aceste entități trezesc în ființa umană o imaginație creatoare vie, atrăgând prin fascinație, reaprinzând dorința revenirii la starea primară, comuniunea cu natura, dobândirea perfecțiunii androginice și aspirația de a-și învinge condiția, de a atinge absolutul.

„În legendă, Meluzina are ba coadă de pește, ba de șarpe, respectiv este jumătate om, jumătate animal. Ea apare uneori chiar numai ca șarpe. Legenda are, din cât se pare, rădăcini celtice; însă ca motiv se poate întâlni într-o mare parte a Pământului locuit. Legenda nu era doar extraordinar de populară în Evul Mediu în Europa, ci găsim motivul ei și în India, în legenda despre Urvashi și Pururavas, care este menționată încă în Shatapatha-Brâhmana. Ea apare și la indienii nordamericani. Motivul jumătate om-jumătate pește este un tip, ca să zicem așa, universal răspândit. O menționare specială merită notița lui Conrad Vicerius, după care Meluzina («Melyssina») vine de pe o insulă din ocean, unde locuiesc nouă sirene care, printre altele, se pricep și la arta de a se transforma în orice altă făptură. Notița este de un interes deosebit, căci Paracelsus menționează Meluzina împreună cu «Syrena». Această tradiție provine probabil de la Pomponius Mela, care numește insula «Sena» și pe făpturile care locuiesc acolo «Senae». Acestea provoacă furtuni, se pot transforma, pot vindeca boli incurabile și cunosc viitorul. Întrucât serpens mercurialis al alchimiștilor este numit nu rareori «virgo» și reprezintă sub aspect de Meluzină (deja înaintea lui Paracelsus), capacitatea lor de transformare și arta lor de a vindeca sunt importante în măsura în care tocmai aceste particularități sunt afirmate cu tărie și despre Mercur.”<sup>4</sup> Această făptură ține de domeniul Aquastrului, Asemenea unei zâne a apelor, ca și în povestirea de sorginte franceză, având la bază o legendă veche, despre străbuna contelui Luisignan, „mère Lusine”<sup>5</sup>, această făptură aparține de domeniul Aquastrului, un principiu psihic, asemenea Iliastrului, fiind considerat un concept al inconștientului, o *prima materia*.

Un pește răpitor, din familia Salmonide, care a fost în pericol de dispariție pentru o lungă perioadă de timp, loștrița, reprezintă pentru unii cititori doar personajul fantastic din povestirea cu același nume a lui Vasile Voiculescu, fiind o apariție argintie, strălucitoare, care pune stăpânire pe mințile unui flăcău de pe Bistrița. Actul scufundării în apă, simbioza cu mediul acvatic, a stat la baza povestirii *Loștrița*, în care realul și fantasticul, elemente solidare și inseparabile, coexistă deopotrivă.

Cu siguranță, la momentul când a scris această povestire, după numeroase peregrinări prin țară, scriitorul a avut ca punct de pornire a narațiunii legenda „dracului din baltă”, populară în partea de nord a țării, pe care pescarii de pe malul Bistriței o transmit de câteva generații, îmbogățită constant cu detalii interesante, așa cum cer închipuirile oamenilor mereu avizi de întâmplări nemaiauzite și nemaîntâlnite. Spiritele rele ale apei pot pedepsi oamenii, având influență negativă asupra existenței acestora. Existenței loștriței i se atribuie astfel o aură de

<sup>3</sup> Ibidem, p. 136-137

<sup>4</sup> C. G. Jung, *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, pp. 211-212.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 169.

legendă. Această creatură este corespondentul acvatic al ielelor, al zânelor sau al mrenelor care îi pot vrăji pe tineri, la fel cum zburătorii seduc tinerele fete.

În literatura română, tema împlinirii prin dragoste absolută, numită din perspectiva lui Tzvetan Todorov, tema tu-ului, este alcătuită din maladii, pulsații inconștiente<sup>6</sup>, care reflectă raportul dintre eu și celălalt (inconștient), sexualitatea și moartea, o temă destul de răspândită, exemplele începând de la Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, continuând cu Iancu Văcărescu, în *Piază rea*, la Ion Heliade Rădulescu, în *Sburătorul*, la Alecsandri, în *Baba Cloanța*, la Eminescu, în *Miron și frumoasa fără corp* sau *Călin (file din poveste)*, la Caragiale, în *Calul Dracului*, lista putînd continua. Eroii, seduși de himere, se îmbolnăvesc și suferă din dragoste. Voiculescu are ca punct de plecare în povestirea *Lostrița* chiar motivul Știmei apelor, pe care îl amplifică, îmbogățindu-l cu valențe noi. Referindu-se la acest aspect, Eugen Simion afirmă că „Mitul Știmei este doar cochilia în care scriitorul a vârat un mesaj de o rară frumusețe.”<sup>7</sup>

În povestirea *Lostrița*, din volumul „Iubire magică”, apărut postum în 1970, Voiculescu îmbină planul real cu cel fabulos, întreaga acțiune subordonându-se legendei despre tânărul Aliman și lostrița fermecată, făptura care îi va aduce sfârșitul.

Povestirea începe cu evocarea superstiției conform căreia diavolul ia diverse înfățișări pentru a atrage oamenii ca să-i distrugă. Aparent simplă, acțiunea este caracterizată prin înlănțuirea întâmplărilor cu povestirea legendei populare despre „dracul din baltă”, întruchipat de o lostriță fermecată care „a ademenit multă lume”, de la pescari iscusiți la copii neștiutori și care, furăți de strălucirea ei, s-au înecat în apele Bistriței, ca o jertfă, ea fiind „nesătulă de carne de om”.<sup>8</sup>

Lostrița nu e numai frumoasă și ispititoare ca o fată, ceea ce e și așa prea mult pentru un pește oricât de frumos ar fi, dar emană din carnea ei o senzualitate erotică care tulbură personajul masculin. „Sub comparația aparent nevinovată se ascunde, de fapt, cea dintâi apropiere dintre pește și o fată”<sup>9</sup>, pe acest fapt sprijinindu-se întreaga construcție a povestirii cu același nume.

Apariție malefică, lostrița este un pește pe care Aliman nu-l poate prinde în chip firesc, deci este un absolut care i se refuză. Apare și dispare în apele Bistriței, eroul aflându-se într-o stare de tensiune și neliniște care îl macină treptat. Păstrându-și amprenta arhaică, element feminin malefic, lostrița rămâne „fabuloasă, nu-și găsește astămpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare(...)”<sup>10</sup>, o tentație veșnică.

Putem afirma că este vorba despre Meluzina, anima care va deveni idealul lui Aliman, o ființă malefică, de pe tărâmul diavolului, care atrage tinerii în adânc, făcând uz de farmecele ei: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpeie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decît o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece”<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, București, 1973, cap. Definiția fantasticului, p. 57-59

<sup>7</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol II, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 297

<sup>8</sup> V. Voiculescu, op. cit., p. 289

<sup>9</sup> Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980, p. 230

<sup>10</sup> Vasile Voiculescu, *Integrala prozei literare*, Ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1998, p. 296

<sup>11</sup> Ibidem, p. 289

Ființa fermecată este descrisă ca având trupul unui pește: „o nagodă cu înfățișare de lostriță. De sus de la izvoare și până dincolo de Piatra, peștele naibei se arăta când la bulboane, când la șuvoaie, cu cap bucalat de somn, trup șui de șalău și piele pestrițată auriu, cu bobite roșii-ruginii, ca păstrăvul”.<sup>12</sup>

Seducătoare, ea atrage prin înfățișarea înșelătoare, „De departe ai zice că e o domniță lungită la soare pe plaja de nisip argintiu”<sup>13</sup>. Sugestiv, apariția lostriței la începutul primăverii poate fi interpretată drept o prevestire a ceea ce urmează să se întâmple. Prezența ei devine una misterioasă și miraculoasă în același timp, fiind modalitatea prin care tânărul este atras în mit. Lostrița/ Melusina devine un element principal al povestirii, care seduce, atrage și manipulează personajul masculin, care va fi fascinat și hipnotizat de această faptură care aparține acvaticului.

Lostrița/ Melusina reprezintă anima, un fenomen psihic, o viziune mentală, localizată în inconștient. Această ființă își țese și aruncă plasa, ispita, spre tânăr, pentru ca acesta să devină dependent și să revină mereu în apă, urmând-o neîncetat.

„Meluzina, Shakti cea înșelătoare, trebuie să se întoarcă în împărăția apelor, dacă e ca opera să prospere, atingându-și țelul. Ea nu mai are voie să stea față-n față cu adeptul, ademenindu-l cu înfățișarea sa, ci trebuie să devină ceea ce a fost dintotdeauna: și anume parte a întregului său. Ca atare, ea trebuie să cuprindă spiritul («ut in animis nostris concipiatur»). Rezultă astfel acea unire dintre conștiință și inconștient, care există mereu acolo, fără să fie conștientizată, dar era și tăgăduită mereu prin unilateralitatea conștiinței. Iar din unire ia naștere acea totalitate pe care filosofia sau cunoașterea introspectivă din toate zonele și timpurile a denumit-o prin simboluri, nume și noțiuni a căror varietate este inepuizabilă. «Mille nomina» ascund faptul că la această coniunction nu mai este vorba despre nimic ce poate fi înțeles discursiv, ci despre o trăire pur și simplu imposibil de redat, de a cărei natură aparține sentimentul eternității sau atemporalității irevocabile.”<sup>14</sup>

Această faptură acvatică are caracteristici asemănătoare cu ale sirenelor, ființe care îi atrag pe muritori în tărâmul lor. „Sirenele reprezintă pericolele care-i pândesc pe cei ce navighează pe mare; sunt, de asemenea, imaginea morții... Dat fiind că ele se trag din elementele nedeterminate ale aerului (păsările) sau din mare (peștii), au fost considerate creații ale inconștientului, ale viselor fascinante și înfricoșătoare în care prind contur pulsunile neînțelese și primitive ale oamenilor. Simbolizează puterea autodestructivă a dorinței, căreia o imaginație pervertită nu-i arată decât un vis smintit, în locul unui obiect real și al unei acțiuni realizabile.”<sup>15</sup>

Pentru Aliman, Lostrița reprezintă o chemare constantă și neînțeleasă care pornește din străfundurile ființei sale, o pulsație care se va transforma în dorința de împlinire a unui ideal. Tânărul se desprinde de tot ceea ce este teluric, de locuri și de oameni, tânjind după împlinirea în mediul acvatic, parțial incompatibil, dar în inconștient, începe să simtă satisfacția visului împlinit. Revenind în adâncuri, Aliman pătrunde pe un tărâm aflat de cealaltă parte a realității, cel al inconștientului, unul instabil, nesigur, care îi va zdruncina existența, creându-și un univers din care ceilalți sunt excluși. Această faptură cu o constituție paradisiacă, la fel cu perechea adamică înainte de a cădea în păcat, îl atrage pe tânăr spre ceea ce acesta consideră că reprezintă

<sup>12</sup> Ibidem, p. 289

<sup>13</sup> Ibidem, p.289

<sup>14</sup> C. G. Jung, op. cit., pp. 214-215.

<sup>15</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, op. cit., p. 837



absolutul. Transformându-se în obsesie, această ființă îl va face pe Aliman să își găsească sfârșitul în brațele ei, o modalitate de a reveni la origini.

Procedeul suprapunerii este evident în portretul *fetei-lostriță*, unde planurile uman/animal sunt înfățișate în interferență, dar printr-un proces de oglindire. E „un joc ambiguu al imaginii lostriței care pare când pește, când fată, niciodată fată și pește în același timp.”<sup>16</sup> În acest caz, „centrul personalității” nu este Eul conștient ci inconștientul pulsional, sediul pulsuniilor reductibile la sexualitate și că trăirile psihice sunt rezultatul „jocului” sau dinamicii acestor pulsuni care se cer imperios a fi satisfăcute. Personajul real este cuprins de febra căutării împlinirii erotice și devine subjugat de impulsuri sexuale refulate (Aliman-pescarul, alături de flăcăii ademeniți de lostriță și înecați, pe de altă parte), oscilând între eros și thanatos.

Întreaga povestire e concepută ca un joc al oglinzii: echivocul e întreținut nu numai prin suprapunerea uman/animal reprezentată portretistic, ci și printr-un sistem de coincidențe rezultate din organizarea materiei epice; planurile se multiplică și ele-uman/animal/demonic. Astfel, prezența lostriței în apă coincide cu salvarea miraculoasă a lui Aliman de la înec și cu norocul acestuia la pescuit; ascunderea ei în străfunduri coincide cu dispariția momelii pentru peștii din baltă și devastarea capcanelor care par distruse de mână omenească. Când cufundă în râul învolburat dublul de lemn al peștelui magic, eroul se leapădă de lumea lui Dumnezeu. După desăvârșirea ritualului magic, un pact cu diavolul de fapt, pe ape apare o fată fără identitate.

Ileana, fata sălbatică de care tânărul se îndrăgostește și care devine idealul său în iubire, are trăsături care amintesc de lumea peștilor: părul răsfirat pe umeri „ca niște șuvoaie plăvițe”, ochii verzi-aurii „dar reci ca de sticlă”, dinții „albi, dar ascuțiți ca la fiare(...)”. Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus ca la buni înotători<sup>17</sup>. Ea nu are decât nevoi primare, instinctive. „Era sălbatecă. Cu multe ascunzișuri și taine. Și totuși, nu știa nici cum o cheamă. Îi dase de la el numele Ileana.”<sup>18</sup>. Efectul aparent benefic, vizibil asupra lui Aliman, în ipostaza unui om împlinit sufletește, se datorează prezenței fetei și iubirii pe care el i-o poartă.

Dragostea dintre cei doi e trăită cu o intensitate nefirească. Aliman este un pasionat al absolutului în dragoste. Sfidându-și condiția, eroul încearcă imposibilul, trecerea într-o ordine superioară de existență. Vibrațiile energetice tind să se materializeze și atrag magnetic spre sursa emițătoare de vibrații asemănătoare. Însă dragostea dintre un muritor și o ființă care poate aparține unei alte lumi, nu se poate realiza, sfârșind tragic.

Ambiguitatea lostriță- femeie este evidențiată de descendența acesteia, ea venind de la izvoarele Bistriței aurii (timpul zero), este trasă la răspundere de mama care vine după ea, pentru că și-a părăsit eternitatea, „avuțiile ca să se lipească fără rușine de sărăcia și neamul prost al oamenilor de aici.”<sup>19</sup> Renunțarea fetei la tot ce are legătură cu lumea ei reprezintă pierderea condiției privilegiate, superioare omului.

Dispariția fetei coincide cu reapariția lostriței, care, din apele învolburate îl privește pe flăcău „cu ochi omenești”, redeșteptându-i, în suflet și în trup amintirea iubitei sale. „Ea se-

<sup>16</sup> Elena Zaharia- Filipaș, op. cit., p. 232

<sup>17</sup> Vasile Voiculescu, op. cit., p. 292

<sup>18</sup> Ibidem, p. 292

<sup>19</sup> Vasile Voiculescu, op. cit p. 293

ntoarse deodată nălucitoare, cu capul țintă în Aliman. Stătu așa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el.”<sup>20</sup>

Pentru a-și atinge idealul înalt, prinderea lostriței, Aliman se sacrifică, căzând pradă apelor. Persistă întrebarea referitoare la distrugerea lui Aliman, o „ambție nesăbuită a vânătorului prea orgolios sau dragostea cu o ființă nepotrivită?”<sup>21</sup> La nivelul simbolic, lostrița reflectă idealul, visul, absolutul la care aspiră fiecare ființă umană. Soarta lui Aliman este condusă în mod fatidic chiar de idealul său. El încearcă să atingă imposibilul, sfârșitul tragic semnificând faptul că atingerea idealului se face numai prin sacrificiul propriu.

Lostrița reprezintă pentru Aliman, pe rând, un vânat, o întruchipare a diavolului, o iubită, apoi, iarăși un vânat, pentru ca în final să devină ceva mai mult decât toate acestea, „probabil un ideal care valorează mai mult decât o viață banală de pescar”.<sup>22</sup> Am putea spune că lostrița este natura însăși, care îl domină și îl înfrânge în cele din urmă pe Aliman. Recompunerea întregului împinge explicația logică în planul supranaturalului: lostrița și fata sălbatică sunt întruchipări ale unui duh malefic, „cu o corporalitate ațățătoare, periculoasă” care „lucrează prin vrăji ale corpului, ale materiei.”<sup>23</sup>

Gaston Bachelard explică acest mecanism imaginar uman, inclusiv al celui erotic, imaginea lostriței fiind un produs arhetipal ale imaginației, ascuns în străfundurile ființei lui Aliman, puternic încărcat afectiv, având energie de vis și reverie (animus-anima) și forță de semnificare. Conduita lui Aliman este condiționată de imaginea lostriței și determinată de mediul exterior. Mecanismul erotic este elucidat prin proiecția arhetipală animus-anima. Reveria profundă se situează sub semnul animei, a femininului care protejează ființa. Arhetipul animus-anima denotă androginitatea primară a ființei umane. Aceste concepte țin de reveria idealizantă: „dacă vrem să înțelegem reveriile ființei care iubește, care ar vrea să iubească, care se mârșnește că nu este iubită așa cum iubește, energiile și virtuțile lui anima și ale lui animus trebuie evocate în idealizarea lor”.<sup>24</sup>

Aliman se îndrăgostește de ceea ce lipsește animei lui și ar vrea inconștient să dobândească perfecțiunea sa androgenică. Bachelard numește acest proces „proiecție psihologică”, bazată pe mecanismul imaginației. Respectiv, nu iubim omul real, ci omul pe care l-a conceput imaginația noastră, „printr-un transfer interior”, de la instanța reală la cea ficțională. O „reverie idealizantă” (Bachelard) face ca să-l vedem pe celălalt drept sufletul nostru pereche. „Reveriile de idealizare” însă nu funcționează la nesfârșit. Când proiecția imaginară a celui alt formează un clivaj dureros cu realitatea celui alt, vorbim de dramele cuplului.

Metamorfozarea lostriței în femeie nu e descrisă direct; sugerată, ea e în acord cu substratul arhetipal al universului imaginar voiculescian. Între simbolurile generate de aspectul negativ al feminității acvatice e și acela al peștelui transformat în femeia fatală și funestă, purtând în sine promisiunea fericirii, în măsura în care e legat de arhetipul coborârii și al întoarcerii la izvoarele originare-în materia primordială.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Ibidem, p. 293

<sup>21</sup> Elena Zaharia-Filipaș, op. cit., p. 224

<sup>22</sup> Ibidem, p. 229

<sup>23</sup> Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. II, Editura Minerva, București, 1976, p.295

<sup>24</sup> Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p.95

<sup>25</sup> Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 91-95

Regăsim, aşadar, în povestirea lui Voiculescu reluarea ideilor lui William James explorate în *The Varieties of Religious Experiences*, un „nivel mai profund al naturii (noastre)”, arătând astfel „inferioritatea nivelului raţionalist în credinţa fondatoare”<sup>26</sup>. James descrie modul în care imaginaţia aduce un sens realităţii ideilor, prin care fiinţa umană este gata să acţioneze asupra lor. Imaginaţia ajută ideile sau idealurile care par îndepărtate şi abstracte să devină absolut vii şi să încep să pună stăpânire pe centrul câmpului conştiinţei noastre. Astfel, pragmatismul se bazează pe o fină psihologie descriptivă a modului în care ideile devin reale şi, în acea devenire, imaginaţia, departe de a fi o regină a falsităţii, este ridicată la statutul unei facultăţi ontologice:

„ Aceasta este imaginaţia ontologică a omului şi aceasta este convingerea a ceea ce dă naştere. Fiinţele imprevizibile sunt realizate aproape cu aceeaşi intensitate ca cea a unei halucinaţii. Ele determină atitudinea noastră vitală la fel cum şi atitudinea vitală a iubitorilor este determinată de simţul obişnuit, prin care fiecare dintre noi este bântuit, de altă fiinţă din lume.”<sup>27</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Voiculescu, Vasile, *Integrala prozei literare*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi cronologie de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998
- Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurenţiu Zoicaş (coord.), Editura Polirom, Iaşi, 2001
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginărilor*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998
- Horkheimer, Max and Adorno Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*, traducere de John Cumming, New York, Continuum, 1972
- C. G. Jung, *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei
- JAMES W., (1979), *The Will to Believe, and Other Essays in Popular Philosophy*, in *The Works of William James*, vol. 6 (WWJ 6), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press
- JAMES W., (1981), *The Principles of Psychology*, vol. 2, in *The Works of William James*, vol. 9 (WWJ 9), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press.
- Rotaru, Ion, *Vasile Voiculescu comentat*, Bucureşti, Editura Recif, 1993
- Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976
- Zaharia-Filipaş, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980

<sup>26</sup> James W., (1985), *The Varieties of Religious Experience*, in *The Works of William James*, (WWJ 15), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, p. 67

<sup>27</sup> James W., (1985), *The Varieties of Religious Experience*, in *The Works of William James*, (WWJ 15), Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press. (WWJ 1985: 66) Such is the human ontological imagination, and such is the convincingness of what it brings to birth. Unpicturable beings are realized, and realized with intensity almost like that of a hallucination. They determine our vital attitude as decisively as the vital attitude of lovers is determined by the habitual sense, by which each us haunted, of the other being in the world., p.66

XXX. *The King's Mirror (Speculum Regale. Konungs Skuggsjá)*, traducere din norvegiana veche de Laurence Marcellus Larson, New York: The American-Scandinavian Foundation; London: Oxford University Press, 1917

## MESSIANIC FIGURE AND HIS ATTRIBUTES IN THE POETRY BEFORE THE FIRST WORLD WAR

Maria Alexandra Gligan

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

*Abstract: The Romanian messianic poetry before the First World War illustrates three figurative typologies. Each of them acquires a specific connotation, feeding the messianic aspiration. The figures of heroes possess or acquire some essential aspects that make them quite different from ordinary people.*

*Keywords: poetry, messianism, heroic, figures, traits.*

Thomas Carlyle face o precizare deosebit de importantă legată de credința unui om sau a unui popor. El atrage atenția asupra caracteristicilor pe care le manifestă o anumită religie, acestea răsfrângându-se asupra personalității celui avut în vedere: „religia unui om este elementul principal în ceea ce-l privește pe el; religia cuiva sau a unui întreg popor”<sup>1</sup>. Termenul „Mesia” cunoaște o răspândire largă în toate țările lumii, unde primește diverse conotații în funcție de cultura națională. De asemenea, putem observa o avalanșă de figuri eroice care conțin un arhetip mesianic. Acest lucru este posibil deoarece regăsim unul dintre atributele mitului în personalitatea eroului, căruia i se adaugă recunoașterea în fața oamenilor. De cele mai multe ori, rolul acestui tip de personaj își găsește rezonanță în activitatea pe care a desfășurat-o Mântuitorul pe pământ. Adesea, figurile de eroi sunt reprezentate asemenea unor salvatori, care au curajul să depășească limitele impuse de orânduirea profană.

Poeziile mesianice se bazează pe trei tipuri de apariții ale eroilor. Astfel, vom întâlni personaje sacerdotale fondatoare, personaje antimesianice și personaje-substitut, care suplinesc lipsa personajului mesianic. De asemenea, vom observa elemente adjuvante, pe care le vom încadra într-o clasă distinctă, cea a instrumentarului mesianic.

Prima categorie, cea a personajelor sacerdotale fondatoare sau „eroul ca divinitate”<sup>2</sup>, înregistrează, mai întâi, existența celor care au o legătură nativă cu puterea divină. Astfel, operele poetice mesianice consemnează o serie de antroponime sau expresii folosite cu scopul de a le înlocui pe primele: pentru *Fiul lui Dumnezeu*, *Mesia*, întâlnim apelativele *Hristos* cu variantele *Crist*, *Cristos*, *Cristos Mântuitorul* sau ironicul *Cristulețe*, *Iisus*, *Păstor*. De asemenea, este utilizată și expresia *Mântuitorul lumii* pentru a sublinia menirea și importanța pe care a avut-o întruparea Sa. Deși, în marea lor majoritate, poeziile aparținând mesianismului indică o utilizare frecventă a substantivelor masculine ce desemnează puterea divină, vom întâlni și excepții care fac trimitere la originile pământești ale Mântuitorului: *Marie*.

<sup>1</sup> Thomas Carlyle, *Cultul eroilor*, Institutul European, Iași, 1998, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 19.

Această categorie include și apartenența a înseși puterii divine, a principiului existențial, care este evidențiat în creațiile cu caracter mesianic prin următoarele construcții: *arhitecton, Alfa și Omega, Cel de Sus, Creatorul, Cuvântul, Demiurg, Domnul, Domnul-zeu, Dumnezeu, Ființa, Joe, Neființa, Pater, Preanaltul Dumnezeu, Pronia, Providența, Tatăl Creator, Tatăl de Sus, Titan, Zamolxe, Zeu, Ziditorul*. De asemenea, puterea supremă este redată și prin următoarele expresii, care îi conturează atributele: „părinte al tuturor, Doamne și împărate”<sup>3</sup> („Viața lumii”), „al lumii bătrânul Tată”<sup>4</sup> („Serafimul și heruvimul sau mângâierea conștiinței și muștrarea cugetului”), „Marelui tău ziditor”<sup>5</sup> (Miezul nopții”), „bunule-ndurate” sau „naltule-mpărate”<sup>6</sup> („Pocăința”), „acel ce-i fără margini în putere și în har”<sup>7</sup> („La Alfons de Lamartin”), „al lumii Urzitor”<sup>8</sup> („Pleiada”), „Urzitoriul de luceferi, de putere”<sup>9</sup> („Moartea lui Isus”), „puterea creatoare, a Totului princip”<sup>10</sup> („O dimineață pe Caraiman”), „al lumii Creator”<sup>11</sup> („Ocna”), „Bunul Ziditor”<sup>12</sup> („Maria din Bezdad”), „dascălul ceresc”<sup>13</sup> („Mintea”), „spirite al luminei”<sup>14</sup> („Cuvântul unui pelerin”), „moartea morții și învierea vieții”<sup>15</sup> („Rugăciunea unui dac”), „stăpâne Creator”<sup>16</sup> („Rugăciunea”), „dreptul, ceresc împărat”<sup>17</sup> („Ucigașul fără voie”), „Vecinicul/ Isvoru de tot bine”<sup>18</sup> („Adevărul”), „împăratule de cer, și de pământ, de mare”<sup>19</sup> („Închinăciune la milostivul Dumnezeu”). În unele creații mesianice, puterea divină apare sub denumirea de *Amor*, prin aceasta raportându-se la principala valoare care este răspândită de susținătorii mesianismului: iubirea sub orice formă.

Pentru a completa întreaga categorie denominativă ce ține de sacralitate și care apare în actele poetice mesianice, trebuie să amintim și de cele două clase ale *îngerilor*: *heruvimii* și *serafimii*, care fac posibilă interacțiunea divino-umană. În trecut, îngerii erau considerați „zei inferiori”<sup>20</sup>, având încredințată de către puterea supremă o misiune de ghidare, ajutorare a omului. De altfel, cultul îngerilor este dezvoltat și în zilele noastre, ei fiind socotiți, în special de popoarele creștine, „o legătură între Dumnezeu și Pământ”<sup>21</sup>.

Din existența acestei prime categorii de personaje va deriva și cea de-a doua, cu scopul de a pune în relief puterea transcendentală. În opoziție cu prima clasă, cea care ține de entitatea supremă și de capacitatea acesteia de a oferi lumii un salvator, se află o altă grupare, cea a

<sup>3</sup> Miron Costin, *Viața lumii*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1991, p. 13.

<sup>4</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *Opere*, vol. I, Ed. pentru Literatură, București, 1967, p. 27.

<sup>5</sup> Barbu Paris Mumuleanu, *Scrieri*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 227.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 239, 240.

<sup>7</sup> Gheorghe Asachi, *Opere*, vol. I, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991, p. 76.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>10</sup> Cezar Bolliac, *Opere*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 220.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>13</sup> Andrei Mureșanu, *Poezii. Articole*, Ed. Minerva, București, 1988, p. 50.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>15</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1977, p. 128.

<sup>16</sup> Grigore Alexandrescu, *Opere complete. Poezii și proză*, Institutul de arte grafice „Cugetarea”, București, 1940, p. 71.

<sup>17</sup> Grigore Alexandrescu, *op. cit.*, p. 75.

<sup>18</sup> Iancu Văcărescu, *Opere*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 129.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>20</sup> Fernand Comte, *Mitologie universală. Dicționar de personaje*, Ed. Olimp, București, 2000, p. 181.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 183.

personajelor antitetice, pe care o vom denumi categoria personajelor antimesianice sau a antieroiilor. O asemenea perspectivă creează un fel de „coincidentia oppositorum”, care oferă o interconectare și o interdependență a celor două grupe de personaje ce aparțin binelui și răului. Existența unei categorii în lipsa celeilalte nu este posibilă, căci astfel s-ar anula echilibrul universal. Divinitatea este cea care permite existența părții întunecate pentru a oferi oamenilor posibilitatea alegerii. Omul este supus greșelii, dar conștientizarea acesteia îi oferă posibilitatea salvării prin diverse mijloace: un personaj mesianic, valori morale bine definite, ajutorarea semenilor aflați în nevoie (în acest caz, el însuși joacă rolul unui Mesia, al unui salvator).

Personajele antimesianice apar în creațiile lirice sub diferite forme, cele mai întâlnite fiind: *Anticrist*, cu varianta de plural *antihriști*; *Anna-arhiereul*, *Caiafa*, *Cain*, *Demon*, *draci*, *întunericul*, *Golia*, *Grui-Sânger*, *Hassan*, *Iuda*, *Osman-Gaziul*, *Răul*, *Satana*, *Sinan*, *strigoaică*, *vrăjmaș*. Asemenea personajelor sacerdotale fondatoare, și celor antieroice li s-au atribuit diverse expresii, unele dintre ele încetățenite în rândul poporului: „Ucișă-o toaca! Bată-o pustia!”<sup>22</sup> („Peaza rea”), „prințul mezi-nopții”<sup>23</sup> („Moartea și candidații ei”), „înger de-ntunec”<sup>24</sup> („Visul”) „arhanghel al morții cei bătrâne”<sup>25</sup> („Andrei Mureșanu”), „strigoii setos de sânge”<sup>26</sup> („Confesiunea unui renegat”), „a morții înger”<sup>27</sup> („La moldoveni”), „monstruri fioroase”<sup>28</sup> („Vasul lui Virgilius”), „Iudă lepădate”<sup>29</sup> („Lepădatul”), „fîica Satanii, Sila”<sup>30</sup> („Sila”), „balaurul feros”<sup>31</sup> („Un devotament familiei Hurmuzachi”). Unii poeți apelează și la texte consacrate, precum *Biblia* ori opere ale literaturii universale, pentru a evidenția malițiozitatea ori falsitatea unui antierou: „Tartuf! Viclean călugăr!”<sup>32</sup>, „Iuda lui Cristos”<sup>33</sup> („Epistolă”), „Răsună omenirea, și o desparte-n două/ În Caini și în Abeli.”<sup>34</sup> („Anatolida”). În zilele noastre, personajele mitologice nu au dispărut, ci au făcut loc unor reinterpretări menite să evidențieze același adevăr universal valabil. Omenirea va simți întotdeauna nevoia unui salvator, care să determine evoluția în diferite aspecte ale existenței, dar va întâmpina și opoziții prin entități create pentru zdrobirea oricărei încercări de dezvoltare a umanității.

Atât Tartuf, cât și Iuda reprezintă adevărate simboluri ale ipocriziei, ale trădării. Cel mai adesea, sunt asociați lui Satan, exprimând, mai cu seamă, intențiile ascunse pe care le nutrește o ființă decăzută. În contemporaneitate, constatăm faptul că aceste două figuri emblematice de antieroi sunt omniprezente. Falsitatea constituie trăsătura de bază a acestora, însă, în final, caracterul lor este devoalat.

Cain și Abel reprezintă în tradiția iudaică confruntarea dintre Bine și Rău, între cei doi ivindu-se pentru prima dată sentimentul de gelozie, invidie. În schimb, în tradiția creștină, jertfirea lui Abel anticipează jertfa Fiului lui Dumnezeu pe cruce, căci Abel este considerat

<sup>22</sup> Iancu Văcărescu, *op. cit.*, p. 270.

<sup>23</sup> Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, Ed. Pentru Literatură, București, 1963, p. 82.

<sup>24</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 43.

<sup>25</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1977, p. 60.

<sup>26</sup> Grigore Alexandrescu, *op. cit.*, p. 150.

<sup>27</sup> Gheorghe Asachi, *op. cit.*, p. 67.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>29</sup> Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 147.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>31</sup> Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, Ed. Pentru Literatură, București, 1963, p. 46.

<sup>32</sup> Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 148.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>34</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 308.

„arhetip sau model primordial al lui Hristos și al credincioșilor săi, prigonii de frații lor, evreii cei necredincioși”<sup>35</sup>. Pe de altă parte, Cain alături de Iuda și Irod vor fi singurii condamnați la viața subpământeană. Literatura este interesată de aceste aspecte contradictorii dintre cei doi frați și ceea ce l-a determinat pe Cain să comită fratricidul. În acest sens, există diverse supoziții: „răutatea lui Cain”, „îngerul distrugător din Paradis îl umple pe Cain cu duhul lui, făcându-l astfel să devină ucigaș de frate”<sup>36</sup>.

În alte cazuri, personajele antimesianice se află sub masca unor animale, cum ar fi hidra sau leul. Hidra, fiind un animal mitologic, care reprezenta un „șarpe monstruos, cu șapte sau nouă capete ce cresc din nou pe măsură ce sunt retezate”<sup>37</sup> simbolizează capacitatea deosebit de puternică de regenerare a răului. Aceasta poate fi învinsă doar de un erou, și el, cu origini mitice: „Dar viteazul cu-a sa pală/ Face drum printre năvală,/ Și pătrunde prin săgeți,/ Că-i Român cu șapte vieți!/ În zadar hidra turbează,/ Trupu-i groaznic încordează,/ Geme, urlă și crâșnește,/ Și-mprejur se-ncolăcește./ Fiul Romei se aprinde,/ Hidra-n mâna-i o cuprinde/ Ș-o sugrumă, și o sfarmă,/ Ș-o învinge, și o darmă!....”<sup>38</sup> („Sentinela română”). În același timp, eroii antimesianici reprezentați de lei se metamorfozează, mânați de forța oștirii române, în miei: „Ieși-vor din negru pământ,/ În zale de-argint cavalerii,/ Puternici ca grindina verii,/ Și roibii cu nările-n vânt/ Vor trece-n sălbatec galop/ Spre Roma! Și miei vor fi leii,/ Fugi-vor de spaimă mișei/ Cuprinși de pornitul potop/ Spre Roma! Călcând pe cohorti/ Răzbiți-vom colosul de-aproape/ Și nu va mai fi cine să-ngroape/ Mulțimea cea mare de morți!”<sup>39</sup> („Un cântec barbar”). Deși leul reprezintă un animal feroce, puternic, cu mișcări viclene, în fața cavalerilor „de-argint”, forța acestuia se diminuează considerabil, ajungând să fie întruchipat de miel, animalul neputincios în fața iminentului pericol.

În cea de-a treia categorie, cea a personajului-substitut, inventariem existența unor „mesageri”, „profeti”, înzestrați cu o anumită misiune, care le conferă o conștiință mesianică. În ciuda faptului că cei mai mulți dintre ei nu își revendică titlul de „Mesia”, devin cunoscuți datorită colectivității care îi percepe ca pe niște salvatori, trimiși de divinitate pentru a-i ajuta să depășească greutățile ce au intervenit în viața lor. În operele avute în discuție, am identificat următoarele figuri: *Atanase, Augustin, Daniil, Elie, Ieremiade, Ioan, Isaia, Mihail, Moise, Sfânt-Petru, Sfântul Gheorghe*.

O altă categorie de personaje care poartă însemnele divine și care au existat în realitate este întruchipată de conducătorii spațiului românesc: *Alexandru cel Bun, Bogdan Vodă, Decebal, Dragoș, Fărcaș, Grigori Domnitor, Ioan Sturza vodă, Ion Cumplitul vodă, Matei Corvin, Mihai Viteazul, Mircea cel Bătrân, Negru-vodă, Petru Rareș, Stoica, Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș* sau ale altor spații cu importanță deosebită pentru cel românesc: *Cesar, Constantin cel Mare, Hector, Traian*. În trecut, exista credința că un domnitor, un conducător era „unsul lui Dumnezeu”, adică trimisul lui Dumnezeu pe pământ. Atribuirea acestei demnități pământești are corespondent în planul divin responsabilitatea de a îndruma un popor pe calea plăcută entității superioare. De asemenea, în această categorie intră și persoanele cu însemnătate deosebită în istoria poporului,

<sup>35</sup> Martin Bocian, Ursula Kraut, Iris Lenz, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Ed. Enciclopedică, București, 1996, p. 4.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>37</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Ed. Artemis, București, 1994, p. 129.

<sup>38</sup> Vasile Alecsandri, *Poezii epice*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1943, p. 12.

<sup>39</sup> George Coșbuc, *Poezii*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 235-236.



fiind considerați deschizători de drumuri, cu influență puternică asupra colectivității: *Lazăr*<sup>40</sup>, *Tudor*<sup>41</sup>.

Figuri eroice substituit pot fi considerate și reprezentările unor poeți, categorie pe care Thomas Carlyle o tratează separat sub denumirea de „eroul ca poet”<sup>42</sup>. Autorul este de părere că poezii trebuie tratați într-o clasă distinctă deoarece în societatea contemporană, celelalte figuri, zeitatea și profetia, sunt considerate perimate. Omul modern simte nevoia de a identifica în proximitate o ființă aidoma lui, dar care este înzestrată cu har divin. Poetul reprezintă o figură „care va apărea ori de câte ori va voi natura să trimită un suflet de erou”<sup>43</sup>.

Unele scrieri care au constituit obiectul acestei cercetări scot în evidență poeți deschizători de drumuri în domeniul literaturii pentru talentele mai tinere: „Astfel îți e cântarea, bătrâne Heliade,/ Cum curge profetia unei Ieremiade,/ Cum se răzbun-un vifor zburând din nor în nor./ Ruga-m-aș la Erato să cânt ca Tine, barde,/ De nu în viața-mi toată, dar cântecu-mi de moarte/ Să fie ca « Blestemu »-Ți... să-l cânt, apoi să mor.”<sup>44</sup> („La Heliade”). Dintre cei care au constituit subiectul unei creații îi amintim pe: Heliade Rădulescu, Alexandrescu, Alecsandri<sup>45</sup> sau criticul Titu Maiorescu<sup>46</sup>. Deschiderea unor noi orizonturi în literatură se datorează unor figuri marcante, recunoscute ulterior de urmași. Însă, ca orice har divin, talentul poetic reprezintă o trăsătură înăscută întrezărită de ființe sortite să-i descopere omului menirea: „Ce ești, încă din pruncie-ți, pe deplin am prevăzut./ Ca Orfeului și ție, Cerul dar ți-a încrezut./ Suflet dând la dobitoace, omenirei dai povești/ Cele prea folositoare, prea plăcute, prea isteți./ Nu lăsa niciodată lenea a te rugini./ Și acel ce ești cunoaște, ca să te faci ce poți fi.”<sup>47</sup> („Lui Grigorie Alecsandrescu”). Asemenea figurilor sacre, poetul, „bardul meu cel pământesc”<sup>48</sup> („La Alfons de Lamartin”), reprezintă canalul de comunicare dintre om și divinitate.

Un alt erou cu importanță deosebită în poezia mesianică este invocat de figura magului. Acesta are accepții diverse<sup>49</sup>, începând cu domeniul religios, unde este reprezentat ca un rege care se închină pruncului divin, preot în viziunea altor popoare, dar și vrăjitor, magician, filosof ori astrolog.

Cu alte ocazii, personajul-substituit este reprezentat de un om ce se distinge printr-o formă de vitejie extraordinară, printr-o noblețe sufletească sau printr-un caracter deosebit. Figura eroului din versurile: „Iată viteazul virtuos în fericiri ajunge!/ Cu darul cel desăvârșit de sus dat lui se unge./ Se îndreptează la Palat pompoasa însoțire,/ D-o lume binecuvântat pâșaste spre suire.”<sup>50</sup> („Înflorirea soartei României”) este emblematică pentru statutul pe care îl dobândește un om înzestrat cu calități deosebite în fața oamenilor. Portretul său creionat astfel se remarcă prin recunoașterea meritelor în fața lumii, descoperindu-se ca un adevărat „trimis al lui

<sup>40</sup> Gheorghe Lazăr, sfetnicul apropiat al lui Tudor Vladimirescu.

<sup>41</sup> Tudor Vladimirescu, conducătorul revoluției de la 1821.

<sup>42</sup> Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 95.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1977, p. 22.

<sup>45</sup> Iacob Negruzzi, *Copii de pe natură*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 422-424.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 425-429.

<sup>47</sup> Iancu Văcărescu, *op. cit.*, p. 253.

<sup>48</sup> Gheorghe Asachi, *op. cit.*, p. 77.

<sup>49</sup> cf. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 672.

<sup>50</sup> Iancu Văcărescu, *op. cit.*, p. 190.

Dumnezeu”. Alteori, eroul se deosebește prin genealogia sa, fiind „fiul Romei”<sup>51</sup>, luptând cu vitejie împotriva inamicilor.

Alături de toate aceste substitute ale figurilor eroice, pot fi anexate și câteva elemente având același rol de mediator între entitatea supremă și omenire. Pe acestea le vom încadra în categoria instrumentarului mesianic. În această clasă vor fi introduse elemente precum: clopotul, crucea, candela sau poarta.

În domeniul religios, clopotul are menirea de a anunța momentul „întâlnirii” oamenilor cu Dumnezeu, făcând apel la rugăciune și unitate: „Dar adâncă odihnă în lume încetează:/ Religiosul clopot se leagă în vânt,/ Chemând pe credincioșii ce somnu-mpovărează/ Din ale lor locașuri, în locașul cel sfânt.”<sup>52</sup> („Candela”). Astfel, clopotul are misiunea de a instaura o legătură emoțională a omului cu sacralul, fiind considerat totodată un „trimis al lui Dumnezeu”. Sunetul acestuia este de o importanță majoră, căci „muzica produsă de clopote este înălțătoare și, totodată, prezintă un criteriu al armoniei universale”<sup>53</sup>, fiind înzestrat cu „putere de purificare”<sup>54</sup>.

Crucea reprezintă un adevărat „axis mundi”<sup>55</sup> în conștiința creștinului: „O biblie și-o cruce e-avutu-ți simbolic:/ E Legea și credința.”<sup>56</sup> („Ermitul”). Aceasta este un mijlocitor între omul obișnuit și divinitate, ființa umană pecetluindu-se cu semnul său de fiecare dată când simte nevoia sau realizează ceva: dimineața, seara, înainte de masă, la începerea unei munci agricole, sau la evenimente cruciale din viață: botez, cununii, înmormântări, slujbe religioase. Crucea este prezentă atât la bucurie, pentru a mulțumi divinității, cât și la necaz, cu scopul de a cere îndurare sau eliberare: „Iar tu, cruce preasfântă, armă fulgerătoare,/ Tu ești a morții groază și-a tot răului spaimă,/ Norodu-nchinat ție în veci nu se învinge:/ E Mihail arhanghel, armat întru tărie,/ Ce cu Satan se luptă și curățește cerul./ Oricine te ridică își află mântuirea./ Pavilion fericite, arbore al credinței,/ Simbol al libertății care este Hristos!”<sup>57</sup> (Ođă la pavilionul grecesc”). De asemenea, însemnul crucii este pus în fruntea armatei, la intrarea în instituții, reliefând credința poporului în providență: „Preoți, cu crucea-n frunte! căci oastea e creștină”<sup>58</sup> („Un răsunset”).

Candela, asemenea crucii, este un element de bază în viața creștinului autentic. Aceasta poate fi considerată o scară spre Dumnezeu: „Numai religioasa a candelii lumină,/ Aprinsă de credință, și limpede și lină,/ Lucește înaintea icoanei ce slăvesc;/ Emblemă-a bunătații, mângâitoare rază,/ Ea parcă primește și parcă-nfățișează,/ Rugăciunile noastre stăpânului obște!”<sup>59</sup> („Candela”), care prin lumina ei va înlesni reuniunea cu sacralitatea. Deși este un element complementar, candela are o putere deosebită, căci ea reușește să lumineze întunericul atunci când nu există o altă posibilitate: „Și reflecta lumina din candela de aur/ Ce-și înălța la ceruri o flacără-albăstruie/ Ce-o aprinsese prințul cu pietoasa-i mână.”<sup>60</sup> („Mihaida”).

<sup>51</sup> Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 12.

<sup>52</sup> Grigore Alexandrescu, *op. cit.*, p. 70.

<sup>53</sup> *Dicționar de motive și simboluri literare*, disponibil online la: [https://www.academia.edu/11699890/Dictionar\\_de\\_motive\\_si\\_simboluri\\_literare](https://www.academia.edu/11699890/Dictionar_de_motive_si_simboluri_literare), consultat: 10 martie 2020, p. 38.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>56</sup> Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 93.

<sup>57</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 60.

<sup>58</sup> Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, Ed. Pentru Literatură, București, 1963, p. 40.

<sup>59</sup> Grigore Alexandrescu, *op. cit.*, p. 69.

<sup>60</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 122.

Poarta, spre deosebire de celelalte instrumente ale vieții creștinului autentic care mijlocesc sau realizează o chemare la rugăciune, reprezintă o trecere din viața cotidiană la cea spirituală, sau, prin extindere, de la viața pământească la cea veșnică, fiind o „invitație la călătorie spre un alt tărâm”<sup>61</sup>: „Ești poarta-eterității/ La care vine omul să lege firul vieții/ Cu vieți din cei pieriți?”<sup>62</sup> („Odă la baia lui Hercule”). Ca simbolică, poarta trimite la sentimentul de eliberare din limite vechi și intrarea în limite noi, ființa umană fiind călăuzită în drumul său către o realitate superioară de lumina pe care o răspândește sufletul: „Ș-îmi face loc printr-înșa să trec preste hotară -/ E poarta vecinicii!...”<sup>63</sup> („Visul”).

### 1.1. Particularitățile eroului mesianic

Ființele umane sunt adevărate „instrumente” în mâna divinității, ele fiind înzestrate cu diverse calități și defecte. O personalitate marcantă este pusă în lumină prin expunerea unor trăsături definitorii, care trezesc admirația ori invidia celor din jur. Figurile de eroi din creațiile avute în vedere posedă sau dobândesc pe parcursul desfășurării anumitor evenimente câteva aspecte esențiale care îi diferențiază substanțial de oamenii obișnuiți. Astfel, putem afirma faptul că un erou mesianic trebuie să fie înzestrat cu niște calități deosebite, pe care poezii avuți în vedere, le-au menționat în operele lor: „e-mblema Libertății, razim, angel la orfani”<sup>64</sup> („Epistolă la Alexandru Sutz”).

„Salvatorul” este văzut ca un om curajos, cu spirit de inițiativă, capabil totodată de empatie. Prin ceea ce el ilustrează, oferă mulțimii o anticipare, o previzionare a societății aflate sub îndrumarea sa. Eroul mesianic va întâmpina adeseori dificultăți în atingerea scopurilor sale nobile, însă datorită principiilor după care se ghidează, va ieși întotdeauna învingător. Omenirea simte permanent nevoia unei astfel de figuri emblematice, care să o ghideze spre sentimentul „paradisului primordial”, spre regăsirea de sine, căci, în vâltoarea cotidiană, indivizii pierd din vedere adevărata misiune cu care au fost trimiși pe pământ. De fapt, rolul acestui erou poate fi definit astfel: conștientizarea și reactualizarea scopului interiorizat la momentul ființării.

Militând pentru o societate aflată în comuniune, eroul mesianic este dator să demonstreze că posedă atribute care contribuie la misiunea sa în lume. Printre acestea se numără bunătatea, credința, dreptatea, iubirea, iertarea, sfințenia. Toate acestea se răsfrâng asupra înfățișării sale fizice, devenind „Falnic, tare ca un leu,/ Și cu chip frumos de zeu.”<sup>65</sup> („Sentinela română”), dar cu ecouri și în forul interior: „creștinul Dan, bătrânul cu suflet luminos”<sup>66</sup> („Dan, căpitan de plai”). De asemenea, figura mesianică promovează ideile progresiste, îndemnând la libertate: „Să știm că viu e Domnul și e progres în sine”<sup>67</sup> („Mihaida”).

Eroul mesianic este un deschizător de drumuri, care preia atributele unui părinte exigent, dar iubitor: „Asămenea ca un părinte/ În fierbință brațele sale”<sup>68</sup> („Moruz-voievod”), „Ștefan,

<sup>61</sup> *Dicționar de motive și simboluri literare*, disponibil online la: [https://www.academia.edu/11699890/Dictionar\\_de\\_motive\\_si\\_simboluri\\_literare](https://www.academia.edu/11699890/Dictionar_de_motive_si_simboluri_literare), consultat: 10 martie 2020, p. 120.

<sup>62</sup> Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 150.

<sup>63</sup> Ion Heliade-Rădulescu, *op. cit.*, p. 35.

<sup>64</sup> Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 230.

<sup>65</sup> Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 7.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>67</sup> Ion Heliade Rădulescu, *op. cit.*, p. 127.

<sup>68</sup> Costache Conachi, *Scrieri alese*, Ed. pentru Literatură, București, 1963, p. 60.

turnul de-apărare”<sup>69</sup> („Fragment epic”), „Și Ion Cumplitul vodă, jalnic schilăvita strajă/ A Moldovei, scut puternic al poporului de rând./ Și neînfricoșatul Țepeș, Petru Rareș a lui Majă/ Vin cu toții de prin noapte, gloate-n urmă le-aducând.”<sup>70</sup> („Fragment epic”). Această viziune a eroului-părinte este zugrăvită și de Iancu Văcărescu, care pune în evidență puterea iubirii: „Centru Făpturei! tu izvorești Iubirea,/ Care renaște, mișcă, înalță Firea./ Cercul Iubirea în inimă-mi răsună:/ Simț mii Dulcețe ce-n ăst cuvânt s-adună.”<sup>71</sup> („Cercul de aur”).

Credința manifestată de eroul mesianic este vizibilă, în primul rând, prin purtarea însemnelor specifice: „O biblie ș-o cruce e-avutu-ți simbolic”<sup>72</sup> („Ermitul”) și prin promovarea respectării valorilor morale: „El, drage, poruncește ca noi să fim toți frați;/ El a adus iubire, blândețe, caritate./ Credința-n răsplătire și dulce libertate”<sup>73</sup> („Fata de boier și fata de țigan”). Andrei Mureșanu este poetul care prezintă o viziune a împărăției lui Dumnezeu: „De ce nu vine, Doamne, a Ta împărăție,/ Când oamenii să șteargă și umbra de sclavie,/ Fiind creștini curați;/ Și-n locu-i să domnească dreptatea nepătată,/ Egala-dreptățire și pacea-adevărată,/ Ca între fii și frați!”<sup>74</sup> („Omul frumos”). Prin aceasta se subliniază faptul că ființa umană trebuie să manifeste față de semenii iubire, iertare și bunătate dacă își dorește ca pronia divină să reverse asupra sa aceleași binecuvântări, căci nu trebuie să uităm că divinitatea se află în tot și în toate: „Cum toate-s el și dânsul în toate e cuprins,/ Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins.”<sup>75</sup> („Povestea magului călător în stele”).

## BIBLIOGRAPHY

1. \*\*\* *Dicționar de motive și simboluri literare*, disponibil online la: [https://www.academia.edu/11699890/Dictionar\\_de\\_motive\\_si\\_simboluri\\_literare](https://www.academia.edu/11699890/Dictionar_de_motive_si_simboluri_literare), consultat: 10 martie 2020.
2. \*\*\* *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Univers Enciclopedic, București, 2006.
3. Alecsandri, Vasile, *Poezii epice*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1943.
4. Alecsandri, Vasile, *Poezii*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1998.
5. Alexandrescu, Grigore, *Opere complete. Poezii și proză*, Institutul de arte grafice „Cugetarea”, București, 1940.
6. Asachi, Gheorghe, *Opere*, vol. I, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991.
7. Bocian, Martin, Ursula Kraut, Iris Lenz, *Dicționar enciclopedic de personaje biblice*, Ed. Enciclopedică, București, 1996.
8. Bolliac, Cezar, *Opere*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
9. Carlyle, Thomas, *Cultul eroilor*, Institutul European, Iași, 1998.
10. Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Ed. Artemis, București, 1994.

<sup>69</sup> George Coșbuc, *op. cit.*, p. 606.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Iancu Văcărescu, *op. cit.*, p. 122.

<sup>72</sup> Cezar Bolliac, *op. cit.*, p. 93.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>74</sup> Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, Ed. Pentru Literatură, București, 1963, p. 43.

<sup>75</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1977, p. 164.

11. Comte, Fernand, *Mitologie universală. Dicționar de personaje*, Ed. Olimp, București, 2000.
12. Conachi, Costache, *Scrieri alese*, Ed. pentru Literatură, București, 1963.
13. Costin, Miron, *Viața lumii*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1991.
14. Coșbuc, George, *Poezii*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.
15. Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol. I, II, Ed. Minerva, București, 1977.
16. Heliade-Rădulescu, Ion, *Opere*, vol. I, Ed. pentru Literatură, București, 1967.
17. Mumuleanu, Barbu Paris, *Scrieri*, Ed. Minerva, București, 1972.
18. Mureșanu, Andrei, *Poezii și articole*, Ed. Pentru Literatură, București, 1963.
19. Mureșanu, Andrei, *Poezii. Articole*, Ed. Minerva, București, 1988.
20. Negruzzi, Iacob, *Copii de pe natură*, Ed. Minerva, București, 1970.
21. Văcărescu, Iancu, *Opere*, Ed. Minerva, București, 1985.

## THE UNIVERSE OF SMALL MITHICAL-SIMBOLIC CREATURES IN THE POETRY OF TUDOR ARGHEZI AND LUCIAN BLAGA

Maria Elena Opreș

PhD Student, Technical University of Cluj Napoca, North University Centre of  
Baia Mare

*Abstract: In our paper we bring to your attention the world of small mythical-symbolic creatures in the lyrics of two poets, the different valences and symbols that they assign to the bee, the spider, the butterfly or the cricket. It is interesting to note how under the rule of the same Romanian mythical universe the two poets find different meanings.*

*Keywords: symbol, spider, bee, butterfly, cricket*

### Păianjenul – prieten și vecin de zare

Panteismul bucolic adus în prim plan de volumul blagian *Pașii profetului* apărut în 1921 ni-l înfățișează pe zeul aflat în pragul extincției: Pan e o divinitate care răspândește în jur liniște, prin venele lui și prin venele pline de picuri mari și calzi ale naturii circulă parcă *"același sânge"*. El își presimte moartea în mijlocul naturii care renaște. Dând în lături frunzele veștede, îl găsim zăcând pe o stâncă, e *"orb și bătrân"*. Suprema contopire cu natura, fericirea de a rupe faguri în umbra unor nuci nu-l mai mulțumesc pe Pan. A apărut creștinismul, care va duce la anihilarea sa: *"se înmulțesc prin codri mănăstirile,/ Și-l supără sclipirea unei cruci."*<sup>1</sup> Retras în peșteră, la lumina flăcărilor de putregai, gonit de crucile sădite pe cărări, *"din fire bun"*, Pan prindea fânțari unicului prieten rămas dar primește o ultimă lovitură: singurul prieten care îi rămăsese, păianjenul, are pe spate o cruce: *"Bătrânul zeu încremeni fără grai/ în noaptea cu căderi de stele/ Și tresări îndurerat/ Păianjenul s-a-ncreștinat."*<sup>2</sup> Natura însă nu simte că-și pierde zeul: *"Prin miriște se joacă/ Șoareci și viței/ iar vițele de vie/ țin în palme brotăcei."* Pan moare învins de creștinism, în timp ce peste lume sună clopotul de vecernie. Dacă în *"Vreau să joc!"* poetul simțea în sine o divinitate a jubilației, dornică să se elibereze din *"temnița"* trupului, Pan *"e orb și bătrân"*, un eu atemporal care nu strigă la modul expresionist, nu se mistuie în elanuri de autodistrugere ci *"zace"* într-o mare de tăcere, coborât la nivelul fapturilor candidie (muguri, miei): *"prinde-n palme-ncetișor căpșorul mieilor"*<sup>3</sup>

În *"Vară"*, picioarele păianjenului sunt fulgere ce zvâcnesc la orizont: *"La orizont- departe- fulgere fără de glas/ zvâcnesc din când în când/ ca niște lungi picioare de păianjen – smulse/ din trupul care le purta."* (*Vară*)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018, p. 90

<sup>2</sup> Lucian Blaga, op.cit., p. 90

<sup>3</sup> Idem

<sup>4</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.67

Pustietatea, abandonul, solitudinea, nostalgia sunt stări asociate cu prezența acestei gâze și în *"Leagănul"*: *"Și-n dimineața-aceea fără somn/ cum colindam cu pași de plumb/ într-un ungher ascuns am dat de-un leagăn./ Păianjenii-și țeseau în el măruntele lor lumi,/ iar carii-i măcinau tăcerea."*<sup>5</sup>

E interesant de urmărit simbolistica păianjenului, un ultim tovarăș pentru Pan. În mitologia greacă, Arahne este o tânără țărăncă a cărei măiestrie la țesut era pretudindenți laudată. Athena, care era țesătoarea oficială a Olimpului, devenind geloasă pe Arahne, o provoacă la o întrecere. După timpul stabilit, lucrul fetei îl întrece pe al zeiței iar aceasta, furioasă, o lovește cu suveica. Arahne se spânzură de disperare iar zeița, cuprinsă de remușcări, o salvează și o preface în păianjen, păstrându-i deplina îndemânare la țesut.<sup>6</sup> Mitul este reluat în creștinism: păianjenul, în forma sa actuală sau sub înfățișarea unei fete harnice se laudă că țese mai bine ca oricine și o provoacă la întrecere pe Maica Domnului, fiind blestemat de aceasta. Fără îndoială că țesătura este cea care constituie puterea magică și nefastă a păianjenului. Gilbert Durand rezumă astfel simbolismul păianjenului: simbol negativ, faptură țesătoare exemplară și devorantă ce polarizează în ea toate misterele de temut ale femeii, ale creaturii și țesăturii sale. Suspendat între cer și pământ (precum Arahne), dușman al ordinii cosmogonice, al demiurgului și al divinității-mamă, păianjenul este conotat negativ în credințele populare care recomandă la unison, uciderea lui: *"Paingul să-l omori sâmbătă, cu dosul mâinii, că-ți iartă Maica Domnului șapte păcate"*<sup>7</sup>. Numai două ființe din întregul bestiar folcloric suportă un tratament atât de sever: șarpele și păianjenul. Ele sunt considerate atât de rele în credințele populare încât oricine le vede trebuie să le omoare imediat, fără niciun fel de reținere ori remușcare: fapta sa nu este un păcat, ci o datorie "sacrală"<sup>8</sup>.

Și totuși, în ciuda faptului că face parte în mod tradițional din bestiarul Lunii, păianjenul era considerat de Scripturi ca animal pur (ca și scorpionul și furnica). În Biblie pânza de păianjen este comparată cu speranța umanității din cauza fragilității sale; totuși, Dumnezeu s-a folosit de ea ca să-l ascundă pe David când s-a refugiat în peștera de la Enghedi pentru a scăpa de prigoana lui Saul.<sup>9</sup> Într-o astfel de lumină îl găsim la Blaga în *"Cântecul bradului"*: *"Subt Ursa Mare, surpat de bureți, neatins de om, neajuns de ereți,/ bătrân, bătrân, / în imperiul meu/ bradul bărbos străjuiește mereu.// Lichene și viespi îl cuprind./ Păianjenii sfinți prin cetini sentind."*<sup>10</sup> (*Cântecul bradului*)

Într-un alt poem, păianjenul e la locul lui, în plasă, familiar, simbol al celui ce se simte bine în locul lui, în casa lui, nicidecum prizonier: *"Toate stau la locul lor,/ stă păianjenul în plasă/ ca-ntr-o lume de mătasă./ Nu-l încercă niciun dor/ din ocolul lui să iasă.// Toate stau la locul lor:/ piatră, floare și ulcior,/ vatră și amnar și iască./ Asta-i legea tuturor:/ Zări să-ți faci din pridvor,/ Să se simtă bine-acasă."* (*Inscripție pe-o casă nouă*)<sup>11</sup>

În poezia argheziană, plină de gâze, păianjenul ocupă un loc secundar însă e însoțit de multiple semnificații. Îl regăsim ca vecin de zare al poetului în poezia care-i poartă numele; poetul admiră creația și zădărnicia ei, chinul facerii dar și inutilitatea: *"Jucând în zarea mea,*

<sup>5</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018, p. 68.

<sup>6</sup> Jean Paul Clébert, Bestiar fabulos, Editurile Artemis, Cavaliotti, București, 1995, p.215.

<sup>7</sup> Mihai Coman, Bestiarul mitologic românesc, Editura Fundației Culturale române, București, 1996, p.221.

<sup>8</sup> Mihai Coman, Bestiarul mitologic românesc, Editura Fundației Culturale române, București, 1996, p.220.

<sup>9</sup> Jean Paul Clébert, Bestiar fabulos, Editurile Artemis, Cavaliotti, București, 1995, p.217.

<sup>10</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018, p. 209.

<sup>11</sup> Lucian Blaga, op.cit, p.440.

*paiata/ Mi-a dat azi bună-dimineata,/ La geamul din grădină./ O roată de mătase și lumină/ L-a-mpresurat cu nimb de heruvim./ A fost vecini de zări să fim./ Împărăția lui de două șchioape/ Bate-n fiori de aur și de ape./ În dreptu-mpărăției mele,/ Urzită de-a crucișul din firele cu stele./ Aceeași lună nouă/ Ne sparge borangicul din plasele-amândouă,/ Și-același vânt le sfâșie-mpreună,/ Pe nopțile de viscol fără lună./ Mereu și ne-nterupt, ca-ntâia oară, compasul chibzuiește și măsoară,/ Reîncepând de la obârșii chinul/ De-a împlini ce sfârâmă destinul.// Pentru o găză, câtă cheltuială/ De ață scumpă și beteală!”<sup>12</sup> Mitologic, ambiția demiurgică cu care este asimilată pânda de păianjen, este pedepsită; Arghezi o ironizează cald, nu malițios.*

”Ai văzut?” este un dialog cu cititorul despre felul în care se raportează poetul la divinitate, văzând în relația om-Dumnezeu șiretlic și tertipuri, zădărnice și uimire, iar unul dintre exemple este tocmai pânda păianjenului: ”Ai văzut cum Dumnezeu de păcălește,/ De ne trec lucrurile printre dește?/ Ce șiret! Ce calic! Ce tertipar!/ Pune un lucru tot în alt tipar.//...// De ce fac păianjenii dantele,/ Lacul oglinzi, giuvaiere și betele?/ De ce face zarea depărtată privesc?/ Când omul stă, el pune să se miște/ În el și împrejur: totul, ape, stele/ Codrii, luna, norii, toate cele,/ Învârtite ca niște inele.”<sup>13</sup>

Interogația anxioasă a poetului privind taina sufletului, a sacrului ascuns, obscuritatea și confuzia sunt surprinse și în păianjenul din *Agate negre*: ”Cum e-n mijlocul tăcerii,/ Adâncită-n văgăuna/ Nopții palide, ca luna/ Licărind în bruma serii;// Și cum sufletul se pierde/ Într-un lin păianjen/ Ce se leagănă pieziș/ Să-l mângâie și dezmiere.” (*Agate negre*)<sup>14</sup>

*Psalmii* sunt vocea lăuntrică a poetului care imploră trimiterea unor îngeri și nu primește răspuns; în *Denie* însă, el deslușește graiul divin în plante iar mesagerii Tatălui sunt găzele: ”Îmi trimite danie/ Câte o gânganie,/ Păianjini pe sanie/ Sau pe o metanie...// Pe drumul de el ales/ Graiul n-are înțeles./ Mai mult spune cucuruzul/ Decât gura și auzul...” (*Denie*)<sup>15</sup>

În *Păianjenul negru* asistăm la o alegorie a omului politic puternic și opresiv: ”Îl simți cum te pândește din pânda lui de aur/ Păianjenul cel negru, cu genele de taur./ Corect în redingotă, joben, mănuși, monoclu,/ Își face meșteșugul, discret, de mare cioclu./ Pe un gherghef cât țara, ascuns într-un fotoliu,/ Nebănuț își țese zăbranicul de doliu.”<sup>16</sup> O similară semnificație întâlnim în poezia *Cititorule*, unde păianjenul pândește oamenii pentru a-i pedepsi, dar cum asta nu i-ar fi suficient, atacă și divinitatea: ”Păianjenul așteaptă să te muște/ Și spânzură pe semeni de fire, ca pe muște./ Umflat, flocos, cu ochii-nflăcărați de pradă/ Și lacom să apuce rețele-n lumea toată./ În fiecare clipă de timp, norod și țară/ Trăiesc în jungla neagră din vârsta terțiară./ Păduche de gorilă, păianjenul și-a-ntins/ Până la cer urzeala,/ Crezând că l-a cuprins./ După ce spurcăciunea, suind pe cruce, sus,/ Prin rănile deschise a supt și din Iisus.”<sup>17</sup>

În *Asceză*, ”Păianjenul visării parc-ar sui cu frică,/ Parc-ar călca pe firul nădejiilor întins”<sup>18</sup>; în *Blesteme de babă* e un devorator: ”Și noaptea să visezi, de ți-e încă permis,/ Un vis:/ Că te sugă/ Păianjenul cât tine de mare, și fuge/ Ca o maimuță neagră pe stârvul tău culcat,/ Și că te-a dumicat.”<sup>19</sup> (*Blesteme de babă*), iar într-un poem din ciclul *Crengi* (1970),

<sup>12</sup> Tudor Arghezi, *Opere*, Vol.I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.452

<sup>13</sup> Tudor Arghezi, *op.cit.*, p.508.

<sup>14</sup> Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 89.

<sup>15</sup> Tudor Arghezi, *op.cit.*, p.286.

<sup>16</sup> Tudor Arghezi, *op.cit.*, p.651.

<sup>17</sup> Tudor Arghezi, *Opere*, Vol.II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.764.

<sup>18</sup> Tudor Arghezi, *Opere*, Vol.II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.96.

<sup>19</sup> Tudor Arghezi, *op.cit.*, p.181.



musafir: ”Un păianjen mi se lasă/ Din tavan, pe fir, pe masă./ Și se-ntoarce iar pe fir./ \_”O să ai un musafir”./ Mi-a prezis bucătăreasa”(Musafirul)<sup>20</sup>. Păianjenii țin un baldachin peste un buchet ofilit, peste amorul mort<sup>21</sup>: ”...Un biet buchet pe care-n rând/ păianjenii țesură cort/ în chipul unui baldachin:/ E-atâta plângere și chin/ Să văd că-ntr-însul e un mort!” (Litani)

### **Albina -blestem și binecuvântare**

Cu neputință de numărat, organizată, muncitoare, disciplinată, neobosită e la rândul ei, alături de furnică, simbol al maselor supuse inexorabilității destinului. Spre deosebire de aceasta, e dăruită cu aripi și cu un cânt specific iar menirea ei e magică: esențializează în nemuritoarea miere parfumul florilor, ceea ce-i conferă o înaltă semnificație spirituală<sup>22</sup>. Ambele sunt date ca exemplu de desăvârșire în *Pildele lui Solomon*: ”Du-te, leneșule la furnică și vezi munca ei și prinde minte! Ea, care nu are nici mai mare peste ea, nici îndrumător, nici sfătuitor, își pregătește de cu vară hrana ei și își strânge la seceriș mâncare. Sau mergi la albină și vezi cât e de harnică și ce lucrare iscusită săvârșește. Munca ei o folosesc spre sănătate și regii, și oamenii de rând. Ea e iubită și laudată de toți, deși e slabă în putere, dar e minunată cu iscusința.”<sup>23</sup>(*Pilde* 6,6-8)

Iată, într-o poezie din volumul *Hore*, o parafrază a darurilor celor trei magi - aur, smirnă și tămâie: ”Șchiopătând la ușa mare/ Cu-o metanie și-o cruce,/ Greierele îți aduce,/ Doamne, binecuvântare.// Gânduri line,/ Spice coapte, Doniți pline:/ Miere, smirnă, must și lapte.// Să-ți aducă binele/ Clipele: albinele./ Ca balta și miriștea/ Să-ți răspundă liniștea.”(*Urare*)<sup>24</sup>

Într-o cu totul altă ipostază, asociată cu seceta prelungită (un motiv obsesiv în imaginarul arghezian), parte a unui spectacol al sfârșitului de natură, un veritabil proces al decretației care dezagregă universul. Asistăm la o geneză à rebours(”*Striviși în șapte zile ce-i zămislit în șapte*”) și așa cum albina a fost martor al genezei, o regasim și aici, privată de daruri: ”*Albinele, din bozii, aduc la stupi otravă*”<sup>25</sup>(*Triumful*).

Textele mitologice românești vorbesc despre rolul demiurgic al albinei care participă, împreună cu Dumnezeu și cu ariciul, la zidirea lumii, evidențiind totodată rolul ei de mediator între lumea de aici și lumea de dincolo. Conform legendelor populare, albina a fost trimisă de Dumnezeu să-l iscodească pe arici, să-l întrebe cum poate fi îndreptată lumea alcătuită ”strâmb” de creatorul divin; pentru că ariciul nu a vrut să-i dezvăluie taina cosmogonică, albina s-a ascuns după o frunză și atras cu urechea la mormăielile bătrânului înțelept, dar morocănos. În felul acesta a aflat soluția salvatoare și i-a comunicat-o și lui Dumnezeu. Ariciul, văzând că a fost pândit și iscodit, s-a mâniat și a blestemat-o să-și mănânce baliga. Dumnezeu însă, pentru devotamentul ei a binecuvântat-o ca nu numai ea singură să își mănânce baliga, ci și toți oamenii.<sup>26</sup> Dacă mierea este excrement, scârnă, aceasta înseamnă că ea este rezultatul unui proces natural, firesc, comun tuturor viețuitoarelor. Scârna albinei fiind mierea, ea face dovada unei transformări nenaturale, atipice, a unei prefaceri de sorginte sacră, sentința divinității inversând rolul normal al nutririi. Pe de altă parte, unind Demiurgul cu ariciul, este mediator

<sup>20</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.366.

<sup>21</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.639

<sup>22</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicționar de simboluri, vol.1, p.82.

<sup>23</sup> Biblia, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 2006, p.642.

<sup>24</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.271.

<sup>25</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.112.

<sup>26</sup> Mihai Coman, Bestiarul mitologic românesc, Editura Fundației Culturale române, București, 1996, p.14.

între taină și cunoaștere. Prezența acestei insecte cu un simbolism preponderent benefic într-un bestiar magic este motivată mai cu seamă prin însușirile ei oraculare, precum și prin actele magice pe care le implică stupăritul tradițional, menite să apere roiurile de albine și să sporească productivitatea lor.<sup>27</sup>

Ciclul **Prisaca** (1954) are cinci poezii dedicate acestei făpturi minunate, toate în același ton de uimire în fața celui "mai mare inginer": "*Înlăuntru însă-n stup/ Lucrătoarele sunt treze/ Și făcând un singur trup/ nu-ncetează să lucreze*" (Stupul lor); "*De cum s-a ivit lumina,/ A ieșit din stup albina,/ Să mai vadă, izma-creață/ A-nflorit de dimineață?*" (Iscoada), "*S-a întors cecețătoarea/ Să le spui la surori/ Că-i deschisă toată floarea/ Și câmpia, de cu zori.*" (Paza bună), "*Roiul, cum de l-a zărit/ C-a intrat, l-a copleșit./ Socoteală să-i mai ceară?/ Nu! L-au îmbrăcat cu ceară,/ De la bot până la coadă,/ Tăbărâte mii, grămadă,/ Și l-au strâns cu meșteșug,/ Încuiat ca-ntr-un coșciug./ Nu ajunge, vream să zic,/ Să fii mare cu cel mic,/ Că puterea se adună/ Din toți micii împreună.*" (Tălharul pedepsit); "*Ce duh ai și ce putere/ Să-mpletești ceară cu miere,/ De la floarea din grădină,/ Ostenită de albină?/.../Ești, pe lumea de sub cer,/ Cel mai mare inginer./ Pe-ntuneric, fără să știi,/ Ai făcut bijuterii/ Și minuni în toată clipa/ Cu musteața și aripa/ Și cum știi, muncind, să taci,/ Nu te lauzi cu ce faci.*" (Fetica)<sup>28</sup>.

Adevărată odă închinată albinei, poezia pe care o abordăm în continuare are ca titlu o numele unei cântări specifice slujbei de vecernie: "*Cum te găsești, ușoară zburătoare,/ Zăcând aci, pe-o margine de drum,/ Și nu dormind într-un polen de floare,/ Învăluită-n aur și parfum ?// Neascultând de vântul de la stup,/ Te-ai aruncat în plasa verde-a zilei/ Și darurile-acum, ale zambilei,/ Puterile-amorțite ți le rup.// Voind să duci tezaurul de ceară,/ Te prăbușiși din drumul cel înalt./ Cine-o să vie, trupul tău de-afară/ Să-l caute și-n jur să sufle cald ?// Cu aripa-n țărână și în vis,/ Strânge la piept comoara ta deplină./ Cât te iubesc, frumoasa mea albină,/ Că sarcina chemării te-a ucis!*" (Lumină lină)<sup>29</sup> Poate fi privită și ca o veritabilă artă poetică, ilustrând ipostaza creatorului devorat de propria creație. Albinele apar ca martor într-un al tulburării afective a poetului "*Cu tunetul se prăbușiră și norii/ În încăperea universului închis./ Vijelia aduse cocorii,/ Albinele, frunzele... Mi-s/ Șubrede bârnelor, ca foile florii.*" (Morgenstimmung)<sup>30</sup>

Blaga alătură într-o rugăciune albinele oamenilor, ca într-o delicată opozabilitate, într-un context în care numește suferința ca fiind singura legătură între om și Creator: "*Tată, carele ești și vei fi,/ nu ne despoia, nu ne sărăci,/ nu alunga de pe țărâmurile orice suferință,/ Alungă pe aceea doar care destramă,/ dar nu pe aceea care întărește/ ființa întru ființă.// Fă ca semenii noștri,/ de la oameni la albine,/ de la învingători la biruiți,/ de la încoronați la răstigniți, să ia aminte/ că există pretutindeni și această suferință,/ până astăzi și de-acum înainte/ singura legătură între noi și tine.*" (Lauda suferinței)<sup>31</sup>

În *Gândurile unui mort*, eul liric privește de dincolo de timp și după retorica întrebare despre curgerea stelelor vine imediat întrebarea despre roiurile de albine: "*Ce-o fi acuma pe pământ?/ Mai curg același stele peste fruntea lui în stoluri/ și din stupii mei/ mai zboară roiuri de albine spre păduri?*"<sup>32</sup> Într-o similară privire de dincolo, albinele sunt din nou asociate morții

<sup>27</sup> Ivan Evseev, Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p.18.

<sup>28</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.561-566.

<sup>29</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.33.

<sup>30</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.25.

<sup>31</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018, p. 476

<sup>32</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.70.

în *Muntele vrăjit*: "Intru în munte. O poartă de piatră/ încet s-a închis. Gând, vis și punte mă saltă./ Ce vine lacuri! Ce vreme înaltă!// Din ferigă vulpea de aur mă latră.// Jivine mai sfinte-mi ling mâinile: stranii,/ vrăjite, cu ochii întorși se strecoară./ Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară/ albinele morții, și anii. Și anii."<sup>33</sup> (*Munte vrăjit*)

Cele două poeme din volumul *La cumpăna apelor – Arhanghel spre vatră și Trezire* readuc albina în statutul ei original, în misiunea ei de transformare magică "Mă-ntorc de acum ca/ albina spre stup,/ cu harul subt aripi/ cu-amurgul în trup" (*Arhanghel spre vatră*)<sup>34</sup>; "Mocnește copacul. Martie sună./ Albinele faguri adună/ și-amestecă învierea,/ ceara și mierea." (*Trezire*)<sup>35</sup> Interesant felul în care în primul poem poetul este dublu ipostaziat: albină și arhanghel.

În aceeași linie se înscrie și poezia *Brumar*, din volumul *Cântecul focului*, doar că de această dată albinele sunt surprinse în prag de iarnă, în ultima zi în care mai pot învăța supraviețuirea hibernală: "Albinele mai au o zi în toamnă, pe afar' / și-n coșnițele împletite din nuiiele, / o zi mai au când trebuie să-nvețe/ anevoioasă toată arta, meșteșugul mut/ de a păstra-năuntru pentru ele/ ardoarea verii ce-a trecut.// Ne sfâșie pe amândoi un zumzet lung în aer falnic, / ne doare-albastrul. La noapte ceasu-i hotărât/ coroanele să cadă, surd și dintr-o dată, / din copaci, cutremurând meridianele c-un jalnic/ mulcom foșnet." (*Brumar*).<sup>36</sup>

Asociată cu femeia iubită prin mister, prin efectul benefic și malefic în egală măsură, albina pare și în poezia *Descântec*: "Despre tine și otravă,/ Despre slavă și albine,/ Scriu în rune o poveste/ Căci ce este nu se spune" (*Descântec*)<sup>37</sup>. "Printre flori și-n mare iarbă,/ patimă fără păcate/ ne răstoarnă-n infinit, / cu rumoare și ardoare/ de albine re-ncarnate.// Înc-o dată iar și iară/ a iubi e primăvară." (*Primăvară*)<sup>38</sup>

În *Pădureanca* poetul ne aduce în față un tablou inedit, al unui stup prădat de un urs, în toamnă, după ce toată vara fusese ținut departe de prisacă de o fată mare căci "Prinsei de la vârstnici/ că ursul de câni n-are teamă/ Dar de copii și de om – se ferește./ De copii și de om? Dar de-o fată?/ De-o fată mare?!". Cum fata trebui să meargă la "otăvi", ploaia dând semne dinainte că poate veni, ursul a atacat prisaca "peste o sută de coșniți / în brațe a luat, aruncându-le de pe pripor, / în râu, în vâltorile verzi ca otrava." Poemul nu este construit în jurul stupilor, cum am văzut mai sus, în *Prisaca* argheziană. Cu totul alta este viziunea lui Blaga în acest poem. *Fata mare* este personajul principal, ea păzește stupul, lipsa ei aduce haosul și distrugerea: "Răzbunatu-s-a ursul că vara/ întreagă din preajma prisăcii a fost alungat/ de-o fată? Au pentru miresmele, / dulci de departe ale fetei? Sau ursul, crunt/ prăpăd făcând printre coșnițe, faguri, albine, / visa că aruncă de pe pripor/ în prăpastia râului – fata? Prea bine/ n-aș ști să răspund/ la atâtea întrebări de pădure"// Râdeai, povesteai:/ Pe la stâni băcițe vorbeau în grai din bătrâni:/ S-au arătat(spuneau) în zilele-acelea/ o rară și mare/ vedenie, coșnițe multe de-albine pe râu plutind, / faguri și miere ducând/ către văile-amare."<sup>39</sup> (*Pădureanca*)

### **Fluturile – psyche și perpetuă transformare**

<sup>33</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.171.

<sup>34</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.181.

<sup>35</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.201.

<sup>36</sup> Lucian Blaga, op.cit., p. 366.

<sup>37</sup> Lucian Blaga, op.cit., p. 387.

<sup>38</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.391.

<sup>39</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.526.

Fluturile este sufletul omenesc, așa cum reiese din etimologia cuvântului grecesc (psyche, în greacă, înseamnă suflet și fluture totodată). Insectă cu valențe mitice și cu funcții augurale în folclorul românesc: sufletele celor plecați vin uneori pe la casele unde au trăit. Mitul și simbolismul fluturului se întemeiază și pe interpretarea alegorică a fazelor evoluției sale: crisalida e un ou care conține toate potențialitățile ființei, reflectate apoi în coloritul extraordinar al aripilor fluturului, un simbol al regenerării.

La Blaga, în *Giordano Bruno cântă lauda permanenței și a schimbării*, fluturii sunt asociați atât cu schimbarea, cu transformarea cât și cu efemeritatea specifică speciei: *"E-aceiași, nu-s aceiași./ E-aceiași unic soare/ tâlc suav învederând./ Ca să coloreze ceasul/ fluturi – alții sunt la rând"* (Giordano Bruno)<sup>40</sup>. Într-un dialog ce pare a fi de inspirație folclorică, fluturii sunt alături de om și păsări și chiar duhuri, jinduitori ai cireșelor coapte: *"Negrule, cireșule,/ gândul rău te-mprejuie./ Jinduiesc la taine coapte/ guri sosite-n miez de noapte./ Om și păsări, duhuri, fluturi,/ nu așteaptă să te scuturi."* (Belșug)<sup>41</sup>

1917, un poem ce face trimitere la Marele Război, aduce în atenție simbolul mitic românesc, iar sufletele celor căzuți trec pe deasupra celor zece tovarăși pentru a-i îmbărbăta: *"Scumpe făpturi, fluturi mulți, năvălesc din apus/ cu-nalte sclipiri jucăușe, curate. Trec pe deasupra în pâlcuri, culor salvate/ din alt continent, cufundat și răpus./ Mâne bătaia va-ncepe din nou. Fii, inimă – lemn,/ când fiecare se-ntreabă: care pe munte/ cădea-va-ntâiul?"* (1917)<sup>42</sup>. Aceeași imagine a transformării sufletelor în fluturi, după moarte o regăsim și la Arghezi: *"Frunza când moare/ Se face floare/ Au adunat lună și lumină/ Pomii-n grădină/ Și scutură soare./ Ați fost niște trupuri/ Și v-ați făcut fluturi./ Nucule, suflete scuturi."* (Frunză palidă, frunză galbenă)<sup>43</sup>

Fluturii trezesc uimire în ochii de copil: *"Frunza-i alta-n lume nouă./ Fluturi, om, poveste, rouă,/ zarea albă-n cerc fierbinte,/ șerpilor prin amurguri sfinte - // tu te miri cum toate, toate,/ altfel sunt. Ah, cum se poate?// Numai luna, rea ori bună,/ Ți se pare-aceiași lună"* (Fetița mea își vede țara)<sup>44</sup>, ori sunt contemporani cu vulturul și cu Dumnezeu: *"Vulturul ce rotește sus/ Va fi atunci de mult apus./.../Pe-aici umbla și el și se-ntorcea mereu,/ Contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu."* (Cîntec pentru anul 2000)<sup>45</sup>

Într-o poezie din volumul *Corăbii cu cenușă* regăsim o imagine a fluturului care amintește de versuri din *Lauda somnului*: *"Din răsărit vin fluturi cât buhele/ să-și caute în focuri cenușa"* (În munți).<sup>46</sup> Aceeași trimitere la cenușă, la foc, la pulbere: *"Frumusețea ca și zborul și iubirea/ de cenușe-și leagă firea./ De-i ștergi fluturului praful, nici o boare - /nici o vrajă nu-l vor face să mai zboare./ El, totemul seminției știutoare,/ își ascunde obârșile și drumul./ Dacă-l sfarmi, își dă poleiul – din secretele-i nicunul./ Cine-i puse pe aripi și pe făptură scrumul, joc de aur ca suflat din foi de faur?/ A dormit o noapte-n lună?/ S-a născut din scrum de urnă?"* (Lângă un fluture)<sup>47</sup>.

<sup>40</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018p.473

<sup>41</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.207.

<sup>42</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018, p. 210.

<sup>43</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.264.

<sup>44</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.226.

<sup>45</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.253.

<sup>46</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.141.

<sup>47</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.390.

Dacă în *Vedenie dantescă* cei doi fluturi sunt pereche, îndrăgostiți, frumoși ca ”două giuvaiere” și trezesc poetului amintiri ale altor cupluri cu destin mai puțin fericit – ”zboară doi fluturi, două giuvaiere,/ peste oraș purtați de-o adiere./ Închis în ăst infern terestru de n-aș fi,/ îndrăgostiții fluturi nu mi-ar aminti/ de alții, de Francesca de la Rimini,/ de Paolo, cari au fost și ei cândva/ de-un vânt prin iad și de-o beție-asemena.” – în *Alean și amintiri ce torc*, fluturile e încremenit într-un cristal, ca sufletul poetului, sleit de atâta așteptare: ” E fiul al toamei sufletul/ Aci cândva mi l-am lăsat./ Aci el a rămas privind/ în tine cum te-ai depărtat.// Stă țintuit. Mai este viu? / Te-a așteptat, te-a așteptat./ Obișnuinței s-a-nclinat / să-nvețe jalea, nemișcat.// Aci cândva mi-ai arătat/ în moartea lui de chihlimbar/ un fluture încremenit,/ un zbor răpus într-un cristal.” (*Alean și amintiri ce torc*)<sup>48</sup>

Aceeași fascinație pentru pulberea de pe aripile fluturului o regăsim și în *Orânduire*: ”Astăzi văd că de pe fluturi a căzut tot smalțul/ de când tu pe la mine-anume/ n-ai mai trecut. O, ce orând!// Mă mângâie un singur gând:/ trăim în una și aceeași lume.// Trăim în una și aceeași lume. Prin urmare/ nu suntem chiar așa departe/ unul de altul!// Ce gând cu adieri amare când anul și-a pierdut tor smalțul.” (*Orânduire*)<sup>49</sup> Remarcăm asocierea fluturului cu depărțiri erotice, despărțiri care însă nu sunt însă privite de către poet cu tragism, ci mai degrabă cu acceptare și resemnare.

Depărtarea este sugerată de fluture și în versul arghezian: ”Depart ești, departe,/ Ca fluturii ce-și lasă/ În ramuri crisalida,/ din piersicul natal,/ Departe foarte, frate, de sine-ți și de casă,/ Gonind întreg oceanul, străin, din val în val.” (*Fiara mării*)<sup>50</sup> iar în *Nehotărâre* sunt element de comparație sugerând rabdarea în umilință dar și dubla ipostază a eului liric, similară insectei ce se transformă miraculos: ”Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praf omida,/ Să rabd și eu în mine, povară, două vieți?”<sup>51</sup>. Fluturile de noapte, la fel fragil și de naiv e evocat de poet în *Râvnă*: ”Zace pe cărți un fluture întins,/ După ce candela și mie mi s-a stins./ Nu s-aștepta că, rupt de pe tulpină,/ Îl va ucide visul fanatic de lumină.”<sup>52</sup> iar mai apoi în *Parcă*: ”Că s-a făcut și-n cartea asta noapte,/ Ca și-n grădină și în casă./ Și gândul cântecului vrea să iasă/ Și nimerește-n alte părți,/ Ca fluturile, -ntr-alte nopți, dintr-alte cărți.”<sup>53</sup>

Atras de cărți și de caiete, fluturile devine un interlocutor tăcut al poetului: ”Fluture, tu, pe unde prin perdea/ Putuși intra-n chilia mea?/ Ce știri mi-aduci din primăvară,/ Frumosule din catifea solară?/ Echer plăpând te-ai și prins de părete,/ Uitându-te la cărți și la caiete/ Cu ochii-aprinși ca jarul de rubin./ Ai și tu o chemare? Ai și tu un destin?” (*Fluture, tu*)<sup>54</sup>. În *Serenada* (poezie din ciclul *Frunzele tale*), fluturile are conotații erotice: ”Simțisem că aveai undeva/ Un fluture negru, de catifea/ Sau o viespe, nu mai știi/ Acum când o scriu.”<sup>55</sup>

### **Greierele- cântecul ambivalent**

Dintr-o legendă cu subiect cosmogonic, aflăm că greierele ar fi participat și el la facerea lumii, nu atât prin faptă sau prin sfat (precum albina sau ariciul, de exemplu), cât prin cântec. În timp ce ariciul, furnicile, gândacii și celelalte viețuitoare mărunte ridicau pământul, făurind

<sup>48</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.414.

<sup>49</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.470.

<sup>50</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.46.

<sup>51</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.53.

<sup>52</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.108.

<sup>53</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.118.

<sup>54</sup> Tudor Arghezi, op.cit. p.121.

<sup>55</sup> Tudor Arghezi, op.cit., p.292.

dealuri și munți, greierele i-a înveselit prin țârâitul său, fiind astfel binecuvântat de Dumnezeu. Confruntată cu faptul că greierele se manifestă de obicei noaptea, gândirea populară a avut de ales între o interpretare malefică și una benefică a cântecului său.<sup>56</sup>

Greierele îi reține atenția și lui Arghezi care, văzând în el tot o creație divină, prin cântec aduce mărire și slavă lui Dumnezeu : ”Greierele îți aduce,/ Doamne, binecuvântare”<sup>57</sup>(Urare). Schimbând tonalitatea, un pui de greier e îndrăgit alături de toți frații, dacă ”tac din gură” : ”Sare parcă pe jărătic/ Și-i și lung cât e și lat./ Capu-i pare retezat/ Și, al naibii, e simpatic.// Tânăra caricatură/ E-mbrăcată ca-n nădragi,/ Și toți frații lui mi-s dragi, / Numai dacă tac din gură.”(Pui de greier). Alteori, în noapte, cântecul lui așteptat nu vine: ”Cine strigă? Nimeni n-a strigat?/ Cucuvaia, greierul, tâlharul?/ Voi fi fost chemat și-apoi uitat?/ Bate timpul, trece minutarul.”(Deșertăciune)<sup>58</sup>

Dacă la Blaga în poezia *Vară* greierele îi cântă timpului ațipit între flori de mac ”La ureche-i țârâie un greier , în *Echinocțiu* simbolistica lui este cu totul alta: ”Popi negri vestind sub pământuri soarele/ cu fluier greierii umblă/ până-n pragul sicrielor/ și-acolo mor.” Vom mai sesiza astfel de alternanțe simbolice în poezia blagiană. Inedită e ipostaza din *Vânzătorul de greieri*: ”Vânzătorul intrat-a în oraș pe-un măgar, cu greieri/ în păr și pe brațe, ieșiți din corfele pline./ Cată să-i vândă în piață. Se uită aiurea și tâmp.// Să vândă ar vrea o palmă de luncă-n cetate, un cântec mai nou pentru vetre și casă”<sup>59</sup>. Orașul are pesemne, dorul sunetelor ancestrale, cântecul auzit în *Întoacere* : ”Greierii părinților,/ mulcom cântă, mulcom mor.”<sup>60</sup> Cântecul greierușei are rolul de a aduce împăcarea cu sine și cu inexorabilul sfârșit: ”Greul cel mai greu, mai mare/ fi-va capătul de cale./ Să mă-mpace cu sfârșitul/ cântă-n vatră greierușă:/ Mai ușoară ca viața/ e cenușa, e cenușa.”(Greierușă)<sup>61</sup> iar în *Noapte de mai*, greierele, solitar, stă de vorbă cu tăcerea: ”Orice glas ascultă glas,/ Numai greierul prin ceas/ Stă de vorbă cu tăcerea./ Parcă n-are-n lume semeni,/ doar în iniști cele liniști.”<sup>62</sup>

## BIBLIOGRAPHY

### 1.OPERE

- Arghezi, Tudor, ”Opere”, vol. I-II, Editura Univers Enciclopedic, București, 2017;  
Blaga, Lucian, ”Opera poetică”, Editura Humanitas, București, 2018;  
Blaga, Lucian, ”Luntrea lui Caron”, Editura Humanitas, București, 2019.  
Blaga, Lucian, ”Zări și etape”, Editura Minerva, București, 1990;  
Blaga, Lucian, ”Discobolul”, Editura Publicom, București, 1945;  
Blaga, Lucian, ”Hronicul și cântecul vârstelor”, Editura Minerva, București, 1990;

### 2.BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- Balotă, Nicolae, ”Opera lui Tudor Arghezi”, Editura Ideea Europeană, București, 2020;  
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, ”Dicționar de simboluri”, vol. I-III, Editura Artemis, București, 1993;

<sup>56</sup> Mihai Coman, Bestiarul mitologic românesc, Editura Fundației Culturale Române, București, p.167.

<sup>57</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.271.

<sup>58</sup> Tudor Arghezi, Opere, Vol.II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2017, p.30

<sup>59</sup> Lucian Blaga, Opera poetică, Editura Humanitas, București, 2018, p.216.

<sup>60</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.219.

<sup>61</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.419.

<sup>62</sup> Lucian Blaga, op.cit., p.543

Clébert, Jean-Paul, "Bestiar fabulos", trad. din lb. franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, Editurile Artemis și Cavaliotti, București, 1995;

Coman, Mihai, "Bestiarul mitologic românesc", Editura Fundației Culturale Române, București, 1996;

Evseev, Ivan, "Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale", Editura Amarcord, Timișoara, 1999;

Gibson, Clare, "Semne și simboluri", Editura Aquila '93, Oradea, 1998;

Kernbach, Victor, "Dicționar de mitologie general", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989;

Kernbach, Victor, "Universul mitic al românilor", Editura Științifică, București, 1994;

Micu, Dumitru, "Opera lui Tudor Arghezi", Editura Pentru Literatură, București, 1965;

## HOGAȘ'S ROMANTICISM

Maria Voinea

PhD Student, University of Pitești

*Abstract: Through his work, Calistrat Hogaș, promotes, on the one hand, the traveller in love with nature and eager to test long walks and virgin paths stirring up his imagination, maintaining his inspiration and his feeling of freedom, and, on the other hand, creates a true poem, dedicated to nature, which, with infinite generosity, reveals itself to the one who wishes to know its greatness. Thus, the reader of Hogaș's work discovers on his trip through the Neamț Mountains, along with the teacher from Piatra, both pictures of nature and memorable portraits.*

*The diversity of images and artistic figures, as well as the alternation of popular language with the neologistic, stand out, thus emphasizing the poetic side of the writer, who, in an entirely original way, manages to surprise and render the beauty of the world and of life.*

*Hogaș's work is full of colour, dynamism, humour and erudition, depicting to the reader images unique in the Romanian travel literature.*

*Keywords: romanticism, expressivity, language, artistic image, artistic figure*

### 1. Introducere

Apărut ca o reacție împotriva restricțiilor și a principiilor fundamentale ale clasicismului, romantismul este o mișcare literară și artistică, ce a luat naștere în Europa, la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor. Acest curent literar a influențat puternic mai multe domenii, precum: filozofia, lingvistica, istoria, economia politică, literatura, și nu numai<sup>1</sup>.

Spre deosebire de clasicism, romantismul nu este încastrat în reguli și promovează sensibilitatea și imaginația, cărora le subordonează rațiunea<sup>2</sup>.

Fiind unul dintre cele mai importante și mai complexe curente literare, romantismul a apărut prima dată în literatura germană, concomitent cu apariția clasicismului și interacționând cu acesta. Ulterior, curentul s-a extins în Anglia, Franța și în întreaga Europă, și este asociat cu libertatea de expresie, cu libertatea imaginației, a fanteziei și a exprimării sentimentelor, precum și cu originalitatea, spontaneitatea și sinceritatea emoțională<sup>3</sup>.

Teoreticianul romantismului european este considerat Victor Hugo, cel care a identificat și a prezentat trăsăturile acestei mișcări literar-artifice, în programul-manifest *Prefață*, de la drama *Cromwell* (1827).

Astfel, romantismul se caracterizează prin negarea normelor de compoziție specific clasiciste, prin introducerea unor noi categorii estetice – urâtul, grotescul, fantasticul, macabru,

<sup>1</sup> <http://www.ecursuri.ro/cursuri-online/romantismul-reverie-si-simtire.html>

<sup>2</sup> Oprescu, George, *Manual de istoria artei. Clasicismul. Romantismul*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 15

<sup>3</sup> *Ibidem*



pitorescul, feericul, precum și a unor specii literare specifice – drama romantică, meditația, poemul filozofic, nuvela istorică<sup>4</sup>.

De asemenea, romantismul cultivă fantezia, reveria, sensibilitatea, respingând rațiunea rece și implacabilă și promovând folclorul, în operele literare romantice, elementele de tradiție constituind motive literare și simboluri.

O altă caracteristică a mișcării literar-artistice romantice o reprezintă predispoziția pentru evadarea din cotidian, din lumea reală, prin intermediul visului, într-un cadru nocturn (elementele cadrului nocturn devin motive romantice: luna, stelele etc.).

Pe de altă parte, tema naturii, a muntelui și motivele literare ale acestora (florile, râul, lacul etc.) sunt specific romantice, reprezentând o sursă nepuizabilă de inspirație pentru romantici și încurajând meditația și dialogul interior. În același caracter romantic al unei opere literare, se înscriu și temele geneza și infinitul timpului și al spațiului, iubirea, moartea, singurătatea, istoria sau folclorul, în timp ce personajele acestor opere sunt excepționale, prezentate în antiteză, acționând în situații extraordinare – cum este, de pildă, geniul singuratic, neînțeleș de lumea în care trăiește<sup>5</sup>.

În ce privește registrul stilistic și lingvistic, spre deosebire de clasicism, romantismul promovează limbajul popular, arhaic și regional, fiind evidentă diversitatea și complexitatea procedeele artistice. Dintre acestea, se remarcă antiteza, ca fiind preferată de scriitorii romantici, atât în prezentarea personajelor și a situațiilor în care acționează acestea, cât și a planurilor și a ideilor.

În romantism, genurile și speciile literare se împletesc, regăsind lirismul și în genul epic, dar și în genul dramatic, iar comicul fuzionează cu tragiul.

În literatura universală, romantismul a fost reprezentat cu cinste de Byron, Keats, Shelley, Shakespeare – în Anglia; de Novalis, Chamisso, Heine – în Germania; de Lamartine, V. Hugo, Al. Dumas - tatăl, Stendhal – în Franța; Pușkin, Lermontov – în Rusia.

În literatura română, romantismul coexistă alături de clasicism și de realism, dezvăluind și expunând elemente și aspecte specifice condițiilor sociale și politice ale vremii și încurajând lupta pentru eliberare și deșteptare a conștiinței naționale.

În evoluția sa, romantismul românesc a fost definit etapizat: în preromantism, de scriitori ca Vasile Cîrlova, Ion Heliade Rădulescu sau Gh. Asachi, ulterior, de scriitorii pașoptiști Nicolae Bălcescu, Dimitrie Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Andrei Mureșeanu, urmând ca maturizarea estetică a curentului să se producă sub forța creatoare a ultimului mare romantic european, Mihai Eminescu. Astfel, literatura preromantică exprimă regretul față de un trecut eroic, ca simbol al luptei pentru eliberarea conștiinței naționale, în care primordiale sunt visul, fantasticul și meditația, scriitorii pașoptiști promovând poezia lirică, patriotică și vizionară, de evocare istorică, în vreme ce romantismul eminescian promovează o reacție critică și pamfletară față de societate și chiar refugiul în natură și mitologie.

Așadar, literatura romantică se caracterizează prin: libertatea creației, subiectivitatea trăirilor și aspirația spre absolut; o tematică specifică (natura, iubirea, viața, moartea, libertatea, exotismul); exprimarea sentimentelor, a sensibilității și a specificului național, prezentând istoria

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> <https://ro.wikipedia.org/wiki/Romantism> - accesat pe 10 aprilie, 2020

într-o lumină ideologizată și glorificând eroii și libertatea deplină; întoarcerea spre trecut și adorația trecutului, în special al evului mediu și goticii, precum și prin îmbogățirea limbajului poetic, din punct de vedere stilistic, cu termeni populari, cu regionalisme și neologisme.

## **2. Calistrat Hogaș – un scriitor romantic. Elemente romantice, în opera hogașiană**

Clasicismul hogașian este completat de lirismul romantic, atât de evident, mai cu seamă în tablourile de natură, zugrăvite în impresiile de călătorie ale scriitorului.

La o privire fugară a volumului „Pe drumuri de munte”, se poate ușor identifica latura romantică a scriitorului (proiectată mai ales asupra naturii), reflectată în câteva împrejurări fundamentale. Calistrat Hogaș pleacă în călătorie pur și simplu *la întâmplare*, ceea ce devine un fel de principiu, o călăuză familiară. În general, călătorul prin Munții Neamțului știe de unde vine, dar nu știe încotro merge. El nu-și face planuri, nu fixează trasee, nu poartă cu el hărți turistice. Alege la întâmplare un drum, rătăcește încontinuu, înfruntând furtuni și revărsări de ape apocaliptice.<sup>6</sup>

Calistrat Hogaș este un temerar în căutarea paradisului pierdut, a naturii primordiale, nutrinde aspirația la puritatea sălbăticiei, un țăran trecut prin cultură. Hogaș este un orășean care nu s-a rupt niciodată de rădăcinile părinților și strămoșilor lui. Precum un poet romantic, Hogaș meditează la tainele universului, celebrând natura ca pe supremul bine, opusă civilizației și vieții cotidiene.

Ion Negoïtescu stabilește similitudini între romantismul hogașian și romantismul eminescian: „incantația visului” – atitudine specific romantică –, „melancolia solitudinii”, sentiment specific eminescian, dar și tablourile zilelor toride de vară și ale „noptilor lui Hogaș, deloc sărace în umbre sublunare stranii (...)”<sup>7</sup>. Pentru a sublinia asemănarea creației hogașiene cu cea eminesciană („Scrisoarea I”), considerăm elocvent următorul fragment, din „Hălăuca”:  
„Totuși, somnul începu a se furișa pe sub genele noastre, iar închipuirile lumii reale a lua proporțiile și formele fantastice din lumea visurilor... Mi se părea că pământul se scurge în haos și că un nemărginit deșert se deschide sub mine; sau mi se părea că, dintr-un punct cât un atom imaginar de mic, niște negre și vaste cercuri concentrice se desfac și-și largesc cuprinsul până peste marginile nesfârșitului; că se nășteau din punctul lor generic, și tot din el se desfăceau aceste cercuri cu o repeziciune atât de amețitoare, încât închipuirea mea, târâtă de jocul acesta fantastic, îmi lăsa în creieri urma vie a unui vârtej... forme de ființe bizare se înfiripau pe fundul orb al ochilor mei; zgriptori cu gheare colosale, grifoni înaripați, basilisci cu ochii de jărătic, crocodili cu râțul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi, un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mătă, cu nasuri sucite, cu coarne uriașe, cu ghimpți, cu păr, cu pene, cu catalige... și toată această lume de fantasmе, produs al unei închipuiri scăpate de sub stăpânirea adormită a rațiunii, ca într-un dans infernal se învârtea vijelios. Treptat însă, tabloul se depărta, coloritul se ștergea, formele bizare se topeau

<sup>6</sup> Dan, Ilie, în capitolul *Repere istorico-literare*, apud Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, București, Editura Minerva, 1988, p. 382.

<sup>7</sup> Negoïtescu, Ion, *Un turist romantic, Hogaș*, în *Carpații*, nr. 1, 1945. Reprodus din *Scriitori moderni*, București, E.P.L., 1966, pp. 94-98

una în alta, și apoi, în perspectiva depărtării, un punct numai, palid, mic, imperceptibil, se mai putea deosebi pe fundul unui haos de întuneric fără margini...”<sup>8</sup>.

Calistrat Hogaș este un scriitor romantic și prin prisma faptului că abordează cele două teme specifice curentului, și anume natura și muntele, iar Dumitru Micu remarca apropierea de romantism a scriitorului și prin: „gigantizarea imaginilor, prin cultivarea contrastului și prin gustul pentru aventuros”<sup>9</sup>.

Constantin Ciopraga consideră că „tema muntelui nu capătă la noi prestigiu literar decât odată cu Hogaș”<sup>10</sup>, iar Octav Botez îl numește pe scriitorul tecucean un adevărat „poet al naturii”, cu talentul unui pictor, în zugrăvirea răsăriturilor de soare, a apusurilor și amiezilor, dar și a furtunilor și a nopților cu lună<sup>11</sup>.

Folosirea antitezei demonstrează, încă o dată, caracterul romantic al operei lui hogașiene. În acest sens, sunt notabile imaginile naturii liniștite, mirifice, prietenoase, descrise de autor, în paginile memorialului său, în opoziție cu acelea ale naturii dezlănțuite, furioase, zgomotoase: „(...) o suflare dulce și lină, ce vine din părțile deschise ale locului, curge veșnic, ca un râu nevăzut, ce mișcă aerul cald și îmbălsămat”<sup>12</sup>, în opoziție cu „Fierbeau văzduhurile și cerurile clocoteau sub descărcările zguduitoare ale tunetelor, și pământul înfricoșat se cutremura nemernic [...]”<sup>13</sup>.

Constantin Ciopraga vede în Calistrat Hogaș un romantic, un autodeclarat „amant nestrămutat al naturii”<sup>14</sup>, din paginile sale răzbătând o perspectivă originală asupra naturii, cele mai relevante scene desfășurându-se într-un cadru subiectiv. Convins fiind că scriitorul nu dorea să piardă nici măcar cel mai mărunț amănunt plastic – auditiv, vizual sau olfactiv –, Constantin Ciopraga considera că relatarea evenimentelor de către Hogaș este realizată cu un calm aparte și cu o grijă excesivă în privința redactării, întrucât scriitorul a urmărit să redea cât mai fidel realitatea, uzând, cu un talent incontestabil, de o gamă largă de mijloace artistice. Astfel, senzațiile umane sunt arondate văzului, muzicalitatea și cromatica fiind caracteristicile fundamentale ale descrierii hogașiene. Calistrat Hogaș vede pădurea ca un simbol al puterii, al curajului, al autenticității, al libertății fizice și morale: „Mergeam tăcuți și cu noi tăcea întreaga fire. Nici un murmur de pîrău, nici un ciripit de pasăre, nici o șoaptă de vânt, niciun clătinat de frunze nu tulbura liniștea adâncă a pădurilor ce străbăteam. Fagii înalți cu trunchiuri albe și cu crestele lor stufoase, neclintiți și rari, treceau pe lângă noi.”<sup>15</sup>

Hogaș era înzestrat cu o fantezie extraordinară, reușind să creeze descrieri poetice originale, admirabile. Imaginația și fantezia sunt trăsături fundamentale ale romantismului literar. În natură, în pădure, călătorul este liber să înțeleagă și să interpreteze locul explorat așa cum dorește, este liber să fabuleze și să plăsmuiască o diversitate de situații și de soluții posibile cu ajutorul cărora să dezlege misterul universului, respectiv tainele creației.

<sup>8</sup> Hogaș, Calistrat, *op.cit.*, pp. 54-55

<sup>9</sup> Micu, Dumitru, *Calistrat Hogaș*, în *Istoria literaturii române*, vol. 2 (1900 – 1918), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 18

<sup>10</sup> Ciopraga, Constantin, *Calistrat Hogaș*, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1960, p. 134

<sup>11</sup> Botez, Octav, *Viața românească*, Iași, X, nr. 10-11-12, oct.-nov.-dec. 1915, p. 73

<sup>12</sup> Hogaș, Calistrat, *op.cit.* p. 30

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 226

<sup>14</sup> Ciopraga, Constantin, Prefață la *Pe drumuri de munte*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 13

<sup>15</sup> Hogaș, Calistrat, *op.cit.* p. 49

Măreția muntelui Hălăuca, spre exemplu, este redată de Hogaș cu o putere de fantezie extraordinară, fragmentul următor oferind cititorului o splendidă viziune a grandoarei, a sublimului<sup>16</sup>: „Căci ce altă se poate socoti Hălăuca, dacă nu o nemăsurată scară aruncată de însuși Dumnezeu între cer și pământ? N-aș putea, în adevăr, spune cu câte picioare eram deasupra nourilor; dar, de-aș fi întins mâna, aș fi prins stelele și cu toate acestea Hălăuca se uita la mine tot de sus în jos. Eram de mult în împărăția mușchiului și colinele ce mai aveam încă de urcat se confundau în o geană de verdeață și azur pe adâncul cerurilor. Dincolo de această geană a ochiului lui Dumnezeu, închipuirea mea nu mai găsia nici un punct de razim; necunoscutul mă sorbia în imensitatea sa; poate că pașii mei îndrăzneți călcau acum pe răscrucile pământului și, prin o halucinație acustică, îmi părea că-i adus scârțâitul greoiu pe osia sa.” (*Hălăuca*)<sup>17</sup>

Aceeași fantastică putere descriptivă o regăsim și în fragmentul de mai jos, în care scriitorul zugrăvește o femeie gușată: „Ceea ce baba înțelegea sub numele mângâios de hică-mea era, de astă dată, un soi de Quasimodo de gen femeiesc, pentru alcătuirea căruia natura sleise, cu dărnicie, toate comorile sle de monstruozițată... Astfel, între niște umere largi și fără nici-o înclinare în jos, lipise, fără mijlocirea gâtului, un cap cât o stamboală de mare, sau, mai bine zis, o clae de păr negru, aspru și încălțat la un loc cu paiele murdare și gălbii ale strohului cald, din care chiar atunci se părea că eșise; pe aceeași linie cu bolta frunții înguste și sub cele două arcuri negre ale unor sprâncene stufoase, zvârlise, ca cu mistria și la întâmplare, două priviri albicioase și holbate, din cari o încremenire hipnotică strânsese, parcă, orice lumină; nasul, tupilat și cu pântecelul la pământ, își ridica în aer numai nările sale imense și largi, deasupra unei guri spintecate până la urechi; iar de sub buzele-i groase, veștede, cărnoase și răsfrânte, una'n sus și alta'n jos, înaintau spre afară două raghile mari de dinți ruginiți; câineștii, mai îndrăzneți, încălecaseră peste amândouă încheieturile umede și lucitoare ale buzei de desubt; pe dreapta și de sub barbă, atârna greu și nodoros, până în josul sânelui, o traistă vie de piele caldă, cu pete galbene, vinete și roșii... Și de n-ai fi știut că aceea e o gușă, ai fi zis că duce în brațe un copil schilod și neisprăvit...” (*Spre Nichit*)<sup>18</sup>

Aspectul distinctiv care apropie opera lui Calistrat Hogaș de romantismul literar este contemplarea naturii, care se concretizează prin descrierea peisajelor.

„Calistrat Hogaș a cutreierat aceste meleaguri de stâncă aspră cu dragostea și bucuria unui autentic alpinist, și le-a zugrăvit tainele și oamenii cu siguranța unui meșter de geniu. Și omul și literatul din Hogaș pot fi primiți cu drag de toată mulțimea de azi a cercetătorilor de drumuri de la noi, ca patroni ai dragostei de înălțimi neștiute. [...] Hogaș însă pornește în lume nu numai de dragul priveliștii, ca să o caute. Pe el nu îl interesează oamenii decât dacă se potrivesc cu aceste priveliști care îi sunt dragi.”<sup>19</sup>

O altă caracteristică importantă a operei hogașiene, care reprezintă o trăsătură a romantismului literar, este întoarcerea spre trecut și adorația trecutului. Hogaș manifestă o deosebită antipatie față de civilizație. În opinia sa, prezentul – civilizată – este inferior trecutului – mai puțin civilizată. Astfel, „în locul unor oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice, a răsărit o lume sfrijită de oameni mărunți, cu suflete de mozaic și prin a căror alcătuire te prevezi

<sup>16</sup> Stăhiescu, Dimitrie L., *Calistrat Hogaș. Vieța și opera lui*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 57

<sup>17</sup> Hogaș, Calistrat, *op.cit.* p. 46

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 173

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 348

ca prin sticlă”.<sup>20</sup> Același lucru îl spunea și Mihai Eminescu, în „Epigonii”. Din cauza nenumăratelor hibe ale societății acelor vremuri, apăruse un curent în literatură de preamărire a trecutului și de denigrare a prezentului. Temperament original și un fin observator al societății, Hogaș nu putea adopta altă atitudine. El manifesta o oarecare repulsie față de snobism și, implicit, față de aceia care afixau în societate o falsă impresie de civilizație, considerându-i chiar ridicoli. Interesantă este întâlnirea scriitorului cu domnul Georges, logodnicul Magdei, un om scund, gras și pleșuv, care stătuse 12 ani la Paris și reprezenta prototipul civilizației apusene, din toate punctele de vedere. Pentru Hogaș, domnul Georges era un interesant caz de studiu, descriindu-l cu foarte multă finețe și umor, ridiculizând felul „civilizat” al acestuia de a se purta în societate, și în același timp manifestând regretul că el are maniere atât de sălbatic și înapoiate: „... Biata maică-mea – Dumnezeu s-o ierte – de câte ori nu m-a plesnit cu limba peste mână și peste gură, numai să mă învețe să mănânc frumos! Ași!... ți-ai găsit!... Și astăzi când mănânc ouă moi, mă mânjesc pân' la urechi. Ei, bine! ... Domnul Georges le mânca, cu atâta măiestrie!... degetele sale albe, grăsulii și ascuțite la vârf, mânuiau furculița sau cuțitul cu atâta măiestrie în autopsia oului, încât rămânea, la urma urmei, găoacea pe dinăuntru, tot atât de lucie ca și pe din afară; și nicio pată de ou pe șervet, pe farfurie, pe cuțit, pe furculiță sau pe mustețile domnului Georges!... Ce ți-i și cu civilizația asta, cugetam eu, privind pe domnul Georges cu câtă eleganță desfăcea carnea de pe un picior de pui fript sau coaja de pe un măr domnesc! Și avea domnul Georges un așa meșteșug la ținut și paharul și la turnat vinul! Și vinul gălbui așa sclipea de frumos din paharul străveziu, printre grația fină de alabastru însuflețit a degetelor sale! Și, după ce-l bea, i se umezeau buzele roșii de o așa trandafirie rouă, care iute dispărea sub o ușoară apăsare cu șervetul, fără, bineînțeles, nicio daună pentru mustețile sale. (*Florica*)”<sup>21</sup>

Calistrat Hogaș, fiind un temperament care s-a format în mijlocul naturii, care reprezintă pentru el adevărata viață fericită, nu era deloc impresionat de avântul civilizației. Fiind impasibil la tot ceea ce însemna schimbare datorată civilizației, Hogaș își trăia viața așa cum îi plăcea, într-un mod primitiv și original, pentru că sensibilitatea era mai presus de intelect: „Nu știu cum vor fi alții; cât despre mine, știu atâta, că pierd măsura timpului, de îndată ce rămn pe vocea slobodă a pornirilor mele de sălbatec, când adică, biruit de dragostea neînfrânată a singurătății, îmi șterg urma dintre oameni și mă mistuiu, sub îmboldirile ei, în necunoscut larg al naturii, ca o frunză mânăta de nestatornicia vânturilor.”<sup>22</sup>

Calistrat Hogaș descoperă cheia fericirii numai în mijlocul naturii, departe de oameni, de civilizație, într-o manieră primitivă și originală. El nu este deranjat de capriciile naturii. Cu răbdare și originalitate, el își improvizează adăposturi împotriva furtunilor năprasnice, care, în ciuda forței lor, nu reușesc să i le strice.

Este imposibil a nu se remarca importanța acordată descrierii, în proza hogașiană. Prin topografie, scriitorul reușește să prezinte numeroase detalii, înlănțuind însușiri și caracteristici. „Domnul Hogaș este un descriptiv și natura ocupă primul plan al operei sale. El o simte prin toți porii și e stăpânit de farmecul ei.”<sup>23</sup> În peregrinările sale, prin țară, Hogaș dorește să descopere natura în forma ei primitivă, motiv pentru care a fost numit, în nenumărate rânduri, *poetul neștrămutat al naturii*, acesta fiind un „nesătul” admirator al naturii. Un element important în

<sup>20</sup> Stăhiescu, Dimitrie L., *op.cit.*, p. 60

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 146

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>23</sup> Balacciu, Jana, *Calistrat Hogaș*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 35.

opera lui Hogaș îl ocupă lumina, care are un caracter protector pentru drumeți. Lumina le facilitează drumul și le dezvăluie priveliștile, care parcă sunt desprinse dintr-un basm. Un aspect distinctiv al prozei hogașiene este caracterul persiflator al portretelor umane. Hogaș avea un atașament neobișnuit față de lumea rurală și față de personajele ei primitive, deși el însuși era un orășean deghizat.

Prin entuziasmul pe care-l are în descrierea peisajelor, Hogaș este considerat, pe bună dreptate, un pictor al munților și al portretelor literare. În viziunea sa, caracteristică, de altfel, oricărui autor sau artist romantic, natura nu are limite și pare „străbătută de forțe misterioase, imprevizibile, impetuoase, cărora nimic nu le poate rezista”, cu atât mai puțin omul<sup>24</sup>. El iubește priveliștile și elogiaza primitivitatea naturii, pe care o descrie printr-o claritate ieșită din comun, reflectând, totodată, armonia sau comuniunea omului cu natura. Hogaș se dedică naturii complet, până la identificarea cu aceasta, în așa fel, încât ajunge să îi atribuie propriile lui sentimente – precum pictorul romantic, a cărui operă devine un mijloc curent de expresie lirică a sentimentelor, întrucât „un peisaj este o stare sufletească”<sup>25</sup> („un paysage est un état d'âme”)<sup>26</sup>.

Având o pasiune pentru călătoriile lungi în zonele de munte, Hogaș reușește să surprindă sublimul acestora, călătorind pe jos, el nefiind adeptul folosirii altor mijloace de transport. Mergând pe jos, Hogaș a identificat peisajele care „răsăreau” din natură. Una dintre tehnicile sale de bază, utilizată în descrierea peisajului, este hiperbola: „Ne aflam acum pe înălțimile cele din urmă ale Hălăucei. În departe răsăritul imens ardea în valurile de foc ale zorilor, iar soarele, ca o colosală sprinceană de aur curat, se rîdica de după linia neagră și ondulată a munților vaporosi. Umbrele se grămădeau în apusul încă în amurg și grăbite se aruncau în haosul altor lumi. Din văi, negurile adormite începeau să se înalțe, trezite de întâile raze ale dimineții; ici-colea, din adâncuri, coloane sure de fum se îndreptau spre ceruri topindu-și creștetele lor în văzduhul luminos și limpede.”<sup>27</sup>

În încercarea de a facilita comuniunea omului cu natura, Calistrat Hogaș se raportează la fiecare părticică din natură, umanizând-o și redându-i viața. După cum am subliniat deja, figura de stil cea mai des întâlnită în opera hogașiană este epitetul. Atunci când Hogaș nu folosește epitetul, recurge la hiperbolă. Ceea ce intenționează să transmită Hogaș cititorului, prin folosirea sintagmei „colosala sprinceană de aur”, este gigantizarea. El dorește să idealizeze peisajul, să sublinieze creația lui Dumnezeu. Peisajul ce răsare din descrierea lui Calistrat Hogaș este rodul imaginației, al fanteziei creatoare a acestuia, precum și al erudiției sale, mergând în direcția fabulosului, parcă desprins din basme. Această caracteristică este specifică romantismului literar. De asemenea, muzicalitatea operei, pe care scriitorul o exprimă și o impune în descrierea anumitor peisaje, conferă scrierii sale o notă romantică: „Brazilii suri și neclintiți, cu trunchiuri netede și goale, se redicau încremeniți și drepti până la înălțimi amețitoare, iar din bolta ciuruită de umbra neagră-verde, alcătuită de crengile îmbrățișate sus de tot, ca printr-o sită deasă, se cerneau în liniștea largă a pădurilor picături de cer albastru și fulgi nestatornici de lumină aurie cădeau peste mine pretutindeni. De jur-împrejur, privirea și se se oprea pe fundul pădurii, ca pe un zid de umbră depărtat; ai fi zic că te afli sub o imensă boltă de templu, sprijinită de mii de

<sup>24</sup> Cf. Oprescu, George, *Manual de istoria artei. Clasicismul. Romantismul*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 16

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage-%C3%A9tat\\_d%27%C3%A2me](https://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage-%C3%A9tat_d%27%C3%A2me) – accesat în 18 august, 2020 *paysage-état d'âme* este o temă recurentă a romantismului.

<sup>27</sup> Hogaș, Calistrat, *op.cit.*, p. 63

coloane, din înălțimea căreia, cu greu mai străbătea înlăuntru lumina ogivală a cerului. Cheptănușii mici și negri cu hulere roșii și verzi lunecau în spiralele tăcute și iuți pe trunchiurile arborilor în sus; ververite negre și roșii, cu cozi stufoase și lungi, din încheietura înaltă a unei crengi își cumpăneau zborul spre copacul dimpotrivă; ciocănituri și ghionoaie cu pliscuri de oțel tocău în arbori și pădurea răsuna larg a sec... Peste creștetul înalt al brazilor luneca vântul ca un rîu nevăzut și, tăindu-se în frunza lor ascuțită, trimite până în depărtare tânguioase și prelungi glasuri de orgă. Din toate părțile tăcerea solemnă, de pretutindeni liniște sfântă...<sup>28</sup>

În scopul realizării unei comuniuni între brazi și viețuitoarele zburătoare, Hogaș utilizează anumite procedee, cum ar fi simbolul ciocăniturii, al culorii roșu, albastru, și cel al arborelui. Ciocănitura simbolizează dimensiunea pozitivă a naturii. Ea protejează copacii de insecte, iar drept răsplată, aceștia îi oferă un adăpost. Prin culoarea albastru, scriitorul își dezvăluie calmitatea și liniștea sufletească. Pentru Calistrat Hogaș, natura reprezintă o oază de liniște și un refugiu launtric. Culoarea roșu sugerează sensibilitatea autorului, arborele semnifică trăinicie și longevitate, iar culoarea alb reprezintă comuniunea dintre om și natură.

Calistrat Hogaș este un adevărat maestru în descrierea peisajelor, este un pictor al literaturii române. Așa cum spune Tudor Vianu, acesta este una dintre personalitățile cele mai viguroase. Dacă atitudinea sa de poet comic este inedită, procedeele sale artistice sunt foarte diverse, ele aparținând altor vremuri decât acelea în care scriitura sa a cunoscut notorietatea literară.

„Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările sale sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri.”<sup>29</sup>

Obsesia lui Hogaș o constituie epigonismul, conveniența bine meșteșugită, viața duplicitară. Scriitorul preferă natura în locul societății civilizate, întrucât aceasta nu poate fi niciodată epigonă, monotonă. Prin această trăsătură, Hogaș se apropie de curentul romantic, care dezavua convenționalismul.

Cele mai multe pagini din opera lui Hogaș sunt scrise cu o maximă intensitate sufletească, respirând, parcă, o atmosferă eroică, grandioasă, asemănătoare cu o odisee. El are o înclinație către fabulos, către tendința de a atribui faptelor și întâmplărilor mici dimensiuni mărețe. Dimensiunea de fabulos este caracteristică nu numai decorului, care parcă este desprins din basme, ci și personajelor.

Este evident faptul că aspectele eroice (homerice) sunt predominante în opera sa. Ceea ce a impus imaginea lui Hogaș de „poet al sublimului” este această preponderență a mirificului și a eroicului, estompând imaginea de poet al pustiului terifiant. Capacitatea lui Hogaș de a surprinde și de a captiva cititorul cu scriitura sa, cu stilul său scriitoricesc, este remarcată și de Constantin Călin, care consideră că „Hogaș este cel dintâi dintre scriitorii români care au fiorul pustiului. *Farmecul contrastului*, departe de a fi, la el, o formulă, printre altele, reprezintă o modalitate estetică extrem de eficientă.”<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 133

<sup>29</sup> Vianu, Tudor, *op.cit.*, p. 221

<sup>30</sup> Călin, Constantin, în capitolul *Repere istorico-literare*, apud Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, București, Editura Minerva, 1988, p. 379

Ceea ce surprinde în mod admirabil Hogaș, în opera sa, este această geografie a sublimului, reprezentată de munte, prin excelență, de pădurile sălbatice, râurile umflate de ploi, stâncile și chiliile călugărești. De fapt, starea de care este cuprins Hogaș, în timpul peregrinărilor sale, este una de abandonare romantică în natură, o stare naturală a unui vitalism debordant. Hogaș este un scriitor, și nu un călător, un scriitor care și-a fixat ca temă a operei sale pasiunea sa alpinistă, care nu este altceva, în fond, decât nostalgia condiției primordiale a omului nedezipit de natură. Iar ceea ce a rezultat din această pasiune este o fermecătoare narațiune compusă din tendințe stilistice divergente.

## BIBLIOGRAPHY

1. Balacciu, Jana, *Calistrat Hogaș*, București, Editura Eminescu, 1976;
2. Botez, Octav, *Viața românească*, Iași, X, nr. 10-11-12, oct.-nov.-dec. 1915;
3. Călin, Constantin, *Postfață* la vol. *Amintiri dintr-o călătorie*, București, Editura Minerva, 1974;
4. Ciopraga, Constantin, *Calistrat Hogaș*, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1960;
5. Ciopraga, Constantin, *Prefață* la *Pe drumuri de munte*, București, Editura Tineretului, 1965;
6. Dan, Ilie, *Prefață* la vol. *Pe drumuri de munte*, București, Editura Albatros, 1973;
7. Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, București, Editura Minerva, 1988;
8. Micu, Dumitru, *Calistrat Hogaș*, în *Istoria literaturii române*, vol. 2 (1900 – 1918), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965;
9. Negoșescu, Ion, *Un turist romantic, Hogaș*, în *Carpații*, nr. 1, 1945. Reprodus din *Scriitori moderni*, București, E.P.L., 1966;
10. Oprescu, George, *Manual de istoria artei. Clasicismul. Romantismul*, București, Editura Meridiane, 1986;
11. Stăhiescu, Dimitrie L., *Calistrat Hogaș. Vieța și opera lui*, București, Editura Cartea Românească, 1985;
12. Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Lider, 1996.



## THE HARLEQUINADE WORLD. THE INTERNAL SPECTACULAR. IMAGES OF A FANTASTIC WORLD IN NICHITA DANILOV'S POETRY

Savu Popa  
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: The idea of derision, in Danilov's poetry, can also come from the state of artificiality given by the world of harlequinade. The last term proposes a very interesting parody of life. According to this perspective, we will try to analyze the gap between essence and appearance in a world where characters are looking for a meaning of their own identities, hiding beyond symbolic masks. Harlequinade is the name given to a fantastic world, animated by characters or states, viewed from the perspective of a comic atmosphere.*

*Keywords: derision, artificiality, harlequinade, masks, parody*

Derizoriul, în poezia lui Danilov, poate proveni și din starea de artificialitate dată de lumea *arlechinadei*. Cel din urmă termen propune o dimensiune foarte interesantă a comicului, a parodicului, adică a tot ceea ce ține de teatralul *maskării* atât al anumitor personaje, printre care și eul poetic, cât și al *înțeleșului* anumitor evenimente, experiențe. Pe de altă parte, dimensiunea *arlechinadei* generează, în imaginarul poetic danilovian, transferul metafizicului într-o coordonată ludică, cu posibilități de convertire a filonului ontologic în act disimulant, demitizant<sup>1</sup>. Fără a reprezenta o dimensiune *goală de conținut semnificativ*, arlechinada este numele dat unei lumi fantastice, animată de personaje sau stări, privite prin perspectiva unui comic, ale cărui resorturi sunt definite de către Jean Paul,<sup>2</sup> ca fiind „inepția intuită sensibil.”<sup>3</sup> Totodată, vom întâlni într-o astfel de lume, un personaj contradictoriu, din pricina statutului său

---

<sup>1</sup> Dacă „ironia socratică se naște din interogare, prin simularea ignoranței”, la scriitorii romantici, ea devine „garanția proteismului permanent al existenței umane”. (Mircea Doru Lesovici, *Ironia*, Ed. Institutul European, Iași, 1999, p. 11). Dimensiunea *proteică* a comicului (în această lume a arlechinadei înfățișate în poeziile de față) este una dinamică, a transformărilor și a transferurilor de semnificații, de la un registru grav, solemn, la unul ludic, parodic, de la învelișul aparent al faptelor prezentate la trecerea și sondarea filonului inaparent al acestora. Putem vorbi, nu atât de existența unui comic *static*, marcat de impulsuri ale unei deriziuni false, gratuite, cât de existența unui comic de substanță, impregnat de impulsuri reflexive, un comic de atmosferă străbătut de inflexiuni onirice.

<sup>2</sup> În încercarea de a defini comicul privit din perspectiva actului estetic, Nicolai Hartmann enumeră câteva definiții sau teorii, care au încercat să cuprindă *esența* comicului, surprins în raporturi de interferență cu absurdul. Astfel, Hartmann analizează teoriile emise de către Kant, Jean Paul sau Schopenhauer, care vizează legătura comicului cu absurdul, o legătură prin care acesta din urmă are rolul unei *destinderi manifestate în răs*, după consumarea întâmplărilor comice, hilare: „În rezolvarea absurdului ne e dată apoi destinderea, pe care o resimțim clar în răs” (Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducere de Constantin Floru, Ed. Univers, București, 1974, p. 468). Părerea personală a lui Hartmann, bazată pe teoriile celor menționați mai sus, ar fi următoarea: „...comicul este incongruența brusc apărută, între ceea ce așteptăm și ceea ce survine- sau între concept și obiectul real, în măsura în care acesta se arată lipsit de valoare” (*ibidem*).

<sup>3</sup> Jean Paul, *apud* Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 468.

duplicitar, de bufon sau de *arlechin*<sup>4</sup>, un personaj angrenat în evenimente diverse din care nu lipsesc răsturnările de situații. În această atmosferă, aparent golită de semnificații mai profunde, o atmosferă de paradă mecanomorfă, poetul se mișcă printre lucruri adoptând un anumit histrionism, ce ține de un anumit *spectacol* al aparițiilor sale publice, însă, în primul rând, *jucă în interior*. În acest caz, vom putea vorbi de un spectacol al senzațiilor, al experiențelor lăuntrice care îi permite supraviețuirea într-o lume a artificialului cromatic, *stilizat*, a decorativului veșnic în mișcare ameteitoare, *aglutinat*. Până la urmă, histrionismul va proiecta o *lume spectaculară*, unde termenul de *spectacular* sugerează starea permanentă de disimulare, de participare a poetului nu atât ca un actant în deplina desfășurare a spectacolului teatral, exterior, cât ca un actant *al spectacolului interior, disimulant*, al convertirii fiecărei situații sau experiențe în context de introspecție. „Poetul înțelege a se raporta la motivele sale eclecticice printr-o simțire vetust-patetică, a le simplifica prin emoție.”<sup>5</sup> Prin intermediul acestei simțiri se creează și acea „tensiune vitală”<sup>6</sup>, generată de faptul că lumea i se dezvăluie poetului ca o gamă nemijlocită de senzații, surprinse în filonul imagist al notației plasticizante. Astfel, lumea înconjurătoare poate fi surprinsă la nivelul unei *diafanizări semnificante*, datorită proiectării acestei lumi prin intermediul unei *plasticități metaforice* implicite. De asemenea, spectacularul va cunoaște o mobilitate aparte, care îi favorizează *mișcarea/apropierea* de situații paradoxale, contrastante, desfășurându-se la interferența dintre fizic și metafizic: „Între parabolă și notație, între confesiune și oracularitate, între descripție și profeție, el se mișcă nonșalant, unind angoasa cu grația, cotidianitatea cu himericul și ironia cu o certă ispită de metafizician.”<sup>7</sup>

În cadrul arlechinadei, derizoriul survine în urma unei crize cauzate de semnificantul *necomunicat* sau necomunicant, în sensul că nu este dezvăluit imediat cititorului, el constituindu-se pe măsura conturării acestei atmosfere *în derivă*, percepută în cheie histrionică, o lume a butaforiei de atmosferă, în care lucrurile grave sunt atenuate până la dispariție, iar întâmplările par să planeze într-un miraj blazat al rizibilului cu neputință de controlat. Resorturile morale ale acestei lumi sunt absorbite de pasta densă a caricaturii și a șarjei, iar latura spirituală trece și ea printr-un proces asemănător transfigurării, numai că aceasta se produce în cheie ironică, într-un joc ameteitor, duplicitar *al înlocuirii* chipurilor cu *măști* și al credinței într-o spiritualitate *bufonică*, ce favorizează apariția unui umor metafizic<sup>8</sup>. Apariția derizoriului *plasează* discursul

<sup>4</sup> Arlechinul, în calitate de personaj, a cunoscut un statut aparte, fiind pus în situații comice, destul de încurcate, prin intermediul cărora, acesta stârnea amuzamentul spectatorilor. În aproape toate artele, mai ales în teatrul italian renascentist, atunci când *comedia dell'arte* cunoștea o perioadă înfloritoare, arlechinul lua parte la „complicații dintre cele mai percutante pentru dinamizarea conflictului: persoane travestite, întâlniri neașteptate, recunoașteri surprinzătoare, *qui pro-quo*-uri, deci confuzii de identitate...” (Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini și până azi*, Ed. Albatros, București, 1973, p. 62).

<sup>5</sup> Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 466.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Alexandru Cistelean, *Top ten (recenzii rapide)*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 34.

<sup>8</sup> Notele acestui *umor metafizic* nu sunt lipsite de o anumită gravitate, de frământări existențiale care apar ca substraturi ale oricărui demers ironic eficient. De aceea, un astfel de umor proiectează existența aceluia *eon ironic*, care alături de *eonul dogmatic* formează „constituenții dialectici ai cunoașterii, ai spiritului”, căci „eonul ironiei, definit de dialectica permanenței sale lineare (că, adică, spiritul ironic nu moare niciodată) și a repetabilității sale circulare (că, adică, spiritul ironic reînvie ciclic...)” facilitează „*dedublarea* la nesfârșit a tensiunilor paradoxale ale ironiei.” (Ioan Buduca, *Ironie și humor*, în *După Socrate*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, p. 113).

„într-o zonă a incertitudinilor filosofice, însoțită de un sentiment de vinovăție față de sine, față de ceva ce o transcende.”<sup>9</sup>

În textul *Câmp negru*<sup>10</sup>, elementele de arlechinadă mizează, în primul rând, pe înfățișarea *imaginalului* ca o convenție bizară a înfățișării, a ceea ce apare ca prezență în miezul absenței sau ca o prezență *constituită* în miezul imaginii, un miez, de asemenea, neconstituit vizual. Astfel, imaginalul proiectează într-un decor suprareal, lumea imaginii, cea care nu *mai poate comunica ceva* coerent, tinzând spre autoanulare, iar în locul ei stă să apară  *imaginea lumii inexistente* sau  *imaginea lumii ca inexistență*. În lipsa comunicării poetice, derizoriul survine atunci când miezul realității este alterat, iar gesturile stagnează, devin automatisme, într-un *real letargic*: „Mână lângă mână și pumn lângă pumn/ jucând zaruri și cărți pe un câmp de cenușă/ în timp ce apar eu pe o ușă inexistentă/ și care se deschide acum pentru prima oară/ în existența mea/ spre întinderea neagră și nesfârșită a deșertului,/ unde se joacă zaruri și cărți:/ pocher, barbur, tabinet, stos și șeptic,/ în timp ce încerc să pătrund înăuntru.” Până la urmă, letargia realului se datorează unei plasări a derizoriului mai *îmblânzit*, într-un context tragicomic, un tragicomic apropiat de sensurile grave<sup>11</sup> ale vieții. La nivel imaginal, în versul *în timp ce apar eu pe o ușă inexistentă* transpare legătura dintre *constituirea prezenței și neconstituirea*<sup>12</sup> absenței, întrucât putem observa cum prezența în sine capătă concretețe sau poate fi dezvăluită pe un decor *al absenței*, deoarece în versurile acestea apariția poetului se individualizează într-un mediu inaparent, un mediu caracterizat prin vacuitate. Și astfel, poetul pătrunde într-o realitate a iluzoriului, a arlechinadei ca o proiecție abstractă, rece, căci jocurile de cărți pot fi percepute ca niște automatisme, unde are loc „ritualul ființării între efemer și eternitate, cu ale sale infinit repetate elanuri vitale.”<sup>13</sup> Astfel de automatisme, printr-o ironie a sorții, nu aparțin neapărat unui plan al absurdului, cât al unuia abstract, izolat de încercarea de a fi înțeles prin intermediul cunoașterii umane, limitate<sup>14</sup>. Într-o astfel de metarealitate, gesturile, faptele se înscriu într-un plan  *existențial*, reprezentat ca un gol inaparent în proiecția imaginală. Astfel privite, *câmpurile de cenușă sau întinderile negre ale deșertului*, dincolo de semnificația lor thanatică, pot fi

<sup>9</sup> Victor Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, vol. III, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 166.

<sup>10</sup> Textele pe care le vom analiza, fac parte din volumul *Câmp negru*, apărut în Nichita Danilov, *Ferapont (Antologie de poezie 1980-2004)*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005.

<sup>11</sup> Tot Nicolai Hartmann, în subcapitolul *Tragicomicul în viață și în creația poetică*, din *ed. cit.*, va face referire la o apariție a tragicomicului „ca unitate dezvoltată natural, în viața însăși, a mișcătorului și a ridicolului-, așa cum o avem toți în noi, fără să știm, și totodată fără ca cineva să simtă ciudățenia ei” (p. 487). Căci „este vorba de aderența comicului la moduri de comportare și fapte foarte serioase și importante, la personae întregi și căile lor de viață.” (*ibidem*).

<sup>12</sup> Referitor la ideea *neconstituirii* ca sursă principală a absenței totale, vom merge la teoria lui Jean-Luc Marion, conform căreia și *nimicul*, la fel ca și neconstituirea sau absența, pot fi exprimate sau pot *exprima ceva*: „Din punctul de vedere al onticului, ființa ca atare nu echivalează în mod strict cu nimic; ea se dă deci în măsura în care nu dă nimic, ba chiar dă nimicul. Acest paradox al unei donații fără donație se repetă prin vizibilitate: ființa pe care e vorba să o facă manifestă nu se poate, în mod manifest, să se manifeste în mod vizibil; de aceea Heidegger va vorbi mai târziu de o <<fenomenologie a inaparentului>>” (Jean-Luc Marion, *Vizibilul și Revelatul*, Ed. Deisis, Sibiu, 2007, pp. 19-20). În poezia *Câmp negru*, perspectiva absenței, simbolizată prin *ușa inexistentă*, face ca o prezență să se manifeste, în mod categoric, în decorul inaparent al absenței.

<sup>13</sup> Victor Felea, *op. cit.*, p. 166.

<sup>14</sup> Soren Kierkegaard se întreba dacă ironia nu este cumva „... un chip al forței omenescului, o formă a binecuvântării sau damnării noastre, a libertății sau a privării de ea?” (Soren Kierkegaard *Apud*, Mircea Doru Lesovici, *Ironia*, Ed. Institutul European, Iași, 1999, p. 37).

percepute ca niște decoruri ale vidului instaurat între lumea concretă și cea simbolică, evidențiind imposibilitatea inter-comunicării celor două.

De aceea experiența poetului va fi una, în primul rând, *corporală*. El dorește să înțeleagă legile unei astfel de realități prin intermediul *tactilului*, singurul simț care mai poate fi conectat la realul *dezgolit până la os*. Vom întâlni în aceste versuri, o ironie *mascată*, refulată, generată însă de gravitatea care stă ascunsă dincolo de *cortina* tactilului, care, ridicându-se, îi oferă poetului prilejul unei minuțioase descrieri a propriei corporalități care se manifestă prin gesturi ale căutării de sine, ale încercării de auto-înțelegere a propriilor contururi, chiar limite<sup>15</sup>: „Ducându-mi în față piciorul drept/ pipăind cu vârful degetului mare cenușa caldută încă./ Apoi mâna dreaptă, țepănă pe lângă trunchi/ și îndoit la cot, strângând la piept o cupă neagră/ Apoi piciorul stâng, puțin cam beteag/ din pricina varicelor, târând după el dreptul./ Întâi vârful degetului mare, apoi laba piciorului/ și, în sfârșit, talpa și călcâiul dezgolit până la os./ Și apoi mâna stângă, îndoită în dreptul inimii”. În continuare, au loc scurte dialoguri cu cel care e *portarul* unui astfel de ținut. Vom transcrie câteva replici, tocmai pentru a sublinia caracterul lor neobișnuit, teatral, căci, deși aparent banale, pe alocuri de un comic naiv, replicile potentează și mai mult derizoriul situației, prin crearea voită a *confuziei*: „- Cât să-i dau portarului? Am întrebat chiar portarul,/ în timp ce acesta se făcea că nu-i el omul/ care stă în fața porții și o deschide înclinându-se:/ „Bună seara, poftiți, poftiți, vă rog. Pe aici, sunteți așteptat.”/ Ci un altul căruia îi ține azi întâmplător locul/ -Trei sute de lei, mi-a răspuns,/ două pachete de țigări Kent sau Pall Mall/ și o sticlă de vodcă, înainte de a intra/ și apoi încă două sute de lei/ și o sticlă de vin după ce intri./ -Dar de ce? Am strigat indignat./ Mi-a răspuns că e bine așa și că așa fac/ toți cei care intră. Dar ce câștig eu de-aici?/ Nu câștigi, dar nici nu pierzi mare lucru./ În schimb poți juca liniștit și mult timp/ fără să fii deranjat de nimeni.”

Și totuși, toată această aparentă liniște sau acalmie va duce spre izbucnirea din final, concretizată într-un tablou de unde nu lipsesc elemente absurde, terifiante. Are loc o aglutinare a oricăror înțelesuri. Și atunci, de unde ar putea proveni sentimentul unei treceri dincolo de toată această *șaradă/arlechinadă* a dezordinii? Trecerea aceasta poate fi cel mult sugerată, imaginată, căci nu se produce vreo schimbare anume, *metarealitatea* aceasta consumându-se mai departe, la nivel amorf, în propria ei stagnare, ceea ce aduce cu sine chiar pierderea memoriei, într-un spațiu al *limitativului ontologic*: „Atunci ce știi? Nu știam nimic/ Atunci ce mi aduc aminte? Nu-mi aduceam aminte nimic,/ în afară de faptul că jucasem cândva cărți/ și zaruri pe un câmp cumva asemănător,/ cu niște tipuri oarecum asemănători.” Țipătul este singura formă de manifestare adresată împotriva inerției *nesemnificante* a unei lumi tragice în esență. O arlechinadă care prinde conturul unei uriașe mașinării-epave, care nu mai poate fi clintită din locul în care se prăbușise. Descrierea care urmează, creionează întocmai alienarea individului, privită ca forță/amprentă a grotescului cu accente kafkiene, dar și ca expresie a vidului semnificativ, străbătut de nuanța neagră, ca expresie a disoluției ființiale: „Am urlat toate astea tare, deși eram foarte calm,/ pentru a avea timp să le studiez reacțiile./ Deși ei jucau impasibili și indiferenți,/ cu mutrele sobre, cu cravate la gât/ din care lipsea tocmai gâtul. Cu manșetele albe/ ale cămășii

<sup>15</sup> Conștiința ludică este cea care asigură subtilitatea actului ironic, căci, prin depășirea convenționalului, a fortuitului se poate ajunge la acele semnificații ale existenței în sine, absurde de cele mai multe ori și care au activat mecanismul actului comic: „Ironia este o bună conștiință ludică: nu o bună conștiință simplă și directă, ci o bună conștiință șireată și indirectă, care își impune plecarea și revenirea până la și de la antiteză.” (Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, Traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 14).

suflecate peste mânia neagră a costumului,/ din care lipseau mâinile și restul trupului./ Pentru că într-o parte mâinile lor/ Împărțeau cărțile în timp ce/ trupul lor se zguduia de răs în altă parte.”

În linii mari atmosfera volumului *Arlechini la marginea câmpului*<sup>16</sup> este cea a unei lumi în derivă, *marionetizate*, reprezentate prin convenția unui ludism al disimulării. Percepută prin intermediul acestei convenții, lumea descrisă în aceste poezii oscilează cel mai vizibil între dimensiunea *spectacolului* ca manifestare teatrală a unor fapte petrecute în imaginație sau în realitate și dimensiunea *spectacularului* percepută ca o reprezentare interioară a experiențelor de viață subiectivă, filtrate în conștiință prin intermediul accesului ființei umane la lumea înconjurătoare.<sup>17</sup> Lumea arlechinadei este o lume spectaculară, în care ideea de spectacol presupune reprezentarea interioară sau *în-scenată* a unor fapte reale sau imaginare. În aceste circumstanțe, eul poetic participă la propria reprezentare a experiențelor sale, reactualizate prin intermediul memoriei și manifestate ca acte spontane sau ale unei imaginații nelimitate.

Prin intermediul acestor secvențe *deturnante*, partea de vid sau dimensiunea întunecată a existenței fiecăruia trece printr-un proces al persiflării, al *deformării* tragicului<sup>18</sup> pe care îl invocă și, nu în ultimul rând, al anulării oricărui efect al verosimilității. În acest punct, putem vorbi despre existența unui *real în criză* care, perceput prin dimensiunea arlechinadei, își pierde orice legătură cu legile concretului. Ce se va întâmpla atunci când, în miezul acestui spectacol al arlechinadei, va surveni și fisura unei tensiuni semnificante? Cât de mult se va modifica sau se va *reorienta* spre alte zone de semnificare, toată această convenție ludică a realității? Lumea arlechinadei va trece printr-o tensiune a *distanțării* produsă între imaginea *din adâncul realității* și imaginea de la suprafață. Această distanțare pune în lumină caracterul derizoriului *contra-făcut* al lumii arlechinade, care va fi astfel, predispusă *de-simbolizării* sau, în cele din urmă, *fragmentării*. Totodată, se poate observa o depărtare semnificantă, *fisurantă* între cele două tipuri imaginale, după cum am observat și în volumele anterioare, iar aceasta nu poate decât să ducă la instaurarea neliniștii metafizice, a conștientizării totalei sau aproape totalei *fragmentarități* a ființei aflată mereu în căutarea unor dimensiuni spirituale. Acestea sunt însă, de-fragmentate încărcate de un *potențial* al limitării, al *de-perspectivizării*. Fragmentarismul, în textele pe care urmează să le discutăm, e sinonim cu o anumită de-construire, care vizează, atât realul, dar și dimensiunea ironicului, a derizoriului. În textele următoare, vom vorbi de o altfel de ironie, una gravă, chiar o *metaironie*, care semnifică depărtarea de semnificarea actului ironic. Vorbim, de asemenea, de o metaironie care transcende sensurile *răsturnându-le*.

Trebuie să precizăm că *de-construcția* ironicului are loc, în măsura în care ironia se abstractizează, capătă nuanțe metafizice, acest fapt (con)ducând la reliefaarea unei subtile (abia prefigurată senzorial) neliniștii a ființei poetice *dezgolite* în fața cenușii. Cenușa simbolizează

<sup>16</sup> Textele pe care le vom analiza, fac parte din volumul *Arlechini la marginea câmpului*, apărut în Nichita Danilov, *Ferapont (Antologie de poezie 1980-2004)*, în ed. cit.

<sup>17</sup> „Nimic nu este mai liber decât imaginația omului; și, deși ea nu poate depăși acel fond original al ideilor furnizate de simțurile interne și externe, ea are o putere nelimitată de a amesteca, combina, separa și împărți aceste idei, dând naștere unei mari varietăți de ficțiuni și viziuni.” (David Hume, *Cercetare asupra intelectului omenesc*, Trad. de Mircea Flonta, Adrian-Paul Iliescu și Constanța Niță, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987, p. 124).

<sup>18</sup> „Apocalipsa spiritului e o formă de sacrificiu al lucidității, o jertfă a cunoașterii. Gustul poetului se îndreaptă, prin urmare, înspre convulsia extatică, înspre disoluția ființei.” (Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Cartea Românească, București, 2006, p. 102).

elementul *des-compunerii* ființei<sup>19</sup> spirituale. Astfel, în textul *Deasupra lucrurilor*, instituirea acestei neliniști face și mai bruscă lipsa de corespondență dintre perspectiva imaginală adâncitoare și cea de suprafață: „Nu-mi veți vedea fața, căci fața mea/ e mult prea-n fața voastră. Binele și răul,/ partea și întregul, lumina și întunericul/ și acest drum nesfârșit/ ce se sfârșește în toate.” Simbolistica *ascunderii*, a *sub-stragerii* sugerează tocmai modul de *ființare*, de căutare a unui reper de orientare într-o mare absență. Întreaga ființă se află *deasupra* sau *mult prea în fața voastră*, adică a lumii concrete, a unei supra-fețe, care se află *cu mult deasupra ivirii suprafeței contingente*. Acest lucru nu face altceva decât să adâncească și mai mult cele două planuri, adâncul și suprafața, însă, în mod paradoxal, vorbim de o adâncire care potențează o altfel de *apropiere dintre cele două*: o apropiere prin îmbinarea umbrelor, accentuând și mai puternic ideea de sfârșire, de epuizare a simțurilor: „Nu-mi veți vedea fața și umbra mea nu-mi veți simți/ căci umbra mea e permanent în umbra voastră:/ binele și răul, partea și întregul,/ lumina și întunericul/ și acest drum nesfârșit/ ce se sfârșește în toate...” Mai departe, în textul *Poem pentru absență*, deconstrucția ironicului vizează un întreg ritual al *de-simbolizării*. La început, ne este prezentată o lume a simțurilor, a extaticului euforizat, în interiorul căreia se află o *liniște a absenței*, o liniște în care se adâncește și mai mult singurătatea, aglutinarea simțurilor sau lipsa unei comunicări între simboluri. Absența reprezintă o categorie a *prezenței mute, invizibile*<sup>20</sup>, căci a fi alături de ceilalți presupune a te îndepărta de ei: „În ziua când împlini treizeci de ani se făcu/ nevăzut. La masă râse, bău. Își înveseli oaspeții./ Nimeni nu-i sesiza absența. Continuară/ să mănânce, să bea. Dansul se dezlănțui/ în sală. Dezmățul îi cuprinse pe toți.” Din nou, personajul se face *nevăzut*, căci, din nou, avem de a face cu depărtarea crescândă dintre *suprafață* și *adânc*. O astfel de îndepărtare facilitează ruptura dintre cele două coordonate, adâncind și mai mult falia dintre ele și producând o senzație de gol, de trăire epuizantă, asemănătoare cu dinamica acestei *petreceri* al cărei scop este unul ascuns și care poate fi una dintre reprezentările senzoriale ale neantului. În cele ce urmează, distanțarea presupune o metaforizare a neantului sau o *de-metaforizare a acestuia*<sup>21</sup>, în sensul în care neantul e văzut ca o infinită clepsidră, unde cenușa nu scade sau urcă, ci *crește*: „El se îndepărta încet pe un drum de seară./ Liniștit se înălța în urma lui/ pulberea drumului. Liniștit creștea cenușa.” În această creștere halucinantă, se întrevede o potențare *golită de rod*, ne-regenerabilă și de aceea amorfă.

Pe de altă parte, se încearcă prin interogație, găsirea unei certitudini vizavi de restabilirea legăturii dintre imaginea din adânc și cea de la suprafață. Există, în poemul *Peisaj cu mâini și aripi*, o certă îndoială cu privire la posibilitatea găsirii unei identități, care poate fi cunoscută drept *identificarea cu tine însuși*: „Îngerul/ din spatele meu a căzut/ și totuși ale cui sunt mâinile astea,/ aceste mâini fine ca niște aripi/ ce atât de nostalgic/îmi acoperă ochii?” Prin *acoperirea*

<sup>19</sup> „... la Nichita Danilov avem nu un simplu decor tragic, o facilă recuzită apocaliptică, ci un autentic și puternic sentiment al tragicului, înfipt adânc, ca o sabie, în trupul realului, în corpul universului.” (Valeriu Cristea, *Tragicul și Aura*, în *Fereastra criticului*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 290).

<sup>20</sup> *Invizibilul* cu care absența învăluie ființele, îndepărtându-le unele de celelalte, activează, în mod paradoxal, prezența diafanului care în momentul *îndepărtării* dintre acestea izbucnește din planul nevăzut ca un fascicul de lumină care le acoperă, le ține astfel într-o comuniune a vizibilului învoalat: „Invizibil în sine, fără ființă sau imagine proprie, diafanul activează totuși, asemenea unei substanțe <<revelatoare>>, vizibilitatea <<celorlalte>>: a <<lucrurilor>> care sunt *altele, diferite* prin esență de el însuși și de lumină.” (Anca Vasiliu, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumina, în filosofia antică și medieval*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 152).

<sup>21</sup> „Moartea, închipuită ambiguu prin explozii ale mineralului, traversează poezia cu pași fragili și delicați.” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 102).

*ochilor*, poetul capătă o altfel de vedere lăuntrică, întoarsă (în)spre sinele său. Titlul poemului este și el interesant, întrucât *peisajul cu mâini și aripi*, departe de a simboliza o natură moartă, este tocmai modul în care imaginea din adânc capătă consistență, vizualitate la și în exterior.

Însă, în textul *Arlechini la marginea câmpului*, peisajul semnifică altceva, căci ne este dezvăluită atmosfera dramatică a unei rupturi dintre *imagine și semnificație, dintre aparent și inaparent, dintre inefabil și lipsa acestuia*, care nu se știe cum ar putea fi împlinită/suplinită. Textul este conceput sub forma unui tablou de imagini stagnante, unde apar culori ca roșu, galben, verde, ducând la ideea *unei cromatice a stagnării*, prin favorizarea apariției *umbroase* a unei anxietăți ființiale, manifestate prin sugestia aglomerării cromatice: „Stau trei îngeri decapitați/ la capătul unui peisaj galben./ Peste ei pică seara./ Primul e verde ca iarba,/ al doilea roșu ca focul,/ al treilea vână ca luna.” Contactul cu absența vieții conturată într-un mod, deopotrivă, macabru și bizar, are rolul de a stârni acea neliniște provenită în urma *unei realități neantice*<sup>22</sup>, care umple un gol cu un alt gol. Poetul, de altfel, practică o *metafizică a neantizării, a golirii de sine*. Dacă este golit de sine, atunci golul va reprezenta un *nonsens* sau va continua să genereze alte goluri? Golul însă crește și cuprinde realitatea dinamică, regenerantă. Se va petrece o dimensiune a arlechinadei *răsturnate*: „Capetele le-au căzut la pământ/ și acum în jurul lor crește iarba./ Primul ține în mână o trâmbiță,/ dar nu are gură să sufle într-însa.” Și această realitate dinamică încearcă și ea să *șteargă, să anuleze golul* prin ritmul ei vesel: „Perechi de îndrăgostiți/ în jurul lor au făcut cerc/ și dansează în iarbă./ Zac trei îngeri decapitați/ la capătul unui peisaj galben.” Acest capăt semnifică tocmai granița dintre creat și in-creat, iar, în continuare, simbolistica *ofilirii* presupune totuși golirea de *semnificare* a realității: „Capetele le-au căzut la pământ/ și acum în jurul lor se ofilește iarba...” Poemul se încheie astfel, dând cititorului senzația că acest tablou, acest peisaj al vidului e departe de a transmite vreo emoție, înfățișând faptele la un nivel al încremenirii ontologice și vitale. Culorile prezente conturează un câmp semantic, *acromatic*, al stagnării, al staticului, al încremenirii în dimensiunea ne semnificativă. Neprecizarea sau precizarea generalist-vagă a unei *marginii de câmp*, induce senzația de *a-spațialitate*, de spațiu reprezentat în *golul* neprecizării oricărei localizări sau orientări. Lipsa semnificațiilor acestei lumi lasă iarăși un gol, pe care neantul îl va umple de *nonsemnificații*: „Ca o leucemie neagră a stelelor/ sufletul meu se întoarce la sine/ tot mai singur și tot mai bolnav.” De aceea, luciditatea devine o experiență a *finitudinii* oricărui demers de a trăi rațional *întunericul ne semnificativ* al realității din adânc. Din nou, categoriile concretului și ale adâncului apar ca instanțe circumstanțiale: *deasupra, jos*, unde, la nivel imaginal, are loc dezintegrarea ființei: „Deasupra, aceleași dezolante priveliști/ ale întunecatei tale singurătăți/ și jos, negre priveliști!/ Nici depărtatul țipăt de dragoste/ și nici chemarea nostalgic a morții/ nu mai tulbură înăuntru nimic.” Pe acest peisaj senzorial, însă amorf, luciditatea va fi cea care îl va revitaliza: „Și doar neîndurătoarea rază a lucidității/ străbate tot mai rece și necruțător/ oricândoială, orice speranță, orice fior!”

În *Poemul lacrimilor* se conturează o simbolistică a lacrimii, care va reprezenta un mod de constituire a lumii concrete prin simțuri<sup>23</sup>, prin intermediul unei sensibilități de atmosferă ce

<sup>22</sup> „Ipostazierea, travestiul, transferul de identitate fac dintr-o poezie aparent epică una – în fond – de introspecție, de continuă autointerogație.” (Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 333).

<sup>23</sup> „Lacrime simbolizează suferința risipită și fericirea de nesuportat; prin plâns, ființa se eliberează și se purifică, își manifestă tristețea, surpriza, isteria, în general, își diminuează orice tensiune emoțională.” (Doina Ruști, *Lacrimile și pânșul*, în *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2002, p. 211).

conturează o luptă cu propriile tale instincte și poate fi percepută în cheia lecturii, ca o metamorfozare a lacrimii în obiectul ororii: „Lacrimă pe care tu o strivești cu piciorul/ și lacrima pe care o arzi cu un fier înroșit”. La finalul poemului se realizează o imersiune în imaginal, în realitatea din adânc, unde lucrurile sunt *inversate*, trec printr-un proces latent și al fluidizărilor curative<sup>24</sup>, cele care conțin anumiți germeni ai memoriei. Totodată, simțurile pot fi *transferate de la om la obiect*, prin experiența *nedespărțirii* ochiului de lacrima care capătă valoare vizionară, de *întemeiere* a ochiului și, implicit, a lumii imaginilor. Astfel, ochiul preia în recunoaștere lumea din jur, o întemeiază prin intermediul imaginii și îi conferă credibilitate. Însă, memoria și, mai ales, puterea amintirii, are un rol crucial în această *întemeiere*. De aceea, ochiul își fomeză propria imagine care, mai întâi, trece printr-un proces de cristalizare, trecut fiind prin sita lacrimii, ca gest de purificare, de expiere, dar și de limpezime în vederea lumii transfigurată: „...Spui: Nu există lacrimi fără ochi/ și totuși tot nevăzutul plânge...”. Drept consecință, o astfel de proiecție a imaginilor dinamico-auditive poate induce ideea de comunicare a *insolitării*, a transferului de uman, de la om la obiect, de la *văzul concret* care este o cutie de rezonanță a ochiului și care măsoară prin imagini existența concretă și *un nevăzut* îndepărtat, neconstituit încă prin imagine, palid conturat în conștiință, aproape destrămat în propria orbire care pornește dintr-un cumul de tristețe metafizică, adunată în miezul ființei decăzute.

În poemul *Peisaj cu un zid complet alb*, absența capătă un statut aparte, deoarece, ea aduce în text semnificația *regăsirii de sine* a ființei în lumea imaginii din adânc. Albul zidului poate semnifica aici golul unei existențe suficiente sieși, căreia individul i se subtrage, ferindu-se de apariția *găurii negre*. Această apariție conține o perspectivă dublă, căci, pe de o parte, vom vorbi de existența unei găuri negre concrete, o fisură într-un zid complet alb, iar, pe de altă parte, imaginea acesteia este proiectată la nivelul imaginației, ca o *pecete* carbonizată fisurând propria identitate: „Pe un zid complet alb își desenă/ imaginea propriei sale absențe./ Astfel: în loc de ochi:/ o gaură neagră în zid./ În loc de cap: o gaură neagră/ în mijlocul zidului./ În loc de mâini: o gaură neagră în zid./ În loc de trunchi, de picioare:/ o gaură neagră în zid.” Trecerea de la o realitate la alta se produce treptat ca o asimilare, ca o *textualizare a corporalității*, prin aceasta înțelegându-se că proiecția găurii negre este treptat estompată din realitate, ea trecând în planul corporal. Astfel, se limitează sau dispare granița dintre *rațional* și *irațional*, de la *imaginarea căderii* într-o astfel de gaură, în hăul adânc, la *căderea imaginată*, acceptată ca o proiecție a imersiunii în propriul gol mental. În final, trecerea în cealaltă lume este una totală, percepută sub forma *unei prăbușiri în adânc*, a unei *de-căderi* de la suprafața cu care ai pierdut contactul, a unei *căderi* din învelișul imaginal, în adâncul închiderii acestui înveliș: „Apoi se prăbuși, hohotind, înăuntru.”

Zonele invizibile ale *nepătrunsului* din realitatea obiectelor poate facilita pătrunderea în inefabil, în realitatea din adânc. Legătura dintre eul poetic și obiecte a fost clădită, la început, pe o stare de confuzie, de pierdere a acestuia printre liniile labirintice, trasate în ordinea aparentă a obiectelor. În acest sens, limitarea spațială poate conduce spre o cale labirintică. Această limitare presupune, până la urmă, *suspendarea*<sup>25</sup> ființelor sau obiectelor obișnuite, în urma căreia

<sup>24</sup> Gaston Bachelard vorbește despre „*psihismul acvatic*”, cel căruia i se atribuie un rol purificator, întrucât cititorul va recunoaște „în substanța apei, un tip de intimitate, intimitate foarte diferită de cele sugerate de <<profundimile>> focului sau ale pietrei”, „va simți deschizându-se, sub imaginația formelor, imaginația substanțelor.” (Gaston Bachelard, *Apa și visele*, trad. de Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1995, p. 3).

<sup>25</sup> „... în suspensia ființei unui poem, începe să se închege ceva cu sens.” (Dorin Ștefănescu, *Poetica imaginii O fenomenologie a inaparentului*, Ed. Paideia, București, 2015, p. 72).



se poate constitui realitatea poetică<sup>26</sup>. De aceea, în următoarea strofă a textului *Peisaj cu ziduri și uși*, motivul zidului configurează un spațiu-anticameră, dincolo de care se află *cetatea, simbol al centrului*: „Am înconjurat mari ziduri, mari porți,/ cetatea însă nu am văzut-o. O mulțime de uși/ se deschideau în corpul nostru”. Se poate sesiza un paradox, pe de o parte înaintarea presupune depărtarea de cetate, dar, totodată, cu cât ești mai înconjurat de labirintul zidurilor din realitatea concretă, cu atât mai mult se deschid *porțile interioare*, facilitând accesul spre propria cunoaștere de sine. Peisajul zidurilor și al ușilor proiectează o realitate cu mai multe ieșiri, dar și cu închideri *de și în* perspective limitate. Aglomerarea aceasta de ziduri și uși poate provoca și o strategie a *intrărilor ieșirilor* din înțelesul unei semnificații, în *neînțelesul* alteia. Drumul spre cetatea concretă, simbol al realității exterioare, reprezintă punctul central al suprafeței imaginale. Însă, accesarea spre un astfel de spațiu central sau *centrat* pe adâncul imaginii revelate, este posibilă doar pătrunzând prin *interior*, unde exterioritatea lumii este filtrată la nivel inefabil: „Ni se părea că mergem spre interior, că nu suntem/ departe de centru.” Centralitatea capătă concretețe, în măsura în care este raportată la o experiență a *adâncirii* semnificante. O dată ce este posibilă pătrunderea acesteia, în mod paradoxal, se petrece și (în)depărtarea de acest spațiu, dar cu prețul *nepărsirii* interiorității imaginale: „Noi însă ne îndepărtăm mereu/ într-un veșnic și nesfârșit exil”. Aflându-ne în acest punct, realitatea concretă rămâne într-un *dincolo* sau *deasupra*, deocamdată inaccesibil lumii interioare. La nivel senzorial, realitatea exterioară poate fi captată sub forma unor voci *în mișcare*: „Glasuri se auzeau dinăuntru:/ larma mulțimii și trâmbițele./ De asemenea: nechezat de cai și băta în pământ/ din copită./ ca și cum dincolo de porți ar fi stat/ o armată”.

Distanțarea aceasta de suprafață, poate fi percepută ca *un exil* trăit în interiorul realității din adânc. Eul poetic trăiește acea experiență a unui sine abstractizat, planând în debusolare, căci între stări sunt inter-puse ziduri care eclipsează înaintarea spre centru: „Ziduri drepte de piatră, neobișnuit de înalte/ și porți, de asemeni, neobișnuit de înalte./ O mulțime de uși se deschideau/ în corpul nostru. Umbra lor ne acoperi cu încetul.” Oare, această lentoare cu care umbra acoperă văzul poate semnifica apariția unui proces disolutiv? Mai degrabă, prin ideea de umbră înțelegem, chiar ascunderea aparentului, ceea ce duce la instituirea unui mod de îndepărtare de suprafață, iar deschiderea ușilor presupune deschiderea unor căi de acces interior înspre un alt interior. Zidurile, ca forme ale limitării, ale blocării oricărei perspective, presupun un mod total de a anula o cale de acces, în ideea în care înaintarea reprezintă un mod paradoxal de a te îndepărta de centru, în același timp înaintând în invizibil spre un teritoriu al sinelui nedescoperit încă, nedevenit „obiectul vizibil sau atins”<sup>27</sup> în profunzimea semnificațiilor sale.

În textul *Poem pentru absență* pătrundem, din nou, într-o lume a *non-simbolurilor*, a *deconstrucției ideii de absență*. Pe tot cuprinsul textului se derulează un scenariu al asumării absentei, ca un *dat* al pornirii pe altă cale, spre o altă direcție necunoscută încă. Vom asista, în primul rând la o depărtare de sine sau la o depărtare de ceilalți? Iar absența poate fi percepută ca o *distanțare înscenată* față de ceilalți, reuniți într-o atmosferă *zgomotoasă, haotică* sau ca o depărtare de ceilalți? Relația dintre depărtare și distanțare<sup>28</sup> reprezintă, în textul dat, două

<sup>26</sup> „Nu tocmai suspendând orice credință în ființă se accede la dimensiunea sensului?” (Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 52).

<sup>27</sup> Emanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, Ed. Polirom, Iași, 1999, pp. 162-165.

<sup>28</sup> Prin această *relație scenică* dintre *distanțare* și *depărtare* se urmărește aceeași linie dintre *coerență* și *coeziune*, ca o „delimitare între semnificat și referent” în cadrul textului dramatic. Maria Vodă Căpușanu diferențiază *coerența* de *coeziune*, într-un mod cât se poate de clar, afirmând că apariția *coerenței* constituie „lumea textuală” și este

contrarii: fie, vorbim de o îndepărtare temporară față de ceilalți, cu posibilitatea revenirii, fie, de o distanțare față de ceilalți, lăsând între aceștia și eul poetic, și mai accentuată falia non-semnificării încercării unei comunicări. Zgomotul, veselia celorlalți sunt dimensiuni care, aparent, vor umple un gol al aparentei prezențe, iar dincolo de acest gol, cel absent se îndepărtează de sine, în primul rând, apoi, de ceilalți: „În ziua când împlini treizeci de ani se făcu/ nevăzut. La masă râse, bău. Își veseli oaspeții./ Nimeni nu-i sesiză absența. Continuară/ să mănânce, să bea. Dansul se dezlănțui/ în sală. Dezmățul îi cuprinse pe toți./ El se îndepărta încet pe un drum de seară./ Liniștit se înălța în urma lui/ pulberea drumului. Liniștit creștea cenușa”. Tensiunea textului provine dintr-un paradox al absenței, de fapt, *o absență prezentă*, pentru că personajul s-a făcut nevăzut chiar în toiul petrecerii, el continuând *să fie acolo* pentru ceilalți, pentru cei care manifestau o nepăsare, fiind angrenați mai mult în dezlănțuirea zgomotului, acaparator de simțuri, gesturi. Finalul marchează punctul de apogeu al acestei tensiuni, întrucât depărtarea de spațiul absenței presupune *ștergerea urmei*, iar, drept consecință a acestui fapt, se lasă o liniște *orbitoare*, atemporală, intensificată gradual, prilejuind chiar anularea realului: „El se îndepărta încet pe un drum de seară./ Liniștit se înălța în urma lui/ pulberea drumului. Liniștit creștea cenușa...”. Creșterea aceasta a cenușii configurează atât o realitate materială supusă perisabilității sau extincției, cât și ștergerea oricăror senzații peste care se lasă cortina *nevăzutului*, prefigurând apropierea sfârșitului iminent.

## Concluzii

Dimensiunea *arlechinadei* se deschide, în textele analizate, spre o dublă perspectivă a comicului, cea de *spectacol* al reprezentării faptelor cotidiene, filtrate prin lentila fină a ironiei, a unei parodieri abstracte, în care granițele dintre obiecte și ființe se anulează și cea de *spectacular* al *în-reprezentării* sau al proiectărilor lăuntrice ale unei lumi de senzații, percepții și stări diverse. Cele două perspective se suprapun, după cum am putut observa, în fiecare tip de discurs, căci, spectacularul nu este altceva decât proiecția semnificantă a unui comic de atmosferă, *un comic reflexiv* ale cărui coordonate nu se limitează doar la înfățișarea limitată a mascaradei, a rizibilului gratuit, a ridicolului ca fapt divers și definitiv, ci se conturează ca un comic al unor realități grave, al devoalării unor game largi de sensibilități *ascunse* în spatele unor măști ale neputinței, dezolării și ale răsului forțat. *Spectacularul arlechinadei* pune în lumină nu atât rizibilul (ca mod de generare a situației bufe, prin care sunt creionate în culorile *șarjei* sau caricaturizate anumite moravuri), cât un comic de atmosferă, un *comic al intuiției* care nu provoacă râsul nestăpânit, ci caută să *semnalizeze* zonele de semnificare ale situațiilor comice, unde coexistă sensuri latente cu profunzimi de o expresivitate siderală, o gamă largă de senzații, cu experiențe ale cunoașterii de sine.

## BIBLIOGRAPHY

### 1. BIBLIOGRAFIA OPEREI

---

„disociată pe bună dreptate de cea reală, a cărei imagine e bazată pe simțul comun”, pe când *coeziunea* „se constituie ca un complex de înțelesuri coerente, în relație necesară deci cu subiectul.” (Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 125).

1. Danilov, Nichita, *Ferapont Antologie de poezie 1980-2004*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

## 2. BIBLIOGRAFIA GENERALĂ

1. Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, trad. de Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1995

2. Buduca, Ioan, *După Socrate*, Ed. Cartea Românească, București, 1988.

3. Căpușan, Maria Vodă, *Pragmatica teatrului*, Editura Eminescu, București, 1987.

4. Cistelean, Alexandru, *Top ten (recenzii rapide)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

5. Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

6. Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și pînă azi*, Editura Albatros, București, 1973.

7. Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*, vol. III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

8. Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

9. Hartmann, Nicolai, *Estetica*, traducere de Constantin Floru, Editura Univers, București, 1974.

10. Hume, David, *Cercetare asupra intelectului omenesc*, traducere de Mircea Flonta, Adrian-Paul Iliescu și Constanța Niță, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987.

11. Jankélévitch, Vladimir, *Ironia*, Traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

12. Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

13. Lesovici, Mircea Doru, *Ironia*, Editura Institutul European, Iași, 1999

14. Lévinas, Emanuel, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iași, 1999

15. Marion, Jean-Luc, *Vizibilul și Revelatul*, Traducere de Maria-Cornelia Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2007.

16. Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Editura Humanitas, București, 1995.

17. Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2002.

18. Ștefănescu, Dorin, *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului*, Editura Paideia, București, 2015.

19. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

20. Vasiliu, Anca, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină, în filosofia antică și medievală*, Editura Polirom, Iași, 2010.

## POSITIVE AND NEGATIVE IN THE ROMANIAN MYTHOLOGICAL FEMININE

**Simona-Elena Catană (Copăcescu)**  
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: As Romanian mythological characters, we are familiar with fairies, wicked fairies, midsummer fairies, dragons, giants, kind-hearted characters, solomonar magicians, etc.. These are exceptional beings who borrowed or to whom attitudes, feelings, qualities and – according to the situation- flaws of the human beings were attributed.*

*It is to be noticed that there is some distinction between the mythological world and the literary hypostasis as, for instance, fairies turn into characters who have their own stories and who lose their sacred aura by acting in a profane way and who lack their initial (super)powers.*

*In mythology, female characters are scary through their actions and people treat them respectfully (with the due respect), while in ballads the same characters laicize, losing their initial function and whose destinies become ordinary.*

*Keywords : heroines, ballad, fairytale, legend, mythology*

Omul a încercat pe parcursul călătoriei sale pe pământ să-și explice fenomenele care i-au condiționat existența și în funcție de explicațiile pe care le-a găsit, acestea au trecut într-o formă memorialistică în mituri, iar miturile au fost transpuse în balade, legende și basme, transmițându-se pe cale orală din generație în generație.

Cele patru categorii de mituri fundamentale ale lumii alcătuite și explicate de exegeții mitului sunt miturile cosmogonice, miturile fenomenologice, miturile transcendente și cele memoriale. Toate aceste categorii de mituri conțin o funcție creatoare care are rolul de a justifica și reliefa activitatea omului dintru începuturi și istorisesc exemple de activități umane ca arta, înțelepciunea, educația. Mitul a creat o punte între lume și natură transmițând ideea apartenenței omului la natură și totodată, a pus în lumină portrete ideale ale personajelor mitologice.

Cercetarea noastră intenționează să analizeze măsura în care personaje mitologice masculine și feminine pot fi considerate tipologii culturale specifice, purtătoare de calități și defecte care materializează în comportamentul lor credințele și valorile noastre morale și care se regăsesc în balade, basme și legende; trăsăturile lor morale sau fizice fiind împrumutate sau inspirate din panteonul universal al zeităților.

Ca personaje mitologice românești cunoaștem zânele, ielele, drăgaicele, zmeii, uriașii, blajinii, solomonarii, balaurii, etc. Sunt ființe excepționale care au împrumutat în comportament atitudinile, sentimentele și calitățile sau după caz, defectele oamenilor.

Dacă este să ne raportăm la personajele mitologice în ansamblul lor, se observă o distincție între lumea mitologică și ipostasul literar. Spre exemplu, zânele ies uneori din ritual și se transformă în personaje cu povești proprii în care se relevă aspecte ale naturii lor. În mitologie, personajele feminine sunt înfricoșătoare prin acțiunile lor și oamenii le tratează ca pe reprezentări fizice ale sacrului respectând tabu-urile referitoare la ele pentru că altfel, ei ar fi puși

în pericol. În balade, aceste lucruri observăm că se schimbă pentru că nu putem să nu ne întrebăm de ce Fata Sălbatică se dovedește a fi neputincioasă în fața șoimilor și ogarilor lui Iovan Iorgovan, sau de ce Fata Pădurii nu-l poate învinge pe un păcurar muritor care o leagă și o azvârle în apă, sau de ce Zâna Măgdălina nu poate să se salveze singură din apă. Răspunsul este unul relativ simplu și anume, odată cu trecerea personajului mitologic în textul literar, acesta se laicizează și astfel zânele despre care am vorbit nu mai sunt la fel de puternice pierzându-și funcțiile inițiale. Concluzia fiind, așa cum afirma Silviu Angelescu că „balada rămâne în relație cu mitul, dar îl secularizează convertindu-l într-un motiv poetic”<sup>1</sup>.

Dar mitul acționează asupra personajelor chiar dacă în balade ele își pierd puterea care le-a consacrat, ele doar își schimbă natura, povestea le schimbă pe alocuri calitățile, dar acest lucru nu înseamnă neapărat că ele devin mai blânde, ci că acționează într-un context dat de estetic și confirmat ca veridic de mit.

În balada *Iovan Iorgovan*, Fata Sălbatică posedă trăsături asemănătoare cu cele ale balaurului și este ea însăși o luptătoare, prin urmare acest prototip al ei îi impune eroului acțiunea de a o domina în vederea unei posibile viitoare căsătorii. Această baladă este considerată un cântec al pețirii conform opiniei Sabinei Ispas: „căutarea soției și alcătuirea familiei monogame este tema centrală, în jurul căreia se desfășoară întregul proces de creație a textului narativ cântat al acestei secțiuni.”<sup>2</sup>. Ea observă că acțiunea se concentrează în jurul luptei deschise dintre cei doi viitori soți - bărbatul fiind prezentat ca fiind robust, autoritar și luptător, iar femeia este pe potriva lui, nu opusă, are o personalitate malefică poartă în ea ceva demonic și prin urmare trebuie învinsă și stăpânită.

Există două variante ale Fetei Sălbatică în balada fantastică *Iovan Iorgovan* din volumul „Poezii populare române” (1985) de G. Dem. Teodorescu și varianta lui N. I. Dumitrașcu din „Balade fantastice”(1973). În aceste două variante, numitorul comun îl reprezintă faptul că Fetei Sălbatică i se atribuie rolul de învingătoare pentru că ea conduce povestea și stabilește finalul. Fata Sălbatică din varianta lui G. Dem. Teodorescu se autodemitizează, deși Iovan Iorgovan este cel „responsabil” cu eliberarea ei din piatră pentru a-și împlini destinul și devine la final soție de crai. Această cădere a ei din ipostaza supranaturală este partea interesantă a destinului și oarecum neașteptată.

Incipitul baladei ne induce ideea că eroul Iorgovan plecat la o vânătoare inițiativă își va găsi o soție pe măsura calităților lui:

„După vânătoare  
De păsări ușoare,  
După însurătoare  
De mândre fecioare.  
Dar ce-mi tot vâna  
Și ce-m căuta?  
Fată sălbatică,  
Mândră și voinică”<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*, București, Editura Univers, 1999, p.42

<sup>2</sup>Sabina Ispas, *Cântecul epic-eroic românesc în context sud-european*, București, Editura Minerva, 1995, p. 148

<sup>3</sup>G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române*, București, Editura Minerva, 1985, p.486

Pare că fata destinată eroului Iorgovan era deghizată în stâncă parcă așteptând să fie găsită și eliberată pentru a-și împlini destinul, iar apa Cernei devine ajutorul miraculos în descoperirea Fetei Sălbatice:

„Ș-o să nemerești  
D-o stâncă de piatră  
Cu mușchiul d-o șchioapă,  
În sus rădicată,  
Pustiia s-o bată;  
Acolo să stai  
Și ocol să-i dai.  
C-acolo e dusă  
Și-acolo-i ascunsă”<sup>4</sup>.

Deși fata posedă o imagine feroasă, fiind considerată o creatură primejdioasă, ea își pierde ferocitatea în momentul în care este stăpânită și nu mai inspiră teamă nimănui, ci, dimpotrivă, devine neajutoartă în fața incestului:

„E păcat mare  
Frate, frățioare!”  
Dar lui ea-  
„ochii că-i lua[...]  
Nimic nu gândea  
Ci mi-o săruta”.

Finalul baladei este neașteptat pentru că Iovan Iorgovan moare înecat în apa Cernei ca pedeapsă pentru încălcarea interdicției incestului; Fata Sălbatice, în schimb, înoată și odată ieșită la mal se metamorfozează într-o fată bună de măritat care nu mai are nimic comun cu Fata Sălbatice de la începutul baladei, își regăsește rudele și se mărită cu un crai.

În varianta propusă de această baladă, Fata Sălbatice este eroul unei povești inițiatice care se transformă într-o soție normală până la banal, pe când Iovan Iorgovan moare având doar rolul de a elibera fata pentru a-și împlini destinul ei nu pe al lui.

Varianta culeasă de N.I.Dumitrașcu ne propune un personaj Iovan Iorgovan curajos și temerar care-l învinge pe Șarpe, o întâlnește pe Fata Sălbatice și apoi, la rândul lui este învins. Fata Sălbatice este o vrăjitoare care și în această baladă stabilește deznodământul. Ea îl blestemă pe voinic să se transforme în stană de piatră pentru că el refuză să-și cheme ogarii și șoimii de lângă ea.

Fata Sălbatice se încadrează în tiparul amazoanelor având o prezență impunătoare întocmai ca amazoanele din mitologia grecească, „*simbolizează-femeile-care-ucid-bărbații: ele vor să se substituie bărbatului, să rivalizeze cu el înfruntându-l în loc să-l completeze.*”<sup>5</sup>

Un personaj compozit, conform Irinei Nemeti, Fata Pădurii care este văzută ca o divinitate malefic în mitologia românească. Ea poate apărea în două ipostaze opuse, ca femeie tânără sau ca bătrână cu părul lung până la pământ. Plimbarea ei stârnește vuietul pădurii, râde sau plânge puternic și înspăimântător și-i ademenește pe călătorii rătăciți, are o personalitate

<sup>4</sup> Ibidem, p.487

<sup>5</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri:mituri, vise,obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, Timișoara, Editura Amacord, 1994, vol.I, p.195

oscilantă. Constantin Eretescu crede că Fata Pădurii a împrumutat funcțiile unor ființe supranaturale. Tot el, în studiul „Fata Pădurii și Omul nopții”, o descrie astfel:

„Fata Pădurii năvălește peste tinerii aflați departe de sat, la stână. Se apropie cântând, o melodie diferită de ceea ce este cunoscut în mediul local. Câteodată ia înfățișarea iubitei ciobanului. Altfel este un monstru-femeie. O femeie superlativă, cu țâțe pe tot corpul, piloasă, voinică, cu un apetit sexual ieșit din comun și neconcordanț cu normele[...]cel mai adesea, în urma acestui contact cu supranaturalul, feciorul moare.”<sup>6</sup>

Ipostasurile Fetei Pădurii din varianta culeasă de Alexandru Amzulescu și din varianta culeasă de C. Prichici și F. Georgescu și actualizată de Eretescu au ca numitor comun j dubla feminitate a acestei fete care se aseamănă cu sirenele, dar ea nu ademenește pescarii ci ciobanii. În varianta actualizată de către Amzulescu ni se povestește cum de Fata Pădurii se îndrăgostește un păcurar care ar vrea s-o ia de nevastă, dar ea aproape că-l ia în derâdere:

„Hei tu mândriorule,  
La popa om pleca  
Că a si a noastră nuntă  
Când s-a rumpe pădurea.”<sup>7</sup>

Păcurarul își dă seama la final cu cine a avut de a face și-și propune să facă slujbe la biserică pentru a fi ferit în viitor de astfel de ispite, înțelegând că fata este un demon:

„Da-oi slujba la popa  
Să mă pot eu descălța,  
C-aiasta nu-i mândră curată,  
Iasta-i a pădurii Fată.”<sup>8</sup>

Balada actualizată de Eretescu ne propune un portret al Fetei Pădurii: „fată mândră despletită, cu costiță aurită, se piaptână noaptea la lumina stelelor”<sup>9</sup>, care locuiește într-o colibă fermecată, iar seara după ce horește, îi sărută pe păcurari apoi îi ucide. Cu ajutorul ciobanului Toderăș, care își dă seama de adevărata ei identitate, Fata Pădurii este prinsă și aruncată într-o prăpastie și nu mai poate să-și folosească superputerile .

Un alt ipostas malefic este Sila Samodiva pe care Lazăr Șăineanu a descris-o ca fiind o zână periculoasă asemănătoare Ielelor care îi sleiește de energie pe tineri: „Numele acestei zâne vine de-a dreptul de la bulgari, la cari «diva» sau «samodiva» înseamnă zână rea , iar pluralul «divi», genii femeiești de mare frumusețe, cari trăiesc mai cu seamă în livezi și răspântii. Ele colindă cântând și-și răzbună cumplit asupra celui ce le turbură pedepsindu-l cu boale și alte nevoi.”<sup>10</sup> Aceeași opinie o împărtășește și Irina Nemeti care o consideră apropiată de iele și în general, o zână rea cu o înfățișare oribilă care ucide nou-născuții.

În balada *Bogdan Damian* aflăm că Bogdan ajunge pe pământurile Silei unde calul său paște iarba și florile acesteia, motiv pentru care aceasta se înfurie și vrea să-l omoare, dar Bogdan o păcălește retezându-i capul cu un paloș. O altă variantă a baladei ne propune o trăsătură comună a femeilor desprinsă din gândirea populară „poale lungi și minte scurtă”. În această variantă, băiatul o păcălește pe Sila orbind-o:

<sup>6</sup> Constantin Eretescu, *Fata Pădurii și Omul nopții*, București, Editura Compania, 2007, p. 274

<sup>7</sup> Alexandru Amzulescu, *Balada familială*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983, p.250

<sup>8</sup> Ibidem, p.250

<sup>9</sup> Conform Constantin Eretescu, *Fata Pădurii și Omul nopții*, București, Editura Compania, 2007

<sup>10</sup> Lazăr Șăineanu, *Studii folclorice*, FNSA, București, 2003, p.93

„ Să văd și eu ochii tăi,  
Să știu din ce mâini să piei!  
Să vezi Sila ce-m' făcea?  
Că femeia-i ca femeie,  
Poale lungi și minte scurtă,  
Femeie nepricepută,  
Toți calicii mi-o sărută...  
'M-ridica obloanele  
Și toate țohoanele,  
Să vezi, Bogdan ce-m' făcea?  
Palma bici că mi-o făcea,  
Peste ochi că mi-o izbea,  
Ochii-n palmă-i țințuia,  
Umbla noaptea ca ziua,  
Să vezi Sila ce-m' făcea?  
Oarbă-buștean rămânea.”

Sabina Ispas remarca faptul că Sila e redusă la forma de femeie simplă din cauza faptelor lui Bogdan Damian, iar înfrângerea ei este doar temporară. Finalul baladei ne aduce moartea lui Bogdan, iar Sila Samodiva devine un personaj înfricoșător:

„Propte de gard că-m'lua  
Și dup Bogdan că da  
Și dacă, mă'-l ajungea,  
Îi scurta și lui viața!  
Și d-acuma-ncoace  
Sila e jurată:  
Când intră la om în casă,  
Ce găsește, nu mai lasă.”

Concluzionând, observăm că mitologica Amazoană se transformă în soție, Fata Pădurii - un fel de sirenă a morții - devine ea însăși victima, Sila, deși înfrântă temporar, câștigă la final rămânând o zână malefică. Trăsăturile lor fizice și morale au puncte comune, sunt excepționale până la un punct, reliefează esteticul pozitiv sau negativ pornind de la sâmburele mitologic.

## BIBLIOGRAPHY

**Amzulescu, Alexandru**, *Balada familială*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983

**Angelescu, Silviu**, *Mitul și literatura*, București, Editura Univers, 1999

**Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain**, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, Timișoara, Editura Amacord, 1994, vol.I

**Eretescu, Constantin**, *Fata Pădurii și Omul nopții*, București, Editura Compania, 2007

**Ispas, Sabina**, *Cântecul epic-eroic românesc în context sud-european*, București, Editura Minerva, 1995

**Șăineanu, Lazăr**, *Studii folclorice*, FNSA, București, 2003

**Teodorescu, G., Dem**, *Poezii populare române*, București, Editura Minerva, 1985



## BAROQUE PROJECTIONS IN LITERATURE. THE CASE OF CALDERÓN DE LA BARCA

Sorina – Crina Ghiță  
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Often seen as a "cultural crisis" (generated by historical and political circumstances), rather than a proper doctrine, crystallized in a series of mentalities dominated by skepticism and countless paradoxes, the Baroque appears today as a cultural movement that originated in the sixteenth century. When we refer to this period, the association with Western literature is inevitable. In this direction, Pedro Calderón de la Barca, an emblematic figure of universal literature, stands out among the great poets of Spain. Calderón is the one who, in addition to the theme approached in his philosophical comedies and dramas (which masterfully reflects the baroque imaginary) brings important changes for the Iberian theater, becoming a true successor of Lope de Vega. The play (El alcalde de Zalamea) that will serve us in order to achieve our communication is considered one of the most important texts of Hispanic theater.*

*Keywords: Spanish Baroque, theater, literary universe, contrast, paradox.*

Este trabajo se propone representar las características del teatro barroco, a la hora de identificar y ejemplificar, en una manera más general (en la primera parte) y más particular (en la segunda parte), la forma de exposición teatral del autor Pedro Calderón de la Barca.

Generalmente, somos acostumbrados a utilizar el término barroco, para denominar el movimiento cultural que se desarrolló en los siglos XVI y XVII y que apareció por la primera vez en Italia. En cuanto a su origen, la palabra *barroco* representó al principio un préstamo del idioma portugués (hacia los finales de la Edad Media) y remite a una perla irregular.

Si pensamos en los géneros literarios e igualmente en los temas y motivos que son destacados en el periodo del barroco, podemos observar que el género dramático (el teatro) resulta ser como una preferencia de esta corriente. La mentalidad de la época determina que el mundo sea imaginado como un espacio limitado, finito y la vida representa solamente una pequeña parte del tiempo, que llega a su final rápidamente. Se trata, de hecho, del concepto de *theatrum mundi*, es decir, el mundo imaginado como una escena teatral, donde se representa por un lado, la felicidad que es efémera y, por otro lado, la fugacidad del tiempo, la ilusión, la desilusión o la tristeza, la desdicha. Se podría también decir que el teatro barroco no suele ser parecido a ninguna otra forma de expresión dramática, porque está siempre ligado al ámbito del carnaval y del frenesí que representaba su estado totalmente normal, independientemente del hecho de que si se trataba de una acción lúdica o cruel.

El movimiento barroco destaca sus propias maneras de expresar el teatro. Durante esa época, este género ha sido ampliamente cultivado, abarcando un gran número de personajes, de elementos “alucinantes”, fantasmagóricos. Los actores llevaban trajes muy “cargados”, suntuosos, extrañas. Está presente también la ornamentación imponente o, mejor dicho en los

términos del crítico Jean Rousset, *la dominación de la decoración*<sup>1</sup> (expresando el grandor, el fasto, la suntuosidad, la exuberancia, el frenesí).

Representativo por el teatro barroco es también el hecho de que los actores se movían mucho sobre la escena (aspecto que, para el clasicismo francés por ejemplo, no será definitorio). Sin duda, una importancia la tenía el ritmo de la representación dramática, es decir, se trataba de un ritmo muy dinámico que estaba fundido en una atmósfera fastuosa.

El movimiento barroco está asociado desde hace mucho tiempo en Europa a las costumbres y valores promovidos por la Iglesia y en el marco de la vida religiosa humana. Los albores del barroco deben asociarse con el final del Renacimiento. Por un lado, se ve como una "crisis cultural" y, por otro lado, es un movimiento popular y aristocrático<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, prevalece la influencia de España. Como en todos los casos de aparición de una corriente artística o literaria, el barroco español está "provocado" por un contexto histórico problemático, por muchos cambios y hechos turbios.

Más precisamente, para recordar el contexto histórico y social que propició el advenimiento del barroco en España, hay que mencionar la Reconquista<sup>3</sup>, que hizo posible la reunificación de los territorios españoles bajo la égida del cristianismo (los Reyes Católicos). A través de este proceso llamado *La Reconquista* y la consecución de la reunificación de España<sup>4</sup>, el reino se convierte en una potencia económica y política mundial y también en una fuerza lingüística y literaria (a través de figuras emblemáticas como Lope de Vega, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina y, por supuesto, Pedro Calderón de la Barca. La prosperidad y el éxito de España en el escenario histórico y social del mundo definen este período en el que el país recupera su identidad, el nombre de Siglo de Oro.

Sacerdote católico, poeta y hombre de teatro, el escritor español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) se destacó en la historia de la literatura española y mundial como un gran autor barroco. El escritor realiza importantes cambios para el teatro español tras la época de Lope de Vega. Calderón de la Barca vivió una larga vida, lo que le permitió dominar, como dramaturgo, el siglo XVII. Su obra contribuye a la redefinición e identificación de un último ascenso de la corriente barroca en el territorio ibérico. Nació en Madrid en enero de 1600, justo al comienzo de este período particularmente fértil para la historia de la literatura española. En su infancia, asistió a dos eventos trágicos, en los cuales perdió sus padres<sup>5</sup>. Se considera que su vida es parecida a la que vivió Miguel de Cervantes<sup>6</sup>. El hecho de haber asistido al Colegio Imperial de Madrid le asegura una muy buena cultura, en varios campos (matemáticas, lengua y literatura griega y latina, historia, filosofía) y una sólida disciplina. Luego se matriculó en la Universidad de Alcalá de Henares, donde estudió retórica y lógica. Residirá durante un tiempo en Salamanca, donde realizará un curso de derecho canónico<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, José Corti, Paris, 1968, p. 248.

<sup>2</sup> Victor-Lucien Tapié, « Le baroque d'Espagne et dans les pays ibériques », en *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 95.

<sup>3</sup> Iniciada en 718 y finalizada en 1492, con la recuperación del último bastión musulmán, la ciudad de Granada.

<sup>4</sup> Esta reunificación se logró mediante el matrimonio, en 1469, de Isabel I de Castilla, conocida más bien con el nombre de Isabel la Católica, y el rey Fernando II de Aragón (Fernando el Católico).

<sup>5</sup> Ana María de Henao y Riaño y Diego Calderón de la Barca.

<sup>6</sup> Podríamos referirnos a su educación, recibida en un colegio jesuita.

<sup>7</sup> "Repere introductive", *Viața e vis*, prefacio y traducción al rumano de Sorin Mărculescu, Humanitas, Bucarest, 2016, pp. 14-15.

El futuro escritor volverá a Madrid, indeciso sobre su carrera. En Salamanca había creado versos, y con estos versos participará en un certamen poético organizado con motivo de la beatificación de San Isidoro. En el prefacio de su traducción al rumano de *La vida es sueño*, Sorin Mărculescu afirma que el autor castellano tendrá éxito, siendo aclamado por Lope de Vega, autor del tratado poético dramático *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que apreció en su juventud: *Desde el 'monstruo de la naturaleza' había aprendido a implementar y describir las pasiones, los conflictos humanos y su puesta en oración. Fue, por un lado, el legado de otro gran poeta contemporáneo: Luis de Góngora y Argote*<sup>8</sup>.

Nacido en plena época barroca, este autor se incorporará a la categoría de grandes nombres del Siglo de Oro español. Entre sus textos más importantes se encuentran: comedias (*Casa con dos puertas, mala es de guardar*, 1629<sup>9</sup>; *La dama duende*, 1629<sup>10</sup>; *El alcalde de Zalamea*, 1636<sup>11</sup>), dramas (*El príncipe constante*, 1629<sup>12</sup>; *El mágico prodigioso*, 1637<sup>13</sup>), dramas filosóficos (*La vida es sueño*, 1636). En total, una cantidad impresionante de textos: 120 comedias, 80 autos sacramentales y 25 obras de teatro cortas, en un solo acto. Para el estilo barroco, el legado de Calderón representa un punto de referencia y al mismo tiempo un ejemplo literario muy elocuente<sup>14</sup>. Calderón goza de un innegable talento como escritor, reconocido tanto en su siglo (ya hemos mencionado a Lope de Vega) como por exegetas de las siguientes épocas.

En cuanto a la mentalidad barroca presente en la obra de Pedro Calderón de la Barca, rasgos de esta corriente se están revelando desde el primer contacto entre el texto y el lector: *todo se esfuma, se deshace, adquiere un ser ilusorio. [...] La ambivalencia de cualquier hecho humano se subraya a través de las formulas antitéticas o paradójicas que constituyen no solo títulos sino también el alma de sus dramas*<sup>15</sup>. En cuanto a la crítica que ahora se centra en el escritor español, aquellos que leen y analizan sus obras tienen sentimientos opuestos. Calderón es generalmente considerado un gran artista. Comienza describiendo el mundo que lo rodea, pero lo hace a través su manera, ofreciendo su propia visión del destino y la existencia humana.

Cuando se trata de la manera de exponer las obras teatrales, podemos mencionar sobre el autor ibérico que, conforme con las tendencias del barroco, es bastante permisivo a la hora de representar varios tipos de tramas y de acciones consideradas, en aquellos tiempos, inmorales. Como ejemplo, nos podríamos referir justo a la obra teatral *El alcalde de Zalamea*. Inspirado en la obra de teatro homónima de Lope de Vega, describe las valientes aventuras en las comedias de capa y espada. El hombre humillado y ofendido representa para Calderón el tema de un drama histórico emblemático, la obra en cuestión.

Es un texto que pertenece a la primera mitad de la vida del escritor español y que configura el escenario de puesta en valor de la moral de la sociedad. A lo largo de esta etapa, el dramaturgo barroco aparece en sus escritos como espontáneo, inventivo, espiritual en sus comedias, pero también muy profundo y categórico en sus dramas. La vida de los españoles de

---

<sup>8</sup> Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 16. Ntra. trad.

<sup>9</sup> Comedia de capa y espada.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Comedia dramática histórica.

<sup>12</sup> Drama histórico.

<sup>13</sup> Drama religioso.

<sup>14</sup> Para El Siglo de Oro Español.

<sup>15</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, "Calderón de la Barca: Personalidad, dramas y comedias", *Manual de la literatura española, IV. Barroco: Teatro*, Cénlit, Navarra, 1981, p. 350.

aquella época, cargada de tumulto y distorsionada por los contrastes propios de una determinada época de crisis, identifica en Calderón un arquitecto meticuloso que, sin desviarse de la verdad, sabe esbozar según los géneros, revelando los efectos, paso a paso y delineando un objetivo<sup>16</sup>. El crítico rumano Paul Alexandru Georgescu afirma, en el prefacio de la versión rumana existente de la obra en cuestión, que *en comparación con la obra similar de Lope, el drama de Calderón es indudablemente superior al condensar la sustancia dramática, al profundizar el conflicto y la subordinación de los diferentes elementos, la figura central de Pedro Crespo (la figura protagonista) siendo representada en forma de medalla prensada y dura*<sup>17</sup>. Típico del teatro barroco, que se caracteriza no pocas veces por elementos que contrastan bruscamente y por el paroxismo, Alexandru Georgescu subraya que *en El alcalde de Zalamea el espectador reencuentra el tema español de la revuelta popular, la sangre y la muerte*<sup>18</sup>. Secuencias de violencia muy fuertes se notan en la obra de Calderón, por ejemplo, en la secuencia del rapto de Isabel o en el momento cuando su padre queda atado.

La acción de la obra guarda, de una manera bastante sorprendente, algo de la sencillez de la tragedia clásica. El punto más importante de la acción es la venganza de Pedro Crespo contra el noble capitán llamado Álvaro de Ataide, el quien humilló a su hija. A través los tres actos, el conflicto aumenta desde el punto de vista psicológico y social, sobre todo, integrando personajes y subrayando claramente una moraleja de la obra. Se están enfrentando no solamente el padre deshonrado y el que quiere seducir, sino que también el campesino honesto, leal y justo, con el noble abusivo, lleno de orgullo, pervertido, corrupto. La autoridad civil del alcalde también choca con las pretensiones dictatoriales de los militares representados por don Álvaro. Su baja y ciega pasión se opone, primero a nivel humano, luego desde un punto de vista judicial, por la dignidad degradada del alcalde – una oposición barroca llena de significación: mientras el capitán se queda ciego, irreductiblemente, a un destino determinado (así como la clase social a la que representa), Pedro Crespo se levanta masivo, aplastante, con una clara sensación de poder y derecho a usarlo.

Sobre la manera propiamente dicha de representar sus obras, podemos observar que Calderón incorpora *el teatro palaciego a la italiana, con apariencias y perspectivas*<sup>19</sup>. En cuanto al público, podríamos mencionar *que tenía ya una tradición amplia y continuada, no toleraría piezas deshilvanadas como en los primeros tiempos y exigiría a los autores dramas cada vez más sutiles y perfectos*<sup>20</sup>.

Como una conclusión, uno de los temas más destacados en estos textos es la honra, pero también el honor. Crespo quiere limpiar sus nombres y su reputación y conoce la verdad, cumpliendo con el merecido castigo de don Álvaro de Ataide, por haber humillado y rechazado a su hija. Los rasgos barrocos se notan sin duda en la obras de Calderón de la Barca, el autor más importante del teatro barroco español: la ceguera trágica, la pasión que destruye, el padre que se quiere vengar, el rapto de la hija y también su humillación, el castigo del capitán, toda esta temática que remite a la violencia, está bajo la influencia barroca.

<sup>16</sup> Paul Alexandru Georgescu, “Cuvînt înainte”, *Alcaldele din Zalamea*, traducción al rumano de Emanuel Avilar, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, Bucarest, 1959, pp. 6-8.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 8. Ntra. trad.

<sup>18</sup> *Ibidem*, Ntra. trad.

<sup>19</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Op. cit.*, p. 353.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 354.

## BIBLIOGRAPHY

Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, vol. 1, vol. 2, *Época barroca*, Gredos, Barcelona, 1999.

Calderón de la Barca, Pedro, *Alcaldele din Zalameea*, traducido por Emanuel Avilar, prefacio por Paul Alexandru Georgescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, Bucarest, 1959.

Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, Edición de Ángel Valbuena-Briones, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2014.

Calderón de la Barca, Pedro, *Viața e vis*, prefacio y traducción de Sorin Mărculescu, Humanitas, Bucarest, 2016.

Desonay, Fernand, „Baroques et Baroquisme”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, nr. 2, 1949, p. 258.

Levy, Kurt, Ara, Jesús, Hughes, Gethin, *Calderón and the Baroque Tradition*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1985.

Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de la literatura española, IV. Barroco: Teatro*, Cénlit, Navarra, 1981.

Rousset, Jean, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, José Corti, Paris, 1968.

Tapié, Victor-Lucien, *Le baroque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

Wilson, Edward M., Moir, Duncan, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro*, traducido por Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1974.

## **DIE REMIGRATION DEUTSCHER EXIL-INTELLEKTUELLEN IM KONTEXT DES KALTEN KRIEGES. ARNOLD ZWEIGS RÜCKKEHR IN DIE SBZ/DDR**

**Ștefania Surdu**

**PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași**

*Abstract: The collapse of the Nazi regime and the end of the Second World War represented a turning-point in the history of Germany and of the world politics. The division of the whole world into two spheres of influence along the "Iron Curtain" has now been established: a capitalist and a communist one. This symbolic division, nevertheless, took concrete shape in the division of Germany into two states in 1949 - the FRG and the GDR - and later in the Berlin Wall, built by the GDR in August 1961. The so-called "East-West conflict" was however less of a real military conflict and more of an ideological, culturally waged war. The film, television, music, but above all literature and the press, were functionalized as propaganda instruments on both sides of the "iron curtain" in the battle of the political systems. The Cold War therefore meant a paradigm shift in the cultural field as well. Not only did it change the conditions of the literary industry that regulated the possibilities of publication, dissemination and reception, but it even led to a re-evaluation of the role of literature and the writer in the society. During the Cold War, intellectuals were assigned a representative and political function - which they did not have before- so that their literary and, above all, journalistic work received more and more attention. One spoke, for instance, of "public intellectuals", "engaged writers" or "engineers of the soul", terms that refer to the role of intellectuals as important opinion leaders in the context of the systems competition. In close connection to this complex socio-political und cultural context of the post-war era aims the current study to integrate and analyse the phenomenon of remigration of the exiled German intellectuals and its various implications. To do so focuses the present work on the concrete case of the Jewish German writer Arnold Zweig, who was exiled by the Nazi regime and remigrated in 1948 from Palestine back to East Berlin. Zweig's experience of remigration and reintegration into the literary industry is symptomatic of the fate of remigrated German authors and also highlights essential aspects of the post-war cultural paradigm.*

*Keywords: Arnold Zweig, German Exile, Cold War, Remigration, public intellectuals.*

Der Sturz des NS-Regimes und das Ende des zweiten Weltkriegs stellen eine wichtige Zäsur in der Geschichte Deutschlands und der Weltpolitik dar. Nicht nur „die Verlierer“ des Weltkriegs Deutschland und Österreich wurden in vier Besatzungszonen aufgeteilt, sondern die Spaltung der ganzen Welt in zwei Einflussphären wurde nun besiegelt. Die unvereinbaren Ideologien und Gesellschaftssysteme, sowie die kollidierenden geopolitischen Interessen der Großmächte bei der Neuordnung der Welt führten zu einem drastischen Paradigmenwechsel in der Nachkriegszeit: die „Anti-Hitler Koalition“ zwischen den USA und der Sowjetunion wurde allmählich aufgelöst und die Welt wurde in zwei feindliche Machtblöcke aufgeteilt – einen kapitalistischen und einen kommunistischen. Die politische Teilung der Welt wurde aber bereits im März 1946 in der bekannten Rede Winston Churchills an der amerikanischen Universität Fulton signalisiert: „From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has

descended across the Continent. (...)”<sup>1</sup> Die hier verwendete Metapher des „Eisernen Vorhangs” wurde bald zum internationalen Symbol des Kalten Krieges, obwohl sie – sowie der Begriff „Kalter Krieg” selbst – im Ostblock als Erfindung des „kriehetzerischen Westens” abgelehnt und in den offiziellen Sprachgebrauch nicht aufgenommen wurde. Diese symbolische Spaltung nahm aber eine konkrete Form in der Teilung Deutschlands 1949 in zwei Staaten ein - BRD und DDR – und später in der Berliner Mauer, die die DDR-Führung im August 1961 errichten ließ.

Die zwei Hauptakteure des „Kalten Krieges” - die USA und die UdSSR - sind zwar nie zu einem direkten militärischen Konflikt gekommen, obwohl sie sich indirekt an den sogenannten „Stellvertreterkriegen” beteiligten, die sie finanziell und logistisch unterstützten. Der sogenannte „Ost-West-Konflikt” war daher weniger eine richtige militärische Auseinandersetzung und vielmehr ein ideologischer, kulturell geführter Krieg. Die zwei Supermächte machten sich zum Ziel, ihre Einflussphäre weltweit auszuweiten, ihre eigene (kapitalistische bzw. kommunistische) Gesellschaftsordnung zu legitimieren und gleichzeitig die gegnerische Ideologie zu diskreditieren. Sie brauchten deswegen einen soliden Propaganda-Apparat und der ganze Kulturbetrieb stand ihnen dafür zur Verfügung. Der Film, das Fernsehen, die Musik, aber vor allem die Literatur und die Presse wurden als Propagandainstrumente auf beiden Seiten des „Eisernen Vorhangs” im Systemkampf funktionalisiert.

Der Kalte Krieg bedeutete daher einen Paradigmenwechsel auch im kulturellen Bereich. Nicht nur, dass er die Bedingungen des Literaturbetriebs änderte, die die Publikations-, Verbreitungs- und Rezeptionsmöglichkeiten regulierten, sondern führte er sogar zu einer Neubewertung der Rolle der Literatur und des Schriftstellers in der Gesellschaft. Den Intellektuellen wird im Kalten Krieg eine repräsentative und politische Funktion zugeschrieben – die sie zuvor nicht hatten -, sodass ihren literarischen und vor allem publizistischen Behauptungen immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wie die Autoren des Sammelbandes *Spannungsfelder* darauf hinweisen, „kommen nun auch Autorinnen und Autoren öffentlich zu Wort, werden Werke gedruckt und aufgeführt, die in anderen politischen Konstellationen kaum ernst genommen worden wären (...)”<sup>2</sup> Man sprach nun zum Beispiel von „public intellectuals”, „engagierten Schriftstellern” bzw. „Ingenieuren der Seele”, Bezeichnungen die sich auf die Rolle der Intellektuellen als wichtige Meinungsbildner im Rahmen der Systemkonkurrenz beziehen. Diese politische und gesellschaftliche Aufwertung der Werke der Autoren im Rahmen des Kalten Krieges sei aber auch mit Gefahren verbunden, denn diese seien „bei politischen Abweichungen von der hegemonialen Ideologie auch der Sabotage anklagbar”. (ebenda) Während auf der westlichen Seite des „Eisernen Vorhangs” die „dissidenten” Schriftsteller meist durch Diffamierungen und Boykotte bestraft worden seien, seien die Maßnahmen gegen die Autoren systemunkonformer Werke im Ostblock viel drastischer und direkt vom Staat diktiert: „Schreibverbot, Verbannung oder gar Gefängnis und Lager”.(ebenda)

In diesem besonders gespannten historisch-politischen Kontext sollte auch Arnold Zweigs Entscheidung für die sowjetische Besatzungszone als Remigrationsort verstanden werden. Als Zweig - nach einer Abwesenheit von fünfzehneinhalb Jahren, die er im Exil in

---

<sup>1</sup> Winston Churchill, „<The Sinews of Peace>. A Speech to Westminster College, Fulton, Missouri, 5 March 1946” in: *The Sinews of Peace. Post-War Speeches*, Cassell and Company Ltd., London, 1948, S. 100.

<sup>2</sup> Vgl. Günther Stocker, Michael Rohrwasser et alii, *Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945–1968)*, Arco Verlag GmbH, Wuppertal, 2014, S. 12.

Palästina verbracht hatte, endlich am 18. Oktober 1948 ins zertrümmerte Berlin eintrat, befand sich die gespaltene deutsche Hauptstadt schon unter der durch die Sowjetunion eingerichtete Blockade. Die politisch-ideologische Dimension seiner Entscheidung darf deswegen nicht übersehen werden. Bereits während der Emigration, in den späten `30ern, erfolgte bei Arnold Zweig, vor dem Hintergrund der kommunistischen Volksfrontbewegung gegen den Faschismus, eine Annäherung an Moskau. Trotz einiger Bedenken gegenüber der Innenpolitik Stalins sah er nun in der Sowjetunion den einzigen wahren Gegner des „Dritten Reichs“. Gleichzeitig verurteilte Zweig in seiner Exil-Publizistik<sup>3</sup> die antikommunistische Einstellung der Westmächte, die seiner Meinung nach den Kampf gegen Faschismus behindere, aus dem Wunsch des Kapitals, die bestehende Gesellschaftsordnung beizubehalten.

Wie unter anderem Jasmin Sohnemann darauf hinweist, vollzog aber spätestens Ende der `40er Jahre ein beträchtlicher ideologischer Wandel Zweigs, der sich am besten in seinem *Emigrationsbericht* (der zwischen 1948 und 1950 entstand, aber erst 1997 veröffentlicht wurde) widerspiegelt. Diese Arbeit belegt Zweigs Hoffnung auf eine gerechtere Gesellschaftsordnung sowie seine Überzeugung, dass Kapitalismus ein erschöpftes Gesellschaftssystem sei, das durch den Sozialismus überwunden werden müsse. Neben seinem ersten offenen Bekenntnis zum Kommunismus und der Revidierung seiner früheren Position gegenüber Karl Marx und der materialistischen Geschichtsauffassung, offenbart diese Arbeit Zweigs die Tatsache, dass er nun bereit war, sogar seinen pazifistischen Standpunkt zu verlassen, um die (einmal verhasste) Diktatur des Proletariats zu legitimieren.<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund scheint Zweigs Entscheidung für das politische System der sowjetischen Besatzungszone als selbstverständlich. Die sozialistische Gesellschaftsordnung schien mehr als die westdeutsche „kapitalistische“ Alternative Zweigs politischen Ansichten zu entsprechen. Eng damit verbunden war aber auch die Hoffnung – auf der Basis der antifaschistischen Tradition der Sowjetunion gegründet - auf eine wirkungsvolle Beseitigung der antisemitischen Neigungen in der Nachkriegszeit. Wie auch andere Exilautoren jüdischer Herkunft war Zweig davon überzeugt, dass in Nachkriegsdeutschland weiterhin viele Nazi- und Kriegsverbrecher in Amt und Würden blieben. Obwohl er illusionslos war, hoffte jedoch Zweig auf eine gerechtere Bewältigung der NS-Vergangenheit innerhalb der SBZ/DDR.

Allerdings belegt die Korrespondenz Zweigs, dass er die Entscheidung für die sowjetische Besatzungszone nicht ganz ohne Vorbehalte traf. Am 30. Juli 1947 schrieb Arnold

<sup>3</sup> Siehe z.B. den Artikel Zweigs, „Der spaltende Wahn“, in *Das neue Tage-Buch*, Nr. 30, von 25. Juli 1936, S. 711.

<sup>4</sup> So bezieht sich nun Zweig auf Karl Marx: „Seinem universellen Geiste konnte eine Sonderbetrachtung nicht lange genügen. (...) Aus einer kranken Gesellschaft wollte er eine gesunde machen, aus einer auf Ungerechtigkeit und Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beruhenden, eine schöpferische, wirklich produktive. In ihr sollte die jüdische Sonderstellung gleichsam automatisch verschwinden (...). Sein Hauptwerk *Das Kapital* erbrachte den Beweis, dass eine auf Erfahrung gegründete, materialistisch genannte Geschichtsauffassung dem Bürgertum, dem Kapitalismus seine geschichtliche Rolle vorgeschrieben hatte: die sozialistische Gesellschaft aus sich zu gebären. Aber kein anderer als das Proletariat selbst vermochte das Proletariat zu befreien, und mit ihm alle anderen unterdrückten Gruppen. Und zu diesem Zwecke musste es von dem kriegerischen Genius der Römer zu lernen wissen. Es musste erkennen, dass diese nicht umsonst die Einrichtung der Diktatur geschaffen hatten, die Zusammenfassung alles Willens, der ganzen Schlagkraft einer Bewegung in einer einzigen Hand, nämlich in der seinen. Die wurde zum Stichwort der von Marx ausgehenden kommunistischen Partei, welche keine Unterschiede der Abstammung oder des religiösen Bekenntnisses kannte, sondern nur ein einziges internationales Problem, eine einzige internationale Lösung.“ (Arnold Zweig, „*Emigrationsbericht* oder Warum wir nach Palästina gingen“, 1997, S. 312f., zit. bei Jasmin Sohnemann, op. cit., S. 353.)



Zweig an Müller-Jabusch: „Durch die Beobachtung meines Lebens, wie es sich vor meinen Augen entfaltete, bin ich im Verlauf dieser zwölf Jahre auf dem Karmel von vielen Irrtümern geheilt worden, die meine akademische Bildung mir beigebracht hatte. Ich habe keine Angst mehr vor irgendetwas, was mit Kommunismus zusammenhängt, und sehe die Welt viel deutlicher und, wie mir scheint, adäquater, seit ich sie [gemeint ist Anna Seghers, S.S.] als Marx-Schüler sehe.“<sup>5</sup> Aus diesem Brief ergibt sich, dass Zweig jedoch Vorbehalte gegenüber dem Kommunismus hatte, angesichts dessen, dass er kein plausibles, ideologisch begründetes Gegenargument für seine angeblich „anfängliche“ Angst bringen vermag. Dass Zweig trotz seines Bekenntnisses zum ideologischen Paradigma des Ostens weiterhin West-Berlin sowie einige westliche Staaten wie Großbritannien, Frankreich oder die USA als mögliche Remigrationsvarianten ansah, ist auch fragwürdig.<sup>6</sup> Die mangelhafte Begründung seiner Entscheidung für die SBZ/DDR wurde auch von Alfred Döblin in einem Brief hervorgehoben: „Und nun, lieber Zweig, noch allerhand über das heutige Israel und über die Erfahrungen dort und über die Gründe Ihrer Rückkehr nach Deutschland. Was Sie schreiben, ist sehr fragmentarisch und ich kann es nicht gut durchschauen. (...) Aber daß Sie nach mehreren Jahren doch noch hier zurückkehrten, erstaunte mich (...).“<sup>7</sup>

Außer den bürokratischen Schwierigkeiten und der Notwendigkeit, eine neue Sprache zu erlernen, die seine Emigration in die USA oder England bzw. die Tschechische Republik oder Frankreich behinderten, und abgesehen von den politisch-ideologischen Erwägungen, die offensichtlich nicht entscheidend wirkten, hatte Zweigs Entscheidung für Ost-Berlin freilich auch andere pragmatischere Gründe. Eines der wichtigsten Kriterien für die Auswahl eines (R)emigrationsortes war für die Exilautoren freilich die Chance, sich in den Literaturbetrieb zu (re-)integrieren. Der besondere Fall Nachkriegsdeutschlands, das vor dem Hintergrund des Kalten Krieges auch zwei konkurrierende Literatursysteme entwickelte, erfordert aber eine nähere Betrachtung. Man soll mit anderen Worten die Besonderheiten des Kulturbetriebs der westlichen Besatzungszonen/ BRD beziehungsweise der Kulturpolitik der SBZ/DDR hervorheben und vor allem die Aspekte bezüglich der Rekuperation von Exil-Literatur und – Autoren.

Hier soll erwähnt werden, dass die westlichen Besatzungszonen/die künftige BRD – vor dem Hintergrund eines gewissen Ressentiments des deutschen Publikums (das sich bereits 1945 in der Thomas-Mann-Debatte ausdrücken ließ) - ihre Exilautoren (einschließlich Arnold Zweig) nicht zurückgerufen haben. Deren Werke, die mit der Literatur des sogenannten „Inneren Exils“ konkurrierten, wurden ebenso noch lange Zeit ignoriert und meist in den westlichen Literaturkanon nicht aufgenommen.<sup>8</sup> Anstatt die jüngste Geschichte offen anzusprechen und die

---

<sup>5</sup> Arnold Zweigs Brief, zit. nach Hermand Jost, *Arnold Zweig. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1990, S. 107.

<sup>6</sup> Ein Brief Zweigs an Ludwig Marcuse vom 27. November 1946 beweist, dass er hinsichtlich seiner Remigration mehrere Variante ins Kalkül zog: „Aus Prag wie aus Paris rufen Freundesgruppen, nach Berlin zieht mich mein Haus Kühler Weg 9, nach der Schweiz mein Sohn Adam, nach England die Steuerreduktion, die damit verbunden wäre.“ (zit. nach Jost, op cit, S. 107) Besonders attraktiv fand Zweig auch die USA, wo sich sein enger Freund Feuchtwanger – erfolglos - um ein Affidavit für ihn bemühte.

<sup>7</sup> Alfred Döblin, *Briefe, Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1970, S. 456 ( 6.10.1952).

<sup>8</sup> Vgl. Günther Stockers Artikel über Robert Neumanns Remigration „<Wer ruft ihn zurück? Niemand!>- Robert Neumanns schwierige Remigration in die deutschsprachige Literatur“.

Exil- sowie die gesellschaftskritische Literatur der Weimarer Republik für sich zu beanspruchen, entschieden die Prominenten rund um die Gruppe 47 - die das Kulturleben in den westdeutschen Ländern regelten - die Kriegserfahrung zu verdrängen und für die westdeutsche Literatur einen Neubeginn zu erschaffen. Damit proklamierten sie die (utopische) „Stunde Null“, einen Begriff, der aber einem gesellschaftskritischen Œuvre wie Arnold Zweigs z.B. grundsätzlich entgegenstand. Darüber hinaus erhielt Zweig bald die Mitteilung der Behörden aus West-Berlin, dass er kein Recht mehr auf sein Berliner Haus hatte.

Im Gegensatz zur Marginalisierung der Exilanten im Westen, entwickelte die sowjetische Besatzungszone (die künftige DDR) eine Politik, die die Rückkehr der Dissidenten des NS-Regimes und die Verbreitung der Exilliteratur förderte. Die Voraussetzungen der Fortsetzung seiner schriftstellerischen Tätigkeit innerhalb der demokratischen Republik schienen Zweig daher sicherlich günstiger<sup>9</sup>: unter anderem die Aufmerksamkeit, die ihm von der sowjetischen Militärkommandatur geschenkt wurde, die Tatsache, dass sich viele seiner Freunde (u.a. Johannes Becher, Bertolt Brecht, Willi Bredel, Friedrich Wolf, Erich Weinart, Anna Seghers) hier ansiedelten und als Schriftsteller geschätzt wurden oder die Einladung seines Freundes Becher, sein Werk beim neugegründeten Aufbau-Verlag zu veröffentlichen. Die Möglichkeit, sich wieder in den deutschen Literaturbetrieb zu integrieren und an ein Netzwerk anzuknüpfen, dessen Akteure<sup>10</sup> und kulturpolitische Richtungslinien ihm vertraut waren, sowie die Tatsache, dass er wieder einen Verlag und ein Publikum<sup>11</sup> für sein früheres Werk finden konnte, waren ohnehin die Hauptgründe, warum Arnold Zweig (wie auch viele andere Exilautoren) die SBZ/DDR als Remigrationsort gewählt hat.

Arnold Zweigs Rückkehr nach Europa wurde von seinem vertrauten Freund Louis Fürnberg vermittelt, der bereits 1946 von Palästina nach Prag zurückkehrte und hier für eine Weile im Informationsministerium tätig war. Von dieser Institution bekam Zweig im Frühling 1948 eine offizielle Einladung, nach ČSSR als Staatsgast zu kommen. Nach einigen Verzögerungen, die von den Konflikten nach der Gründung des Staates Israel im Mai 1948 verursacht wurden, konnte Zweig über Zypern, Athen und Rom erst am 14. Juli nach Prag fliegen. In seinem ersten Interview, das er dem Journalisten Theun de Vries kurz nach seiner Ankunft in Prag gab, erklärte Zweig: „Das Schicksal des jüdischen Volkes und Palästinas berührt mich verständlicherweise tief. Ein Palästinenser bin ich aber doch nicht geworden: ich wuchs ja auf in Deutschland, in Europa; der größte Teil meines Lebenswerkes ist mit dem alten Erdteil

<sup>9</sup> Dazu ist jedoch anzumerken, dass nicht alle Linksintellektuellen die Rückkehr in die SBZ/DDR für sinnvoll hielten. Siehe diesbezüglich den Fall Alfred Döblin, der aus dem Exil in der BRD ansiedelte. Dieser zeigte sich besorgt über die Entscheidung Zweigs für Ost-Berlin: „Es ist hier nicht meine Sache, mich in Politik zu mischen, lieber Zweig, aber daß Sie nach mehreren Jahren doch noch hierher zurückkehrten, erstaunte mich; ich hätte Ihnen gewünscht, Sie hätten es gelassen. Sie werden hier nichts ausrichten können. Ich sage es Ihnen mit aller Sicherheit voraus. Lassen Sie sich nicht täuschen ... Sie hätten besser drüben bleiben sollen, dort genau die Sache, die Sie jetzt vertreten, dort vertreten sollen. Dort drüben wären Sie ein lebendiges und aktives Element. In Deutschland macht man Sie zu Schutt und Asche.“ (Alfred Döblin, ebenda, S. 456; 6.10.1952).

<sup>10</sup> Bereits in einem Brief vom 13. November 1948 an Walter Berendsohn berichtete Zweig mit Begeisterung über seinen Aufenthalt und seine Zukunftspläne in Ost-Berlin: „Eine große und lohnende Aufgabe, sehr gute Kameraden, eine höchst verständige Unterstützung durch die russische Verwaltung in der Ostzone – das ist schon was, lieber Berendsohn!“ (zit. nach Wiznitzer, op cit, S. 158).

<sup>11</sup> Siehe z.B. Zweigs retrospektive Erklärung aus dem „Lebensabriss“, in *Früchtekorb*: „Eine große neue Leserschaft wartete auch meine Bücher und erhielt sie; sie nahm alles mit Freuden auf, was ich vor und während der Emigration geschrieben und gedacht hatte“. (S. 161).

verbunden.”<sup>12</sup> Nach einigen Wochen, die Zweig im Schloss Dobříš bei Prag verbrachte, fuhr er weiter nach Ost-Berlin, wo er von Johannes Becher – dem Präsidenten des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“- offiziell eingeladen wurde.

Am 18. Oktober 1948 traf also Arnold Zweig endlich in Berlin ein. Trotz des Regenwetters, der desolaten Landschaft der gespaltenen und zertrümmerten Hauptstadt Deutschlands und ungeachtet (oder gerade wegen) der gespannten politischen Atmosphäre – von der Berliner-Blockade geprägt – erfreute sich Zweig eines herzlichen Empfangs beim „Kulturbund“ in Ost-Berlin, wo verschiedene Persönlichkeiten (u.a. der Dramatiker Friedrich Wolf, der Publizist Alfred Kantarowicz oder sogar der SED-Politiker Paul Wiegler) Begrüßungsreden hielten. Die Feierlichkeiten wurden danach im Künstlerclub „Die Möwe“ fortgesetzt, wo Zweig u.a. mit Bertolt Brecht zusammentraf. Die gesamte Presse in Ost-Berlin meldete die Rückkehr des weltberühmten Schriftstellers, der sich bald in der sowjetischen Besatzungszone niederließ. Bis zum Sommer 1949 wohnte Zweig im Hotel Adlon, danach zog er in die neue Villa in Pankow, die ihm von den Behörden Ost-Berlins zur Verfügung gestellt wurde.

Die Korrespondenz mit Feuchtwanger aus dieser Zeit bestätigt die Tatsache, dass die pragmatischen Aspekte seiner Remigration für Zweig von großer Wichtigkeit waren. Arnold Zweig zeigt sich begeistert in seinen Briefen von der Aufmerksamkeit und den Privilegien, die ihm von der russischen Militärmacht geschenkt werden und zieht Bilanz über die innerhalb kurzer Zeit erzielten Erfolge: er wird als kanonischer Schriftsteller und prominenter Pazifist geschätzt und immer aufgefordert, Reden zu halten, Interviews zu geben und an Konferenzen teilzunehmen. Seine früheren Romane und Novellen erfreuen sich neuer Auflagen und Übersetzungen im ganzen „Ostblock“, die Honorare von den Verlegern sind wesentlich größer geworden und gleichzeitig finden schon Verhandlungen mit Theatern und der DEFA für die Inszenierung bzw. Verfilmung einiger seiner Stücke und Romane statt. Zweig berichtet enthusiastisch, dass ihm hier eine kompetente Sekräterin – Ilse Lange - zur Verfügung gestellt wurde, mit der er zusammenarbeiten konnte, dass hier eine neue Leserschaft auf seine Werke wartete und, dass er „tüchtig ins kulturelle Leben ein[greift]“<sup>13</sup> und kommt zu dem Schluss: „Sie sehen, liebster Feuchtwanger: ich hatte recht, schon jetzt hierher zu gehen, wo man uns so nötig braucht wie das liebe Brot, wo man als großer Fisch im großen Wasser seine Fontänen in die Luft bläst.“<sup>14</sup>

Die Aufmerksamkeit, die ihm nun geschenkt wurde, in Kontrast zur Isolation und Nichtanerkennung seiner schriftstellerischen Tätigkeit während der Emigration in Palästina hat ihn dazu gebracht, auf die Idee der Rückkehr nach Israel (wonach sich seine Frau Dita sehnte) endgültig zu verzichten: „Meine triumphalen Erfolge ... ich bin weit davon entfernt, sie zu leugnen. Sie machen mir auch Spaß. Wo immer man öffentlich reden soll, mit warmem Applaus begrüßt zu werden, bevor man noch den Mund aufgetan hat, das ist schön. Und den guten Willen und die Hilfsbereitschaft aller Menschen in unserem Sektor für sich zu haben, auch. Und welche Freude meine Kurzgeschichten auslösen können, die ich doch immer ein wenig unterschätzt habe, freut mich natürlich ganz besonders. (...) Ich würde doch nie mehr auf solche Ehrungen

---

<sup>12</sup> Der Artikel von De Vries „Arnold Zweig kehrt zurück“ wurde im August 1948 in der holländischen Zeitschrift *De Vrije Katheder* veröffentlicht.

<sup>13</sup> Arnold Zweigs Brief an Feuchtwanger vom 2. April 1949, in *Briefwechsel*, Band II, S. 13.

<sup>14</sup> Ebenda, Brief vom 5. Februar 1949, S. 10.

und Erfolge verzichten wollen, nie mehr also nach Palästina zurückkehren (...).<sup>15</sup> An einer anderen Stelle stellt Arnold Zweig voller Begeisterung den Erfolg seines Romanzyklus fest, der eine Lücke in der Literaturtradition der DDR ausfülle: „Ich schreite von Erfolg zu Erfolg. Vorgestern lasen zwei gute Leser, Schauspieler, je ein Kapitel *Grischa* und *Junge Frau* mit Einleitungen und Schlußworten, wahrscheinlich der fünfte Abend dieser Art für mich, und es zeigt sich, daß meine vier Bände hier eine Lücke ausfüllen und entsprechend gewürdigt und gefeiert werden, einschließlich des Verfassers.“<sup>16</sup>

Außer seiner erfolgreichen Insertion ins kulturelle Paradigma der SBZ hebt Zweig die Privilegien hervor, die ihm von den russischen Behörden gewährt wurden: eine schöne Villa mit Garten im berühmten Viertel Berlins Pankow sowie ein neuer Wagen wurden ihm zur Verfügung gestellt: „... Die Russen haben mir unmittelbar neben dem Schloßchen Niederschönhausen (Pankow) eine Wohnung angeboten, acht Zimmer, Garten, eine Pforte in den Park, ganz ruhige Straße – früher Schloß-, jetzt Ossietzkystraße. (...) Auch bekam ich von den Russen einen kleinen Wagen (...). So sind die Russen uns Geistige, während die Engländer gerade mein Atelierhaus durch das Bezirksamt oder Amtsgericht Charlottenburg der Naziwitwe Kaupisch zum Einzug freigegeben haben. Gleichwohl sehen wir der Besserung unsrer Berliner Lage voll Behagen entgegen, weil wie ja nie daran gezweifelt haben, dass die solide Politik der Ostzone sich gegenüber dem Westen durchsetzen muss.“<sup>17</sup>

Letztere Bemerkungen Zweigs heben einen sehr wichtigen Aspekt im Hinblick auf seine Reintegration in der SBZ hervor: den historischpolitischen Kontext des Kalten Krieges (der sich zu diesem Zeitpunkt durch die Berliner-Blockade manifestierte) und nicht zuletzt Zweigs öffentliches Engagement für die Sache des „Ostblocks“. Wie Günther Stocker darauf hinweist, gerade „die aktive und eindeutige Parteinahme im Kalten Krieg“ war auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs einer „der stärksten Katalysatoren für eine erfolgreiche Remigration“.<sup>18</sup> Das literarische und (vor allem) publizistische Engagement gegen das Gegner-System ermöglichte den „Anschluss an ein gut funktionierendes, politisch einflussreiches und finanziell potentes Netzwerk im Kultur- und Medienbetrieb“ (ebenda) der beiden Blöcke und Arnold Zweig hat das offensichtlich verstanden. Er verhielt sich von Anfang an loyal zum Staat, der ihn nach der Rückkehr aus der Emigration so freundlich aufgenommen hat und erklärte sich solidarisch mit seiner Politik. Im Rahmen des Kalten Krieges setzte sich Zweig durch seine zahlreichen Artikel, Reden und Aufsätze<sup>19</sup> für die Sache des Ostblocks ein, betrachtete sich als „Vertreter eines Weltfriedenslagers“, bekannte sich zur „Friedenspolitik“ der SBZ/DDR, verurteilte die Einmischung der USA in den Korea-Krieg (1951) und in Vietnam (1968), lehnte die westdeutsche Atomwaffenpolitik ab, verurteilte die Kolonialkriege mancher Westmächte in der Nachkriegszeit usw. Die kritische Haltung richtete sich aber fast nie gegen die Politik der Sowjetunion<sup>20</sup> (gegen die Schreckensmeldungen des stalinistischen Systems, gegen die öffentlichen Schauprozesse, die Staatszensur, die politischen „Säuberungen“, die

<sup>15</sup> Ebenda, Brief vom 25. Juni 1949, S. 29.

<sup>16</sup> Ebenda, Brief vom 10.12.1949, S. 61.

<sup>17</sup> Ebenda, Brief vom 7. Mai 1949, S. 17.

<sup>18</sup> Günther Stocker, „<Wer ruft ihn zurück? Niemand!>...“, S. 13.

<sup>19</sup> Die meisten wurden in den beiden Aufsatzbänden Zweigs: *Essay I – Literatur und Theater* (1959) und *Essays II – Aufsätze zu Krieg und Frieden* (1967) veröffentlicht.

<sup>20</sup> Diese Haltung kontrastiert mit der heftigen Kritik Zweigs an den Untaten der Sowjetunion während der Weimarer Republik.

Zwangsarbeitslager, die Deportationen nach Sibirien, die blutige Unterdrückung des ungarischen Aufstands 1956 usw.).

Dieses Engagement wurde zwar belohnt. Arnold Zweig erfreute sich wegen seiner politischkonformen Haltung gegenüber dem Systemkonflikt im Kalten Krieg vieler staatlicher und kultureller Funktionen sowie der Möglichkeit, Artikel und Bücher zu publizieren, Reden und Vorlesungen zu halten, Interviews zu geben usw. Bis zur Gründung der DDR im Oktober 1949 beteiligte sich Zweig aktiv an den Veranstaltungen des „Schutzverbandes deutscher Schriftsteller“ sowie des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ und bereitete gleichzeitig die Einrichtung der Akademie der Künste vor. Innerhalb der DDR wurden ihm ferner verschiedene repräsentative, politische und kulturelle Funktionen verliehen: Arnold Zweig wurde zum Mitglied der Volkskammer (1949) und des Weltkriegsfriedenrates (in dessen Rahmen er an den Kongressen in Paris 1949 und Warschau 1952 teilnahm) gewählt. Ferner wurde er zum Präsidenten der Deutschen Akademie der Künste der DDR (1950-1953 und danach zu deren Ehrenpräsidenten) sowie des Deutschen PEN-Zentrums Ost und West (1957-1968) ernannt. 1952 wurde Arnold Zweig sogar der Ehrendokortitel von der Leipziger Universität vergeben. Er genoss auch irgendwelche Privilegien und erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise<sup>21</sup>: u.a. den Nationalpreis der DDR (1950), den aller-höchsten, den internationalen Lenin-Friedenspreis (1958) und den Vaterländischen Verdienstorden in Gold (1962). Anlässlich seines Geburtstags (1952, 1957, 1962) wurden ihm zu Ehren Feiern organisiert, Glückwunschadressen (von Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Ana Seghers, Georg Lukács, Max Brod, Alfred Döblin, Friedrich Wolf u.a.), Aufsätze und Sonderhefte (von der Akademie der Künste) gewidmet, eine Schiller-Plakette (von den Behörden der DDR) verliehen usw.

In den ersten drei-vier Jahren seit seiner Rückkehr in die SBZ/DDR spielte der engagierte Intellektueller Arnold Zweig eine neue konjunkturelle Rolle: er verkörperte den neuen „Typus des Funktionärsautors“, der – wie er von den Autoren des Sammelbandes *Spannungsfelder...* definiert wird - „seine literarische Produktion für eine bestimmte Zeitspanne zurückstellt oder gar völlig einstellt, um hauptsächlich politische Publizistik zu verfassen“<sup>22</sup>. Arnold Zweig selbst gibt in seinen Briefen aus dieser Zeit an Feuchtwanger zu, dass er in der DDR „politische und repräsentative Arbeit“<sup>23</sup> leistete und, dass seine literarische Tätigkeit für eine Weile in den Hintergrund trat. In seiner Korrespondenz zeigt sich Zweig anfangs geehrt, dass er zum Mitglied der Volkskammer in der Fraktion des Kulturbundes gewählt wurde: „nota bene ohne vorher gefragt worden zu sein. Dieses Amt kostet Zeit, aber es bringt mich in die nächste Nähe von Vorgängen, die man historisch nennen kann. Seither gibt es wieder eine deutsche demokratische Republik, aber so, wie wir sie wünschen, und nicht wie die Weimarer, die nur als Fiktion existierte. Die Haltung der Sowjetunion, wie ich sie in diesem Jahr beobachten konnte, ist wirklich so weise und konsequent, wie es von außen scheint. (...)“<sup>24</sup> Im nächsten Jahr teilt jedoch Zweig seinem Brieffreund mit, dass er nicht mehr bereit sei, seine schriftstellerische Tätigkeit zugunsten politischer Aktivität zu vernachlässigen: „Im Juni fange ich wieder an, Schriftsteller

---

<sup>21</sup> Bekanntlich erhielt Arnold Zweig bis zu seiner Rückkehr in die SBZ/DDR nur eine einzige Literaturnobelpreis – den Kleist-Preis im Jahr 1915.

<sup>22</sup> Günther Stocker, *Spannungsfelder*, S. 12.

<sup>23</sup> Feuchtwanger-Zweig, *Briefwechsel*, Band II, Brief vom 25. Juni 1949, S. 30.

<sup>24</sup> Ebenda, Brief vom 20.10.1949, S. 53.

zu sein, und nicht mehr die Politiker zu unterstützen.“<sup>25</sup> Dass aber Zweig eigentlich keine Pause davon machte, beweisen unter anderem seine Briefe an Feuchtwanger in den Folgejahren.

Politische und repräsentative Arbeit leistete Arnold Zweig z.B. auch als Mitglied bzw. Präsident (1957-1968) des „deutschen PEN-Zentrums Ost und West“.<sup>26</sup> Zweigs Tätigkeit in dieser Einrichtung ist aufschlussreich für seine Position gegenüber dem System in Allgemeinen und ist deswegen analysierenswert. Eine Zäsur in der Geschichte des „deutschen PEN-Zentrums Ost und West“ markiert die 12. Generalversammlung in Hamburg<sup>27</sup>, die von Arnold Zweig selbst präsiert wurde. Diese Veranstaltung fand – nach einigen Verzögerungen – im symbolischen Jahr 1961, kurz vor dem Mauerbau, statt. Der Kongress erregte die Aufmerksamkeit von Forschern aus mehreren Gründen: wegen der Geschichte der Vorbereitungen dessen, die sie selbst als ein Phänomen des Kalten Krieges angesehen werden kann<sup>28</sup>, wegen des nun etablierten Dialogs zwischen Ost und West, aber vor allem wegen der höchst brisanten Themen, die in den zwei Gesprächsabenden (am 7. und 8. April) debattiert wurden: das literarische Erbe Tolstois bzw. die Rolle des Intellektuellen in der Gesellschaft. Es ging daher – vor allem am zweiten Diskussionsabend - um die Frage, ob sich die Schriftsteller in Ost und West für ihr politisches System engagieren sollten oder sogar müssten, mit anderen Worten ob sie JA-Sager oder NEIN-Sager sind.

Das war freilich im Rahmen des Kalten Krieges ein höchst umstrittenes und aktuelles Thema. Angesichts dessen, dass den Schriftstellern automatisch eine politische und repräsentative Rolle in der Systemkonfrontation zugeschrieben wurde, wurden auch die Literaturdebatten – wie diese - auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs ungewöhnlich ernst genommen.<sup>29</sup> Dieser Kongress bot also die Möglichkeit einer ideologischen Konfrontation der zwei Systeme und gleichzeitig einer günstigen Selbstinszenierung deren. Der Brennpunkt der Diskussion - die Position des Schriftstellers im totalitären System im Lichte des Verhältnisses von Freiheit und staatlicher Repression – wurde erwartungsgemäß nicht deutlich artikuliert. An eine öffentliche Anerkennung der wahren Situation der Schriftsteller im Kommunismus von seiten der DDR-Autoren war in einem solchen Kontext freilich nicht zu denken.

Marcel Reich-Ranicki provozierte jedoch die DDR-Delegation, eine Haltung zur Situation der inhaftierten Schriftsteller aus der DDR (u.a. Erich Loest und Wolfgang Harich) zu äußern. Die DDR-Autoren zeigten sich an diesem Punkt verhalten, obwohl Arnold Zweig hinter den Kulissen versucht habe, sich für die inhaftierten Kollegen einzusetzen.<sup>30</sup> Was war aber Zweigs öffentliche Stellungnahme gegenüber dem Hauptthema des Kongresses? Als Präsident des deutschen PEN- Zentrums Ost und West und gleichzeitig prominenter DDR-Schriftsteller vertrat Arnold Zweig offiziell erwartungsgemäß eine systemkonforme Position und verkündete

---

<sup>25</sup> Ebenda, Brief vom 4. Mai 1950, S. 78.

<sup>26</sup> Die Geschichte des „Deutschen PEN-Zentrums Ost und West“ wird u.a. in der Arbeit von Dorothee Bores und Sven Hanuschek (Hg.), *Handbuch PEN: Geschichte und Gegenwart der Zentren im deutschsprachigen Raum* (2014) dargelegt.

<sup>27</sup> Siehe hierzu das Protokoll *Schriftsteller: Ja-Sager oder Nein-Sager* (1961) oder die Dokumentation von Jens Thiel (Hg.) *Ja-Sager oder Nein-Sager. Das Hamburger Streitgespräch deutscher Autoren aus Ost und West* (2011).

<sup>28</sup> Siehe z.B. den Beitrag Jens Thiels „Das <Hamburger Streitgespräch> 1961...“ (in: *Spannungsfelder*), der die 12. Generalversammlung des „Deutschen PEN-Zentrums Ost und West“ erörtert.

<sup>29</sup> Vgl. Günther Stocker, *Spannungsfelder*, S. 12.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 20.

deutlich - „Ich bin ein Ja-Sager“<sup>31</sup>: „Ich bin ein ausgesprochener Ja-Sager, der zurückgekommen ist aus der Emigration in Palästina im Jahre 1948, nachdem sich 1945 der Hauptgrund unserer Niederlage – in Sachen Republik nämlich – hat beseitigen lassen: die Spaltung der Arbeiterschaft, indem eine geschlossene deutsche Arbeiterschaft von Wilhelm Pieck, von Grotewohl und Walter Ulbricht geschaffen wurde. Wir haben die unbedingte Absicht und Überzeugung gehabt, das deutsche Schrifttum wieder zu einer antifaschistischen Waffe im geistigen Kampfe der Menschheit zu machen, und dazu bin ich auch im Jahre 1948 über Prag wieder nach Berlin zurückgekehrt und habe mich sofort eingesetzt gegen die Spaltung von Berlin, die damals im Jahre 1948/1949 anfang. Wir wissen, daß es anfang mit dem Unglück, daß die Potsdamer Beschlüsse nur in einem Teile Deutschlands verwirklicht worden sind und in einem größeren Teile unseres Vaterlandes nicht.“ (ebenda)

Der greise Präsident des „Deutschen PEN-Zentrums Ost und West“ war freilich dessen bewusst, dass die Frage der Remigration deutscher Exil-Intellektuellen im Rahmen der Systemkonfrontation „politische Sprengkraft“ besaß. Er artikulierte infolgedessen einen autobiografischen Diskurs, der eine Rechtfertigung seiner Entscheidung für die SBZ/DDR (und implizit *gegen* die westlichen Besatzungszonen/BRD) bieten sollte, der aber im Subtext ein Plädoyer für das eigene System und ein Affront gegen das andere darstellte. Zweig rekurriert auf das antifaschistische Narrativ - eines der wichtigsten Propagandainstrumente des sowjetischen Lagers - das dazu gedacht war, das eigene System als das moralisch überlegene zu inszenieren und das andere mit den Praktiken des NS-Regimes zu assoziieren. Er setzt fort: „Und das ist der Grund, weswegen der Zwiespalt zwischen den zwei deutschen Staaten entstehen konnte, weil es sich darum handelte, die Wurzeln des Krieges auszurotten. Das, was uns, unser Deutschland zugrunde gerichtet hat, waren die drei großen Kriege, in die wir seit 1870/1871, 1914/1918 und 1939/1945 hineingerissen worden sind. Der Schriftsteller hat mit dem Krieg nur dies zu tun, daß er ihn bekämpfen muß.“ (ebenda)

Diese Aussagen Zweigs, die – wie sich aus dem Protokoll ergibt - Unruhe im Publikum verursachten, beziehen sich auf die marxistische Kriegsinterpretation – die für das Selbstverständnis des sowjetischen Lagers zentral war -, wonach die Vertreter des kapitalistischen Systems die volle Verantwortung für die Kriege tragen. Auf diese Weise dissoziiert Zweig indirekterweise zwischen einem Friedeslager (dem Ostblock) und einem kriegstreiberischen Lager (dem Westblock) und inszeniert sich selbst auf der „guten Seite der Geschichte“. Solche öffentliche Loyalitätserklärungen gegenüber der Politik der SED und des Ostblocks im Rahmen des Systemkampfes verstärkten freilich Arnold Zweigs Position als DDR-Prominenter. Er blieb zwar bis zu seinem Tod 1968 Präsident des Deutschen „PEN-Zentrums Ost und West“ - das sich seit 1967 in ein DDR-PEN-Zentrum umwandelte -, übte aber von Anfang an nur eine repräsentative Funktion in PEN aus, während sich um das Tagesgeschäft andere Mitglieder (u.a. Heinz Kamnitzer) kümmerten. Ferner, wie u.a. Bores darauf hinweist, fühlte sich Zweig immer von den brisanten politischen Fragen (wie die der inhaftierten Schriftsteller in der DDR oder die des Mauerbaus) überfordert und kündigte sogar mehrmals

---

<sup>31</sup> Arnold Zweigs Rede auf der 12. Generalversammlung des „Deutschen PEN-Zentrums Ost und West“, die am 14. April 1961 in der Hamburger Zeitung *Die Zeit* und später im II. *Essay*-Band Zweigs (1967) veröffentlicht wurde. (Hier, S. 481).

seinen Rücktritt vom Amt des Präsidenten an.<sup>32</sup> Dieser Exkurs über die Geschichte der Präsidentschaft des deutschen PEN-Zentrums Ost und West (bzw. DDR) Arnold Zweigs (1957-1968) erweist sich als aufschlussreich für die Haltung Zweigs gegenüber dem System und den brisanten politischen Fragen in der Systemkonfrontation: ein ständiges Zögern zwischen dem öffentlichen Bekenntnis zur Politik der DDR (als Remigranten in der SBZ/DDR und „ausgesprochenen Ja-Sager“ des Ostblocks), der Anfechtung deren hinter den Kulissen und dem resignierten Wunsch, sich rückzuziehen, immer wenn die politische Situation zu eskalieren drohte.

## BIBLIOGRAPHY

Bores, Dorothee; Sven Hanuschek (Hrsg.), *Handbuch P.E.N. Geschichte und Gegenwart der Zentren im deutschsprachigen Raum*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2014.

Churchill, Winston, „<The Sinews of Peace>. A Speech to Westminster College, Fulton, Missouri, 5 March 1946“ in: *The Sinews of Peace. Post-War Speeches*, Cassell and Company Ltd., London, 1948.

De Vries, „Arnold Zweig kehrt zurück“, in *De Vrije Katheder*, August 1948.

Döblin, Alfred, *Briefe, Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1970.

Feuchtwanger, Lion; Zweig, Arnold, *Briefwechsel 1933-1958*, Harold von Hofe (Hrsg.), Band I (1933-1948) und II (1949-1958), Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1984.

Jost, Hermand, *Arnold Zweig. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1990.

Sohnemann, Jasmin, *Arnold Zweig und Stefan Zweig in der Zwischenkriegszeit: Publizistisches Engagement, Beziehungsgeschichte und literaturwissenschaftliche Rezeption bis in das 21. Jahrhundert*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Berlin, 2018.

Stocker, Günther, „<Wer ruft ihn zurück? Niemand!>- Robert Neumanns schwierige Remigration in die deutschsprachige Literatur“, in *Bilderbuch-Heimkehr? Remigration im Kontext*, H-Soz-Kult, Wien, 2015.

Stocker, Günther; Rohrwasser, Michael et alii, *Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945–1968)*, Arco Verlag GmbH, Wuppertal, 2014.

Thiel, Jens (Hg.) *Ja-Sager oder Nein-Sager. Das Hamburger Streitgespräch deutscher Autoren aus Ost und West 1961. Eine Dokumentation*, Aurora, Berlin, 2011.

Wiznitzer, Manuel, *Arnold Zweig: das Leben eines deutsch-jüdischen Schriftstellers*, Athenäum Verlag GmbH, Königstein, 1983.

Zweig, Arnold, „Der spaltende Wahn“, in *Das neue Tage-Buch*, Nr. 30, von 25. Juli 1936.

Zweig, Arnold, *Essays, Erster Band: Literatur und Theater* und Aufbau-Verlag, Berlin, 1959.

Zweig, Arnold, *Essays, Zweiter Band: Aufsätze zu Krieg und Frieden*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1967.

---

<sup>32</sup> Bores, S. 256. Bekanntlich hatte sich Arnold Zweig in den heftigen Debatten vor dem Hintergrund der Niederschlagung des Ungarischen Volksaufstandes durch die sowjetische Armee 1956 auch nicht eingemischt.



Zweig, Arnold, *Früchtekorb. Jüngste Ernste. Aufsätze*, Greifenverlag zu Rudolstadt Verlag, 1956.

## THE FEMININE CHARACTER BETWEEN IDENTITY AND ALTERITY - DRUMUL EGAL AL FIECĂREI ZILE BY GABRIELA ADAMEȘTEANU

Mariana Mogoș  
PhD Student

*Abstract: Gabriela Adameșteanu's writing is connected to Romanian and universal literature through references to authors such as Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce, Hortensia Papadat Bengescu, or Camil Petrescu. With her philological background, Adameșteanu assimilated through university studies and personal readings alike an extensive amount of theoretical and critical knowledge about the evolution of the novel in general. In this regard, the arsenal of means, techniques, or concepts formulated in the history of the novel is not unknown to her at all. However, Adameșteanu has refused to be tempted by any of these so-called canonical prerequisites: by using a personal filter, she captured and maintained elements that allowed her to polish a personal, idiosyncratic style. The present paper presents a brief analysis of the context in which Gabriela Adameșteanu created her novels, the main reference point being her debut novel, Drumul egal al fiecărei zile (The Equal Way of Every Day, 1975). This study follows the evolution of the female character, Letiția Branea, who oscillates between personal and narrative identity, between identity and otherness. In this way, the novel maintains an acute sense of reality, remaining an outstanding accomplishment to Romanian contemporary prose in general, but also to Gabriela Adameșteanu's oeuvre, in particular.*

*Keywords: Adameșteanu, debut, Letiția Branea, identitate personală, identitate narativă, alteritate*

Când Gabriela Adameșteanu publica primul roman, structura prozastică de anvergură avea o îndelungată și bogată practică, atât la nivel universal, cât și în contextul literaturii române. Se poate face o raportare a operei scriitoarei la aceste planuri, firește păstrând anumite proporții. Pentru cine este un lector avizat, ba chiar și pentru unii exegeți, n-a fost imposibil să identifice unele ecouri din romanele Virginiei Woolf sau din proza Hortensiei Papadat Bengescu, dacă e vorba de proza feminină. Dar nu lipsesc nici alăturările de tehnicile narative ale lui Marcel Proust, James Joyce și, vom vedea, de Stendhal din literatura universală și de Camil Petrescu, îndeosebi, din literatura noastră. Numele menționate ne orientează spre un anumit tip de proză, pe care criticul Nicolae Manolescu o califică de factură „ionică”, adică proză analitică. Apreciem că, în mare măsură este o încadrare corectă, dar scriitoarea, de formație filologică, a asimilat prin studiile universitare sau a acumulat prin lecturile personale un volum de cunoștințe teoretice și practice despre evoluția romanului în general, încât arsenalul de mijloace, tehnici sau concepții formulate de-a lungul timpului nu-i este deloc necunoscut. Numai că Gabriela Adameșteanu nu s-a lăsat ademenită de niciuna dintre acestea, ci a trecut prin filtrul personal totul, preluând sau păstrând pe acelea care i-au permis să-și șlefuiască un stil aparte, propriu. De aceea, nu trebuie să ne surprindă că, în egală măsură și atunci când prozatoarea a considerat necesar, vom regăsi în textele sale și perspectiva unui narator heterodiegetic sau recurgerea la comunicarea în stil

indirect liber, particularități care recomandă, după ierarhizarea aceluiași Nicolae Manolescu, „doricul”.

Criteriul de raportare în analiza contextului în care a creat Gabriela Adameșteanu romanele sale este cronologic și poate fi abordat atât pe verticală, cât și pe orizontală. În primul sens, ne gândim la experiențele, orientările sau experimentele pe care literatura noastră le-a făcut, suprapunându-se și pentru că le-am asimilat într-o grăbită constrângere a „sincronizării”, dar și pentru că ele s-au oferit scriitorului român „în bloc”, el trebuind să le decanteze și să selecteze ceea ce se potrivea structurii sale creatoare și propriului orizont de așteptări. În al doilea sens, vorbim despre două perioadele distincte: cea interbelică, văzută ca posibil model și ideal estetic și cea postbelică, în cadrul căreia va evalua și scriitoarea noastră. Pentru că această a doua perioadă devine, temporal, prin acumulare, tot mai întinsă, a fost necesară o altă delimitare cu ajutorul raportării la momentul care a redirecționat mersul întregii societăți – evenimentele din 1989 – , tocmai pentru că scriitoarea le parcurge pe amândouă: literatura epocii comuniste și literatura postdecembristă. Referința romanelor Gabrielei Adameșteanu la proza interbelică se justifică, în primul rând, prin deschiderea generoasă spre asimilarea formulelor artistice inovatoare, moderniste, cu interes tot mai evident pentru viața interioară a individului și, fără a minimiza rolul tradiției, al miturilor și al ritualurilor străvechi ca surse de creație, cu orientare spre intelectualism și mediul citadin, cu o preocupare tot mai accentuată spre autenticitate și credibilitate. Conceptul de *autenticitate*, care în spațiul românesc începe să se profileze la sfârșitul secolului al XIX-lea și, mai ales, la începutul celui de-al XX-lea datorită imperativului tinerei generații interbelice de scriitori de a acorda o dimensiune universală culturii românești prin conexiune la tot ce înseamnă vitalitate, energie, adevăr, trăire etc., fapt ce reclama identificarea creației artistice cu datul de viață trăite de autor. Expresia artistică a experienței personale începe să reprezinte totodată itinerarul actului de cunoaștere și al intruziunii în metafizic, animatorii acestei optici inițiind un experiențialism românesc de anvergură, fără precedent în literatura română. Anume corelația *cunoaștere – autenticitate* determină predilecțiile lui Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher pentru autobiografie, jurnalul intim, memorii, corespondență privată etc, instrumente la care va recurge în romanele sale și Gabriela Adameșteanu. Din influențele literaturii universale cea mai importantă contribuție este cea a lui Balzac, de la care s-a dezvoltat epica romanescă de mare complexitate și întindere, pentru a se oferi cadrul corespunzător mișcării unor diverse și pitorești personaje, cu evoluție în timp și spațiu de anvergură. Poate de aici și tentația devenită program de creație și la Gabriela Adameșteanu, care își va urmări un personaj de-a lungul anilor, în mai multe cărți. Émile Zola a susținut romanul experimental, o consecință a evoluției științifice a secolului, fiind chemat să înlocuiască romanul de pură imaginație. Iar după Guy de Maupassant, scriitorul realist nu trebuie să realizeze o copie banală a realității, ci să ofere o imagine credibilă, mai completă și mai convingătoare decât realitatea însăși. Fiindcă, după mărturia Gabrielei Adameșteanu înseși, Marcel Proust avea să intre într-un fel inedit în atenția sa, trebuie să spunem că, fie doar și printr-un aspect, scriitura sa avea să fie determinantă prin înnoirea prozei (auto)biografice, legiferând „pactul autobiografic” spre care se îndreaptă noul roman subiectiv de la începutul secolului XX.

În ceea ce privește literatura epocii generic numite comuniste, am putea spune ca scriitoarea noastră „crește” odată cu ea, mai întâi în calitate de cititor (atât cât o impunea bibliografia școlară), apoi ca martor al vieții sociale tot mai îndoctinate și dogmatizate, urmând statutul de intenționalitate creatoare (scriitor „in nuce”) și în fine, debutul și acceptarea primelor

sale volume atât de critica literară cât și de publicul cititor, în conștiința cărora se consolidează numele autoarei. În epoca în care apărea romanul, Gabriela Adameșteanu dădea anvergură unei tematici istorice, urmărită atât în planul micro, înșiruind mai multe „istorii” individuale, cât mai ales în planul macro al Istoriei. Scriitorii promoției '70 refuză politizarea forțată a temei artistice, conștiința artistică este mai clară. Proza creată de acești scriitori încetează de a mai fi idilică sau sentimentală ori alunecată spre o istorie romanțată. Romanul prezintă oameni obișnuiți, le prezintă grijile și preocupările cotidiene. Nu e un realism la comandă, ci un real surprins și modelat, conform preceptelor artistice creatoare. Rezultat al unei activități mimetice, romanele scrise de reprezentanții anilor '70 ilustrează un mimesis al existențialului, în convenția căruia se antrenează înșiși cititorii. Aceștia se așteaptă ca în paginile romanelor citite să descopere clarificări asupra propriei sale existențe, să înțeleagă lumea în care trăiește, să descifreze mecanismele ascunse ale societății în care este angrenat. Cititorul este stimulat să înțeleagă că există și un alt adevăr, decât cel servit de propaganda ideologizantă și marșează, alături de scriitor și cu încredere în el, la nevoia obsedantă de a descoperi acel adevăr. Mai mult decât atât, scriitorii acestei generații vor reuși să propună noi modalități de exprimare artistică și noi tehnici ale scriiturii, scriitoarea Gabriela Adameșteanu ilustrând și ea dimensiunea acestei viziuni prin romanele publicate înainte de 1989.

Primul roman al Gabrielei Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, a fost foarte bine primit de critica vremii, reprezentată de nume care aveau deja autoritate sau care aveau să se impună pregnant în anii următori: Al. Piru, Mircea Iorgulescu. Valeriu Cristea, Nicolae Manolescu, Eugen Simion și alții. Unghiurile din care fiecare receptor critic abordează romanul sunt diferite și diverse. Fără a anticipa concluzii, există puncte de congruență conform cărora cartea Gabrielei Adameșteanu continuă reușitele prozei feminine (și nu numai) dintre cele două războaie, având în centru problematica adolescenței, în general și a feminității, în special.

Interogația pe care am selectat-o, preferând-o pentru a demara cercetarea textului romanului, pare banală, mai ales după ce cititorul va afla că este rostită de un om simplu, portarul unui cămin studentesc de fete. Dar această întrebare are un rol compozițional. Repetându-se de trei ori în economia cărții, ea devine emblematică și delimitează planuri și momente din existența eroinei. Mai întâi separă planuri temporale și configurează etape ale „creșterii” somatice și sentimentale: un timp al unei copilării neclare, deșteptată într-un moment nebulos de mișcări de neînțeles pentru un copil – oameni străini invadând casa, plecarea tatălui și dispariția lui multă vreme neelucidată; timpul unei pubertăți timpurii, generatoare de complexe la fel de inexplicabile: timpul unei adolescențe sufocate de lipsuri și de intuirea unei drame specifice existenței provinciale mărunte și meschine; timpul primelor experiențe și al primelor dezamăgiri erotice și în fine, timpul unei decizii interioare de a se salva dintr-o lume și un mediu al ratării și resemnării. Poate fi vorba și de o delimitare spațială, fiindcă eroina se mișcă mai întâi în perimetrul orașelului natal, pentru ca, apoi, să o găsim studentă în metropola bucureșteană, în fața unui alt orizont. Mai succint spus, întrebarea flanchează dihotomii, de genul trecut-prezent sau provincie-capitală. Speculând, poate, ediția definitivă a romanului numără 330 de pagini. Se poate spune că prima interogație lansează discursul narativ, iar reluarea ei marchează, la pagina 165, climaxul structural, acolo unde o evocare a trecutului avea să se încheie, deschizând perspective asupra unui prezent care trebuia în mod necesar să planifice viitorul. Cea de a treia interogație, identică formal, are o altă conotație căci anticipează acea mult așteptată promisiune a reușitei de a se sustrage fatalității ce-i marcase familia și căreia părea că-i este predestinată și protagonista. Interesant este că autoarea deschide prin această interogație și planul introspecției,

fiindcă adevăratul proces care susține eșafodajul romanului este cel de autocunoaștere pe care-l traversează eroina. Doar că aproape instant, cititorul își va pune, la rându-i, o întrebare: se va cunoaște, până la urmă, cu adevărat, Letiția?

Într-adevăr, eroina, Letiția Branea, ni se destăinuie, ca într-un jurnal intim, cu tribulațiile caracteristice unor perioade de tranziție: de la copilărie la adolescență și apoi la statutul de tânără femeie. Trecerea de la o vârstă la alta este determinată și condiționată, într-o anumită măsură, de poziție socială, de condiția materială, de sensibilitățile proprii eroinei, care suportă presiunea unei traume sufletești și a unui sentiment de vinovăție care o urmărește ca o fatalitate. Una dintre primele alegeri ale personajului, care avea să devină un leitmotiv al „istoriei” sale, cu mici variațiuni, semnalează tocmai această încremenire existențială: „mie n-o să mi se întâmple niciodată ceva deosebit”<sup>1</sup> Acestea sunt „cuvintele de ordine ale curiozității învinse. Sub acest spectru se desfășoară «aventura» cunoașterii.”<sup>2</sup> Scriitoarea are intuiția de a salva din banalitate o astfel de existență printr-un artificiu tehnic: un fel de declic (un enunț interogativ neașteptat), a cărui străfulgerare delimitează planurile: cel al unui prezent, deși studentesc, monoton, obositor prin liniaritatea sa, înlocuit cu o amplă incursiune în trecut. Memorarea nu are efect cathartic, dimpotrivă, va contura și va adânci o criză identitară în raport cu sine însăși, dar și cu toți și toate din jur. Iar reîntoarcerea la prezent nu o va găsi edificată, deși încearcă mai multe direcții și modalități de cunoaștere/recunoaștere.

Destinul personajului ilustrează binomul biunivoc identitate/alteritate, semnalat încă de la Platon și reluat și comentat apoi de toate școlile filozofice și reprezentanții lor cei mai importanți. Reflecții interesante despre identitate și alteritate în spațiul românesc aparțin poetului și esteticianului Șt. Aug. Doinaș, care spunea: „Conștiința de sine se formează prin impresia că fiecare dintre noi este altul și altfel decât ceilalți. Copilul și-o însușește treptat. Apoi, devenit cetățean adult, realizează că alături de ceilalți cu care se aseamănă el nu se poate afirma pe sine decât prin diferențiere.”<sup>3</sup> Într-un articol editorial consacrat relației identitate/alteritate, Doinaș realizează că ea se manifestă în spațiu și în timp. Pe de o parte, „omul se naște într-o societate care-l preexistă, despre care se poate spune că-i este, ca și familia, un fel de «matrice spirituală», care îndeplinește o dublă funcție: integratoare (datorită căreia individul află în mijlocul semenilor săi ce-i lipsește lui însuși și, astfel, se realizează mai ușor pe sine) și umanizatoare (în sensul că omul devine om adevărat numai dezvoltând niște activități specifice). Amândouă aceste funcții ale socialității umane pun o problemă etică, în primul rând: aceea a alterității, a raportului individual dintre Eu și Celălalt.”<sup>4</sup> Dar, după același autor, omul „este «aruncat» nu numai în lume, el este în aceeași măsură aruncat în timp. Eu, cel din clipa aceasta, nu mai sunt același care am fost acum o zi, acum un an. După cum mâine voi fi altul decât sunt astăzi și, implicit, altfel. Alteritatea se afirmă, deci, ca o condiție de existență nu numai în afara mea, prin raportare la ceilalți, ci și înlăuntrul meu, prin raportare la mine însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este Unul plural.”<sup>5</sup> Am făcut această, poate prea amplă, digresiune, întrucât am considerat-o necesară pentru încadrarea și înțelegerea personajului Letiția, care, după cum am observat deja, este în această dificilă fază existențială: raportarea la

1 Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, Iași, Editura Polirom, 2015, p. 11

2 Costin Tuchilă, *Epica privirii*, în vol. *Privirea și cadrul*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 31

3 Șt. Aug. Doinaș, *Fragmente despre alteritate*, în revista *Secolul 21*, nr. 1-7, 2002, p.444

4 Șt. Aug. Doinaș, *Eu și celălalt*, în revista *Secolul 21*, nr. 1-7, 2002, p. 442

5 Idem

sine și la ceilalți, definirea propriei identități și, în același timp, recunoașterea alterității personale versus ceilalți – oameni și obiecte. Eroina pare să înregistreze univoc toate celelalte perspective ale personajelor din text. Există în roman multiple instrumente formatoare de identitate, ce se manifestă prin intermediul unor suprapuneri de tip simbolic în natura protagonistei. Autoarea experimentează modalități inedite de (re)prezentare a personajului, cum ar fi construcția personajelor în oglindă, prin raportarea eului la spațiul înconjurător, prin juxtapunerea strategiei de construcție a sinelui în raport cu ambientul social, politic și ideologic al vremii. Gândind la funcția pe care timpul și spațiul în care se mișcă eroina o exercită asupra sa, scriitoarea și-a segmentat narațiunea în trei părți, fiindcă în anumite momente se petrec evenimente care condiționează sau jalonează devenirea Letiției.

Structura compozițională a ultimei ediții poate determina și alte constatări. Cele trei părți ale romanului au, aproximativ, același număr de pagini, dar numărul de capitole diferă. Prima parte are nouă capitole. Aceeași „cantitate” epică, dar punctând mai multe „noduri” care o ancorează pe Letiția într-un timp și un mediu cu o curgere lentă, dar cu forța, în același timp, care parcă ar fi vrut să o împiedice să i se sustragă. Este aici vorba de reîntoarcerea în trecut, atât cât memoria sa funcțională îi permite să o facă. Cea de-a doua secțiune este mai concentrată, derulându-se în doar opt capitole. Ritmul pare să se grăbească, Letiția a obținut o primă victorie: s-a eliberat din strâmtoarea orașului anost de provincie, capitala are, desigur, și pentru ea bagheta magică a unei metamorfoze spectaculoase. În fine, a treia parte are doar șapte capitole, sugerând și rapiditatea cu care se petrec evenimentele dar și densitatea lor.

Când se declanșează narațiunea, Letiția este studentă în anul al doilea la București. Prima parte cuprinde rememorarea ultimilor doi ani de liceu în orașelul natal de provincie. Sunt evocate, de-a valma parcă, secvențe din viața de liceană, colegi, episoade domestice din propria familie sau din cele ale colegelor, legături de prietenie crezute eterne dar destrămându-se aproape indicibil, prima dragoste și prima dezamăgire provocată de ea. Și de-a lungul acestor scene, neconținută până la reacțiilor proprii și ale celor din jur. Personajul are o remarcabilă putere de observație, are accente critice în raportarea la sine și la ceilalți. Se revoltă împotriva uniformității existențiale, nu acceptă să facă parte din „serie”, tânjește să iasă din rând, să i se recunoască individualitatea, să fie altfel, și față de ea și în ochii celorlalți. Eroina medelenează, aidoma personajelor din romanul lui Ionel Teodoreanu, visându-se, nostalgic, unică, desprinsă de norma comună. De aceea nu ezită să se revolte. Dacă nu se poate cunoaște pe sine încă, este conștientă că trebuie să aibă un contur pe care, deocamdată, îl „împrumută”. Alteori, mirajul altei lumi, care trebuie să existe dar în care nu are încă acces, se dezvăluie prin muzică: „*O dată cu primele măsuri în cameră au intrat semnele celeilalte vieți, de neajuns, care arăta așa cum mă gândisem că trebuie să arate viața*”.<sup>6</sup> Figurile feminine evocate la această vârstă tranzitorie de la copilărie la adolescență – mama, mătușa Ștefania, unele vecine – sunt privite și acceptate ca un dat, nu sunt remarcate decât pentru a-i desena o lume în care nu voia să se înregimenteze: nu erau agreabile fizic, ochiul critic sesizând ruina treptată a corpului fizic și erau, în plan moral, purtătoare ale unor norme și reguli de conviețuire și comportament care o îngrădeau și o sufocau. Le tolera cu îngăduință, le compătinea pentru resemnarea cu care-și acceptaseră soarta. Nu se exprimă sentimente, nici față de mama, căci o umbră de duiosie este sugrumată de neînțelegerea încăpățănării cu care-și urmase, în tăcere și umilință, traiectoria frântă a vieții. Cu toate acestea, la un moment dat Letiția o va descoperi în sine, ca o legătură de continuitate inevitabilă: „*mi se*

6 Gabriela Adameșteanu., op. cit., p. 155

*părușe atâta timp că sunt altfel decât mama...fusesem sigură că urăsc...grija de a salva aparențele*<sup>7</sup> și totuși, la un moment dat, „*îl îngân, cu vocea înțepătoare a mamei, pe care o regăsesc așa de ușor în mine, încât nu știu dacă-i a mea sau doar o imit.*”<sup>8</sup> Recunoaștem aspectul semnalat de Șt. Augustin Doinaș: copilul își acceptă o identitate tocmai prin recunoașterea involuntară a dominației alterității. Nevoia, tot mai intens revendicată, de a-și identifica eul se realizează prin raportarea la ceilalți, printre care prietenele din copilărie și din liceu.

Parafrazându-l pe Ibrăileanu, găsim în paginile romanului „creație și analiză (mai ales – n.n.), utilizate cu măiestrie de scriitoare. Deși tipologia feminină este bogată, personajul central al cărții se raportează la figurile masculine, din nevoia de modele, de protecție și călăuzire paternă, de tandrețe și dragoste. Viața eroinei se intersectează cu a mai multor bărbați – rude, cunoscuți, colegi, prieteni, iubiți. În unii va căuta imaginea tatălui, absent și necunoscut. În alții va căuta prietenia înțeleasă în sens aristotelian, „*aflată la mijloc între absența aproapelui și contopirea cu el, putând fi definită ca fidelitate față de celălalt, de comuniune cu el.*”<sup>9</sup> Cu atât mai mult va căuta în iubire alteritatea aproapelui ca o condiție a umanului. Letiția își analizează trăirile, le interiorizează, suferă și se teme în același timp de dezamăgirile provocate de unii parteneri. Astfel, se va încheia iubirea adolescentină pentru Mihai, care-i semnalează alteritatea, dar care nu are nici experiența și nici răbdarea s-o ajute să se cunoască și să se înțeleagă, fiind el însuși într-o confuzie identitară. În căutarea unei iubiri care să-i împlinească aspirațiile și să-i deschidă calea spre lumea îndelung visată, fără privațiuni și sacrificii inutile, Letiția experimentează și alte relații cu Barbu, cu Sergiu, dar se desprinde din ele cu sentimentul acut al unei ratări, departe de ceea ce se proiecta pe ecranul imaginației sale. Sunt însă, fiecare în parte, prilejuri de analiză și autoanaliză, în așteptarea mării Iubiri.

În existența Letiției două vor fi personajele care o vor marca definitiv: unchiul Ion și Petru Arcan. Unchiul îi va impune respect, chiar dacă nu-i convine întotdeauna riguroasa lui supraveghere și preocuparea de a crește conform moralei provinciale, îl apreciază pentru erudiția lui. Multă vreme, studentă fiind, va idealiza o sală de bibliotecă, doar pentru că la mesele acesteia citise, cândva, și unchiul Ion. Continuând tradiția intelectuală a familiei, eroina are conștiința că ea este alta, în fața unui început de drum care este numai al ei. Cu toate că era atât de prezent în viața ei, Letiția va cunoaște adevărata dimensiune a acestei prezențe abia atunci când, fizic, unchiul Ion va dispărea. Abia după acel moment îi va cunoaște, cu adevărat, povestea vieții, a ratării și a resemnării sale. Așa cum trecutul se insinuase cu forța în amintirile protagonistei, reîntoarcerea în prezent, care va determina în mare parte nararea etapei din viața de studentă a protagonistei, va fi determinată de un amănunt din anii anteriori. Letiția își aduce aminte că unchiul îi făcuse cândva cunoștință cu un foarte bun fost elev de-al lui, care-l vizitase pe când era student și care promitea o frumoasă carieră universitară – cu acest Petru Aron aveau să dea un examen, în lipsa titularului. Asta se întâmplă tocmai când eroina, hotărâtă să nu perpetueze eșecul unchiului, decide să aibă o participare mai eficientă la viața științifică, luând parte la o ședință de cerc. Fiindcă îndrăzneala se manifesta doar în planul ficțiunii și fiindcă marca fatalității ce-i urmărise pe membrii familiei sale îi semănase în subconștient îndoiala și pesimismul, neîncrederea în forțele sale și spaima de eșec, este gata să renunțe. Vestea despre

7 Gabriela Adameșteanu., op. cit., p. 266

8 Ibidem, p. 63

9 Aristotel, *Etica nicomahică*, București, Editura Antet Revolution, 2003, trad. Traian Brăileanu, p. 71

ceva ireparabil petrecut în familie, sosită într-un moment fatidic – „ora prea timpurie a dimineții” când cu ani în urmă fusese arestat tatăl său – este generatoare de fiori, dar dincolo de aceștia e și speranța că, într-un fel sau altul, se putea produce o deturnare a destinului: „*Treceam grăbită pe lângă oamenii rari ai dimineții, mă temeam, ca și atunci, de viața lor adevărată care reîncepea în fiecare noapte. Începea și pentru mine ceva?...deasupra capului meu stătea semnul nemaiîntâmpat, care mă înfășura cu fiori de frig în aerul rece.*”<sup>10</sup> E un vid sufletesc abisal, drept pentru care eroina rostește aceeași incantație laitmotivică, ușor îmbogățită de concretețea imediată a evenimentului: „*Și-am așteptat ca cineva care avea grijă ca mie să nu mi se întâmple nimic deosebit să întoarcă clipa...*”<sup>11</sup> Letiția trebuie să accepte realitatea – unchiul Ion a ieșit din scenă și cortina grea cade, acoperindu-i pe toți deopotrivă și cu toate că are conștiința ireversibilului *pantha rei*, e copleșită de iremediabil: acel *altul* cu care se confrunta și se confunda rămâne al altui timp, dar o încremenește și pe ea, căci „*nimic din tot ce avea să mi se întâmple în viață de-acum el nu avea s-o mai știe și viața mea se opera și ea, o dată cu a lui, în moarte.*”<sup>12</sup> Poate că e prilejul ce-i deschide perspective provizoratului existenței: nimic nu e permanent și stabil.

Dar, deși continuă să se identifice cu unchiul Ion, atitudini noi se conturează: compasiunea pentru neîmplinirea sa intelectuală, dorința de reabilitare post-mortem și de repunere a lui într-o panoplie de valori unde are convingerea că îi este locul, dar și posibila ei salvare din mediocritatea existențială unde stagnase propria-i familie pot fi împlinite dacă ar capta interesul elevului de odinioară al unchiului Ion, Petru Arcan – acum asistent universitar și coordonator al unei reviste științifice de profil –, pentru munca de cercetare a unchiului, pe care hotărăște să o publice. Onestă, Letiția recunoaște că ar fi și pentru ea o oportunitate să desfășoare o activitate de cercetare, dar cunoscându-i deja disperarea îndârjită de a se smulge din mediocritate și singurătate, persoana lui Petru, agreabilă și importantă în aceeași măsură, putea fi o trambulină. Și dacă sinele se lăsase atras de alterități din sfera familiei (unchiul Ion, fratele lui și al mamei sale, Biță) sau al cercului de camarazi de școală sau facultate, acum este pregătită să-și recunoască identitatea în alteritatea unui om superior tuturor celor pe care-i cunoscuse până atunci: „*Mă duceam la Petru Arcan cu lucrările unchiului, dar numai pentru el făceam asta sau și pentru mine?...Păsările fâlfâiau, îmi intrau în auz altfel decât până acum, ca și când începeau să existe iar, noi și neașteptate. Și a trebuit să-mi recunosc că așteptam ceva care să schimbe săptămânile ce vor urma. Singură, pentru că așa rămăsesem, singură trebuia să răzbat.*”<sup>13</sup> Așadar, condiția alterității nu atinge numai individual uman, ci și ființele și obiecte din jur, evident influențate de starea și voința omului. Începe din acest moment o nouă etapă în viața eroinei, echivalentă cu o nouă tentativă de descoperire și de recunoaștere a propriei identități prin proiectarea ei în alteritatea celui de care se îndrăgostește și această „poveste” de iubire cu sincopile ei, va reprezenta conținutul de bază al celei de-a treia părți a romanului (fiindcă vor fi și întoarceri către un trecut recurrent în problemele de familie). Letiția este tenace și sistematică în acest „joc”: „*Ar fi însemnat să renunț la gândul pe care îl purtasem de săptămâni, la ceea ce mi se păruse c-ar fi intrarea mea în lumea studiului și-a reușitei.*”<sup>14</sup> Dar cucerirea lui Petru

10 Gabriela Adameșteanu, op. cit., p. 167

11 Gabriela Adameșteanu, op. cit., p. 168

12 Idem

13 Ibidem, p. 169

14 Gabriela Adameșteanu, op. cit., p. 195



Arcan nu este ușoară. Tentativa de descoperire, de recunoaștere în și prin iubire se blochează psihologic, pe de o parte, fiindcă este conștientă de distanța socială dintre ei și fiindcă umbra unchiului Ion persistă cu putere tutorială încă. Pe de altă parte, nici Petru Arcan nu capitulează prea simplu. Se ciocnesc două voințe, două identități diferite, care vor/nu vor să se topească în alteritatea celuilalt. Se poate vorbi despre o iubire inegală, în care femeia este strivită de autoritatea bărbatului – autoritatea vârstei, a experienței de viață, profesională, științifică și chiar a ascendentului de sex. Dragostea Letiției este mai degrabă o sumă de virtualități. De-a lungul romanului, în natura atât de echilibrată și inabordabilă a lui Petru, Letiția descoperă o dramă a unui destin care putea să ia drumul eșecului, așa cum se întâmplase cu unchiul Ion, dar care știuse să profite de oportunități pentru a-și croi o carieră și o poziție de invidiat. Deci, cel pe care credea că-l cunoscuse prin generozitatea intimității era un altul.

Romanul Gabrielei Adameșteanu a avut o critică atentă și, în general favorabilă, atât înainte cât și după 1989. Urmărind evoluția sentimentală a personajului, romanul devine unic în literatura română prin calitatea sa artistică, prin viața pe care o transmite. Oscilând între identitatea personală și cea narativă, între identitate și alteritate, romanul își menține un simț acut al realității, rămânând o piesă de rezistență a prozei noastre contemporane, în general și a creației Gabrielei Adameșteanu, în particular.

## BIBLIOGRAPHY

- Adameșteanu, Gabriela, *Drumul egal al fiecărei zile*, Iași, Editura Polirom, 2015
- Aristotel, *Etica nicomahică*, București, Editura Antet Revolution, 2003, trad. Traian Brăileanu
- Doinaș, St. Aug. *Fragmente despre alteritate*, în revista *Secolul 21*, nr. 1-7, 2002
- Doinaș, Șt. Aug. *Eu și celălalt*, în revista *Secolul 21*, nr. 1-7, 2002
- Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, București, Editura Cartea Românească, 1987
- Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, București, Editura Eminescu, 1981
- Manolescu, Nicolae, *Tineri romancieri: Gabriela Adameșteanu și Constantin Novac*, în *România literară*, 6 noiembrie 1975
- Piru, Al., *Jurnalul intim*, în vol. *Debuturi*, București, Editura Cartea Românească, 1981
- Todorov, Tzvetan, *Noi și ceilalți*, Editura Institutul European, 1999, trad. Vlad Alexandru
- Tuchilă, Costin, *Epica privirii*, în vol. *Privirea și cadrul*, București, Editura Cartea Românească, 1988
- Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană*, vol. I – Promoția 70, București, Editura Eminescu, 1995
- Ulici, Laurențiu, *Prima verba*, București, Editura Albatros, 1978

## AN INTERDISCIPLINARY ANALYSIS OF THE LOST GENERATION

Raisa Borş

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi

*Abstract: Due to WWI and the trauma it caused, the Lost Generation were a generation unlike any before or after. The historical events those young people have witnessed impacted them to such an extent that their worldviews were changed forever. In the course of history, they mark a turning point in human mentality, customs and other secondary aspects. This change can be observed in their art, as they expressed themselves and resorted to art as a means to overcome traumatic events in their lives. Therefore, this paper’s aim is to propose an alternative analysis of these works of art whilst also highlighting the importance of interdisciplinarity as a key concept in understanding the Lost Generation, in particular the works of art of the Lost Generation writers, mainly Ernest Hemingway and F. Scott Fitzgerald.*

*Keywords: interdisciplinarity, soldier, the Lost Generation, trauma, WWI*

‘The Lost Generation’ is a term that came to life in Paris, its author being none other than an anonymous man working in a garage where Gertrude Stein had her car fixed. Having heard it, Stein used the term to describe the generation, but mainly to describe Hemingway in one of their many conversations. *Une generation perdue* was that of the men who came of age in the interwar era, or even worse, during the war. (Hemingway, 1964:61) And since the First World War was like no other before it, the generation itself rejected the behaviour their precursors intended to pass on. Experiencing the war and living during those times has altered the course of their existence. The ‘lost’, as Robert Longley states, stands for their aimlessness, recklessness, hedonistic impulses and an insatiable appetite for personal wealth.

It is widely considered that disillusionment and holding nothing sacred is what made them adopt the previously mentioned aimless behaviour. I partially agree. I believe that the aftermath of WWI was a difficult moment, one that called for a serious reality check. After all, the entire world, as they knew it, had changed in front of their eyes with little to no forewarning. It is my own belief that having such close contact with death, covering both ends of the experience spectrum, from personal to global, enabled them to fashion a different perspective on life. In other words, they understood very well that their tomorrow was not promised, so they focused all their energy and passion on their today. It is no coincidence that the twenties were and still are referred to today as ‘roaring’. They represent one of the best embodiments of *carpe diem*.

The Lost Generation is so well-connected to WWI that any attempt to analyse it without having the latter as a key concept is barren or gives false results. Therefore, an analysis of the Lost Generation asks for an interdisciplinary approach, one that involves various fields, namely History, Literature, Cultural Studies (Trauma Studies, Gender Studies), Anatomy, Psychology, Psychiatry etc.

When considering the members of the generation, they naturally fall into two very different categories in terms of the nature of their experience: the soldiers and the civilians. Obviously, the soldiers have first-hand and on-sight experience. Theirs is undoubtedly a more valuable testimony. However, the civilians are not to be neglected. Their experience only compliments that of the soldiers. They help paint the rest of the bigger picture of the generation itself.

Considering the Great War, it is important to indicate how and why it had such an impact on the generation. WWI was a devastating historical event. It is obviously so judging solely from the number of victims. During the 4 years and 3 months of war, approximately 2 million German soldiers died along with 1,1 million Austro-Hungarians, 770,000 Turks and 87,500 Bulgarians for the Central Powers. About 2 million Russian soldiers, 1,4 million French soldiers, 1,1 million British soldiers, 650,000 Italian soldiers, 250,000 Romanian soldiers and 116,000 Americans soldiers died for the cause of the Allied Powers. In total, somewhere around 9,722,000 soldiers died in military action. Additionally, approximately 21 million people were injured. Some recovered, while others were scarred for life. The numbers do not speak nor indicate the real number of people who suffered trauma from soldiers to civilians. The latter have also suffered tremendously, even far from the front. The war, the famine and illness took the life of nearly 6 million civilians. (Hart:468) The most unfortunate consequence of the war is that it failed to be what it was always intended to be: the war to end all wars. This was just the beginning. Peter Hart describes it as ‘an efficient catalyst in sowing the seeds for the numerous conflicts which have disfigured human history ever since’, (Hart:175) proving a more potent memory than the more recent WWII, and pervading our popular culture forever. (Hart:475-476)

Considering the many revolts that took place during those times, it is safe to state that the nations’ preoccupation has not only been focused on the war, but, sometimes, on the pressing matters far closer to home, amongst the civilians, the workers, the women. These are the times when people fought for their rights and when changes that appear in nowadays society have started or were in the works. Taking into account the innovations that came with the Second Industrial Revolution, and adding to that the great density of population of the existing empires, the capacity those nations had for disaster was spell-binding. The economic implications of the war and the economic condition of the Lost Generation in the inter-war era was, again, a hard lesson for humanity. Many of the mistakes that have taken place then are the reason why techniques and behaviour are changed in our time compared to the early 19<sup>th</sup> century.

On behalf of the soldiers more prevalently than on behalf of the civilians, their love, their patriotism, their bravery, their ambition, their hatred, their will to live that have fueled the atrocious battles of the First World War that have shaped human history forever. Re-drawing the map of Europe, witnessing the birth of nations or world-powers, disarming previous world-powers and dissolving empires are just a few consequences of the war. Nevertheless, the most important consequence of the First World War was how it impacted the society of the Lost Generation and, outstretching into the future, how people live today, in the 21<sup>st</sup> century.

Therefore, WWI was not just a combat-oriented event that had impacted the Lost Generation through the number of victims. It was a multi-faceted event, with implications in various aspects of life, ranging from history to politics, to demographics, religion, economics, health, gender issues, couple life, fashion, art and others. Disregarding the multitude of factors that influenced the young people of the twenties does not help paint a good portrait. However, re-analysing the Lost Generation through a traumatic lens makes for a more complex result.

On that account, it is easy to understand how WWI could have caused a shift in human mentality amongst the young people. Suddenly, more and more people gave up religion, trauma and PTSD made some of the people, especially war veterans, resort to substance abuse, the suffragettes were fighting for women's rights, couple life and the quality of life in general had suffered complications due to the economic situation of the time, the feeling of belonging to society had been severed for the veterans and last but not least the close experience of this generation with gruesome, mass and instant death had made them regard and live life a different way.

Their art reflected their struggles, their thoughts and feelings, the personal experiences of the authors, the Zeitgeist. The most famous literary group of the twenties was the Lost Generation, led by Gertrude Stein and many of whom were artistically exiled in Paris. They adopted the prewar intellectual stand against the Victorian 'genteel tradition'. The Lost Generation 'explored the crisis of the individual' in modern times. (Dumenil:198)

This particular crisis was manifested oftentimes through restlessness, a modern nomadic lifestyle almost, where the young people were always in search of a new experience, a new rush. F. Scott Fitzgerald's characters display this particular behaviour. Glamour and fragility become intertwined. The modern times they live in have them feeling uncertain and purposeless. (Dumenil:198-199)

*The Great Gatsby* is a novel whose characters are represented by rich and superficial young people. F. Scott Fitzgerald and his wife, Zelda, were, to an extent, a real-life representation of this type of young people, enjoying the expatriate status, wandering from place to place and from life experience to life experience, all happening at a very fast pace. (Dumenil:198-199) The opulence of Gatsby's parties is not something the Fitzgeralds did not experience themselves. The refinement and excess are specific to the interwar era.

By having Gatsby pursue Daisy and then having him die the way he did makes one wonder if the disillusionment caused by love in the novel is not a metaphor for the disillusionment caused by the war. Blindly and enthusiastically pursuing one experience with high expectations in mind only to discover that the same expectations and reality do not coincide. The identity-searching young people, the self-made young men have a representative in Gatsby, who re-invents himself, but only for the society to witness it. He himself has doubts and his pursuit of love and status both materialized as Daisy would offer him an identity too. With her acceptance, his status would have been solidified. He also adhered to her very tight societal circle, but that close community would never adopt him.

Unfortunately for Gatsby, Daisy is as ethereal as he is to the other people. Standing in the room and waiting for their reunion, he decides to leave early. That is because he was afraid of looking her straight in the face, he was 'pale as death'. (Fitzgerald, 1993:55) In her absence she had become an ideal, something outwardly cannot be looked straight at.

Hemingway was one who went to Paris in search of the meaning for the century he lived in. To put it into other words, he left with a desire to make sense of his experiences. He embarked on a self-discovering journey. As for his experience there, as Frederick Hoffman pointed out, learnt from Gertrude Stein about immediacy and that, later on took the form of his famous style that involved the linguistic economy principle with a precision of language typical for modern writing. (Dumenil:209)

He is the spokesperson of 'writing about what hurts', and most often, what hurts is trauma. His literary work is mainly focused on themes such as nature, death, heroism,

disillusionment, and masculinity. He is the embodiment of the alpha male, even judging from his range of literary themes. However, he chooses to write about what hurts, transforming his work into a product of therapeutical writing. I strongly believe that, like with whatever man came back alive from either battlefronts of WWI, besides Hemingway there is another Hemingway.

*Hills Like White Elephants* is an excellent proof of the gender tango in the interwar years. Even though the word is never once mentioned in the text, it is obvious that ‘abortion’ is what it is, unveiling a typical Hemingway technique. It shows how, during those times, men and women would react to life and death. How old traditions and strict societal rules like marriage and the anti-abortion stance have become less and less applicable to the members of the Lost Generation.

A more different attitude towards women is revealed in *The Snows of Kilimanjaro*, where a very specific type of rudeness towards women is displayed. However, this rudeness is a mask to hide fear. Rudeness usually passes for strength and strength is the opposite of fear. Hemingway creates very strong male characters whose very palpable vulnerability is oftentimes overlooked or easily missed. Scared of death and not wanting to display fear as the last emotion he had felt, he would rather resort to anything else, and so he does.

Vera Brittain is the only selected female writer and living a life not only influenced by Feminism because of the simple spacial and temporal coincidence, but because she lived exactly the times of suffragettes and public manifestations. She is one of the very few women of the early 20<sup>th</sup> century England to have been admitted to Oxford. Her story stands as testimony to the gender system shift.

*Testament of Youth*, written in the memory of her fiancé and her brother, is an autobiography born out of a letter to her own brother, but most importantly, born out of her promise to write and publish the experience of her and her three “musketeers”, her brother, her fiancé, and their common friend, Victor. The preface of the book cites ‘It is now sixty years since the First World War ended and few are still alive who survived that fearful experience at first hand. [...] Yet the First World War refuses to fade away. It has marked all of us who were in any way associated with it [...]’ (Brittain, 2014: XXI) In her foreword, she writes: ‘For nearly a decade I have wanted, with a growing sense of urgency, to write something which would show what the whole War and post-war period (...) has meant to the men and women of my generation, the generation of those boys and girls who grew up just before the War broke out.’ (Brittain, 2014: XXV)

Vera Brittain’s book is more than an autobiography, it contains journal passages that may very well be considered war journal entries. An intellectual at the moment the War had started, an intellectual during the war, and even more so, an intellectual after the War had ceased, the author offers a perspective entirely different from the other two authors, given her position: an intellectual woman, both a civilian and a nurse in WWI.

As for trauma, Bessel van der Kolk argues that because of it, people lose their sense of self-control, of what he introduces as ‘self-leadership’. In this context, recovering from trauma implies a regaining of this self-leadership. How does a successful regain of self-leadership look like? Knowing, understanding, and accepting how you feel. There is a set of steps one can take: becoming calm and focused, maintaining that calmness when confronted with triggers, anchoring yourself in the present, being completely honest with yourself. (Kolk, 2014: 205-206)

Undoubtedly, all these three writers have experienced trauma due to the First World War. All of them resort to therapeutical writing, in my opinion, consciously, like in the case of Vera Brittain and Hemingway, or not, most probably the case of F. Scott Fitzgerald. However,

conscious or not, Fitzgerald writes of the restless and aimless people that abuse substances, mostly alcohol, and who chase ideals but never grasp the real world. He, too, enlisted and his wife, Zelda, was a famous flapper. According to History, they had alcohol-fueled antics and were extremely fashionable. So, drawing inspiration from his own life, writing must have had a Cathartic effect on him.

Vera Brittain writes her memoir with the desire of doing her generation some justice.. She wants to tell a collective story as well as her own. Her brother's death is her own loss too. Her fiancé's death robs her of a future. Her academic career is put on hold. The war came and obliterated who she thought will be, who she thought she was. A woman's identity was also altered based on the lost men in their family and close circle. A woman's prospect of marriage and self-fulfillment through family was something now harder to attain and having to deal with the few men who came back, suffering from trauma and PTSD was, again, a traumatic experience in itself.

Hemingway, having served in the war, has a different perspective on things and on writing. He literally makes his characters go through similar traumatic events. This way he gets to express his own experiences, but makes use of the suspense of disbelief as a means to never stain his reputation as a complete alpha male.

For the most part, they all use their writing as a means to heal and because they are highly skilled writers, they get a sense of re-gaining control over their own narrative, since their writings are more or less autobiographical. They even get the chance to offer an alternate ending. Their writing becomes therapeutical writing, where it not only helps them come to terms with their identity, but to also overcome the traumatic event.

All things considered, the Lost Generation was a generation that was and will forever be marked by trauma. Hence, not taking trauma into consideration and not including their very complex socio-political context, as well as the other above-mentioned secondary elements only paints an obscure image. Analysing their art by not considering trauma a pivotal element in decoding it as far as reasons to write, themes and techniques simply overlooks the key concept to understanding their art. Therefore, from an interdisciplinary standpoint, the Lost Generation may not have been as lost as they had seemed, but in many ways they were trailblazers, paving a path that we still walk on today.

## **BIBLIOGRAPHY**

1. Brittain, Vera, *The Testament of Youth*, Virago Press, 2014
2. Dumenil, Lynn, *The Modern Temper. American Culture and Society in the 1920s*, Hill and Wang, 1995
3. Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Wordsworth Classics, 1993, Hertfordshire
4. Hart, Peter, *'The Great War. A Combat History of the First World War'*, Oxford University Press, Oxford, 2013
5. Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, 1964,
6. Kolk, van der Bessel, *'The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma'*, Penguin Books, New York, 2015
7. Rodrigues, Chris, *Introducing Modernism. A Graphic Guide*, Icon Books Ltd., 2012

8. Robert Longley, The Lost Generation and the Writers Who Described Their World, ThoughtCo Online, October 2019'

9. ThoughtCo, accessed on the 24<sup>th</sup> of September 2020  
[thoughtco.com/the-lost-generation-4159302#:~:text=They%20were%20considered%20to%20be,Scott%20Fitzgerald%2C%20and%20T.%20S](https://www.thoughtco.com/the-lost-generation-4159302#:~:text=They%20were%20considered%20to%20be,Scott%20Fitzgerald%2C%20and%20T.%20S)

10. History, accessed on the 2<sup>nd</sup> of October 2020  
[history.com/news/10-things-you-may-not-know-about-f-scott-fitzgerald#:~:text=When%20the%20United%20States%20entered,leaving%20behind%20a%20literary%20legacy](https://www.history.com/news/10-things-you-may-not-know-about-f-scott-fitzgerald#:~:text=When%20the%20United%20States%20entered,leaving%20behind%20a%20literary%20legacy).

## GEORGE BACOVIA AND CHARLES BAUDELAIRE. BAUDELAIREIENE REASONS

**Andrada Chișamera (Slăvuțanu)**  
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: George Bacovia is considered to be one of the most important and original followers of symbolism. It is part of the gloomy tradition of baudelaire-anism. Looking back at the French poets, those decadent poets, George Bacovia creates his own world, a world of death, a world in which elements of vacuum, sickness, morbid love, madness, rain and inner troubles are turning. In this material I propose a short radiography consisting of a comparative analysis of the two poets - George Bacovia and Charles Baudelaire- I will highlight the fact that the satanism in the Baconian lyrical poetry has its roots in Baudelaire's poetry, both poets being influenced by that historical and social reality of the time. I consider that are being asked for attention reinterpretations of the Bacovian lyrical universe, and at the same time Baudelaire's, the identification of the stylistic aspects, I refer to the work of the two poets, but also the discovery of the reasons, the Baudelaire reminiscences in the Bacovian work. Likewise, I propose to make a comparative analysis of the woman's image in the work of the two, of morbid love, but also how the two look at death. The two poets remain, to some extent, on the same line of symbol, of terms, of feelings, and of landscaping. The two poets look at the rest only in terms of death and the unknown. However, George Bacovia remains an original, inimitable poet of a strange sincerity and simplicity that keeps him isolated in his disturbing beauty and at the same time leaving a significant footprint on modern Romanian poetry.*

*Keywords: influence, baudelaire-anism, satanism, poetic genius, simplicity, baudelaire motives, originality*

Simbolismul reprezintă un curent ale cărui manifestări au avut loc atât în artă, cât și în literatură la sfârșitul secolului al XIX- lea și începutul secolului al XX- lea. Poeții simbolști ne dezvăluie o lirică a aglomerării urbane, o poezie a unei vieți tumultuoase, apăsătoare, triste, melancolice. Acest curent ia naștere dintr-un mal du siècle, acesta fiind originar din Franța și având drept cauză dezamăgirea, lipsa de liniște și de speranță, nevoia continuă de evadare, depresia și obsedanta stare de sufocare. Așa cum afirmă Zina Molcuț „Simbolismul s-a dovedit a fi o devansare netă a noii configurații a culturii, o anticipare clară a sensului de dezvoltare, nu numai al artei în general, ci a întregii culturi și chiar a științelor celor mai riguroase”<sup>1</sup>.

În această poezie, numeroase simboluri rămân nedescifrate, acestea fiind o dulce provocare chiar și pentru cei mai de seamă cititori. Odată cu aceasta ia naștere un nou limbaj, găsim, de altfel, o morfologie a poeziei vizibil modificată, toate acestea purtându-ne spre

---

<sup>1</sup> Zina Molcuț, *Simbolismul european*, I-III, studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie, Editura Albatros, București, 1983, p. 2.



veritabila artă modernă. În concepția lui Marcel Raymond, simbolismul își are principiul într-un „protest împotriva existenței sociale moderne și contra unei concepții pozitive asupra universului”<sup>2</sup>.

Esențială în simbolism nu este prezența sau absența ideii, ci modul de comunicare al acesteia, „metoda reflectării ideii prin imagine”<sup>3</sup>. Poezia simbolistă cultivă un amalgam de sentimente, poetul este introvertit, solitar, se închide în sine formându-și astfel o carapace protectoare, carapace prin care pot pătrunde toate lucrurile petrecute în exterior, dar prin care nu poate ieși nimic din interior, totul rămâne în sufletul poetului, în interiorul său el adună toate emoțiile, toate trăirile, tot răul, ajungând astfel la saturație, adică la spleen, nevroză, singurătate ucigătoare și la o profundă stare de depresie. Pentru poeții simbolști totul pare lipsit de sens, totul este vid, existența se exprimă prin inexistență.

George Bacovia se îndreaptă către sumbra tradiție a baudelairanismului. Acesta privind spre acei poeți decadenti, spre acei poeți francezi dă naștere unei lumi în care predomină tristețea, vidul, mizeria, iubirea morbidă, dar și boala. George Bacovia preia, în anii tinereții sale, motive lirice aflate sub influența lui Charles Baudelaire. În poezia celor doi întâlnim motive comune ca: sângele, fanfara militară, corbul, femeia burgheză, amurgul, monotonia iernii, trecerea rapidă a timpului, tristețea și zbuliumul vieții.

Despre influența pe care a avut-o poetul „voluptăților nebunești ale vinului și ale opiului”<sup>4</sup> asupra operei bacoviene s-a vorbit însă prea puțin. Ceea ce dorim să reliefăm este tocmai această afinitate bacoviană pentru tot ceea ce înseamnă opera lui Charles Baudelaire. Evident este faptul că pe cei doi nu-i leagă doar un destin asemănător, ci și înclinația lor spre ceea ce putem numi tainele Infernului sau fascinanta atracție a morbidității. Numeroase poeme stau drept mărturie voind astfel să ne spună că pe cei doi îi leagă tocmai acest supliciu care survine în urma condamnării irevocabile la dulcea claustrare. Deși Baudelaire nu este singura sursă de inspirație, el rămâne totuși un important punct de reper atunci când vorbim despre rădăcinile operei bacoviene.

În pofida faptului că Bacovia uzitează de motivele liricii baudelairiene, originalitatea acestuia nu este pusă la îndoială. G. Bacovia preia modelul francez al lui Charles Baudelaire într-un fel, urmând mai apoi să-l prelucreze și să-l transforme într-un mod autentic. Bacovia a recunoscut rolul pe care mentorii simbolști francezi l-au avut în dezvoltarea operei sale. Putem afirma că Charles Baudelaire este un predecesor sigur al meteorologiei bacoviene. Atât Baudelaire, cât și Bacovia au în comun nevrozele stârnite de un anotimp anume. *Spleen* „Pluviöse, irrité contre la vie entière, / De son urne à grands flots verse un froid ténébreux/ Aux pâles habitants du voisin cimetière/ Et la mortalité sur les fauborgs brumeaux”. În opera *Spre toamnă* întâlnim aceeași stare de nevroză dată de ploaia care pare că nu se mai oprește trezind în

<sup>2</sup> Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 57.

<sup>3</sup> Bote Lidia, *Antologia poeziei simboliste românești*, Editura Minerva, București, 1972, p. 127.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Florile răului*, Editura Univers, București, 1991, p. 329.

sufletul poetului dorința de a dispărea și de a se-nchide-n odaie ca într-un straniu sicriu: „La casa iubitei de-ajung./ Eu sgudui fereastra nervos./ și-o chem ca să vadă cum plouă/ Frunzișul, în târgul ploios”.

Bacovia nu este nicidecum o copie fidelă a simbolismului francez, acesta este original reușind să transforme tot ceea ce înseamnă simbolism într-o variantă proprie numită astfel *bacovianism*. Poezia lui Bacovia este un pastel, dar nu al naturii ci mai degrabă al sufletului. Opera acestuia nu se pierde pe sine, ia de la fiecare câte ceva, dar rămâne originală, nu se lasă pradă autodistrugerii.

Există în poezia lui Bacovia un Satanism care “supralicitează răul primar, animat prin răul conceput de inteligență, cu scopul de a obține, prin această însumare a răului, saltul în idealitate”<sup>5</sup>.

Satanismul bacovian are ca punct de plecare opera baudelairiană. Dacă Charles Baudelaire este de părere că moartea reprezintă un nou început al vieții, pentru Bacovia aceasta devine sfâșietoare, obsedantă „Curg zilele spre cimitir./ Trist, una câte una./ Și destrămând al vieții fir/ Se duc pe totdeauna” - *Trec zile*. Privind opera *Brumes et pluies*, putem observa cum poetul evocă o lume macabră, o lume în care acesta se simte ca-ntr-un mormânt, universul acestuia este lipsit de iubire, anotimpurile nu reprezintă decât sfârșituri ce-aduc amăgirea, totul este lipsit de culoare și de vitalitate, întunericul cuprinde universul poetic baudelairian: „Dans cette grande plaine où l’ autane froid se joue,/ Oû par les longues nuits la girouette s’enroue,/ Mon âme mieux qu’au temps du tiède renouveau/ Ouvrira largement ses ailes de corbeau.” Întâlnim, de altfel, în poezia bacoviană aceeași natură decadentă, aceeași toamnă cu țipătul ei trist, același vânt care aduce din depărtare plânsul vechilor ecouri, aceeași solitudine peste care se așterne bruma toamnei: *Vânt-* „Toamna a țipat c’un trist accent(...)/ De departe vin ecouri vechi de plâns/ Brumă, toamnă literară,/ Pe drum prăfăria se duce fugară./ Și-am stat singur supărat/ În zăvoiul decadent”.

Timpul pare să fie un cântec al morții pentru cei doi poeți, ornicul este cel care anunță orele satanice, cel care îi antrenează în jalnica horă a plânsului în noapte: „En rouvrant mes yeux pleins de flamme/ J’ai vu l’horreur de mon taudis,/ Et senti, rentrant dans mon âme,/ La point des soucis maudits;(…)/ La pendule aux accents funèbres.” - *Rêve parisien*. Locuința devine un spațiu dezolant, dezagreabil, un loc al neliniștii, al groazei, un spațiu sufocant al suferinței: *Miezul nopții-* „S’apropie’ nctez miezul nopții/ Și sună a frunzelor horă-/ Eu fug din odaie’ n odaie/ Când bate satanica oră”.

Aflăm din opera *Danse macabre* faptul că moartea este elogiată, aceasta apare ca o curteazană, îmbrăcată în rochie regală, ochii ei semnifică vidul existențial „Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres”, poetul se află sub vraja năucitoare a acesteia, ea înfățișându-i-se ca un împodobit necunoscut. Aceasta aduce haosul în cântecul vieții. Moartea prinde în dansul ei

<sup>5</sup> Hugo Friedriech, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969 / 1998, p. 30.

macabru, prin acea mișcare-universală, pe fiecare tânăr muritor. În lirica baudelairiană, moartea apare ca fiind o noutate, ea este văzută ca pe o evadare din plictisul, din monotonia acestei lumi, pentru poet otrava acesteia este de fapt balsamul care-i vindecă sufletul plin de ciudă și de crâncene chemări, acesta este cuprins de acea dorință de a muri, murind crede că va evada scăpând astfel de plictisul acestei lumi, de tristețea acestei vieți, de vidul realității: „O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!/ Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!/ Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!/ Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!/ Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!” - *Le voyage*. Privid opera *Les litanies de Satan*, observăm cum Satan este elogiât, este preaslăvit de către poetul francez și considerat a fi *un părinte nou al celor părăsiți de Dumnezeu*. Pentru poet, Satan este cel mai frumos înger, este un zeu care nu s-a putut bucura de slava care i se cuvine, el este regele acelei lumi subpământene, este un născător de speranțe, este puntea de sprijin a celor căzuți, vindecător al leproșilor și al huliților proscrisi.

“Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,/ Guérisseur familial des angoisses humaines,/ (...) Père adoptif de ceux qu’en sa noire colère/ Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père”.

Această operă este un imn veritabil creat special pentru Satan. Acesta este considerat a fi părintele celor părăsiți. În versul-refren „Satan, să-ți fie milă de-a mea nefericire!/ O Satan, prends pitié de ma longue misère!” întâlnim rugămintea pe care poetul o evocă cu ardoare, cu patimă și cu o credință nestrămutată, prin folosirea repetată, aproape obsesivă a substantivul în vocativ „Satan”, observăm o adresare directă către *prințul exilat*, o relație strânsă ce există între poet și cel ce este *duhovnic celor spânzurați*. Tot în opera baudelairiană găsim și ruga pe care poetul i-o adresează lui Satan. Și aici acesta îl slăvește pe acel rege învins, pe acel rege căzut din înălțimea cerului în adâncimea iadului. Poetul dorește ca, după moarte, sufletul acestuia să se odihnească alături de acel prinț năpăstuit: „Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs/ (...) Fais que mon âme un jour, sous l’Arbre de Science,/ Près de toi se repose”. În poezia *Nihil*, moartea apare ca un mister, atât în cer, cât și pe pământ, poetul are dorința de a se regăsi printre cei ce mor, dar acest lucru îl înspăimântă totodată, viața i se pare fără sens, dar în același timp, scurgerea cu repeziciune a acesteia îl îngrozește: „Și ce avânt/ Să treci,/ Pe veci,/ Într’un mormânt”.

În poezia bacoviană iubirea este morbidă, întâlnim o iubire neîmplinită, o iubire alterată, iar femeia iubită va refuza dragostea, o va abandona, această femeie, este uneori uitată chiar de îndrăgostit: „- Tu ce mai faci, iubita mea uitată?” - *Plumb de toamnă*. Uitarea evidențiază faptul că dragostea își pierde importanța și intensitatea în opera bacoviană. Observăm că degradarea cuprinde până și această latură a sufletului, degradarea va pune stăpânire pe dragoste, pe afecțiune și tandrețe. În lirica bacoviană, femeia nu reprezintă împlinirea și frumusețea ci sugerează tot neliniștea, ruina, deteriorarea și agonia care pune stăpânire pe întregul univers poetic. Îndrăgostiții nu au gesturi de tandrețe, întâlnim, de fapt, o comuniune care are loc prin

intermediul contemplării: „În casa iubitei de-ajung, / Eu zgudui fereastra nervos, / Și-o chem ca să vadă cum plouă / Frunzișul, în târgul ploios” - *Spre toamnă*.

În opera baudelaireiană femeia este centrul universului poetic. Ea reprezintă atât dragostea, cât și moartea, aceasta sugerând pe de o parte senzualitatea, iar pe de altă parte monstruoșitatea, ea fiind *Șarpele care dansează*: „Tes yeux, où rien ne se révèle/ De doux ni d’amer,/ Sont deux bijoux froids où se mêle/ L’or avec le fer/ A te voir marcher en cadence./ Belle d’abandon,/ On dirait un serpent qui danse/ Au bout d’un bâton”. Atât Bacovia, cât și Baudelaire au evocat în lirica lor realitatea istorico-socială a timpului. Privind poezia *L’homme et la mer* vedem cum poetul deplânge condiția deplorabilă a omului aflat de secole într-o continuă luptă. Sufletul său, amar abis, a fost de-a lungul timpului supus unor multe nedreptăți: „Et cependant voilà des siècles innombrables/ Que vous vous combattez”. În opera *Serenada muncitorului*, poetul se simte respins, acesta sperând la venirea unor vremuri noi, el se împotrivesc hidosului om burghez și nu încetează a renunța la acel zbor sublim spre soare, spre lumină: „Eu sunt un monstru pentru voi/ Urzind un dor de vremuri noi/ Și’n lumea voastră abia încap.../ Dar am să dau curând la cap”. În poezia *Finis* este evocat idealul francez, fapt ce demonstrează că Bacovia luase cunoștință de operele simbolistilor francezi cunoscând orientările literare ale acestor decadenți. Poetul se simte iritat de tropotul vieții, acesta își citează maeștrii francezi, deoarece simte că fac parte din aceeași lume, aceștia împărtășindu-i trăirile, este atras de ei și, totodată, se identifică cu aceștia: “pustiu.../ Departe, în cetate viața tropota.../ O, simțurile toate se enervau fantastic.../ Dar în lugubru salii pufneau în râs sarcastic/ Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat”.

În timp ce pentru Baudelaire vinul reprezintă calea, drumul spre creație, spre noul univers, pentru Bacovia acesta nu rămâne decât un adjuvant al uitării, el fiind începutul acesteia. Vinul este antidotul de care are nevoie pentru a face față acestei lumii, pentru a suporta mâhnirea produsă de crimele burgheze: „Eu trebuie să beau să uit ceea ce nu știe nimeni/ Ascuns în pivnița adâncă fără a spune un cuvânt/ Singur să fumez acolo neștiut de nimeni/ Altfel, e greu pe pământ” - *Poemă finală*. El pare a deține taina Universului, pe care nu vrea cu niciun chip să o dezvăluie, dar ascunderea acesteia pare să-l tortureze, *a uita ceea ce nu știe nimeni* înseamnă a renunța la descifrarea și la dezvăluirea misterului universal.

În poezia *L’âme du vin* este scoasă în relief strânsa relație existentă între vin și puterea de creație a acestuia, care devine un cântec de lumină pentru poet, acesta are rolul de a da o nouă viziune și de a transforma un firav fiu într-un voinic al vieții, de a reaprinde flacăra privirii din ochii femeii iubite: „Un soir, l’âme du vin chantait dans les bouteilles:/ «Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,/ Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,/ Un chant plein de lumière et de fraternité/(...) En toi je tomberai, végétale ambroisie,/ Grain précieux jeté par l’éternel Semeur,/ Pour que de notre amour naisse la poésie/ Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur !».

Întâlnim în poezia bacoviană, conform lui Hugo Friedrich, un satanism care este menit a supralicita acel rău primar, care este animat de răul creat de inteligență pentru a obține acel salt mareț în idealitate.

Satanismul bacovian se naște din poezia lui Baudelaire, Rollinat și chiar Edgar Allan Poe, dar la acesta nu devine un crez, un îndreptar sau un mod de a trăi, în opera bacoviană satanismul este unul patetic, lugubru chiar.

Dacă Baudelaire cere ajutorul lui Satan pentru a evada din acea stare pe care o numește *la misère*, Bacovia se transpune în stări pasagere creând o atmosferă lugubră ce abundă în simboluri satanice, toate acestea ducând la acea stare de spleen.

În timp ce Baudelaire este absolut fascinat de magia orașului, pentru Bacovia acesta reprezintă un Infern în care domină mizeria socială, morală, fiziologică și existențială. Orașul bacovian este sinistru, blestemat, adormit. Acesta încearcă să evadeze dar nu face altceva decât să se adâncească și mai tare în spațiul damnat, închis și izolat.

„Plângea caterinca fanfară/ O arie tristă, uitată.../ Și stau împietrit...și de veacuri/ Cetatea părea blestemată” - *Panoramă*.

În universul liric bacovian, orașul reprezintă un spațiu al morții, al degradării, acesta fiind plin de cadavre descompuse. Chiar și cei vii se află într-o stare continuă de degradare, până și ființa iubită este văzută în stare de descompunere, sânu-i fiind mai lăsat, iar în jur fiind un miros puternic de cadavre. Această descompunere o regăsim și la Baudelaire, dar aceasta apare sub o altă formă, viața descompusă este viață stricată.

Poezia bacoviană are la bază imaginarul, universul interior care este constituit de psihic, de imaginativ, de mistic și mitic. Camera, parcul și orașul sunt spațiile poeziei bacoviene, spații limitate dar deschise. Simboliștii deplâng trecerea rapidă a timpului. Plecând de la teme, de la materialul, de la decorul specific simbolismului, Bacovia își creează propria sa lume, propria sa atmosferă, el trăiește singur singurătatea și durerea de a fi singur. Moartea sufletească este efectul cauzei înstrăinării.

Am încercat să demonstrez, prin exemple concrete, faptul că „...el (Bacovia, n.n.) este un poet unic în literatura noastră și, dacă nu ne-ar fi teamă de zeflemeaua anonimă a cititorului român, am afirma că este un poet unic chiar în cadre mai largi decât acelea ale literaturii noastre”<sup>6</sup>. Simbolismul lui Bacovia vine dinspre sumbra tradiție a lui Baudelaire, cei doi au fredonat în poezia lor tristețea toamnei, plictisul burgheziei, urâtul mortuar, ploaia rece și provincia sărăcăcioasă.

Bacovia este un poet original, întâlnim la el o pură atmosferă bacoviană, o atmosferă fără elan, fără viață și speranță. Această atmosferă vine dintr-o stare limită a senzației și a imaginii, a expresiei poetice și a repetiției monotone.

---

<sup>6</sup> Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, I.Marginalia, eseuri, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 37.

**BIBLIOGRAPHY:**

Bacovia George, *Plumb*, Ediția a II- a „B. P. T.”, Prefață de Nicolae Manolescu, Editura Minerva, București, 1981.

Baudelaire Charles, *Florile răului*, Editura Univers, București, 1991.

Baudelaire Charles, *Florile răului/ Les fleurs du mal*, Editura Litera, Ediție bilingvă alcătuită de Geo Dumitrescu, București, 1998.

Bote Lidia, *Antologia poeziei simboliste românești*, Editura Minerva, București, 1972.

Friedrich Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969 / 1998.

Molcuț Zina, *Simbolismul european*, I-III, studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie, Editura Albatros, București, 1983.

Raymond Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970.

Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, I.Marginalia, eseuri, Editura pentru Literatură, București, 1968.

## RELIGIOUS CONSCIOUSNESS IN INTERWAR LITERATURE

**Maria-Cosmina Uceanu-Petrache**  
PhD Student, University of Pitești

*Abstract: The human conscience bears the imprint of conscious faith or not. Today's society is facing a series of radical changes designed to transform the human being and fatally lead to the loss of spiritual identity. Modern man is facing a gradual desecration specific to a society that is losing its spiritual identity. The liberation of the individual from the tumult of the daily profane comes from the relationship with the divinity meant to purify and enlighten the hard-trying spirit. Religious experience is an essential constant in the existence of the individual who feels the permanent need to decipher his own condition. The feeling of religiosity is born from the relationship with divinity and refuge in sacredness. Religious literature aims to ennoble the human being, to highlight his morality, to make him appreciate the purity, beauty, goodness, the essences of love forgotten today. With its help we discover the way to God, to prayer, to salvation, to reconciliation with ourselves. Romanian Christian poetry transfigures reality and captures the deep inner experience of communion between man and God. Religious poetry produces a state of reconciliation with oneself, of harmony with one's whole existence and of acceptance of one's own destiny.*

*Keywords: conscience, sacred, religiosity, transcendent, liberation*

### Nevoia de sacru în conștiința individului

Conștiința religioasă reflectă manifestarea spirituală a ființei umane aflată într-o permanentă căutare a sinelui. Nevoia de credință și accedere către spiritualitate se manifestă în profunzimea stărilor interioare care caută în permanență revelația sacrului. Conștiința individului poartă amprenta credinței conștientizate sau nu. Credința este raportată la nevoile spirituale pe care le va răsfrânge în fața divinității. Rudolf Otto considera faptul că religia rezidă în lăuntru al ființei. „Creștini fiind, fără îndoială că ne întâlnim aici în primul rând cu sentimente pe care, cu mai mică intensitate, le cunoaștem și în alte domenii: sentimente de recunoștință, de încredere, de iubire, de siguranță, de umilă supunere și de resemnare.”<sup>1</sup> Conștiința religioasă se ivește din nevoia de alinare și siguranță a individului care caută un sprijin în întreaga sa existență. Revelația sacralității este transfigurarea realității ființei conștiente de latura spirituală a destinului. Pentru *homo religiosus* sacrul este definitiv pentru conștiința sa și își dorește în permanență să fie în contact cu acesta. Latura materială și cea spirituală devin un sumum al omului religios. Omul religios este așadar un om total care întrunește conștiința morală, etică, laică, care cunoaște latura spirituală a existenței și o pune pe seama divinității. Manifestarea sacrului în profan, *hierofanie* așa cum o numește Mircea Eliade relevă prezența unei forțe exterioare în planul mundan și a influenței asupra spiritualității individului.

---

<sup>1</sup> Otto, Rudolf, *Sacru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p.15

Sentimentul religios relevă intensitatea trăirii religioase a ființei umane. Comuniunea cu divinitatea oferă șansa îndumnezeirii și salvarea în fața căderii în profan. Sentimentul religios modelează sufletul și-l înobilează cu virtuți edificatoare.

Conștiința religioasă apare în momentul întâlnirii cu sacralul, comuniunea omului cu Dumnezeu devine o uniune cu absolutul. Individul vede la nivel minimal în sentimentul religios prezența divinului, înțelegerea propriului destin, dorința de a suporta suferințele de orice natură și iertarea păcatelor. Conștiința morală găsește în religie un sprijin și astfel conștiința morală și cea religioasă se completează reciproc. Morala creștină este o oglindire a relației om-Dumnezeu.

În perioada interbelică s-a simțit puternic necesitatea reînvierii sacralității, a redescoperirii lui *homo religiosus*. Războiul, degradarea condiției umane, condițiile socio-economice au transformat ființa umană care nu s-a lăsat doborâtă, nu a abdicat în fața propriului destin, iar prin poezia de factură religioasă și-a regăsit identitatea religioasă.

„Literatura de orientare spirituală (inclusiv poezia religioasă) este opera unor autori cu necesități spirituale conștientizate, și se adresează unor cititori cu același tip de viață interioară, fiindcă ea (în reușitele ei, mai cu seamă atunci când atinge inflexiuni mistice) pornește de la fundamente (nu de la imanență, nu de la aparențe) și se întoarce la fundamente.”<sup>2</sup> Omul contemporan se raportează încă la sacralitate, adevăr, destin și transcendent. *Homo religiosus* trăiește experiența credinței, o caută în mod latent și o găsește în interiorul propriei ființe, deși în genere omul modern este predispus contradicției cu sacralitatea. Literatura de inspirație religioasă a suferit diverse transformări specifice lumii moderne și opresiunilor de natură politică. Rătăcind prin realitatea profană, individul modern tinde către redefinirea propriei identități spirituale.

### **Sentimentul sacralității în poezia interbelică de factură religioasă**

Căutarea frenetică a sacralului se manifestă prin creații de factură religioasă care subliniază rafinarea sentimentelor umane. Literatura, poezia în speță transfigurează lumea reală punând accent pe sentimentul sacralului unde logosul are puteri revelatorii.

Poetul, *homo religiosus* facilitează calea de a accede către comuniunea cu Dumnezeu. Prin creația sa născută din harul divin acesta transmite ceea ce numim starea de religiozitate prin emoții puternice menite să răscolească spiritul ființei și să-și descopere originea propriei existențe și să tindă către nemurirea sufletească. Poetul devine un mijlocitor între cititor și revelația sacralității.

„Literatura interbelică abordează sentimentul religios-exponent al logosului divin în revelarea logosului poetic care transmite mesaje divine. În perioada dintre cele două războaie mondiale contopirea în trăiri și expresie, dintre sacru și profan, dintre nivelul doctrinar al religiozității și cel spontan, al credințelor populare a produs într-o parte a culturii o ideologie care se caracterizează prin postularea prezenței divinului în cotidian, cu precădere în spațiul uman românesc.”<sup>3</sup>

Supusă cenzurii, poezia de inspirație religioasă din perioada interbelică a trecut printr-o criză morală și printr-o grea încercare a conștiinței religioase. „Liricul, ca exteriorizare a trăirilor umane se poziționează între sacru (rațional) și divin (irațional), înclinând de o parte sau de

<sup>2</sup> Dorcescu, Eugen, Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare, Revista Reflex, 2006, nr. 7-8,9, p.176

<sup>3</sup> Mureșanu, Camil, Laicism și religiozitate, Institutul de Istorie „George Barițiu”, Anuar nr. XLI, 2002 p.2



cealaltă, în funcție de personalitatea creatorului de poezie.”<sup>4</sup> Literatura interbelică de inspirație religioasă are drept fundament sentimentul de accedea către divinitate. În poezia mistică logosul capătă reverberații sacre care au menirea de a purifica ființa umană și de a evada din spațiul mundan profan.

Literatura interbelică se află sub dominația sacralității prin lirica de inspirație religioasă care și-a găsit calea către modelarea sufletului chinat de patimi și tinzând către mântuire. Evenimentele istorice și socio-culturale au marcat profund conștiința individului care aflat în pragul pierderii identității creștine conștientizează pericolul și caută refugiul în transcendentul liricii religioase. Ancorat în realitatea concretă individul își proiectează idealurile spirituale de o profunzime înalțătoare către spiritualitate.

Starea de religiozitate devine o expresie a rafinamentului spiritual specific existenței umane. Perioada interbelică este amprentată de fascinația sacrului, iar poezia de inspirație religioasă capătă valențe terapeutice, care înobilează ființa umană. Ființa umană simte chemări duhovnicești pe care și le adâncește tinzând către comuniunea cu divinitatea. Chemarea ființei către sentimentul religios, către sacralitatea entității sale ilustrează omul total care aparține lui Dumnezeu. Opera literară devine liantul dintre ființa umană, lume și Dumnezeu. Artistul, poetul în genere își găsește sursa de inspirație în realitatea spirituală și nu în cea care aparține planului mundan. În interiorul ființei umane coexistă sacrul și profanul, liant care va conduce omul spre calea descoperirii propriei identități creștine. Descoperirea lui Dumnezeu îi va dezvălui calea către purificare și înobilare spirituală. Căutarea frenetică a originii sale, a absolutului, a divinității și a propriei desăvârșiri spirituale conduc către redescoperirea sacralității și a liniștii interioare.

Creațiile de factură religioasă reflectă realitatea transcendentală și mijlocește cunoașterea. Textul de inspirație religioasă pornește de la supunerea artistului în fața divinității. Literatura de inspirație religioasă numită de Eugen Dorcescu „de orientare spirituală”<sup>5</sup> constituie creația unor autori care și-au conștientizat nevoia de sacru.

În poezia de inspirație religioasă, sentimentul religiozității constituie o sferă largă a exprimării trăirilor și a elementelor dominante ce aparțin comunității om - Dumnezeu. Lirica interbelică surprinde căutarea frenetică a lui Dumnezeu constituie modul de manifestare a iubirii ființei umane care are nevoie de prezența Sa. Lirica despre Dumnezeu și spiritualitate sondează cele mai sensibile zone ale conștiinței religioase. Slăvirea lui Dumnezeu prin gând, rugă, venerare, ofrandă, imn, reflectă percepția ființei asupra dumnezeirii. Împărtășirea purității sufletești prin versurile sacre ale poeziei religioase edifică spiritual ființa umană. „Aproape fiecare scriitor, în creația lui a simțit nevoia să se adreseze în cuvinte Creatorului a toate, cel carei-a așezat condeiul în mână.”<sup>6</sup>

Conștiința religioasă naște sentimente puternice, de o vitalitate exacerbată înlăuntrul artistului care transmite stări de liniște interioară menite să aducă mântuirea mult așteptată. „Din perspectivă poetică, studiul relației dintre sacru și profan impune delimitarea a trei căi: una a identificării sacrului instituționalizat, reperabil în poezia religioasă propriu-zisă, alta a sacrului

<sup>4</sup> Rusu, Mina-Maria, Communication Versus Communion Into The Lyrical Sacred Poetry în Journal of Romanian Literary Studies Issue No. 15, p. 101

<sup>5</sup> Dorcescu, Eugen, Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare, Revista Reflex, 2006, nr. 7-8,9, p.176

<sup>6</sup> Adamescu, Cezarina, Poeți români slăvind Dumnezeirea în Revista Cultural-Creștină „Glas comun”, iulie 2014

poetic, ce exclude dogma, procedând la revelarea lui în structurile profane, iar ultima ca produs al îmbinării teologicului cu ontologicul și cu poeticul.”<sup>7</sup>

Poeți importanți ai literaturii interbelice au sondat profunzimea sacralității în versuri care transpun iubirea față de Dumnezeu printr-o înnoire a tematicii și a mijloacelor de realizare a imaginilor artistice. Marcată de aspecte istorice importante ale vremii, perioada interbelică a surprins o literatură unică, o poezie de un rafinament desăvârșit prin raportarea omului la divinitate. Dorința de a construi și consolida relația om-Dumnezeu este reliefată în operele diferiților poeți care și-au transpus în versuri conștiința religioasă. Din galeria poezilor interbelici care au trăit sentimental sacralității amintim aici pe Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Adrain Maniu, Nichifor Crainic, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Zorica Lațcu, Magda Isanos, Ion Minulescu,

În capitolul următor ne vom opri atenția asupra operei de factură religioasă ce-i aparține lui Tudor Arghezi, Ion Vinea și Zorica Lațcu – poeți pătrunși de conștiința religioasă care au simțit nevoia de sacralitate și au transpus-o, în viziuni diferite, în versuri pline de emoție spirituală marcată de prezența lui Dumnezeu.

### **Trezirea conștiinței religioase-Tudor Arghezi, Ion Vinea, Zorica Lațcu**

Lirica argheziană poartă amprenta setei de cunoașterea adevărului despre condiția umană. Psalmii lui Tudor Arghezi trec printr-o metamorfoză eliminând atât caracterul strict religios cât și manifestarea imnică, de tipul ofrandei, închinării în fața divinității. Psalmii constituie o lirică filozofică în esență prin metafizica trăirilor în care creatorul poartă o luptă sfâșietoare cu propria ființă pentru a găsi răspunsul asupra existenței lui Dumnezeu. Dacă la începutul lucrării vorbeam despre puterea tămăduitoare a logosului, în cazul lui Arghezi logosul își pierde calitățile devenind *mut* în fața revelării misterului divinității „Ruga mea e fără cuvinte, / Și cântul, Doamne, mi-e fără glas./ Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte./ Din veșnicia ta nu sunt măcar un ceas./ Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune./ Nici omul meu nu-i, poate, omenesc./ Ard către tine-ncet, ca un tăciune,/ Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.” (*Ruga mea e fără cuvinte*) Cuvântul este așadar neputincios în fața exprimării sentimentelor antagonice ale creatorului. „Incertitudinea, setea chinuitoare de adevăr și de lumină, vocația desăvârșirii și neputința comunicării autentice cu divinul – toate aceste stări ce se îngemănează în încordarea versului conferă poeziei tensiune spirituală și dinamism afectiv.”<sup>8</sup>

Pentru Arghezi conștiința religioasă se manifestă prin pendularea între credință și tăgadă „Pentru credință sau pentru tăgadă/ Te caut dârz și fără de folos” (Psalm *VI-Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere*) între nevoia de a simți prezența lui Dumnezeu și de a fi protejat „Vreau să te pipăi și să urlu: "Estel!"” Creația acestuia surprinde adresarea în fața puterii divine născute din dorința de a transcende.Trăirile uneori dramatice reflectă drama căutării lui Dumnezeu, îndoielile, revolta, alternanța credinței și a necredinței toate conducând către dorința poetului de a constata existența sau inexistența lui Dumnezeu. Lirica argheziană este amprentată de nevoia de a pătrunde în transcendent, de a căuta dovezi și de a înțelege misterul divin „Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,/ Nici omul meu nu-i, poate, omenesc./ Ard către tine-ncet, ca un tăciune,/ Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.” (*Psalm III-Ruga mea e fără cuvinte*). Sentimentul

<sup>7</sup> Rusu, Mina-Maria, *Re-sacralizarea lumii prin poezie (în literatura română interbelică)* în Limba română, Revistă de știință și cultură, nr.12, anul XV, Chișinău, 2005, p.24

<sup>8</sup> Boldea, Iulian, *Sacru și profan în poezia lui Tudor Arghezi*, The Proceedings of the “European Integration - Between Tradition and Modernity” Congress, 2, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2007, p.119

nedreptății și al uitării transformă starea poetului într-un chin spiritual de nesuportat „Păcatul meu adevărat/ E mult mai greu și neiertat./ Cercasem eu, cu arcul meu,/ Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!/ Tâlhăr de ceruri, îmi făcui solia/ Să-ți jefuiesc cu ulturii tăria.” (*Psalm I- Sunt vinovat cî am râvnit*). Stările sale contradictorii conferă liricii argheziene de inspirație religioasă complexitate și inovație. Oscilația între sacru și profane, setea de divin și obținerea certitudinii existenței lui Dumnezeu îi conferă lui Tudor Arghezi statutul de creator al conștiinței religioase, de artist care-și asumă păcatul, îl conștientizează și tinde către revelația sacralității.

**Ion Vinea** creează o poezie de substanță tradiționalistă marcată de peisaje clădite pe criterii psihologice și religioase. Alături de I. Voronca și B. Fundoianu, Ion Vinea face parte din triada poezilor avangardiști a căror opera este marcată de transcendent și de descrieri spiritualizate. Pătrunsă de căutarea emoționantă a divinității, poezia de inspirație religioasă din perioada interbelică relevă dorința întâlnirii cu Dumnezeu exprimată printr-o rugăciune literară. Poezia religioasă folosește mituri, motive și simboluri religioase specifice universului creator: raiul, iadul, Creația, Lumina, izgonirea din rai, credința, învierea, Cuvântul. O astfel de poezie oferă prilejul reculegerii, meditației, poezia ivindu-se din sentimentul religiozității creștine. Poezia lui Ion Vinea este ilustrată inițial de melancolie, sensibilitate, spiritualitate și fantezie. Poezia *Tălmăcire* aduce în prim plan relația omului cu divinitatea, relație mijlocită de prezența îngerilor-o metamorfoză a poetului care facilitează comunicarea cu Dumnezeu. „Ce face Dumnezeu cu atâtea clopote?/ A poruncit să vie ceasul lor,/ prin câmpie sunetul îmbracă miresmele,/ cirezile trimit un muget trist,/ de mii de ani se tânguie tălăngile./ E foarte lin pentru toate sufletele.” Ordinea divină este surprinsă prin imaginea clopotelor, iar lumea arhaică este redată prin imaginea luncilor și a cirezilor. Divinitatea creează în finalul poeziei elementele cosmice aflate în opoziție cu lumea terestră profană „Pe urmă dă voie stelelor, dă drumul lunii/ iar pe pământ cântă oamenii, broaștele, câinii.” Teama dezintegrării interioare unde peisajele de rai și iad descriu sufletul uman este surprinsă printr-o oscilație lăuntrică și spirituală care tinde către căutarea și regăsirea de sine.

Poezia sa oscilează între solitudine, izolare și ocăutare a profunzimii sufletești „Mi-am trădat inima, mi-am ucis sufletul./am mințit cu vorbele iubirii,/ dinaintea lacrimilor am surâs./ Ascund azi ursitei priviri de mult veștede./ Dezbinat de mine, niciodată unul,/ gândul și cuvântul, ca doi frați dușmani,/ se alungă-n noaptea lui Cain și Abel./ Ruga-n van te-ndeamnă, Cerule străin,/ în trufia-i oarbă, să-mi sfîntești blestemul.” (*Rătăcire*)

O altă figură aparte a liricii interbelice românești este cea a **Zoricăi Lațcu Teodosia** poetă mistică, mai puțin cunoscută publicului ca de altfel și alte nume reprezentative ale liricii interbelice feminine. Creația sa poartă amprenta religiosului: relația omului cu divinitatea, dialogul cu Dumnezeu, rugăciunea, definirea rugăciunii, relația Mire-Mireasă toate aceste orientează lirica sa către iubirea revelată care este Însuși Dumneeu. Dialogul cu Dumnezeu este unul specific smereniei, spre deosebire de Arghezi, poeta trăind pe culmi înalte întâlnirea cu divinitatea. „Sfîntește-mă, Iisuse, și taina mi-o arată./Pogoară-n minte harul prin ungerea cu mir,/Și fă să nu mă ardă văpaie-nfricoșată,/ Când buza mea de tină sorbi-va din Potir.” (*Pocăință*) Poezia Zoricăi Lațcu, maica Teodosia surprinde un mod de existență, o credință care nu se poate confunda cu rugăciunea deoarece aceasta ia naștere prin harul divin, inspirația vine din ceruri și iunundă sufletul însetat de sacru. Prezența divinului în actul creator oferă șansa poetului de a –și depăși limitele, de a pătrunde dincolo de taine și de a se îmbogăți spiritual.

Zorica Lațcu atinge cunoașterea superioară urmată de iluminarea pe care mulți o așteaptă. Poeta nu încearcă să descifreze tainele, nu trece prin sentimental deznădejdie, nu simte distanța

sau uitare, nu se-ndoiește, nu oscilează între *credință și tăgadă* ci percepe raportul dintre om și Dumnezeu ca fiind o formă a comuniunii, a unei acceptări care implică reciprocitate în iubire. Ființa umană este creația lui Dumnezeu și astfel comuniunea are drept fundament iubirea profundă, totală, Dumnezeu regăsindu-se în fiecare individ. În poezia sa Dumnezeu este prezent în tot și toate. El este iubire, adevăr, frumos, bunătate, lumină, pace în antiteză cu urâciunea totală a iadului. „În noaptea fără margini totu-i șters./ Culoare, formă, armonie, vers./ Din goluri, care fără fund se cascade./ Nu poate frumusețe să se nască;/ În duhurile oarbe de păcat/ Nu strălucește chipu-i luminat. ” (*Iad*) Jertfa lui Dumnezeu este unul dintre subiectele centrale ale poeziilor sale punând astfel accent pe condiția umilă a ființei care își conștientizează păcatele, le acceptă și se lasă în mâinile Domnului. „ Dar nimeni nu Ți-a mai rămas/ Din toți câți Te urmară./ Ești singurTu, în cruntul ceas,/ Cu sfânta Ta povară.// Așa pornești spre Golgota,/ pe calea de durere,/ Cu crucea tuturor și-a mea,/ Spre moarte și înviere”. ( I. *Luarea crucii*, ciclul *Via dolorosa*) Poeta așterne din rugăciuni un adevărat covor de smerenie și evlavie ce constituie expresia de recunoștință, preamărire și mulțumire pentru darurile primite din mâinile lui Dumnezeu. „ Grăit-am, ieri, prin lacrimi, cu Domnul și I-am spus:/ De noi cum nu Ți-e silă, preascumpul meu Iisus?/ Cum nu-Ți întorci Tu fața, cu silă, de la noi/ Și cum mai poți să suferi făptura de noroi?/ Cum poala preacurată, Stăpâne, n-o ferești/ În tina omenească să nu Ți-o murdărești?/ Cum vrei să calce-n lume piciorul Tău curat,/Cel care peste aripi de înger a călcat?” (*Cer nou*)

În versurile sale poeta subliniază iubirea infinită față de Dumnezeu, dar și prezența Sa în sufletul ființei greu încercate de păcate „ Eu l-am simțit pe mire că-I însuși lângă mine,/ El însuși semn din ceruri al dragostei depline./ Și mi s-a dat în taină așa cum l-am cerut.”(*Semn*) Discursul liric al poetei preia din forma rugăciunii, însă versurile sale confer muzicalitate, cuvântul devine purtător al misticismului, iar simbolurilor consolidează mesajul poetic. Limbajul sacrului este simbolul, simbolul este singurul în măsură să evedențieze în întregime trăsăturile antinomice ale fenomenului religios. Căutându-L permanent pe Dumnezeu, Zorica Lațcu s-a regăsit în poezie prin apropierea față de acesta și prin iubirea infinită a ființei care nu-și pierde credința și caută liniște prin evadarea în sacru redobândindu-ți astfel identitatea spirituală.

### Concluzii

Omul este dominat de două coordonate: una profane și alta sacră, ce definește dorința de a se autodepăși. „Considerăm că în această din urmă dimensiune a ființei umane își are originea fascinația sacrului, stare extatică, ce provoacă poezia.”<sup>9</sup>

Poezia de inspirație religioasă devine reazemul identitar spiritual al omului greu încercat de patimi. Supunerea în fața lui Dumnezeu cât și conștientizarea păcatelor devin atributele unui individ pregătit să acceadă către mântuire.

Criza identitară a constituit o prioritate pentru poezii interbelici care au oferit cititorului șansa de evadare din cotidianul profan într-un spațiu spiritual care să-l înobileze sufletește și să-și redefiniească identitatea. Refugiul în spațiul spiritual a transformat complet ființa umană care a reușit să îndure dramele istorice și să considere sacrificiul său drept o mântuire sufletească. Amenințările asupra existenței de ordin istoric (războaie, ideologii nihiliste) toate au fost înlăturate prin prezența liricii de inspirație religioasă creând o stabilitate emoțională a omului. Supusă diverselor forme de agresiune literatura interbelică a supraviețuit prin conștientizarea

<sup>9</sup> Rusu, Mina-Maria, *Re-sacralizarea lumii prin poezie (în literatura română interbelică)* în *Limba română, Revistă de știință și cultură*, nr.12, anul XV, Chișinău, p.23

identității creștine și prin redefinirea sacralității. Sentimentul religios a fost reînviat prin forța terapeutică a logosului care a sondat cele mai înalte profunzimi sufletești descoperind în cuvântul poetic virtuțile sacre. „Lirica s-a bucurat dintotdeauna de privilegiul de a lăsa cuvântul să vibreze în polivalența lui semantică.”<sup>10</sup>

Pătrunsă de căutarea emoționantă a divinității, poezia de inspirație religioasă din perioada interbelică reflectă dorința întâlnirii cu Dumnezeu exprimată printr-o rugăciune literară. Poezia religioasă folosește mituri, motive și simboluri religioase specific universului creator: raiul, iadul, Creția, Lumina, izgonirea din rai, credința, învierea, cuvântul. O astfel de poezie oferă prilejul reculegerii, meditației, poezia născându-se din sentimentul religiozității creștine.

Omul modern trece printr-o criză religioasă în sensul în care activitățile sale nu au un fundament religios.

Redefinirea identității umane se raportează la comuniunea cu divinitatea, printr-o stare de religiozitate „În fapt, sindromul mileniului III se reflectă într-o dramatică criză a lecturii, derivată din criza morală a omului modern. O reînțoarcere la cuvântul poetic, conștientizându-I virtuțile sacre, modelatoare, ar fi un semn al reumanizării ființei în spațiul cultural”.<sup>11</sup>

Evadarea în poezia de inspirație religioasă este o necesitate esențială a individului care se poate salva spiritual prin reînțoarcerea la cuvântul poetic, la valorile sale sacre.

## BIBLIOGRAPHY

1. Adamescu, Cezarina, *Poeți români slăvind Dumnezeirea* în Revista Cultural-Creștină „Glas comun”, iulie 2014
2. Boldea, Iulian, *Sacru și profan în poezia lui Tudor Arghezi*, The Proceedings of the “European Integration - Between Tradition and Modernity” Congress, 2, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2007
3. Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare*, Revista „Reflex”, nr. 7-8,9, 2006
4. Hugo, Friedrich, *Structura liricii moderne*, www.academia.edu, accesat la 07.10.2020
5. Mureșanu, Camil, *Laicism și religiozitate*, Institutul de Istorie „George Barițiu”, Anuar nr. XLI, 2002
6. Otto, Rudolf, *Sacru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996
7. Rusu, Mina-Maria, *Communication Versus Communion Into The Lyrical Sacred Poetry* în Journal of Romanian Literary Studies Issue No. 15, 2018
8. Rusu, Mina-Maria, *Re-sacralizarea lumii prin poezie (în literatura română interbelică)* în Limba română, Revistă de știință și cultură, nr.12, anul XV, Chișinău, 2005

<sup>10</sup> Hugo, Friedrich, *Structura liricii moderne*, www.academia.edu, p.69

<sup>11</sup> Rusu, Mina-Maria, *Communication Versus Communion Into The Lyrical Sacred Poetry* în Journal of Romanian Literary Studies Issue No. 15, p. 105

## THE POLICE NOVEL: READING AND (RE)READING. A CASE STUDY

Dorina Nela Trifu

PhD, Technical College „Costin D. Nenițescu” of Pitești

*Abstract:* This study presents the conditions for reading and the advantages of re-reading the detective prose. An important aspect makes reference to the complicity between author-narrator-character-reader. The reader's contrasting reactions while unraveling a murder are awe and fear, curiosity and hesitation. Reading detective prose involves considering the instances of the narrative text and their complicity, as well as the keys of reading, among which the most interesting proves to be the investigation-reading, when the reader leads the investigation together with the detective in the story. The reader has various functions. First, following an author-reader complicity, the investigator-reader doubles the detective in the book by discovering the mystery. The reader re-writes the story of the murder, which might be seen as a different scenario from that of the author. The interpreter-reader adds significance to the text, while the grammarian-reader enjoys the puns. The detective novel, although thought of as an easy writing, requires a model-receptor.

*Keywords:* Reading, re-reading, detective novel, reader, paraliterature

### 1. Introducere

*Lectura* romanului polițist este un joc inteligent și amuzant, o competiție între autor și lector, acesta din urmă având sarcina să rezolve o problemă lansată de autor.

*Re-lectura* permite o atenție mai mare asupra criminalului și asupra a tot ce îl înconjoară, căci după prima lectură, cititorul este atent la alte detalii. O trăsătură a textului postmodern este participarea receptorului la construirea sensului în urma lecturii și a re-lecturii.

Dificultatea lecturii și a interpretării intrigilor polițiste este cauzată de asasin și de caracterul ascuns al suspectilor. Hedonismul primei lecturi se produce când naratorul aduce noi elemente-surpriză. Proza polițistă presupune reacția lectorului în urma interacțiunii gândirii sale cu cea a personajului-detectiv.

### 2. Lectură și re-lectură

Textul polițist lasă cititorului posibilitatea interpretării. După S.S. Van Dine, lectorul trebuie să se conducă după indicii, să fie atent la respectarea unor reguli impuse de gen pentru a dezlega misterul de la prima lectură.

Critica aduce în plus o *abordare psihanalitică* asupra lecturii romanelor polițiste. În acest sens s-a vorbit despre un pact dintre autor și lector, conform căruia primul – autorul – apelează la psihologia celui de-al doilea – lectorul:

„Lecturile polițiste, în afară de înclinația noastră latentă spre crimă, obiectivează și înclinațiile noastre latente și înverșunate spre dreptate: răscolesc nu numai pe criminalul din noi, ci și pe Sfânta Fehme. Iară tu, cititorule de lecturi polițiste, iei parte la crimă, dar,

totodată, o și osândești; se ridică în sufletul tău Cain, dar și un glas care îți strigă: «Ce ai săvârșit? Fi-vei blestemat.»<sup>1</sup>

Cel mai interesant este pentru cititor punctul culminant: dezvăluirea identității criminalului. Lectorul își va construi mai multe versiuni ale istoriei criminale printr-o *lectură hermeneutică*.

Față de alte tipuri de roman, re-lectura operei polițiste este necesară, chiar dacă efectul suspansului se pierde, deoarece cunoscând dinainte identitatea infractorului se poate observa mai bine a doua oară reacțiile și felul în care criminalul își stabilește un alibi.

### 3. *Complicitatea autor-narator-personaj-cititor*

Un canon al genului polițist impune un pact de tipul autor-narator-personaj-cititor, care are ca efect plăcerea lecturii. În acest context, lectura este înțeleasă ca o anchetă, iar lectorul caută indicii pentru a răspunde la întrebările *Cine este criminalul?* și *De ce a ucis?*

*Autorul* este o instanță extratextuală, o inteligență omniscientă, purtând deci acest atribut infailibil al lui Dumnezeu, știe tot adevărul prin intuiție. Autorul trebuie să scrie un text prin care să rămână fidel până la sfârșit așteptărilor lectorului. De exemplu, personajele pozitive rămân pozitive până la capăt. În romanul polițist se stabilește un pact autor-narator, un pact autor-cititor și un pact autor-personaje:

„Problematika asupra complicității autor-cititor poate fi imaginată ca un desen caricatural cu două persoane reprezentând autorul și cititorul. În desen, autorul poartă cu sine o lupă pe care o așează deasupra evenimentului crimei. Prin ea vor privi atât agentul de poliție, cât și lectorul. Prin lupă, receptorul va putea privi atent, ca într-o oglindă, personalitatea fiecărui suspect, alibiurile, mobilurile crimei, momentul crimei, tare din trecut, scenariul asasinatului. Autorul plasează lupa în mod simbolic agentului de poliție, unora dintre personaje, dar și receptorului. În acest joc al complicității, prin aceeași lupă, același eveniment este perceput diferit de cei trei: agent, personaj, receptor. Confuzia este posibilă, căci suspecții și vinovatul poartă măști.” (traducerea noastră, D.N.T.)<sup>2</sup>

*Naratorul* este o instanță intratextuală care participă la pactul tacit. Acesta poate fi obiectiv sau subiectiv, heterodiegetic sau homodiegetic, omniscient sau martor la evenimente.

Naratorul obiectiv poate fi dublat în scurte pasaje de o altă voce care poate fi detectivul, un suspect, asasinul. Evenimentele par prezentate obiectiv prin tehnica scrisorii sau a jurnalului intim. Naratorul își pune întrebări pe măsura avansării diegezei, altelei știe soluția, dar îndreaptă atenția lectorului pe piste false, fiind „personaj fără densitate și fără personalitate, acest intermediar este un filtru al acțiunii, el pregătește disponibilitatea cititorului pentru a accepta caracterul inacceptabil al fabulei, subiectul fabulei.”<sup>3</sup>

*Personajul* deține o funcție importantă în opera artistică. Personajul a fost numit *actant*, „cel ce îndeplinește sau suferă actul, independent de orice altă determinare”<sup>4</sup> sau *actor*, cel care este „întotdeauna înzestrat cu funcția de acțiune și privat cu funcția de narare și de control.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Karel Čapek, *op.cit.*, în *Secolul 20*, nr. 7, 1868, p. 32-33.

<sup>2</sup> Dorina Nela Trifu, *La complicité de l'auteur avec le lecteur dans les romans policiers de Rodica Ojog-Brașoveanu*, în *Language and literature european and landmarks of identity, selected papers of the 11- th international conference of the faculty of letters*, nr. 14, Pitești 13-15 iunie 2014, University of Pitești Press, p. 190-191.

<sup>3</sup> Daniela Zeca, *op.cit.*, p. 109.

<sup>4</sup> Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus și prefațat de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1975, p. 79.

<sup>5</sup> *ibidem*.

Personajele principale – anchetatorul, suspectii și vinovatul – sunt numite de Yves Reuter *figuri generice* și ele pot îndeplini patru funcții complementare:

„ 1. Funcția de indexare a textului respectiv la un gen (grație figurilor generice, dincolo de diferențele de suprafață, lectorul ar trebui să recunoască genul căruia îi aparține textul considerat; 2. Funcția de organizare a coerenței textuale; 3. Funcția de facilitare a lecturii; 4. Funcția de articulare tematică.”<sup>6</sup>

Prima regulă emisă de S. S. Van Dine pune semnul egalității între agentul cu funcția de polițist în roman și lector în sensul că ambii, atât anchetatorul intratextual, cât și cel extratextual, dețin aceleași informații și se află pe drumul dezlegării unei enigme. Aventura lecturii face posibil ca cititorului să îi fie atribuit indirect rolul de cercetător, făcând concurență anchetatorului din roman. O cheie de lectură este astfel *lectura-joc*, un joc al rațiunii pentru ambii, atât pentru polițist, cât și pentru cititor, cu precizarea că pentru al doilea jocul nu este periculos. Chiar dacă lectorul nu ajunge la raționamentul corect, acesta va simți dezgustul cauzat de o problemă incorect rezolvată.

Anchetatorii îndeplinesc pe lângă personajele confidente funcție narativă și interpretativă în discursul romanesc. Așa se întâmplă cu Sherlock Holmes, personajul lui Conan Doyle, și cu Minerva Tutovan, personajul Rodicăi Ojog-Brașoveanu, personaje care explică unele detalii și raționamente pe lângă confidenții lor, Watson, respectiv Vasile Dobrescu.

În studiul său de naratologie devenit celebru<sup>7</sup>, Vincent Jouve vorbește de efectul personajului asupra lectorului, în sensul că personajul dobândește o forță prin care acționează asupra lectorului, asupra imaginației și experienței sale de viață. De aceea, portrete fizice și psihologice ale criminalului și ale suspectilor trebuie să fie complete în roman, contribuind la dezvoltarea unei logici a lectorului. În consecință, suspectii nu sunt ființe unidimensionale, iar rolul lectorului este de a traduce planul evenimential în care sunt angrenate personajele într-un plan simbolic, apelând la imaginație și logică. Lectura textului centrat pe crimă poate fi înțeleasă din acest punct de vedere drept *o călătorie în imaginar* unde se pot asocia elemente comune din spațiul exterior etnologic. Fie ea este *voiaj interior*, în spațiul psihanalitic, în operele în care răzbumarea iese la iveală sub forma crimelor îndelung premeditate, ca în romanul *Răzbumarea slușilor* (2001) de Rodica Ojog-Brașoveanu. Aceasta o putem numi *lectură în căutarea construcției de sens*, lectură care fascinează de altfel. Se face trecerea de la anatomia unei crime la anatomia unei regiuni, a unui burg sau a unei citadele. Având același țel de a găsi adevărul, lectorul devine detectivul extratextual.

*Lectorul* este o instanță a comunicării extratextuale. Lectura polițistă este focalizată pe contractul dintre autor și lector. Acesta din urmă are rolul de a decodifica textul cu semnificații ascunse, create de autor. Ambii acceptă regulile impuse de jocul narativ. Lectorul, stupefiat de intrigă, intră în contact cu ipotezele anchetatorului și trebuie să o recunoască pe cea validă. Ca și detectivul din roman, cititorul va cunoaște adevărul în urma abstractizării, a logicii, a raționamentului, a inducției sau a deducției. El va trăi atunci o „bucurie intelectuală de nedescris”<sup>8</sup>. Una din cheile de lectură ale romanului polițist devine astfel *lectura inteligentă* în care cititorul devine *detectivul extratextual*, acela care concurează cu actantul, adică *detectivul intratextual*.

<sup>6</sup> Yves Reuter, *Le système des personnages dans le roman à suspense*, apud Daniela Zeca, *op.cit.*, p. 161.

<sup>7</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presse Universitaires de France, 1992, p. 32-59.

<sup>8</sup> Boileau-Narcejac, *op.cit.*, p. 8.



În romanele cu suspans, ingredientul principal din incipit, suspansul, are funcția de *captatio benevolentiae*, iar prezența acestuia în celelalte momente ale subiectului este o condiție *sine qua non* cu funcția de a menține trează atenția cititorului pasionat. Reacțiile lectorului cunosc nuanțe și pot fi în ordine: teama de necunoscut; curiozitatea, deoarece o crimă pare inexplicabilă; uimirea imediat după descifrarea enigmei. Cititorul urmează un joc al rațiunii. Chiar dacă momentan are parte de eșec rațional, cititorul face transferul de la semne exterioare la semne simbolice, ca în lingvistică, de la *semnificant* la *semnificat*, ca să uzăm de termenii lui Ferdinand de Saussure. Miezul problemei este învăluit într-o aură de mister. Lectorul este ajutat de descrierile împletite cu narațiunea care creează o anumită atmosferă.

Umberto Eco a fundat teoria despre *rolul lectorului în fabulă*, aducând în discuție teoria cooperării lectorului cu autorul în privința atribuirii de semnificație unor secvențe importante în discurs. Pentru critic un rol fundamental în *lectura interpretativă* îl are *lectorul-model*, lectorul perfect pentru un anumit tip de scriere. Contractul autor-lector model prevede în opinia criticului ca lectorul să umple cu semnificație *spațiile* lăsate *albe* în mod intenționat de către autor, pentru că inițiativa interpretării îi aparține lectorului-model. Explicația lui Umberto Eco privind forma textului narativ și rolul lectorului în crearea unui fond interpretativ ni se pare interesantă:

„Textul este deci o țesătură de spații albe, de goluri ce se doresc umplute, iar cel care l-a emis prevedea că vor fi umplute și le-a lăsat albe din două motive. Mai întâi, pentru că un text este un mecanism lenș (sau economic) care trăiește dincolo de sensul atribuit de destinatar. Apoi pentru că pe măsură ce trece de la funcția didactică la funcția estetică, un text vrea să lase lectorului inițiativa interpretativă, chiar dacă, în general, el dorește a fi interpretat cu o limită suficientă de univocitate.” (traducerea noastră, D.N.T.)<sup>9</sup>

În linii generale, putem spune că romanul polițist se înscrie în sfera romanului popular, atât prin reînvierea eroului și prin maniheismul conferit de dualismul Bine-Rău, cât și prin valoarea etică. Absorbția romanului polițist de paraliteratură se datorează scopului utilitar, succesul la public fiind dat de cultivarea senzaționalului, care să capteze, care să determine selecția unui text citit cu ușurință; este un text facil, care are legătură cu literatura, dând impresia că lectura sa ne cultivă. Romanul polițist rămâne un gen paraliterar, dacă avem în vedere că o constantă a paraliteraturii este interferența sau, cel puțin, vecinătatea cu literatura pe de o parte, dar și opoziția față de aceasta pe de altă parte.

Regulile lui Todorov, ale lui S.S. Van Dine și celelalte nu fac decât să propună o hiperstructură, în general fiind omise efectele stilistice. Un imperativ ce reiese din acest set de reguli este coerența textuală în ciuda inversiunii cronologice, devenită regula de aur a romanului polițist clasic.

Dacă romanul cu enigmă se axează pe un joc rațional, romanul negru și romanul cu suspans presupun o narațiune emotivă, deci subiectivă, când pe un ton cinic, când pe un ton rece, detașat. În privința temporalității povestirea cu enigmă face apel la *analepsă*, prin revenirile în trecut care oferă indicii importante în anchetă, spre deosebire de romanul cu suspans unde procedeul la care se apelează se numește *prolepsă*, cu funcție anticipativă a unor evenimente majore grave.

#### 4. Concluzii

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989, p. 67.

Lectura prozei polițiste presupune a lua în calcul instanțele textului narativ și complicitatea lor, dar și cheile de lectură dintre care cea mai interesantă se vedește a fi *lectura-anchetă*, în care lectorul conduce ancheta odată cu polițistul din roman. Lectorul are multiple funcții. În primul rând, în urma unei complicități autor-cititor, lectorul-anchetator dublează polițistul din carte prin descoperirea enigmei. Lectorul *re-scrie* povestea crimei, care poate fi imaginată ca un scenariu diferit de al autoarei. Lectorul-interpret atribuie textului semnificație, în timp ce lectorul-gramatician se delectează cu jocurile de cuvinte. Romanul polițist, deși este considerat scriere facilă, solicită un receptor-model: „Romanul polițist deschide drum lecturilor multiple și lasă lectorului rolul de creator.”<sup>10</sup>.

Pe scurt, putem conchide că *literatura polițistă poartă haine de doliu* în măsura în care a fost desconsiderată, negată, subapreciată, inserată în paraliteratură, fie a fost tratată ca *o cenușăreasă* a mării literaturi, ale cărei tehnici se pricepe să le imite. Paradoxul literaturii polițiste rămâne amestecul dintre comic și tragic, dintre sens și nonsens, dintre inocență și culpabilitate, dintre rațiune și demență, dintre echilibru și dezechilibru, dintre pozitiv și negativ.

## BIBLIOGRAPHY

- ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Constanța, Editura Pontica, 1996.  
ECO, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 2006.  
FREUD, Sigmund, *Opere, vol X.: Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 1999.  
FRYE, Northrop, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian și Mihai Spariosu, Editura Univers, București, 1972.  
LINTVELT, Jaap, *Punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994.  
MANOLESCU Nicolae, *Cititul și scrisul*, Iași, Editura Polirom, 2002.  
TITEL, Sorin, *Pasiunea lecturii*, București Editura Facla, 1976.  
TOMUȘ, Mircea, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*, București, Editura 100+1 Gramar, 1999.  
ȚEPOSU, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983.  
WARREN, Austin și WELLEK, René, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tinis, București Editura pentru literatură universală, 1967.

---

<sup>10</sup> Marc Lits, *Énigme criminelle. Concours international d'écriture pour les adolescents*, antologie, Didier-Hatier, Bruxelles, 1991, p. 8.

## THE WORSHIP OF LOVE IN COLOMBA (1927) BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frățilă-Nichita  
PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract:* In *Colomba* poem, written in five parts, Voronca creates a hymn of love that beckons him to follow the person he loves. The beloved woman, *Colomba* (she is Mihail Cosma's sister, the future French writer Claude Sernet, contributor of avant-garde magazines, who introduced Voronca to the *Sburătorul* cenacle), Voronca's wife (an intellectual distinguished who would later have the profession of a chemical engineer, with the title of doctor of science), she is the one who will open the poet's way to absolute spiritual fulfillment, as a place of love and tranquility; the only ruin is the lack of fulfilled love, which leaves only the memory. The silhouette of the loved one causes the poet to worship her with a feverish voice, authentically transfiguring the inner and outer universe.

*Keywords:* Romanian literary avant-garde, love, the loved one, veneration, transfiguration of feelings

### Scurtă bibliografie

Ilarie Voronca (pe numele real Eduard Marcus) s-a născut la 31 decembrie 1903, la Brăila, România și a decedat la 8 aprilie 1946, la Paris, Franța. Acesta a fost un poet evreu român de avangardă, promotorul revistelor *75 HP* și *Integral* și al mișcării integraliste.

Ilarie Voronca urmează în orașul natal școala primară și cele dintâi clase secundare la liceul „Nicolae Bălcescu”, apoi cursurile Facultății de Drept din București, luându-și licența în 1924. Începând din 1926 face studii de drept la Paris.

Începuturile literare sunt legate de activitatea la cenaclul literar *Sburătorul literar* condus de Eugen Lovinescu, unde și debutează în 1922 cu versuri simboliste influențate de George Bacovia și de lirismul melodios și maladiv al lui Camil Baltazar. Debutează în 1923 cu placheta *Restriști*, acolo unde publică o poezie de atmosferă, care transcrie tristețile și deznădejdea omului condamnat la existența cenușie a orașelor de provincie.

La doar un an de la debutul editorial aderă la atitudinea pragmatic inovatoare cuprinsă în *Manifestul către tinerime* al revistei *Contemporanul*, publică cu Victor Brauner și Ștefan Roll publicația avangardistă *75 HP* (din care apare un singur număr). Mai colaborează în revistele *Punct*, *Integral* și *Unu*.

Funcționar la o casă de asigurări, colaborează la *Nouvelles littéraires*, *Cahiers du Sud*, *Cahiers juifs*, la *Journal des poètes* din Bruxelles, trimite articole la *Adevărul* (1935-1937), conferențiază despre literatura română la Radio Paris și la Sorbona, iar după război va coordona emisiunile în limba română ale Radiodifuziunii franceze.

Încă mai înainte de expatriere își editase în Franța volumele *Colomba* (1927), *Ulise* (1928) și *Plante și animale. Terase* (1929). În 1927 apare la Paris poemul *Colomba*, cu două portrete de Robert Delaunay, care marchează o nouă tendință în scrisul lui Voronca. Poetul părăsește constructivismul și intră în sfera de influență a suprarealismului, mișcare concretizată prin onirismul imaginii. Ritmul publicării plachetelor de versuri este foarte susținut și el nu

încetinește nici după stabilirea poetului în Franța în 1933, de unde păstrează legături strânse cu viața literară din România.

După stabilirea la Paris își traduce *Ulise* (sub titlul *Ulysse dans la cité* 1933), ajutat de Roger Vaillant, și *Petre Schlemihl*, carte din 1932 (sub titlul *Poèmes parmi les hommes*, 1934).

În ianuarie 1946 face o vizită în țară, unde este întâmpinat cu un entuziasm general. Se sinucide în același an, la 8 aprilie, în Paris, în timp ce lucra la volumul *Petit manuel du parfait bonheur/ Mic manual de fericire perfectă*. Poetul a fost înhumat la cimitirul din Pantin, iar cea care s-a ocupat de toate formalitățile legate de înmormântare și de punerea unui monument funerar a fost Colomba Voronca, deși cuplul nu mai locuia împreună.

### **Colomba (1927)**

În poemul *Colomba*, scris în cinci părți, Voronca realizează un imn al iubirii care îi face semn să o urmeze prin persoana iubită. Femeia dragă, Colomba (este sora lui Mihail Cosma, viitorul scriitor francez Claude Sernet, colaborator al revistelor de avangardă, cel care l-a introdus pe Voronca în cenaclul *Sburătorul*<sup>1</sup>), soția lui Voronca (distinsă intelectuală care va avea ulterior profesia de ingineră chimistă<sup>2</sup>, cu titlul de doctor în științe<sup>3</sup>), este cea care îi deschide poetului drumul spre împlinirea sufletească absolută, ca un loc adumbrat de iedera și liniște; singura ruină este lipsa iubirii împlinite, în urma căreia rămâne doar amintirea. Silueta persoanei dragi îl determină pe poet să o venereze cu glas febril, transfigurând în mod autentic universul lăuntric și exterior. Astfel, încă de la început, sentimentele sunt frenetice, persoana iubită fiind văzută ca un simbol dătător de viață și speranță. Pentru poet, centrul iubirii pentru soția mult iubită, Colomba, este doar inima care poartă mereu în sine imaginea sa. Voronca surprinde prin figuri de stil uimitoare: „inima duce sub piept ca o caleașcă,, sau „pleoapa mea de tine se umple ca o ceașcă,,. Îndrăgostitul schițează din amintiri persoana iubită, atingându-i cu gândul obrazul „în ora ce se-alungă cu haite de lumini,,. Cu fiecare pas al său, poetul conturează întregă ființa dragă cu coapsele sale, cu surâsul și „liniștea,, care-i ajunge până-n bust. Voronca nu uită fiecare detaliu al trupului iubitei: tâmpla, pupila, glezna, mâna, toate apar creionând, dincolo de ele, sufletul.

Pașii poetului în umbra amintirii transcriu finețea obrajilor femeii dragi, silueta ei cu „rochia precum o climă din Sud,, , cu „glasul precum o algă,, și „părul rotund în șerpuire,, , cu „surâsul care cercuiește în aer un profil,, , toate acestea ridicând tăcerea dintre îndrăgostiți, ducând la conturarea împlinirii. Voronca transferă o parte din elementele concrete ale pământului în ființa iubită, transfigurând în mod simbolic și abstractizând lucrurile și obiectele: „cu unghiile-n talangă sporești stelarul pântec/ obrazul tău se-mparte mireasmă poate cântec/ și-n fum câmpuri în clește codrii ca uși te strâng// în palma ta cuvântul își ruginește fierul/ și luna care-apeacă pe-ocean un cozoroc,, sau „cu frunțile ca zboruri de porumbei în cerc/ și lacu-nchis în deget cu-o liniște-n inele/ dar vinele sunt plantele agățătoare-n piele/ și mâinile prin trupul în buruiană-mi trec/ ocean ce se răcește cu brațele-n gargară/ părul oval înscrie un sânge-n anotimp,,. Poetul poartă în inimă femeia dragă ca pe o cicatrice veșnic deschisă, acesta trăind o stare de comuniune cu universul însuflețit de Ea : „te scrii în amintire și-n sânge ca o viză/ de

<sup>1</sup>Conform articolului scris de Carol Iancu *Ilarie Voronca, poet al modernității și al iubirii* din revista *Apostrof*, An XXII, nr. 6(253), 2011, p. 8

<sup>2</sup>Ilarie Voronca, *Jurnalul sinuciderii*, Editura Tracus Arte, 2016, p. 146

<sup>3</sup>Conform articolului scris de Carol Iancu *Ilarie Voronca, poet al modernității și al iubirii* din revista *Apostrof*, An XXII, nr. 6(253), 2011, p. 14

pașaport, cu-obrazul și umăru-n ocean,, sau „mă răscolești ca-n arie treci degetul prin creștet/ mă-mprejmuești mă treieri mă-nchizi ca un hectar/ te-nalți precum o stivă în aerul prea veșted/ pe marginea făpturii mele ca un pescar,,.

Dragostea pură și sinceră îl „trăiește,, acum pe cel care înțelege acest sentiment înălțător; nicio altă femeie nu se poate compara cu Aceasta, pentru că Ea îi dă sens și valoare vieții pe pământ. Îndrăgostitul se simte „frământat,, la propriu de acest simțământ: „mă-nsemni precum o hartă și-n mine ca o perlă/ pură-n ficat topită te știu dintr-un calcar/ dar flacăra-n tărie te-nnoadă ca nacelă/ te-adun ca o simbrie te-nchid ca un săltar,, sau „mă vânturi precum spicul și-mparți cu dumaticatul/ cu zările-n fântână ochiul deschide-un șanț/ te știu adânc în mine ca-n fund de mări uscatul/ te-nfigi ca-ntr-o gingie mă clatini ca un lanț,,. Faptul că viața i s-a schimbat în urma întâlnirii ființei dragi se întrevede în tot poemul, autorul nemaipăstrând nimic pentru sine, „lepădându-se de iubire,, prin cuvânt. Poetul se exprimă liber, punând accent pe caracteristicile fizice, găsind în orice lucru din jur asemănări cu trăirile sale interioare : „te-aplec și-ntrebi privirea și degetu-n licoare/ mă-ncerci ca pe un lacăt și bați ca-n lăicer/ genunchiul ca o ușă mă umple de răcoare/ și sângele-n desfaceri se reazimă de cer,,. Textul este presărat cu figuri de stil bogate în sensuri, cu scopul de a creiona cât mai bine conturul spiritual al iubirii. Metaforele și comparațiile subliniază cele mai intime trăiri ale îndrăgostitului.

Poetul simte atât de puternic prezența ființei dragi precum un vâslaș care se plimbă în „fluviul de artere,,. Aceasta „se-nfuge în mușchi,, , iar „obrazul ei se-mparte mireasmă,,. Apar elemente ale naturii ca martore ale acestei iubiri : câmpuri, codrii, luna, oceanul, noaptea, anotimpul, furtunile, iar „ochiul te păstrează în tatuaj,,. Poetul „sângera,, și se pierde în femeia iubită „ca-ntr-o pădure,,.

Dar ceea ce o face să fie atât de specială este chiar faptul că ea se „scrie în amintire și-n sânge ca o viză,, , iar „cu flautu-n privire îmi dăruie un ocean,,. Mai departe întâlnim pentru prima dată ceaiul ca simbol al pulsului vieții : „inima în tine ca un pahar de ceai,,. Anotimpul care predomină în acest context este iarna, văzută „tăiată-n fildeș cu norii-ntr-o căldare,, , iar cerul e „strâns pe genunchi ca pled,,. Colomba este limpede și proaspătă, și, în opinia poetului, „în vinele sale,, circulă „un sânge superior,,. Atunci când femeia iubită apare în peisaj, Voronca își deschide sufletul precum în fața unor ferestre. Totodată, pe aleile din ființa dragă, poetul rătăcește „ca-n cozla,, , însă se simte totuși adăpostit. Voronca este sensibil la imaginea perpetuă a Columbei : „mă-mprejmuești mă treieri mă-nchizi ca un hectar/ te-nalți precum o stivă în aerul prea veșted,,.

Tot universul poetului este personificat în prezența femeii iubite, iar atunci când aceasta pleacă Voronca tresare pentru că sufletul îi este „sfărâmat cu degetele cinci,,. Întâlnim din nou motivul oglinzii, care de această dată se sparge : „cuvintele în aer se sparg precum oglinzi,,. Voronca se simte „însemnat precum o hartă,, , iar în sine poartă „ca o perlă pură,,. Dulceața femeii iubite nu poate fi egalată, pentru că poetul o primește „cu mierea-n pleoapă și pe limbă,,. Această poveste de dragoste este ca o călătorie, întrucât „pe pântecu-ți terasă cu plante reci mă plimb,,. Poetul o regăsește cel mai adesea în amintire, acolo unde, sub lumina lămpilor, capătă strălucirea aurului : „în amintire lămpile te-auresc,,. Trăirile lui Voronca sunt din ce în ce mai intense, acesta simțindu-se „vânturat precum spicul,, și continuând să viseze femeia adorată adânc în interiorul său : „te știu adânc în mine ca-n fund de mări uscatul/ te-nfigi ca-ntr-o gingie mă clatini ca un lanț,,. Cu toate acestea, un bun rămas în mod paradoxal parca îi apropie pe cei doi. Legătura dintre îndrăgostiți este hipnotică, poetul simțindu-se „cuprins ca-n trestii,,; întreg trupul lui Voronca participă la această stare de visare și beatitudine, fiind „întins precum un pod,,.

spre femeia adorată. Poetul se simte încercat de aceste trăiri precum un lacăt, dar adună în palma sa jăratecul dragostei Colombeii, întrucât „ești în mine scrisă cu meșteșug„. Cu toate acestea, singurătatea este în preajmă, însoțind poetul în stările sale.

Călătoria în inima iubirii continuă pentru poet, care își amintește toate detaliile ființei iubite : părul este „oval„ , „pe buze se deslușesc aripi„ , iar „sânul îl primește în chiot ca-ntr-o gară„. Deși Colomba poartă încă în sine un „amurg lăuntric„ , cei doi simt inevitabila apropiere : „ne-apropiem în aer ca două sălcii, muți/ prin carnea în descreșteri se deslușesc omături„. Această trăsură magică se-ndreaptă către stele, noaptea fiind prezentă ca o martoră a iubirii lor. Cu fiecare pas, poetul se simte mai învăluit de candoarea femeii iubite, pe care o schițează mereu din amintire. Deasupra „un cer tăiat„ , iar din Colomba „se desface priveliștea-ntr-o glastră„. În final, pântecul femeii adorate luminează de iubire, sfidând orele, deci timpul, iar din glasul ei se naște apoteotic un apus.

### **Receptare critică:**

Criticul Ovidiu Crohmălniceanu consideră că:

„În *Colomba* Voronca celebrează ființa iubitei printr-o trenă nesfârșită de imagini fastuoase și insolite. Femeia adorată este o „iarnă tăiată-n fildeș cu nori-ntr-o căldare„ , „zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi ca pled„ , „pădure despletită în păr și-n sărutare„ , „trup cu-arături cu-ntreceri cu umăru-n fântână„ , „fum răsucit în arbori„ ... „cu pântecul în șarpe„ , „ocean ce se răcește cu brațele-n gargară„ , etc. Întregul univers participă la această amplă declarație amoroasă; regnurile se amestecă, sentimentele capătă însușiri fizice, distanțele dispar și formele trec unele într-altele cu o ușurință fantastică. Dragostea devine o formă de reasimilare a naturii și lucrurilor printr-un asocianism frenetic : „Știu clopotu-ntr-o coastă și plantele marine/ grădină-n os săpată cu brațele-n lămâi/ știu fructele rotunde ca mersul tău și pline/ de coacăze-n mireazma de buruieni în clăi...„<sup>4</sup>.

În opinia criticului Ion Pop:

„*Colomba* oferă un prim exemplu ilustrativ pentru schimbările intervenite în scrisul lui Voronca. (...) E o suită imnică de „variațiuni„ pe tema erosului, un portret liric în mișcare, mereu reverberant, într-un spațiu „natural„, el însuși pulverizat în multiplicitatea relațiilor„<sup>5</sup>.

## **BIBLIOGRAPHY**

### **Corpus:**

*Colomba*, Colecția Integral, Paris, 1927 (copertă de Sonia Delaunay și portrete de Robert Delaunay; tiraj de 134 de exemplare)

### **Bibliografie critică:**

Crohmălniceanu, Ovidiu – *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2001

Iancu, Carol *Ilarie Voronca, poet al modernității și al iubirii* din revista *Apostrof*, An XXII, nr. 6(253), 2011

<sup>4</sup>Ovidiu Crohmălniceanu – *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2001, p. 98

<sup>5</sup>Ion Pop în *Ilarie Voronca, Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992, p. 40

Voronca, Ilarie *Jurnalul sinuciderii*, Editura Tracus Arte, 2016  
Voronca, Ilarie *Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992

## THE LABYRINTH OF THE JOURNEY IN ULYSSES (1928) BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frătilă-Nichita  
PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Odysseus is the hero of Homer's epic Greek poem, The Odyssey. The Odyssey is one of the greatest works of classical literature and it is one of two epic poems attributed to Homer. The name of Ulysses refers to the journey home of the mythological character of the same name after long peregrinations.*

*Keywords: Romanian literary avant-garde, epic poem, Homer, The Odyssey, travelling*

*Ulise este eroul poemului epic grec al lui Homer, The Odyssey (Odiseea). Odiseea este una dintre cele mai mari opere ale literaturii clasice și este unul dintre cele două poeme epice atribuite lui Homer<sup>1</sup>. Numele de Ulise face referire la călătoria personajului mitologic cu același nume spre casă după îndelungi peregrinări.*

*În prima parte a poemului dedicat Colombei, poetul închină „veacului mediocrității,, imnul. În viziunea sa, ursul nu mai este vânat, iar visele sunt operate „ca intestine,,; cu toate acestea, suntem închiși în lumea noastră „în mucegaiul birourilor,, , afecțiunea rămânând simbol și nădejde : „în aer sufletele ni se sărută,,. Cerul este clădit peste acoperișuri, iar orașul animat de sirenele autobuzelor și de reclamele luminoase.*

*Voronca descrie în amănunt orașul cu elementele sale definerii : de dimineață zgomotele se ascut, precupeții ridică obloanele, înlăturând somnul, tramvaietele și autobuzele își încep activitatea ca o orchestră de instrumente, vocile murmură, și, în acest context, „tu te cauți pe tine ca pe un vecin care a adormit alături,,. Autorul descrie această călătorie ca fiind simultană cu cea interioară, cititorul – conturat de liniile degetelor, a pulpelor, a intestinelor, a obrazilor și a buzelor – retrăgându-se încet pe sine din el însuși „ca dintr-o vitrină nămolul,,. Călătorului îi răsună în minte glasurile „vechi precum timbre,, , toate acestea ducând la transformarea sa în „altul același,,. Cuvintele ascund mistere, iar orașul continuă să fie animat de vânzătorii de fructe. Autorul închină imnuri lucrurilor mărunte, dar semnificative precum „săpunului CADUM,, pentru că nu atacă „țesătura trupului,,. Prin toate acestea, călătorul se apleacă din nou spre sine „ca spre farfuria cerului cu culoare,, , își dă târcoale și întrebă proprietarul dacă locuiește în sine. Totuși, panica apare, și odată cu ea întrebarea „UNDE SUNT,,. Dar lungitudinea inimii călătorului care este? O vom afla în rămășițele de noapte.*

*Dimineața se apropie de fereastra, perdelele sunt animate, iar ceaiul urmează să vină. Dar cine îl va bea? Poetul știe că și ceaiul, „de culoarea frunzelor,, , merită un imn. Pe urmele pașilor aleargă zmeură și fragi, iar ceaiul, atât de răcoritor, e o binecuvântare. Acesta apare aici*

<sup>1</sup><https://www.greelane.com/ro/umanistic%C4%83/istorie-%C8%99i-cultur%C4%83/who-is-ulysses-homers-odyssey-119101/>



metamorfozat, fiind comparat cu „o salbă roșie de bani pusă pe dinăuntru gâtului,,. Toate măruntaiele beneficiază de pe urma acestei băuturi magice; ceaiul micșorează suferința bolnavilor și aduce liniștea și umilința. Dar rolul său nu este doar acesta: ceaiul este „pe toate buzele ca o cruce de lemn,,. Trimiterea la divinitate nu se termină aici, autorul văzând „cerul de culoarea sa când l-au răstignit pe hristos,,. În jurul ceaiului „ca în jurul altarului s-au rumenit glasuri și pâini,,. Mereu CEAIUL în orice după-amiază din orice anotimp, în orice moment ca o detoxifiere a sufletului dincolo de cea a trupului; ceaiul divinizat ca o umplere a golului. Cerul îl înfășoară pe călător atunci când vine ORA CEAIULUI.

Dar strada te primește din nou, călătorule, fiind „la picioarele tale precum câinele credincios,,. De altfel, tu ești numai o scrisoare în orașul mereu în mișcare. Poate că destinul acestui călător este acela de a deveni distribuitor mecanic, dar se pare că altcineva îl locuiește „întorcând acul din pupilele sale,,. În zgomotele care îl tulbură, călătorul ia gazeta din care află „curcubeul dintre america și europa,,. Dar singurătatea e „ca un semnal de uzină,, în ciuda femeii care merge înaintea sa; călătorul simte mirosul tare de ulei și vuietul care îl determină să înainteze hipnotic. Toate par metamorfozate, însă era de fapt doar vitrina unei companii navale. Soarele apare simbolic, iar cerul așterne tăcerea „ca o mașină de scris,,.

Poetul poartă mai departe cititorul într-un alt registru. Jocurile de cuvinte și figurile de stil aduc în prim plan noi elemente uimitoare. Ca-ntr-o poveste acest univers aduce „păsări ca perle,, , „evenimente care se succed ca ferestrele,, și nervii... ca un leitmotiv subliniat mereu în raport cu lumea. Nervii „atleți negri,, , nervii „hartă a continentelor,, , nervii „bucle prinse de luceferi,, , apoi herghelii, alge, flori, curcubee, gări, pupile și făt-frumos; din nou nervi și ochii ce „se desfac ca șantiere, ca lacuri,,. Iar în final, totul este rănit: aerul de orice glas, furtunile de cer, mările se varsă ca un pahar de lapte. Întâlnim din nou elemente ale naturii atinse de divinitate precum mestecenii care fac mătânii ori fulgerele care se crucesc. Încet încet întunericul dispare spre a lăsa loc luminii.

Călătorul este purtat în continuare printr-o piață, acolo unde toate legumele sunt personificate : fasolea verde, mazărea, dovlecii, sfeclele, ridichile, pătlăgelele, tomatele, conopidele, morcovii, pătlagina, lăptucii, și, mai presus de toate, CARTOFUL, „cu fața sa de hristos chinuit,,. Această legumă care știe atât de multe secrete, care „pipăie rărunchii pământului,, ajunge, ca și ceaiul, până la nervi. Autorul realizează o adevărată odă cartofului, de la care acesta are numai de învățat; dar ce se poate învăța de la un cartof? „limpezimea,, , „tăcerea,, , „virtuțile trase din pământ,, , tu, cartof „ca o icoană a umilinței a răbdării,, , tu, cartof, „ca mâinile plugarului aspre,, , „ca un glas al glicii,, , tu, „pahar de vitalitate,,. Poetul așteaptă să audă bătăile inimii cartofului primind binecuvântarea vântului.

Astfel, cititorul este surprins de o multitudine de imagini care trădează stilul vulcanic al lui Voronca. Apar expresii inedite precum „șerpilor singurătății care ling pereții ferestrelor,, , „mâhnirea ca o crinolină,, în prag de duminica florilor, „paturile ca școlărițe,, , etc. Unul dintre motivele prezente în text este cel al timpului, care curge iremediabil fără să știm : așadar, în vârtoarea zilelor, „timpul îmbrăcat în halat alb trece pe lângă tine,,. Parcă străin de sine, călătorul nu mai recunoaște cuvintele, în vreme ce orele se târăsc precum „plante agățătoare,,. Amintirile se frâng, iar tristețea „și încă alta,, apare. O altă temă recurentă, aceea a singurătății, subliniază izolarea, solitudinea precum în comparația : „singurătatea ca o temniță,,. Cu toate acestea, omenirea înseamnă un singur suflet care o cuprinde precum un ocean vapoarele, iar călătorul, la fel ca ceilalți, s-a pierdut în căutarea sa.

Dar trenurile întregesc peisajul, plopii amintesc de verdeață și răcoare, câmpurile se bucură de prezența îmbietoare a soarelui, iar aerul seamănă cu pescărușii ce ating cu aripile apele. Toate simțurile participă la recunoașterea elementelor naturii : colinele, zarea, brotăceii, iarba, lăcustele, râmele, vântul, toate se liniștesc în înserare, atunci când se așterne noaptea, iar „Dumnezeu și câmpul rămân singuri,,.

În continuare călătorul ia contact cu un univers labirintic, în care se pierde pe sine printre oglinzi de tot felul și în care se întrezăresc „grădini peste pânzele aerului,, , un loc în care „în argint se ivesc îngerii și cerbii,, , „oglinzi cu săli de așteptare cu reveniri,,. Autorul simte răcoarea acestor lucruri, dând oglinzii caracteristici de mătase și catifea. Totodată, „oglinzile nu se mai pot deosebi între ele,, , călătorul simțind parfumul acestora de garoafe ori busuioc. Pentru că „sunt oglinzi prinse cu agrafe/ sunt oglinzi care nu se văd deloc,, , iar cititorul trebuie să fie atent la aceste amănunte.

Călătoria continuă cu detaliile orașului animat din care Voronca menționează bulevardele, automobilele, parcurile, restaurantele, trotuarele, metrourele, sirenele, etc... Nimic nu îi scapă poetului : „marea mânecii e o pelerină albastră,, , „orașul se termină ca o serbare școlară,, , autorul vede „torențiale ruperi de liniști ca de nori,, , iar „pe cer se deplasează timbrele avioanelor,,. Cititorul este invitat să servească „o ceașcă de cer,, pe terasele marilor hoteluri; văile ca niște glastre însămânțează ecoul, „surâsul se șterge ca linia cocorilor,, , iar „copacii conspiră până la gara cea mai apropiată,,. Astfel, „un nou ținut te primește același ilarie,, , dar, cu toate acestea, „privirea domnului e piezișe,,.

În următoarea parte a poemului, scriitorul menționează și nume de locuri concrete precum „șoselele de-a lungul prahovei,, , „fabricile azugei,, , „sinaia,, ori „poiana țașului,, , continuând descrierile impresionante. În același timp, natura tresare odată cu pașii imaginari ai călătorului : „apele vuiesc,, , „munții dau din cap ca bătrânii sfătoși,, , „pomii se adapă în vadul amurgului,, , iar „apele spun rugăciunea de seară,,. Cititorul simte mireasma din aer „ca o inhalație,, venită de la buruieni și de la umezirea ierbii. În aceste locuri și în această stare de „fericire nerostită,, , ar vrea să mai întârzie călătorul ca să uite de privirea șefului de birou. Deasupra acestei poieni sufletești apar stelele, norii și luna ca o mângâiere, pentru că „ochiul lui Dumnezeu este treaz,,.

Poemul continuă cu noi figuri de stil, cu personificări și comparații inedite. Luna este văzută ca fiind „pantoful cenușăresei,, încercat de toate dealurile, apare din nou opoziția întuneric și lumină, toate organele participând la simțirea acestui univers lăuntric : inima, globulele roșii, arterele, plămânii, intestinele, ficatul, „vinele,, , „toate organele au rostul lor ca în cămară borcanele,, ; prin ele simțim „îndoielile, certitudinile ca din aparatul morse telegramele,,. Divinitatea este văzută ca supraveghind și dirijând pașii omului, „dumnezeu fiind un foarte bun contramaistru,,. Elementele naturii fac parte din detaliile acestui drum, participând la conturarea acestui cosmos : vântul, aerul, zările, piscurile, seara cu umbrele sale, cerul și stelele.

Dar în poet există două entități : omul și artistul; fiecare îl caută permanent pe celălalt. O viață transpusă prin cuvânt celuilalt : „cine mă strigă ești tu autorul acestui poem/ viața mea e închisă aici între filele cărții ca un comentariu,,. Și totuși cine sunt ființele care îl locuiesc pe poet? care este de fapt identitatea fiecăreia? Voronca se întrebă senin, punându-i față în față pentru edificare : „iată-mă dinaintea ta cine ești cine sunt/ care din noi doi l-a zămislit pe celălalt/ te cheamă ilarie voronca și ai 23 de ani/ și alții au avut vârsta asta înaintea ta/ aveau nume mai sonore (dante, baudelaire, victor hugo, eminescu),,. Dar oricât de însemnați ar fi fost pe pământ și ei, ca și poetul, și-au pus întrebări cu privire la marea trecere, la moarte : „au întrebat și ei adâncurile pentru plecarea din urmă,,. Ca un burete care absoarbe tot ce se întâmplă în jur, tot așa

ochii poetului se umplură „de ceața evenimentelor,.. Nu se știe însă care dintre cei doi se frământă mai mult printre cuvinte : „mă zbat vreau să scap din cușca cuvintelor,.. Voronca subliniază îngemănarea celor două entități din sine, acestea fiind legate ca de un „cordon ombilical,, prin penița cu care scrie. Poetul nu mai știe a cui este de fapt vocea sa, aceasta naufragiind pe buzele celuilalt „cum în apele apusului soarele,.. Astfel, scrisul devine un blestem aflat sub semnul dublului, iar poetul se simte întemnițat : „prin gratiile versurilor mă privești te privesc,.. Oriunde merge și orice ar face se simte mereu urmărit de celălalt ca de o umbră : „unde mergi mă modelezi mă sapi,.. Ca un fugar mereu în căutarea libertății fizice, tot astfel poetul caută să-l întâlnească pe celălalt în sine și, odată cu el, identitatea : „noi ne fugărim mereu la aceeași distanță/ când oare se vor întretăia orbitele noastre/ așteaptă ciocnirea ca o sonerie/ CIOCNIREA,..

Poemul continuă într-un ritm amețitor, iar imaginile nu conțin să schițeze universul lui Voronca. Ferestrele sunt văzute „ca ghețari,, , iar mușchii precum „rădăcinile sub piele,.. Poetul simte nostalgia după-amiezilor „la soveja,,; acesta vede infinitul cum se sărută „ca două glasuri paralele,, și din nou timpul care „izbește în ceasornic ca în biceps,, pentru a sfârâma „avalanșa orelor,..

Totul se oglindește din nou în ochii poetului. Figurile de stil aduc abundență în exprimare și nu conțin să surprindă cititorul. Voronca vorbește despre „despletirea părului soarelui,, , despre seara care vine „zângănind lacătele visului,, , ochii, al căror rol este mereu semnificativ, „sunt ca inscripțiile pe fântâni,.. Elementele corpului uman apar din nou simbolice, participând la cunoașterea universului poetic : „trupul face unde și chemările sunt umede/ cum se înalță buruieni amare pulpele/ ca luntrii piepturile se ciocnesc (...)/ frunțile desfac o lumină ca fețele de masă/ (...) vântul se descojește pe mâini ca scoarța copacilor/ încheieturile cheamă somnul/ aleile înaintează în vârful degetelor,.. Dar, în toate acestea, Voronca se simte înconjurat de „heleștaie ale singurătății,.. Doar natura îl însoțește magic pe poet : noaptea, colinele, podgoriile, luna, fluviile, furtunile. Însă amintirile îl răscolesc și îi aduc neliniște artistului : „amintirile urlă în tine precum câinii satului,.. Peste toate acestea, doar cerul mai veghează, la rându-i rănit. Călătoria imaginară continuă, iar Voronca menționează din nou un loc concret, pe care își întârzie ochiul : „tâmpa brașovului,.. Dar luminile au obosit, iar tristețea își face din nou apariția.

Cititorul este purtat pe străzile drepte ale Brașovului, acolo unde „PĂDUREA E,, aproape de oameni, iar cerul capătă străluciri de cozi de păuni ori curcubeu. Mai departe, un cimitir în care odihnesc cei căzuți la război în 1916, toți foarte tineri. Dar deodată apar pe cer urme de pași : „e Dumnezeu care trece gârla văzduhului pe bolovani de luceferi,, , iar sufletul se limpezește „ca un schit,.. Orașul Brașov este asemănat cu „odihna glasului în hamacul de umbră,..

Imaginile sunt fotografice, iar pentru o clipă „moartea scânteie ca ochii lupilor,.. De această dată apare în text reprezentantul divinității, preotul care „duce în mâini aparatul în care se imprimă tinerețea uitarea,.. Autorul avertizează cititorul că i se vor arăta lucruri nemaipomenite : „veți vedea domnilor spectacolul cel mai extraordinar,.. Pentru prima dată în text poetul menționează numele orașului său natal, focile cu pielea lucioasă fiind „ca o noapte în docurile brăilei,.. În continuare, cititorul se oprește la un han acolo unde „frunzele plutesc ca tăvi ducând chipul unui Ioan imaginar,, , potecile devenind foarte albe.

Mai departe poetul creează o oază de odihnă care „deschide balul sângelui,.. Toate părțile corpului participă la această înflorire : „genunchii descriu cercuri,, , „brațele clatină o pădure de miresme,, , trupul alunecă „pe blănuri de liniști,, , „degetele înfloresc zăpezi,, , „umerii se apleacă ca sălciiile din privire,, , iar pulpele „depărtează apropiere,.. Însă călătorul înaintează fără

grabă; de altfel, poate chiar înota „voiniceste sau pe spate,, în aerul umed precum catifeaua unui val. Pe cer, o stea și luna care „face cercuri și se sparge,,.

În ultima parte a poemului, Voronca este surprinzător, amintind de locuri care l-au marcat, începând cu „parisul – oraș ca o vultură ca o amintire,, ale cărui mansarde, baruri și cinematografe le cunoaște, cu „piața concordiei,, , cu bisericele și cazărmile sale, cu „turnul eiffel care-și întinde gâtul,, , cu ascensoarele care circulă în marile hoteluri; orașul din a cărei „cuminecătură,, s-a împărțit, „parisul – ulei sfânt pentru încheietura gândului,,. Din nou ochii, porțile sufletului, înregistrează tot precum un disc de fonograf. Și iarăși „metalul nervilor limpeziți în jardin des plantes,,. Astfel a scris Voronca începutul poemului *Ulise*. Deodată brațele nu mai sângerează, pentru că autorul iubește antitetic „tristețea bucuria,,. În ciuda acestui fapt, singurătatea este atât de apăsătoare și, prin deciziile noastre, „singuri ne închidem în mucegaiul birourilor,,; însă din nou inima pulsează tăcerea pentru că Parisul se stinge „ca o mătase pe buzele toamnei,,.

### Receptare critică:

Printre comentatorii poetului din afara cercurilor avangardiste, Perpessicius e din nou prezent, cu o parte din citatul foileton critic dedicat *Colombei* și lui *Ulise* în ziarul *Cuvântul*. În comparație cu poemul din 1927, *Ulise* îi apare criticului drept „un veritabil salt,, , în sensul realizării organicității și unității viziunii:

*„Poem al peregrinării în ritmul trepidant al Parisului, prin feeria accelerată și diversă a orașului modern sau pe drumurile amintirilor retrospective și natale, Ulise realizează cu adevărat acel poem al iureșului liric. Cât de firești, cât de necesare sunt aici valurile acestea de imagini și cât de lesne treci peste nevinovatele cochilii ale metehnelor, cari în Colomba indispuneau. Și ce unitate, după aceea. Cât de departe suntem de dezagregarea întâiului poem. (...) O fantazie prolifică, un umor de calitate, o înduioșare izvorâtă din adâncuri de sinceritate sufletească, o viziune mai adâncă a vieții, a orașului, cu vibrația lui, cu beția, cu poezia lui, într-un cuvânt, fac din seria de innuri înălțate în Ulise un tot prețios și care va conta și-n cariera poetică a d-lui Voronca și-n noua lirică românească,,<sup>2</sup>.*

*Ulise* mai este considerat

*„poemul în care brațele se desfac în arcadă și fruntea se izbește de veac ca de un prag sonor, părul se incendiază și poemul scapă din mâini, cal izbucnit din zid, și nechezul lui e argintăria poetului,,<sup>3</sup>, poetul fiind „entuziast când e deprimat,, și „când e în revoltă,,.*

În legătură cu acest volum, academicianul Eugen Simion menționează:

*Cu Ulise (1928), Voronca își ordonează poemele după criterii mai riguroase. Apare în lirica sa preocuparea de a înregistra ecourile vieții din jur, notațiile sînt mai precise. Valoroase sînt în acest volum cele cîteva innuri intercalate : innul ceaiului, innul cartofului, innul oglinzilor și unele descripții*

<sup>2</sup>Ion Pop în Ilarie Voronca, *Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992, p. 256

<sup>3</sup>Cf. Ștefan Roll *Ospățul de aur*, ediție îngrijită și note de Ion Pop, Editura Minerva, București, 1986, p. 192

de panou, în maniera realistă a lui Fundoianu, ca, de pildă, prezentarea legumelor.<sup>4</sup>

Criticul Iulian Boldea sublinia cu privire la acest poem:

„Titlul nu este deloc întâmplător, în măsura în care eul liric se definește pe sine prin periplul pe care-l efectuează într-o realitate polimorfă, descentrată și haotică, în care singurul fir ordonator e obsesia vizualizării unor noi spații, a descoperirii unor teritorii noi, a circumscrierii unor senzații inedite. Poetul e așadar un alter-ego al eroului homeric, un ins de o mare disponibilitate afectivă și senzorială, ce trăiește prin toți porii lumea, cu toate aspectele sale, de o uluitoare vehemență a empiricului,<sup>5</sup> .

Odată cu *Ulise* autorul abordează condiția poetului față de civilizația secolului XX și, fiind profund marcat de călătoriile la Paris, el „cântă acest oraș prin imagini caleidoscopice,, , Ulise devenind și poetul călător care „descoperă de asemenea sărăcia și mizeria,<sup>6</sup> .

Și criticul Șerban Cioculescu vorbește despre volumul *Ulise* (imp. Union, 1928, în 206 exempl.), subliniind valoarea deosebită a acestuia. Volumul a apărut în traducerea lui Roger Vailland (și a autorului) și cu o prefață a lui G. Ribemont-Dessaignes, cu titlul *Ulysse dans la cité*. Criticul subliniază că volumul reprezintă poema în nouăsprezece fragmente sau cântece a citadinului modern, o nouă odisee străbătută de trepidația secolului.

Ca și comentatorii români, G. Ribemont-Dessaignes – după ce se pune la adăpostul „misterului limbilor,, , adică al spiritului propriu al limbii românești, pe care firește nu o cunoaște – se oprește la calitatea evidentă și izbitoare a imagistului:

„Dar rămâne extraordinara putere a imaginilor care (...) se va regăsi în poemele lui Ilarie Voronca (...). Este o imagine a vieții întregi, este într-adevăr călătoria lui Ulysse. Un Ulysse care se trudește în biroul său mediocru, sub ochiul lui Mai-tare-ca-oricine, adică a Șefului-de-birou. Și universul se reduce la visuri. Poetul le operează „cum se operează intestinele,,... (...) Astăzi el se gândește la „Ulysse,, , pe care l-a scris la douăzeci și trei de ani, care vede din nou lumina în limba franceză, așa cum ar merita mai multe din volumele sale și ceea ce trebuie să fie mărturia și revelația unui adevărat poet,<sup>7</sup> .

G. Ribemont-Dessaignes mai precizează și că autorul:

„fără îndoială se entuziasmează după cum primăvara se entuziasmează de ea însăși, pentru poemele sale viitoare. Aceasta este în firea vieții. Și, în definitiv, cu excepția morții și a neantului, nimic nu e mai frumos decât viața,<sup>8</sup> .

„Traducerea se recomandă așadar prin exactitate și claritate, prin sintaxa mai puțin eliptică și din loc în loc punctată, spre deosebire de originalul, virgin de puncte și oarecum mai obscur. (...) De altfel, între primul și al doilea „Ulysse,, , timpul și-a însemnat evoluția și o dată cu dânsul Ilarie Voronca s-a regăsit într-o

<sup>4</sup>Cf. Ilarie Voronca, *Poeme*, în românește de Sașa Pană, Editura pentru Literatură Universală, București, 1961, p. VIII

<sup>5</sup>Iulian Boldea, *Teme și variațiuni*, EuroPress, 2012

<sup>6</sup>Cf. Carol Iancu în *Dialogue*, Revue d'études roumaines 7/1981, Université Paul Valéry – Montpellier, Numéro coordonné par Jean Lacroix, p. 14

<sup>7</sup>Șerban Cioculescu în *Cronica literară din Adevărul*, 46, nr. 14997, 22 noiembrie 1932, p. 1

<sup>8</sup>*Idem*, p. 1

*formulă treptat organică și viabilă. Sper că ultimele tenebre în care se rătăcește vor fi străpunse de lecția luminoasă a versiunii franceze.,<sup>9</sup>.*

În viziunea lui Marcel Raymond *Ulise* e un poem de factură „cubistă,, sau „simultaneistă,, , în care

*„se juxtapun pe un plan unic, fără perspectivă, fără tranziție, și adesea fără raport logic aparent, elemente disparate, senzații, judecăți, care se întrepătrund în fluxul vieții psihologice.,<sup>10</sup>*

În viziunea lui Ovidiu Crohmălniceanu „în *Ulise* poetul adoptă mai mult o atitudine retractilă față de universul civilizației moderne.,<sup>11</sup>.

O altă opinie întâlnim în *Dicționarul analitic de opere literare românești* de Ioan Pop în care se precizează:

*„În Ulise Voronca realizează o primă sinteză de relief major a operei sale. Călătorul mitologic emblematic e asimilat aici unui eu liric ce descoperă cu neliniște sau cu încântare spectacolul dinamic al metropolei moderne (Parisul), definită anterior, în texte programatice, ca „împărăție a reclamelor luminoase,, , conturând un topos al orașului feeric, desfășurat caleidoscopic în fața unei priviri curioase, lacome să înregistreze senzația și imaginea inedite. Eliberată de aura mitologică, „aventura,, e coborâtă în cotidian și în „banalitatea,, faptului comun, exaltat însă cu fervoare imnică.,<sup>12</sup>.*

Criticul Ion Pop menționează faptul că:

*„În mediul avangardei, poemul Ulise s-a bucurat de o primire deosebit de elogioasă. Sub semnătura lui Ștefan Roll, o primă recenzie a apărut în revista Integral (Ulise, în nr. 15, aprilie 1928, p. 16). E o întâmpinare festivă, în care glosa critică e înlocuită, practic, cu poemul în proză : „Deschizi cartea de oglinzi și un stol de șoimi se ridică să se așeze pe umerii tăi de cetitor împărătesc. Asculți, pulsează o horă românească inima în carnavalul Parisului. (...) Un poet mai înalt decât tine nu te lasă să vezi turnul Eiffel...,<sup>13</sup>.*

În viziunea criticului Ion Pop

*„Ulise e un fel de „poem total,, , de o acută modernitate a limbajului în contextul liricii românești a momentului și care nu putea să nu șocheze, până la descumpănire, critica. „E futurist, dadaist, suprarealist?,, - se întreba, de pildă, contrariat, G.Călinescu, răspunzând imediat, nu foarte decis : „Toate și nici una,,.,<sup>14</sup>*

Pentru Nicolae Manolescu (în *Metamorfozele poeziei*, 1968)

*„În Ulise (ecou îndepărtat din Joyce), poetul alcătuiește un lung reportaj, trecând prin diminețile orașului, străzile, tramvaiul, piața, călătorind pe Valea Prahovei până la Brașov și sfârșind la Paris. În toată discursivitatea și haosul*

<sup>9</sup>Idem, p. 2

<sup>10</sup>M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Ed.J.Corti, 1963, p. 234

<sup>11</sup>Ovidiu Crohmălniceanu – *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2001, p. 98

<sup>12</sup>Ioan Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 1019

<sup>13</sup>Ion Pop în *Ilarie Voronca, Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992, p. 253

<sup>14</sup>Ion Pop, *A scrie și a fi - Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Editura Cartea românească, 2007, p. 125

*percepției răsar imagini scânteietoare și insule de poezie foarte frumoase, cum ar fi descrierea Pieței (...),<sup>15</sup>.*

Sub semnul prematurei dispariții a poetului, Șerban Cioculescu se referea în evocarea publicată în revista *Orizont*, din 1 mai 1946 *Ilarie Voronca*, și la poemul *Ulise*, în contextul unor observații de ordin mai general, privind limbajul liric al autorului său:

*„S-a constatat de mai multe ori, în limbajul liric al poetului nu știu ce delir imagistic, șuvoi nestăpânit de asociații adeseori disparate, inundând matca primordială a poemei. Voronca era desigur un frenetic, poate din nevoia simultaneistă de a capta în același moment, prin toate simțurile, senzațiile toate, de care ele se pot împleti și sătura. Nu încapă îndoială că, din punctul de vedere artistic, acest fel de a fi nu se poate înstăpâni cu eficacitate, pentru că arta este alegere și eliminare, iar nicidecum canal colectiv al tuturor senzațiilor și impresiilor răvășite în cutia craniană. De altă parte, este însă o modalitate psihică interesantă prin raritatea ei. (...) La Ilarie Voronca niciodată creșterea lăuntrică nu s-a organizat mai temeinic ca în poemul *Ulise*, cântecul de explorare a Cetății moderne,<sup>16</sup>.*

Un *Ilarie Voronca sub pecete barocă* propune Ion Vârtic în volumul de eseuri *Spectacol interior*, Cluj, Editura Dacia, 1977, vorbind despre un „barochist citadin, cu grații extravagante, într-o manieră teatrală,, , un decor ostentativ prevestindu-l pe Emil Botta.

*„Există – notează eseistul – un adevărat univers baroc, un amestec imponderabil de real și ireal, demistificat adeseori de câte o notație prozaică, voit terestră. Sunt nenumărate simboluri ale fragilității și transparenței (aerul, fumul, marea, aburul, spuma, oglinda, ceața, zăpezile, cenușa, frunzele) ori ale prețiozității (păunii, centaurii, nimfele),, . Pentru Ion Vârtic *Ulise* reprezintă un „frenetic reportaj liric, în care se relevă toate trăsăturile definitorii ale poeziei lui Voronca,, , fiind, în acest context, un punct central de referință<sup>17</sup>.*

## BIBLIOGRAPHY

### Corpus:

*Ulise*, Colecția Integral, Paris, 1928 (portret de Marc Chagall; tiraj de 206 de exemplare)

### Bibliografie critică:

Boldea, Iulian *Teme și variațiuni*, EuroPress, 2012

Cioculescu, Șerban în *Cronica literară din Adevărul*, 46, nr. 14997, 22 noiembrie 1932

Crohmălniceanu, Ovidiu – *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2001

Iancu Carol în *Dialogue*, Revue d'études roumaines 7/1981, Université Paul Valéry – Montpellier, Numéro coordonné par Jean Lacroix

Pop, Ioan *Dicționar analitic de opere literare românești*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007

<sup>15</sup>Ion Pop în *Ilarie Voronca*, *Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992, p. 258

<sup>16</sup>*Idem*, p. 258

<sup>17</sup>*Idem*, p. 259

Pop, Ion *A scrie și a fi - Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Editura Cartea românească, 2007

M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Ed.J.Corti, 1963

Ștefan Roll, *Ospățul de aur*, ediție îngrijită și note de Ion Pop, Editura Minerva, București, 1986

Voronca, Ilarie *Poeme*, în românește de Sașa Pană, Editura pentru Literatură Universală, București, 1961

Voronca, Ilarie *Zodiac*, Editura Minerva, București, 1992



## THE AESTHETIC TRANSFIGURATION OF FOLKLORE INTO THE CREATION OF ION CREANGĂ

Mariana Cocieru

Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova

*Abstract: The diverse reception of ethnofolkloric constituents by writers has generated a multitude of ways to recontextualize popular creation in the fabric of literary works, resonating in a range of tones. Referring to the junimist writers, we will find an interest in collecting, researching and processing ethnofolkloric constants until a major focus on their absorption in literary works. The poet Mihai Eminescu not only collected and studied the folk heritage of the people, but also processed it to a total assimilation, sublimation of it. The original achievements obtained demonstrate the creative capacity of folklore to reshape literature, and the aesthetic transfiguration of ethnofolkloric constituents contributed to the universalization of Romanian spirituality. The continuous infusion also generated the variation of the popular creation, the latter enriching or polishing its forms. Creanga's closeness to the popular ethos generated a perfection of the cult fairy tale. George Călinescu comparing the two writer-friends would emphasize the genius of both, stating that while Mihai Eminescu starts from the millennial culture of his people, Ion Creangă assumes it, assimilating the millennial universal culture.*

*Keywords: aesthetic transfiguration, folkloric model, ethnofolkloric constants/ constituents, popular language*

Receptarea diversă a constituentelor etnofolclorice de către scriitori a generat o multitudine de modalități de recontextualizare a creației populare în țesătura operelor literare, rezonând într-o gamă de tonalități. Referindu-ne la scriitorii junimiști, vom constata un interes pentru culegerea, cercetarea și prelucrarea constantelor etnofolclorice până la o concentrare majoră asupra absorbției acestora în operele literare. Poetul Mihai Eminescu nu doar a cules și a studiat moștenirea folclorică a poporului, ci și a prelucrat până la o asimilare, sublimare totală a acesteia. Realizările originale obținute demonstrează capacitatea creatoare a folclorului de a remodela literatura, iar transfigurarea estetică a constituentelor etnofolclorice a contribuit la universalizarea spiritualității românești. Infuzarea continuă a generat și varierea creației populare, aceasta din urmă îmbogățindu-și sau șlefuindu-și formele. Apropierea lui Creangă de etosul popular a generat o desăvârșire a basmului cult. George Călinescu comparându-i pe cei doi scriitori-prieteni avea să sublinieze genialitatea ambilor, afirmând că în timp ce Eminescu pornește de la milenara cultură a poporului său, Creangă și-o asumă, asimilând cultura universală milenară. Pentru a sublinia și mai mult deosebirea dintre cele două abordări literare distincte ale folclorului, vom completa cele expuse de Călinescu prin afirmațiile acad. Mihai Cimpoi: „Creangă este liantul direct dintre folclor și literatura cultă, în timp ce Eminescu este un liant mijlocitor. <...> Creangă își trage substanța medulară din însăși *arhetipalitatea*; este *arhetipal*

*genuin*, în formă pură (Eminescu fiind arhetipal în formă rafinată, decantată)<sup>1</sup>, e „un autentic *homo folcloricus*, conservator și arhaic”<sup>2</sup>.

Cercetătorii fondului folcloric al creațiilor lui Ion Creangă au încercat în lucrările lor să surprindă câteva momente-cheie importante pentru o atare investigație. Au fost cercetate izvoarele și variantele poveștilor crengiene, precum și paralela dintre arta de narator proprie scriitorului și reproducerea folclorului de către culegătorii acestuia. Rezultatele obținute au demonstrat o „atitudine literară activă” (Apostolescu Mihai) pentru proza populară și contribuția personală în crearea basmelor, printr-o detașare de modelul folcloric aflat în permanentă transformare și de modalitatea de repovestire a folcloriștilor-culegători.

Selectarea și reproducerea materialului folcloric în tradiție reprezintă un proces comun al colectivității, în literatură însă aparține în exclusivitate scriitorului. Scriitorul nu doar preia din folclor, ci prelucrează, asimilează, transfigurează, până la obținerea unui subiect cristalizat, astfel fiecare secvență preluată de Creangă își găsește finalitate epică: „el nu înfățișează segmente de frumusețe folclorică, fie de natură imaginativă, fie de esență reflexivă, ci, temperament epic prin excelență, le integrează cu necesitate într-o formă artistică unică”<sup>3</sup>. Ceea ce se întâmplă cu basmele lui Creangă în procesul de re-folclorizare, când urmează treptele prin care trece o operă literară depersonalizată de talentul artistic al scriitorului de către autorul colectiv, demonstrează diferențierea creației de autor de cea anonimă. Perceperea ambiguă a poveștilor sale rezidă în originalitatea inimitabilă, indefinibilă pentru majoritatea criticilor, din cauza reproducerii exacte a prototipului folcloric. O parte din critici, urmând perspectiva lui Maiorescu, îl consideră pe scriitorul humuleștean „povestitor poporal”/ „scriitor poporal” (Ibrăileanu/ Călinescu), „scriitor popular” (Iorga), grație dramatizării realiste a basmului, iar alții sunt de părerea că poveștile lui Creangă urmează un proces continuu de re-folclorizare, invocate fiind apariția și circulația în variante a operelor: „*Povestea lui Harap Alb*” (peste 16 variante, atestate de Ovidiu Bârlea), *Soacra cu trei nurori* (9 variante), *Dănilă Prepeleac* (reprezintă o combinație a 2 tipuri, pentru I parte – 12 variante, pentru a II-a – 66), *Povestea porcului* (71 variante), *Povestea lui Stan Pățitul* (23 variante), *Ivan Turbincă* (2 subtipuri: 37 variante subtip 330A și 25 variante subtip 330B), *Ursul pâcâlit de vulpe* (51 variante); *Capra cu trei iezi* (19 variante); *Punguța cu doi bani* (20 variante), *Fata babei și fata moșneagului* (22 variante). În timpul campaniilor de teren din 1935 în satul Iurcenii, folcloristul Petre Ștefănuță va completa șirul izvoarelor atestate pentru basmele lui Creangă, descoperind 2 variante ale *Poveștii lui Harap Alb*, 2 ale textului *Dănilă Prepeleac*, 3 ale *Prostiei omenеști*, 2 ale poveștii *Fata babei și fata moșneagului*, 2 ale *Poveștii porcului*, o variantă a *Caprei cu trei iezi*. Atestarea variantelor i-a permis cercetătorului să constate „raportul just care există între opera colectivă a poporului și opera artistului desăvârșit Ion Creangă”, subliniind că toate variantele descoperite fac parte din izvorul de basme auzite și repovestite de scriitorul humuleștean. Povestirea *Inul și cămeșa*, neatestată în catalogul internațional Aarne-Thompson, este raportată de folcloristul Ovidiu Bârlea unui subiect mai amplu, intitulat *Povestea cănepii*, unde o fată pentru a se apăra de strigoii care vor s-o răpească le narează, în sens

<sup>1</sup> Cimpoi Mihai. *Sinele arhaic. Ion Creangă: Dialecticile amintirii și memoriei (eseu)*. Iași: Princeps Edit, 2001, p. 109.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>3</sup> Apostolescu Mihai. *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*. București: Minerva, 1978, p. 101.

apotropaic, povestea cânepii: de la arat și semănat, până la confecționarea cămășii<sup>4</sup>. Interesantă și apropiată în sens didactic ni se pare și motivul prelucrării pâinii din poveștile *Mirele și lupul; Bou Bălan; Toderică Făt-Frumos*, unde pâinea relatează istoria sa existențială fie lupului, șarpelui sau zmeului pentru a salva viața protagonistului, al eroului principal, trasând prin ritualul magic al narării un cerc apotropaic în jurul celui care și-a „juruit”/amanetat viața. Se presupune că scriitorul Creangă ar fi cunoscut aceste povești și preluând tiparul structural folcloric, adică etapele ce țin de creșterea și prelucrarea plantei, a recreat o poveste originală a inului. În aceeași cheie didactică este și povestirea *Acul și barosul*, tipul căreia, de asemenea, nu a fost atestat. Motivul disputei privind întâietatea anumitor plante, obiecte, fenomene e unul cunoscut spiritualității românești. În culegerile de folclor vom întâlni discuții în contradictoriu între grâu și popușoi<sup>5</sup>; soare, lună și vânt<sup>6</sup>; viță-de-vie, stejar, nuc, trandafir<sup>7</sup>; foc și apă etc.

Studiul redevabilului etnolog român Ovidiu Bârlea *Poveștile lui Creangă* nuanțează într-o manieră relevantă relația de adâncime a creației humuleșteanului cu creația populară orală. În pofida tuturor comparațiilor cu arta de a nara a marilor scriitori universali, subliniază Bârlea, originalitatea și specificul stilistic al lui Creangă urmează a fi raportate mai degrabă artei de a nara a povestitorilor populari. „Geniul proximal al operei lui Creangă este povestea populară românească în haina ei moldovenească și cercetarea literară trebuie să pornească de aici. Creangă face parte din aceeași familie cu povestitorii populari, de care totuși se distanțează peste așteptări: e fratele genial al acestora. Le sunt comune același patrimoniu prin moștenire, același aer de familie, aceleași mijloace de realizare, decât că scânteia geniului a dat roadele cuvenite numai la Creangă. La aceasta Creangă a fost ajutat nu numai de ceea ce se numește talent, ci și de privilegiul unei culturi, de grad mulțumitor și mai cu seamă de posibilitățile pe care le oferea creația prin scris”<sup>8</sup>. Spre deosebire de realizările celorlalți junimiști, evidențiază etnologul, opera lui Creangă, prin fond și formă, se apropie cel mai mult de caracterul autentic al folclorului, cu toate acestea, calitățile artistice ale acesteia sunt net-superioare celor ale povestitorilor populari: „el nu numai respectă fondul folcloric al poveștilor, dar utilizează și procedeele populare de a le înveșmânta în acea formă, care este totuși atât de personală”<sup>9</sup>.

Asemeni basmelor populare, poveștile lui Creangă relatează (deși într-o formulă desacralizată, grație aspectului scris) traseul inițiat, specific personajelor de povești pentru a-și atinge scopul, precum și gama de obstacole pe care trebuie să le depășească eroul principal, respectând ritualul ascendenței de la profan la inițiat/sacru. E drumul ireversibil de purificare spirituală pe care Harap Alb îl parcurge pentru a deveni împărat, al fetei de împărat din *Povestea porcului* de a-și împlini destinul, al lui Stan/Ipate de a traversa cea de a doua etapă din ciclul existențial și a se încadra în noul său statut social. Similar, am putea vorbi despre același drum și în *Amintiri din copilărie*, unde eroul Nică, urmând traseul cunoașterii, va deveni adolescent și va

<sup>4</sup> Bârlea Ovidiu. *Antologie de proză populară epică*. Vol. III. București: Editura pentru Literatură, 1966, p. 312. A se vedea: *Cânepiștea*. În: Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. II. Iași: Polirom, 1998, p. 419-420.

<sup>5</sup> Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom, 1998, p. 151-151.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 336.

<sup>7</sup> A se vedea: *Legenda viței-de-vie*. În: *Jurnal Spiritual*. Revistă de dialog etic estetic și religios. Disponibil pe: <https://jurnalspiritual.eu/legenda-vitei-de-vie-pentru-cei-mici/>.

<sup>8</sup> Bârlea Ovidiu. *Poveștile lui Creangă*. Cluj: Editura pentru literatură, 1967, p. 229-230.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 149.

părăsi copilăria. Uneori drumul gnoseologic trece spre final într-un itinerar al întoarcerii. Așa cum se întâmplă cu eroul din *Prostia omenească*, după ce cunoaște o lume și mai neghioabă decât cea lăsată acasă: „Așa, drumețul nostru, mirându-se și de această mare prostie, zise în sine: «Mâta tot s-ar fi putut întâmpla să deie drobul de sare jos de pe horn; dar să cari soarele în casă cu oborocul, să arunci nucile în pod cu țăpoiul și să tragi vaca pe șură, la fân, n-am mai gândit!» Apoi drumețul se întoarce acasă și petrecu lângă ai săi, pe cari-i socoti mai cu duh decât pe cei ce văzuse în călătoria sa”.

Analizând metafora *drumului* în opera lui Ion Creangă, cercetătorul Iulian Negrilă va descoperi un repertoriu variat al semnificațiilor: un drum al existenței și unul al răzbunării în *Capra cu trei iezi*, unul al pagubei și al norocului în *Dănilă Prepeleac*, unul al disperării și al câștigului/îmbogățirii în *Punguța cu doi bani*, dar și în *Fata babei și fata moșneagului*, unul al căutărilor pentru a-și găsi rostul pe acest pământ al lui Ivan Turbincă care șovăia „când la o margine de drum, când la alta, fără să știe unde se duce” (*Ivan Turbincă*). Drumul lui Ivan nu este unul definit: ba e la rai, ba e la iad, ba iarăși la rai, conturându-se spre final în cel al biruinței asupra Morții prin istețime și obținerea veșniciei. La cele identificate de Negrilă vom completa și conotația unui drum al slujirii/servirii drept răsplată în *Povestea lui Stan Pățitul*. Drept concluzie vom invoca opinia lui G. Munteanu care surprinde în metafora drumului principiul de structurare a întregii opere crengiene.

Urmărind stereotipul compozițional al basmelor, vom constata și aici prezența formulelor de început, mediane și finale, doar că asumându-și supremația de creator, Creangă-scriitorul le modifică, pe cele finale în special, în „adevărate demonstrații de virtuozitate și animații”<sup>10</sup>: „Ș-apoi fost-au fost poftiți la nuntă: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor și Crăiasa zânelor, minunea minunilor din ostrovul florilor! Și mai fost-au poftiți încă: crai, crăiese și-mpărați, oameni în seamă băgați, ș-un păcat de povestar, fără bani în buzunar. Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea! Și a ținut veselie ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă”.

Originalitatea scrisului crengian, nuanțată de critica literară, consistă în stilistica aproape identică a poveștilor și *Amintirilor din copilărie*, poveștile fiind considerate niște pseudoamintiri, iar amintirile – niște basme. Procedul va fi definit de Cornel Regman drept *imprimare* a unui stil specific și coerent<sup>11</sup> întregii creații. Mihai Eminescu va releva printre primii că originalitatea basmelor lui Creangă constă în „modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se îmbracă ele, sunt modificățiunile locale, potrivite cu spiritul și datinile noastre!”<sup>12</sup>.

Creația lui Creangă, situată pe un fundament folcloric la care se revine pentru o nouă restructurare, demonstrează o pleneră absorbție și transfigurare estetică extraordinară. Simbioza cu folclorul e resimțită nu doar în povești, dar și în celelalte producții literare: *Amintiri din copilărie*, *Moș Ion Roată*, *Moș Nichifor Coțcarul*. Pompiliu Constantinescu subliniază că *Amintirile* sunt niște realități originale constituite în baza unor „prototipuri mitice, în gesturi paradigmatică, care asigură ordinea simbolică a imaginarului”<sup>13</sup>. Prin conținut și esență umană creația lui Ion Creangă obține un caracter universal, iar prin formă demonstrează un specific

<sup>10</sup> Regman Cornel. *Ion Creangă o biografie a operei*. Cluj-Napoca: Dacia, 1997, p. 214.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 35

<sup>12</sup> Eminescu Mihai. *Opere*. Vol. XI: *Publicistică*. București: Editura Academiei Române, Muzeul Literaturii Române, 1984, p. 160.

<sup>13</sup> Apud: Trandafir Constantin. *Ion Creangă: spectacolul lumii*. Galați: Editura Porto-Franco, 1996, p. 28.

național, regional sau chiar local. Esența universalității creației crengiene e pusă pe seama limbajului „specific paremiologic, «regional» sau doar apropiat țaranului român”<sup>14</sup>, dar și pe seama originalității artistice create de povestitorul, care îl plasează în literatura universală a spațiului european. Atât Creangă, cât și Eminescu, Slavici au sesizat în folclor un izvor nesecat de constituente, pe care le-au asimilat prin intermediul limbii, interesați fiind de expresivitatea estetică și psihologică, de factorul etnic, de autenticitatea artistică.

Analizând tehnicile de originalizare a schemei basmului în creația lui Creangă, Cornel Regman va constata că acestea îi sunt caracteristice următoarele modalități de transstilizare: *amplificarea* ca „modalitate de a însufleți schema sau de a o masca măcar, fie pe cale narativă (portret, fixare de situație, relatare), fie pe cale dialogică (scenă, „moment dramatic”, mai adesea comic)”; *localizarea* – reflectată în perspectiva de a-și privi „eroii de basm prin moduri idiomatice sătești (limbaj, gestică, mentalitate, care ne conduc în chiar inima Humuleștilor)” (îndeletnicirile personajelor din *Soacra cu trei nurori* vădesc cadrul de viață moțesc și un timp contemporan naratorului); *amalgamarea*, proprie și romanului *Amintiri din copilărie*, definită drept „o operă compozită, [cu] un amalgam de tehnici și materiale în care autorul și Naratorul își trec unul altuia cuvântul”<sup>15</sup>.

Același exeget va distinge în arta de povestitor al scriitorului Creangă câteva momente definitorii: „cea mai însemnată sursă de efecte fermecător-umoristice e chiar conectarea la erudiția aparte a scriitorului: inepuizabila gamă de proverbe și citații, așadar de aforistică populară”<sup>16</sup>. În creația lui Creangă proverbul „e poftit din loc în loc să sancționeze sau să cauzioneze situația ivită”<sup>17</sup>. Exegetul nu se oprește la această constatare, dezvăluind și partea considerabilă a expresiilor paremiologice enunțate de diversele personaje crengiene: împărați, feți-frumoși, spâni și cai năzdrăvani, capre și iezii, lupi, draci travestiți etc., care declanșează „pura comedie”. Prin arta oratorică a personajelor din *Acul și barosul*, care nu e altceva decât „o modestă montare scenică cu scop vădit didactic, dar care preludează seria spectacolelor de anvergură”, este schițată o gamă de procedee ale însuflețirii umoristice a textului prin proverbe, de la cel care exprimă „concluziv-drastic sau batjocoritor opinia conlocutorului, până la formele aluziv-ironice <...> în care «demonstrarea» zicerii echivalează cu un adevărat joc intelectual”<sup>18</sup>. Dar acest procedeu nu cunoaște dezvoltare, e stânjenit. În *Capra cu trei iezi*, menționează Regman, acesta va cunoaște o descătușare, devenind o „strălucită demonstrație de spontaneitate și vervă”. În poveste proverbele și expresiile care se „suced cu precipitare”, dar și componentele anecdotei sunt asimilate în contextul fabulei, încât realizează un „aliaj năstrușnic”. Prin tehnica mimetică, a personificării, prozatorul imprimă personajelor-animale trăsături umane: capra e o sărmană văduvă, iezii sunt copii, iar lupul – un bărbat care îi sugrumă copiii. Proverbele enunțate de către actanții acțiunii conform imaginii personificate ajută la descoperirea trăsăturilor acestora, a oamenilor pe care îi reprezintă.

În *Povestea lui Harap Alb*, se intuiește o desăvârșire a procedurii prin depășirea mimetismului din *Capra cu trei iezi*, unde iezii „imită” copiii, care execută acțiuni proprii maturilor. Calul năzdrăvan, conform tradiției basmelor folclorice, întrunește calitățile umane ale

<sup>14</sup> Apostolescu Mihai. *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*. București: Minerva, 1978, p. 8.

<sup>15</sup> Regman Cornel. *Ion Creangă o biografie a operei*. Cluj-Napoca: Dacia, 1997, p. 215.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

unui bun prieten, sfetnic și ajutor. Meritul lui Creangă constă nu doar în reproducerea stereotipului animalier, cât în înzestrarea acestuia cu grai presărat cu expresii paremiologice care nu sunt întâmplătoare, încântând cititorul prin ironia paremiologică stimulativă și care „fac corp indestructibil cu individualitatea sa și se colorează în funcție de atitudinile succesive luate”<sup>19</sup>. Un efect scontat asupra receptorului o au și paremiile sau citatele (stihuri) în versuri care au o organizare ritmică expresivă (clauzulă), rimă perfectă sau imperfectă (asonanță): „Șede hârbu-n cale și râde de oale” (*Acul și barosul*); „Deschideți ușa/ Că vine mătușa” (*Capra cu trei iezi*); „În înaltul cerului/ Văzduhul pământului/ Pe deasupra codrilor,/ Peste vârful munților”, „Nu aduce anul, ce aduce ceasul”, „Când sunt zile cu noroc, treci prin apă și prin foc”, „Amar era să fie de voiu,/ De nu eram noi amândoi;/ Și cu străjuirea voastră,/ Era vai de pielea noastră!” (*Povestea lui Harap Alb*); „Ipate, care dă oca pe spate/ Și face cu mâna să-i mai aducă una” (*Stan Pățitul*) etc. Având la bază expresiile paremiologice, Creangă reușește prin gura personajelor sale să creeze o proză ritmată, cadentată. Iată, bunăoară finalul despărțirii lui Harap Alb de ortacii săi: „Se opresc cu toți în cale,/ Se opresc și zic cu jale:/ – Harap Alb, mergi sănătos!/ De-am fost răi, tu ni-i ierta,/ Căci și răul câte-odată prinde bine la ceva!...”

O altă latură care definește stilul lui Creangă sunt numeroasele procedee cu efect „incantatoriu” spicuite din particularitățile limbii vorbite, populare, „ale celei țărănești în speță”<sup>20</sup>: frecvența dialogului și a monologului, interjecțiile, repetițiile, onomatopeele, exclamațiile, conjuncția și cu rol narativ, expresiile idiomatice etc. – toate reorganizate în funcție de aspectul narativ și de personaje, pe care le analizează lingvistul Iorgu Iordan în studiul *Limba lui Creangă*<sup>21</sup>, G. I. Tohăneanu în *Stilul artistic al lui Ion Creangă*<sup>22</sup>, dar și Constantin Trandafir în *Ion Creangă – spectacolul lumii*<sup>23</sup>. Pronunțându-se categoric împotriva afirmației că din punct de vedere lexical, limba marelui nostru povestitor are caracter „regional” sau „dialectal”, Iorgu Iordan va sublinia prezența caracterului popular, care trebuie raportat la limba literară scrisă și la aspectul regional. Utilizând doar foarte puține regionalisme, specifice Moldovei, Creangă a supus metaforele vorbirii orale unui lung proces de valorizare originală, resemantizare, selectare, reținând numai „latura ei cea fără de moarte”.

Momentul poate fi explicat prin existența unui model cultural al folclorului, care oferă valori mereu valabile și necesare scriitorilor. Recurența actului folcloric dovedește existența acestui model. În pofida modificărilor de ocupații și mentalități ale poporului, modelul cultural creat nu se schimbă. Limbajul popular nu trebuie analizat doar sub aspect lingvistic, o deosebită relevanță o are și conținutul psihologic, pentru perceperea emotivă și simbolistică. Constituentul folcloric nu are o existență izolată. Fiind un produs social, dezvăluie toate credințele și superstițiile mitice, religioase, estetice ale autorului colectiv. Preluate din folclor, basmele lui Creangă întruchipează fiecare în parte o variantă a unui model de o largă circulație. Reintegrate ulterior prin folclorizare în circuitul viu al creației populare și în acest fel sporind și procesul de variere al modelului inițial, vor desemna o serie de nuanțări stilistice ale aceleiași realități.

Transfigurat artistic, limbajul popular produce în dialogurile narațiunilor crengiene un fel de relaxare jovială, chiar dacă unele scene sunt departe de a fi vesele (de ex.: discuția dintre

<sup>19</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 193.

<sup>21</sup> Iordan Iorgu. *Limba lui Creangă*. În: Iordan Iorgu. *Limba literară – studii și articole*. București: Scrisul românesc, 1977.

<sup>22</sup> Tohăneanu G. I. *Stilul artistic al lui Ion Creangă*. București: Editura Științifică, 1969.

<sup>23</sup> Trandafir Constantin. *Ion Creangă – spectacolul lumii*. Galați: Porto-Franco, 1996.

capră și lup, cea dintre capră și iedul mic asupra unui eveniment tragic). Exegetul Cornel Regman e de părerea că atunci când fabula înclină spre comedie, parodie sau ludic, e o constatare a meritului scriitorului, și nu a personajelor-animale sau a caracterelor umane pe care le imită. Aceeași situație ne este dezvăluită și în *Soacra cu trei nurori*. Schimbul de replici dintre cele trei nurori pentru pregătirea actului final împotriva soacrei se transformă din violent în comic. Asemenea și replicile calului năzdrăvan, presărate cu expresii paremiologice, adresate lui Harap Alb, au rolul de a-l încuraja, creând receptorului narațiunii o stare de „beatitudine”. Scene de comedie sunt întrețesute și în *Amintiri din copilărie*, chiar dacă avalanșa de proverbe și zicători este redusă până la funcția de „a încheia o experiență”, definind „post-factum o conduită”. Unitățile paremiologice descoperă o semantică deja consolidată în mentalitatea populară, iar recontextualizarea lor în cadrul literar artistic va demonstra o resurrecție prin resemantizare sau o sporire nuanțată a valorii semantice tradiționale.

Personajele lui Creangă, descendente din lumea basmelor și a satului tradițional, sunt păstrătoare și promotoare ale unor credințe și ritualuri autentice. Voi lua în vizor doar un element tradițional. Efectuarea unor practici de contracarare a efectelor negative rezultate din anumite acțiuni ale dușmanilor îl determină pe narator să-i atribuie mamei sale însușirile corespunzătoare: „plină de minunății”, „vestită pentru năzdrăvăniile sale”. *Smaranda* Creangă, utilizând arsenalul mijloacelor magice, „alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru și abătea grindina în alte părți, înfigând toporul în pământ, afară, dinaintea ușii; încheaga apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare” [respectiva operațiune magică este considerată una de performanță în mentalitatea populară, invocată fiind și în *Povestea porcului*: „o vrăjitoare strașnică, care încheaga apa și care știa toate drăcăriile de pe lume”]; „bătea pământul sau peretele, sau vrun lemn, de care mă păleam la cap, la mână sau la picior, zicând: «Na, na!», și îndată-mi trecea durerea”. Apoi dacă vuia în sobă tăciunele aprins, mama îl muștra în vatra focului, buchisindu-l cu cleștele pentru a opri vântul și vremea rea. Iar dacă observa că plodul nu arată prea bine, vădind semne de deochi, lua funingine din gura sobei sau glod din colbul adunat pe opsasul încălțăminte și ungându-l în frunte îl descânta: „Cum nu se dioache călcâiul sau gura sobei, așa să nu se dioache copilașul”. Practicile realizate au funcție apotropaică, de ocrotire a celor bolnavi de duhurile rele. Tot pentru odrasla sa, mama nefiind probabil sigură în capacitățile sale magice sau pentru a intensifica acțiunile întreprinse de ea pentru protejarea copilului, aleargă și alți performeri ai practicii cu caracter magic: babe ce trag pe fundul sitei 41 de bobi, zodieri și cărturărese, femei bisericose, care îi vor prezice băiatului un viitor prosper. Practicile efectuate de mama sunt încadrate într-un topos simbolic, al *casei părintești* și al satului cu împrejurimile lui. „Casa părintească reprezintă astfel spațiul asigurator, cel de-al doilea, după cosmos, în care naratorul își plasează ca atare personajul. Tot ceea ce aparține acestui spațiu posedă însușiri protectoare incontestabile, astfel încât naratorul își poate considera personajul drept o ființă într-adevăr liberă, care, în acest loc, nu este supusă nici unui fel de constrângeri”<sup>24</sup>. Asemenea mamei, a interiorului casnic, și biotopul rural are aceeași funcție protectoare față de personajul Nică, ocrotindu-i dreptul la libertate în limitele prestabilite de legi nescrise.

Raportarea la folclor e în specificul detaliilor, menționează Dan Mănuță: „Din perspectiva noastră, asemenea enumerări de obiceiuri și îndeletniciri casnic-rurale, de obiecte din sfera acestora, de detalii de îmbrăcăminte din aceeași zonă ș.a.m.d. au un singur scop: acela de a

<sup>24</sup> Mănuță Dan. *Structuri narative în „Amintiri din copilărie”* (fragment). În: *Limba română*. 2008, nr. 3-4, p. 78.

consfinți, prin invocare repetată, forța protectoare a universului rustic în care se mișcă, chiar dincolo de casa părintească, personajul Nică”<sup>25</sup>.

Valorile enunțate ale spațiului rural: îndeletnicirile țăranilor, tradițiile și obiceiurile folclorice, elementele patrimoniului cultural imaterial, limbajul popular, sunt constante etnofolclorice absorbite atât de romanul cu tentă memorialistică, cât și de lumea poveștilor.

Unicitatea lui Creangă nu trebuie căutată în ritmuri și interogații ori în pigmenții aforistici, ci în aliajul în care s-au topit elementele materiale și spirituale specifice lumii sale în care domină impulsul natural al rostirii, discursul vivace, sobru și funcțional.

## BIBLIOGRAPHY

CIMPOI, M. *Sinele arhaic. Ion Creangă: Dialecticile amintirii și memoriei (eseu)*. Iași: Princeps Edit, 2001.

APOSTOLESCU, M. *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*. București: Minerva, 1978.

BÂRLEA, O. *Antologie de proză populară epică*. Vol. III. București: Editura pentru Literatură, 1966.

NICULIȚĂ-VORONCA, E. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom, 1998. Vol. II. Iași: Polirom, 1998.

BÂRLEA, O. *Poveștile lui Creangă*. Cluj: Editura pentru literatură, 1967.

REGMAN, C. *Ion Creangă o biografie a operei*. Cluj-Napoca: Dacia, 1997.

EMINESCU, M. *Opere*. Vol. XI: *Publicistică*. București: Editura Academiei Române, Muzeul Literaturii Române, 1984.

TRANDAFIR, C. *Ion Creangă: spectacolul lumii*. Galați: Editura Porto-Franco, 1996.

APOSTOLESCU, M. *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*. București: Minerva, 1978.

IORDAN, I. *Limba lui Creangă*. În: Iordan Iorgu. *Limba literară – studii și articole*. București: Scrisul românesc, 1977.

TOHĂNEANU, G. I. *Stilul artistic al lui Ion Creangă*. București: Editura Științifică, 1969.

TRANDAFIR, C. *Ion Creangă – spectacolul lumii*. Galați: Porto-Franco, 1996.

MĂNUCĂ, D. *Structuri narrative în „Amintiri din copilărie”* (fragment). În: *Limba română*. 2008, nr. 3-4, p. 75-80.

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 79.



## THE IMAGE OF THE ORIENTAL WOMAN IN THE CREATION OF MIRCEA ELIADE

Elisaveta Iovu

Scientific researcher, The University of State „Dimitrie Cantemir”, Republic of Moldova

*Abstract: In this article we intend to make a foray into the repository of romanian literature and to present the image of the oriental woman. For this purpose, the work of the romanian philosopher and writer Mircea Eliade is relevant, who creates a „robot portrait” of the Eastern woman compared to the Western one. The image of the western woman in the eastern mentality and of the eastern woman in the western mentality varies from positive to negative imagotypes and vice versa. In Eliade's work, the oriental woman, especially indian, is very loving, family-oriented, shows care and kindness towards her family, knows how to „sacrifice” for the welfare of the family, being a good housewife and always an excellent host for the „sons” of the West. Neither in the work of Eliade, nor of the indian author, the young woman (ladies) of both Western (english, german) and anglo-indian origin enjoys a positive image. Eliade's work about India offers us the special opportunity to know through numerous mirrors, the image of the oriental woman compared to the european one, through the sum of imagotypes that meet prejudices and clichés of perception, but also the attitude of the romanian writer. Therefore, Eliade's literature offers a very varied and valuable collection of hetero-imagotypes about the Other / Stranger in the East.*

*Keywords: oriental woman, western woman, positive imagotypes, negative imagotypes, portrait, image.*

Din cele mai vechi timpuri se credea despre femeia orientală că este inferioară bărbatului său, cu atât mai mult inferioară femeii occidentale. În dependență de regiunea geografică și națiunea din care face parte, imaginea femeii orientale diferă cu mici excepții de la o națiune la alta. Spre exemplu, în Egiptul Antic femeia se bucura de un statut egal cu bărbatul în fața legii, dar s-ar putea presupune, datorită unui obicei ciudat/ barbar și faptul că soția trebuia să-și urmeze soțul și-n moarte (obicei la celți, vikingi și chiar în India). Spre deosebire de celelalte femei orientale (asiriene, evreice, indiene, arabe) cea egipteană era mai respectată, ea avea unele drepturi, era stăpâna casei, cu mici excepții devenea și capul familiei. Ținând cont de tradiția religioasă, femeia egipteană trebuia tratată bine. Acest lucru este vizibil și-n faptul că femeile egiptene au îndeplinit și funcții de preotese ale templelor, funcții înalte de stat, precum fiind demne și de tronul țării.

La capătul opus se află imaginea femeii la asirieni, care capătă nuanțe negative. Femeia din Mesopotamia se crede că era „o sclavă” atât a familiei, societății, cât și a bărbatului ei. Acesta putea s-o repudieze familiei dacă ea era sterilă, bolnavă grav sau pentru alte motive neîntemeiate; dacă nu avea grijă de soț și de casă era aruncată în apă (omorâtă); pedeapsa capitală era pasibilă și-n cazul adulterului; după moartea soțului trebuia neapărat să se

căsătorească cu fratele acestuia, sau cu fiul dintr-o altă căsătorie a bărbatului ei; i se putea aplica pedepse fizice, corporale grele sau omorâtă.

În India, femeia se bucura de o considerație incontestabilă până la instaurarea islamismului, în care poziția ei în societate a căzut drastic. Indiferent de perioada istorică persistă percepția că ele sunt dependente de soții lor, că este supusă bărbatului, că „soția devotată” putea să se sinucidă pentru soțul ei; dacă soțul ei a decedat ea neapărat trebuia să se căsătorească cu o rudă a soțului ei, la fel ca și la asirieni și să respecte niște „obiceiuri” ciudate, cum ar fi să nu mai poarte bijuterii sau să se parfumeze, fardeze, părul trebuia să și-l poarte într-un anume fel, trebuia să doarmă pe jos, sau să mănânce odată în zi și atunci o masă vegetariană etc.

Imaginea femeii orientale, după cum observăm din documentele istorice, diferă de la o națiune la alta, de la o epocă la alta, iar odată cu trecerea timpului unele imagotipuri despre acestea s-au păstrat, altele și-au făcut apariția. Însă ceea ce trebuie menționat din start este faptul că femeia egipteană, prin Zeița Isis, simbolizează armonia matrimonială și fidelitatea față de soț, protectoare a nobililor și a oamenilor de rând, la evrei prin Fecioara Maria, femeia reprezintă puritatea, iar la indieni – mama, simbolul fecundității și al vieții.

Prin urmare, femeia orientală, în special cea indiană, cu siguranță este diferită de cea din Occident, deoarece aparțin unor lumi diferite. Pornind de la ideea că toți oamenii sunt diferiți, dar unii și mai diferiți decât alții, vom constata din opera lui Mircea Eliade cum sunt văzute în general femeile asiatice, în special cele indiene. Opera lui Mircea Eliade este relevantă în sensul descoperirii alterității femeilor indiene și al creării unuia dintre cele mai frumoase portrete ale femeii orientale în literatura română.

Eliade creează un model al femeii occidentale versus orientale, reprezentat prin Dr Stella Kramrisch și Maitreyi Devi. Primul personaj, născut în Austria, apare cu acest nume în *Șantier*, iar în *Isabel și apele Diavolului* se identifică perfect cu domnișoara Roth. Reprezintă un tip al femeii, pe care o vor crea poate veacurile viitoare ale Indiei. Despre această femeie, naratorul nu spune date concrete, deoarece este o personalitate bine cunoscută în lumea istoricilor artei asiatice și nu vrea să-i știrbească din reputație. De aceea îi aduce doar vagi laude: „pe care covârșitoarea ei personalitate le depășește” [1, p. 282]. Naratorul o prezintă pe Dr Stella Kramrisch ca fiind o profesoară de istoria artelor, fiind autoarea a câtorva lucrări din acest domeniu, este „bolnăvicios de inteligentă”, „foarte puțin feminină”. Și cu toate acestea, prima dată când i se prezintă cineva, îl privește câteva secunde ca și cum ar fi gata să i se dea” [1, pp. 267-268]. Acest personaj era cu vreo zece ani mai în vârstă decât narator. Eliade a întâlnit-o pentru prima dată în ianuarie 1929, la Universitatea din Calcutta, prin intermediul profesorului său Surendranath Dasgupta. Din puținele destăinuiiri ale diaristului român, aflăm că „era într-adevăr o femeie rară. Una despre care nu puteai spune niciodată că o înțelege, după cum nu puteai spune nici că nu o înțelege. Era erudită și naivă, inteligentă și încăpăținată, dar era, înainte de toate, un tip nou de femeie” [1, p. 282].

Naratorul descrie cu discreție casa trei Stella Kramrisch: „casă bogată, cu o bibliotecă impresionantă, cu multe tablouri japoneze și tibetane” [1, p. 281], ceea ce demonstrează pasiunea femeii occidentale pentru artă, cultură și setea de cunoaștere. Fiind fermecat de această femeie, susține următoarele: „o asemenea femeie cred că poate cere orice unui tânăr; chiar ratarea, chiar sinuciderea. Mă întreb dacă nu sunt îndrăgostit. Nu sunt. Simt însă o admirație nespunsă față de creierul ei, de feminitatea ei uluitoare; o admirație care mă paralizează, o paralizie care mă încântă” [1, p. 282]. Stella Kramrisch, un model de personaj cvasi-fictiv, se identifică perfect cu trăsăturile domnișoarei Roth din romanul *Isabel și apele Diavolului*, un personaj interesant de

altfel, dar care nu se încadrează în personajul central al operei. Roth este considerată ca un tip de femeie cultă și perversă, o femeie învățată și vicioasă. Prin descrierea personajului Roth, aflăm că Stella Kramrisch era „o profesoară erudită, blazată și opiomană”, „o domnișoară bătrână” [2].

Acest prototip al femeii neînțelese și erudite, dar care nu te lasă în pace, este întâlnit și la femeia orientală, mai exact în romanul eponim *Maitreyi*, prin prezența personajului cu același nume. Cu toate că acest personaj în *Șantier. Roman indirect* este întâlnit prin inițiala M. (Maitreyi) și, după cum menționează însuși naratorul, „nu-mi face nici o impresie, căci sunt fermecat de dr. Stella Kramrisch” [1, p. 282]. În romanul *Maitreyi*, avem descrieri multiple ale eroinei, care pot completa biografia femeii seducătoare din Orient. Naratorul-personaj se confesează la un moment dat: „o priveam pe Maitreyi cu oarecare curiozitate, căci nu izbuteam să înțeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mișcărilor ei moi, de mătase, în zâmbetul timid, preliminar de panică, și mai ales în glasul ei atât de schimbat în fiecare clipă, un glas care parcă ar fi descoperit atunci anumite sunete” [3, p. 12], sau prin faptul că avea un comportament diferit: „n-o înțelegeam” [3, p. 37]. Într-un alt context, eroina romanului *Maitreyi* este prezentată ca un tablou al naturii, scoțând în evidență vestimentația colorată a orientului: „mi s-a părut mult mai frumoasă în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci albi cusuți în argint, cu șalul asemenea cireșelor galbene, și bucele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii” [3, p.12]; „înveșmântată în cea mai frumoasă sari pe care o avea, de culoarea cafelei crude, cu șal maro și papuci de aur” [3, p.53].

Manifestări ale superiorității culturii observatoare nu întârzie să apară totuși, de aceea Maitreyi i se părea naratorului-personaj: „urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele carnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt” [3, p. 5], avea o culoare a pielii „mată, brună, de un brun nemaîntâlnit până atunci, s-ar fi spus de lut și de ceară” [3, pp. 5-6]. În ochii europeanului, femeile indiene în general erau „dezgustătoare” și „murdare” [3, p. 6].

După cum observăm, aceste femei, dr. Stella Kramrisch (Occident), cât și Maitreyi (Orient), au avut o influență asupra tânărului Eliade în perioada aflării acestuia pe un continent străin. Deducem acest fapt datorită imortalizării acestor personaje în majoritatea lucrărilor de ficțiune, în care este evidențiată lumea necunoscută a Orientului.

Diferențele dintre aceste două realități culturale, orient și occident, persistă de altfel în majoritatea textelor literare imagotipice ale lui Mircea Eliade. În acest context vom completa portretul femeii orientale în comparație cu cea occidentală printr-un șir de imagotipuri, care sunt acceptate atât în imaginația occidentală, cât și cea orientală, doar pentru faptul că flatează prejudecățile acestora. Recunoaștem că despre femeia orientală și occidentală s-au spus și s-au scris „o sumă de stupidități, pitorești și verosimile”, însă de multe ori etichetarea femeilor s-a dovedit a fi greșită sau incertă.

Autorul român susține că în India orice femeie e *Devi*, se consideră o zeiță. Când se adresează unei doamne sau domnișoare, indiferent de rang, de vârstă, nu se pomenește numele de familie, dar se adaugă *Devi* după numele ei propriu, de exemplu: Indira Sen / Indira Devi. În Europa avem denumirile de „Doamnă” (fr. Madame, eng. Mrs.) și pentru adolescente „domnișoară” (eng. Miss). Diferența se explică prin aceea că „India nu vede în femeie nici fecioara, nici amanta. India vede numai zeița, numai jertfa creatoare, mama. Orice altă virtute feminină pălește alături de aceasta din urmă. Orice femeie e adorată întrucât este sau va fi o mamă. De aceea când cunoști prea bine o femeie ca să o mai poți numi *Devi*, o numești mamă. Chiar dacă e numai o fată de țară sau o adolescentă de colegiu” [4, p. 159].

În India cuvântul „Mama” are o semnificație aparte. Nu reprezintă numai o expresie de respect, dar este singurul cuvânt ce se potrivește dragostei și bunătații. Mama în familiile indiene este întotdeauna gingașă și supusă: „Niciodată n-am simțit o mai devotată, mai curată și liniștitoare dragoste filială ca pentru d-na Sen, pe care – cum e obiceiul aici – fiecare o cheamă «mamă». Când zăresc pe stradă *sari* albastre (ca ale d-nei Sen), chiar fără a vedea fața femeilor, simt aceeași emoție. Simt că sunt «fiu», că nicăieri nu voi găsi o mai dezinteresată, mai curată și mai înaltă pasiune maternă ca în India” [3, p. 60].

Despre bunătaatea mamei sale și gingășia ei vorbește și Maitreyi Devi în romanul său *Dragostea nu moare* (1972): „era minunată în 1930. Înaltă și dreaptă, ea se mișca prin casă ca o rază de lună. Tata era încântat de frumusețea ei, dar ea parcă nici nu observa asta. Nu-și făcea niciodată probleme în ceea ce privește îmbrăcămintea, toaletele ei erau întotdeauna simple. Nu-i păsa de propriile-i plăceri sau înlesniri. Singura ei dorință era ca tata să fie fericit, iar tata o lăsa să-și satisfacă această dorință [...] Mama era întotdeauna dornică să placă nu doar soțului ei, ci tuturor celor ce-o înconjurau. Inima ei era plină de bunătațe și de gingășie, ca o cupă plină de nectar” [5, p. 19]. În Europa, și România, de altfel, nu există un astfel de obicei, își amintește Maitreyi despre ceea ce i-a mărturisit Eliade: „ce vârstă avea mama mea atunci? Nu mai mult de 32 sau 33 de ani. Dar cu sariul ei tivit cu roșu, încadrându-i fața, cu o pată stacojie pe fruntea netedă și cu unghiile picioarelor date cu lac purpuriu, arăta minunat, avea exact imaginea unei mame. Cui îi păsa de vârsta ei? Ea era fără vârstă. I-am spus lui Mircea că țara lui trebuie să fie o țară ciudată, dacă femeilor li se pare nepotrivit să li se spună «mamă»” [5, pp. 30-31].

Setul de meta-imagini despre femeia orientală în general, prezintă ce își închipuie femeile indiene că își imaginează sau ce cred și ce gândesc europenii despre ele, cum ar fi că sunt sclave, sunt asuprite în haremuri, că nu sunt fericite etc. De la Eliade aflăm că femeile indiene se consideră fericite acolo unde sunt ele: „surorile noastre din Europa și America ne plâng de milă. Socot că femeile indiene sunt asuprite în haremuri, sunt lipsite de orice distracție și libertate, și tânjesc o dezrobire. E adevărat că sunt și astfel de cazuri, dar ele nu aparțin societății hinduse” [4, p. 159]. Femeile europene consideră viața indiențelor o existență fără romantism, fără aventură și fără neprevăzut, de aceea au o imagine de indiană nefericită, mâhnită și siluită. Religia le modelează mentalitatea care le face indiferente la libertate, ele considerată aceasta „o iluzie, de care mai curând sau mai târziu fiecare se va lepăda”. Femeia indiană consideră că viața ei este determinată de ursită, de Karma, și orice evadare nu face decât să strângă și mai aproape lanțul destinului. Din această perspectivă, femeia este devotată, credincioasă bărbatului, se simte fericită și duce într-adevăr o viață încântătoare: „știi ce pitorească viață duce o soție indiană. Ce plină [...]. Noi ne vedem puțin soții, dar tot ce facem, facem cu gândul la ei. De aceea ne auzi tot timpul cântând. Nu ne obosim niciodată soțul cu prezența noastră, dar îi lăsăm să ne ghicească și să ne caute. Vezi că noi nu ne mărităm din dragoste, ci iubim după ce ne-am măritat. Îl iubim, pentru că el e soțul ursit” [4, p.161]. Prin urmare, femeia indiană consideră că sunt trei acte capitale în viața lor, în care nu pot interveni: nașterea, căsătoria și moartea. Ele se nasc, se căsătoresc și mor, conform Karnei. Din aceste considerente, soțul lor este al lor cu adevărat, de mii de ani, de aceea se consideră că există puține căsătorii nefericite în India, și nu există aproape deloc divorțuri. Ceea ce completează portretul femeii indiene cu următoarele trăsături: muncitoare, au obligații sociale și o datorie față de națiune pe care o respectă cu sfințenie.

Din cauza faptului că familiile lor sunt mari, de la zece până la treizeci de membri, ele au o groază de treburi prin casă. Femeia indiană are o responsabilitate mai mare față de surorile ei din Occident. Prin urmare ea dirijează bunul mers al gospodăriei. Iar cel mai bun lucru pe care

poți să îl faci unei femei indiene e: „să-i ceri să te servească: să-ți dea de mâncare, să-ți coasă ceva, să-ți fiarbă laptele, să-ți curețe odaia” [4, p. 160].

O altă prejudecată despre femeia din India e că nu e romantică, respectiv nu e fericită. Dar, spune un personaj: „pentru noi fericirea nu e capriciu, deci nu e ceas pasager și iresponsabil, simplă infatuție pasională sau sentimentală. [...] pentru o indiană fericirea nu se află niciodată în inițiativă, ci în instituție, adică în predarea ei completă unui ideal vechi de atâtea mii de ani, idealul familiei, al educației fiilor. Nu există beatitudine și liberare finală decât întrucât renunțăm la capriciile pasionale, efemere, simple turburări – și căutăm perfecțiunea mamelor noastre” [4, pp.159-160]. Fiecare femeie indiană tânjește să imite una din eroinele *Mahabharatei* sau *Ramayanei*, deoarece fiecare vrea să ajungă o zeiță: „cu asemenea înălțimi în față, ce-am face noi din libertatea capricioasă a surorilor noastre din Europa? Am risipi-o ca pe niște petale de lotus pe fluviu, dar am rămâne tot la altarul de pe mal. Căci, [...] nu există fericire trecătoare, nu există beatitudine decât în veșnicie. Restul e cinematograf și jazz” [4, p. 161].

Un alt imago-tip despre India și femeile de acolo este că ele duc o viață monotonă, că sunt sclavele familiei lor. Această impresie s-a creat din simplu motiv că ele lipseau de pe străzile orașelor mari. Această ciudățenie se explică prin obiceiul prin care indiencele nu ies niciodată singure pe stradă și cu atât mai puțin la miezul nopții [6, p. 34], spre deosebire de Occident unde poți să le admiri la orice oră în zi sau seara târziu. Explicația lor sună în felul următor: „soția e stăpâna casei, în cazul când nu trăiește mama soțului. Ea păstrează banii, ea face cumpărăturile, ea conduce tot. Dacă nu vezi femei pe stradă, asta nu înseamnă că **nu pot** ieși, ci că **nu vor** să iasă, nu le interesează strada, n-au timp de pierdut” [4, p. 160]. Într-un alt context ele se deplasează în litiere, în trăsurile, iar acele care au mașini merg în ele. Scriitoarea se întreabă la un moment dat: „trebuie neapărat ca femeile să meargă pe jos?” [5, p. 51]. Lucru obișnuit în țările din Europa (inclusiv și România).

O legendă spune că femeile indiene poartă în priviri, alături de inevitabila fascinație a oricărei femei orientale, o mândrie reținută dar puternică: „ele sunt femeile ce și-au batjocorit bărbații când s-au întors odată de la luptă sub pretext că orice rezistență e zadarnică. Ele și-au amenințat bărbații că, dacă nu se înapoiază, le vor lua vestmintele de războinici, le vor da haine femeiești și îi vor pune să lege copii și să pregătească bucatele, pornind ele împotriva năvălitorilor. Drept care bărbații au plecat din nou - și nu s-a mai întors nici unul” [4, pp. 49-50].

Maitreyi Devi vine cu un șir de auto-imago-tipuri, în care se adevăresc unele credințe ale occidentalilor despre femeia indiană în general. Ea aduce mărturii precum ar fi faptul că femeile trăiesc mereu în ipostaza de a nu avea prioritate în fața bărbaților, deoarece bărbatul ei o ține „mereu sub teroare cu tensiunea lui și o face sclava voinței sale” [5, p.107]. Femeia, ca orice om are păreri personale, dar nu și le impune niciodată, observa scriitoarea indiană. Într-un alt context: „femeile indiene au canoanele rigide în ceea ce privește puritatea trupei. Desigur că nici eu nu eram liberă de canoane” [5, p. 61]. Autoarea explică cum are loc acest lucru în societatea indiană, adică indiencele nu pot iubi pe nimeni decât pe soții lor. Dacă vreuna încearcă să facă altfel, se consideră că săvârșește un act degradant. Ceea ce mai atenționează scriitoarea este că într-adevăr există femei căsătorite în India, care sunt asuprite de bărbații lor și le folosesc doar ca sclave. Ceea ce e cu adevărat dureros este că ele nu pot să se întoarcă acasă niciodată: „oricât ar suferi o femeie, casa soțului ei este singurul loc pentru ea” [5, p. 69]. Când stăpânul casei este bolnav, femeia indiană îl consideră o zeitățe și face totul pentru el, stă lângă el zi și noapte, fără să se obosească, iar bărbații acceptă acest serviciu. „Aceasta este atitudinea tuturor bărbaților indieni și nevasta probabil se reface prin însăși munca ce o prestează, prin servirea

soțului și prin virtutea acumulată, dar pentru asta bărbatul ei nici măcar nu trebuie să-i fie recunoscător. Această lipsă de recunoștință nu trebuie considerată o greșală din partea lui. Chiar dacă nu e bolnav, cele mai bune bucăți sunt puse deoparte pentru el, când doarme, întreaga casă trebuie să păstreze liniștea, dar el poate tuna și fulgera oricând, chiar dacă ceilalți se odihnesc. Chiar și cei considerați foarte civilizați se comportau în același mod” [5, pp. 90-91]. Femeia indiană accepta probabil această, să zicem umilință, căci bărbatul este acel care câștigă pâinea.

Un alt imago-tip negativ se referă la faptul că indiencele sunt „nеспălate” și „murdare”. În romanul *Maitreyi* se pot întâlni mai multe scene în acest sens, deoarece femeile indiene în general erau considerate „dezgustătoare” și „murdare” [3, p. 6]. Clara, o femeie de origine indo-europeană, spune despre Maitreyi că nu este urâtă, doar că i se pare „murdară, ca orice indiană”. Și eroina cărții lui Eliade și-o amintește după patruzeci și doi de ani pe verișoara sa Khoka, care locuia în casa lor tocmai în perioada când se afla și autorul român: „Khoka stă în fața mea; pot să-i văd degetele de la picioare, cu unghii murdare, și marginea sărăcăciosului său *dhuti* măturând podeaua” [5, p. 13].

Femeile indiene și-au creat propriul set de imago-tipuri despre femeile din Occident. În primul rând, ele nu le înțeleg pe cele din Occident în ceea ce privește vestimentația și ocupația lor, iar, în al doilea rând, se amuză pe seama acestora atunci când privesc vreun film european. Ele consideră că femeia europeană are un haz nespus, doar din simplul motiv pentru că face lucruri de bărbat. Femeia orientală recunoaște că și ele se amuză prin casă, imitând bărbații lor și maimuțărindu-le aerul lor de superioritate. Dar odată cu introducerea cinematografulor de cartier, acestea se amuză mai bine atunci când privesc actrițele albe. Acest amuzament câteodată trece limita, deoarece se întâmplă și atunci când pe ecran e o tragedie, iar soții lor nu întârzie să le mustre. Femeia orientală se confesează la un moment dat: „e admirabil să fii europeană, dar cum rezistă ele unui comic atât de prelungit? Noi am muri de plictiseală. Ele văd atât de mulți oameni, încât nu mai au timp să gândească asupra lor, să învețe sau să se ferească de ei. Au o viață foarte monotonă. [...] n-am auzit în viața mea ceva mai monoton și mai zgomotos ca această muzică [jazz]. Aud totuși, că jazzul exaltă femeile albe. Ciudat” [4, pp. 160-161]. De fapt, indiencele nu erau obișnuite să aprecieze muzica occidentală: „unii o descriau ca pe urlatul șacalilor și lătratul câinilor” [5, p. 24].

În Europa, în special în România, este un obicei frumos în care bărbații ajută femeile să coboare din transport, le deschid ușa, le sărută mâna când o întâlnesc sau când se despart de ea, de care femeia indiană nu se bucură. De aceea, Maitreyi (atât personajul din opera lui Eliade, cât și scriitoarea) este entuziasmată de acest obicei și se bucură nespus când un român, un prieten al lui Eliade vine peste ani și-i sărută mâna, sau atunci când în Europa cineva i-a sărutat mâna, a înțeles îndată că acel om venea din țara lui Eliade. Acest aspect occidental vine în contrast cu situația din India, care este prezentată în felul următor: „numai când îi salutăm pe cei mai în vârstă, trebuie să le atingem picioarele și apoi să ne atingem propria frunte: asta înseamnă că le-am șters praful de pe picioare, pentru a le arăta respectul pe care li-l purtăm, și se numește *pranam*. Vârstnicii îi binecuvântează, în astfel de situații, pe tinerii, atingându-le capetele” [5, pp.16-17].

Imaginea femeii occidentale în mentalul oriental variază de la imago-tipuri pozitive la cele negative. Dintre toate acele patru femei engleze, care erau vecinele scriitoarei indiene, doar una era o gospodină desăvârșită: „despre celelalte nici n-ar trebui să vorbesc” se confesează scriitoarea, „ele își omoară timpul jucând tenis și bridge, bând, dansând, flirtând din când în când cu fiecare dintre soții celorlalte doamne. Nu se sinchiesc de nimic. Bărbații lor sunt ignoranți și

băutori. Poate că în adâncul ființei lor sunt și ei la fel de umani ca și noi, dar eu n-am cum să văd asta. Nu am nici suficientă sensibilitate ca să le pot percepe calitățile ascunse” [5, pp. 160-161].

Nici în opera lui Eliade femeia tânără (domnișoarele) atât de origine occidentală (engleză, germană), cât și anglo-indiană nu se bucură de o imagine pozitivă. De exemplu, Catherine, o tânără, se prostituează după despărțirea de iubitul ei; Ruth este concupiscentă și întotdeauna disponibilă, având un mare apetit sexual etc. Unele tinere anglo-indiene nu se bucură nici ele de o apreciere din partea occidentalului, cum ar fi fiicele doamnei Perris, Hellen și Isis: prima fuge de acasă, iar cea de-a doua trece printr-o criză erotică puternică.

Femeia anglo-indiană (Catherine, Clara, fiicele doamnei Perris etc.) este zugrăvită printr-un amalgam de sensuri negative, în care frumusețea este împletită cu un comportament inadecvat. Catherine „era foarte frumoasă; englezoaică cu părul negru, incultă și puțin rău crescută, cu o gură mare, sălbatec despăcată și încă mai sălbatec purpurie”. Băieții din jurul ei spuneau de fiecare dată: „Pe fata asta a învățat-o să sărute Prințul de Wales”. Avea niște obiceiuri băiețești, ciudate, când era dansatoare, repeta aproape goală și nu se jena nici când intrau la gazdă străini. Chiar și doamna Perris (tot de origine anglo-indiană) o tachina permanent: „Cathy, Cathy, tu ești fată de marinar, nu de pastor!” [4, pp. 281]. Iar Helen, fiica doamnei Perris „era brună ca o creolă și suferea mult pentru această frumusețe telurică, având și ea, ca toate anglo-indienele, superstiția pielii albe, «englezești». Își cheltuia economiile pe creme și pudre, încercând zadarnic să semene cu o europeană. Era frumoasă și rece” [4, pp. 273-274].

Opera lui Eliade despre India ne oferă ocazia specială de a cunoaște prin oglinzi reflectându-se reciproc femeia indiană și cea europeană. De aici decurge o sumă de imago-tipuri, întrunind prejudecăți și clișee de percepție, dar și atitudinea scriitorului român. Prin textele sale imago-tipice, Eliade a creat imaginea multilaterală a femeii orientale în literatura română și prin aceasta a completat vasta, foarte variată și valoroasă sa colecție de hetero-imago-tipuri despre Celălalt/ Străin din Orient.

## BIBLIOGRAPHY

1. Eliade, Mircea. *Isabel și apele diavolului*. București: Litera, 2014, 201 p.
2. Eliade, Mircea. Șantier. Roman indirect. În: *India. Biblioteca Maharajahului. Șantier*. București: Humanitas, 2008, 445 p., pp. 247-422.
3. Eliade, Mircea. *Maitreyi*. Chișinău: Pro Libra, 2016, 192 p.
4. Eliade, Mircea. India. În: *India. Biblioteca Maharajahului. Șantier*. București: Humanitas, 2008, 445 p., pp. 9-172.
5. Devi, Maitreyi. *Dragostea nu moare*. București: Amaltea, 2017, 256 p.
6. Eliade, Mircea. *Nopti la Serampore. Secretul doctorului Honigberger. Biblioteca Maharajahului*. Mușătești: Tana, 2017, 160 p.

## GERMANY'S DEPICTION IN VLADIMIR NABOKOV'S POEM PASSANT MIT WEIHNACHTSBAUM

Roxana Rogobete  
Research Assistant, West University of Timișoara

*Abstract: The present study analyzes Vladimir Nabokov as an exponent of "das russische Berlin", a cultural phenomenon of the 20<sup>th</sup> century characterized by the dialogue between the Russian and German cultural spirits. Although Nabokov is better known for his narratives (novels and short stories), scholars cannot neglect his poetry, which contains the same complex perspectives upon nature, culture, or mankind. A poem such as Passant mit Weihnachtsbaum (Passerby with Christmas Tree) depicts both Germany's image and the displacement feeling, followed by a rediscovery of the self.*

*Keywords: Vladimir Nabokov, Germany, das russische Berlin, poetry, exile*

Motto: "My pleasures are the most intense known to man: writing and butterfly hunting."<sup>1</sup>  
(Vladimir Nabokov)

### 1. Einleitung. Dar „russische Berlin“. Einordnung im historischen Kontext.

Die Flügelschläge der Falter kündigen das Tauchen im Gedächtnis und in der Erinnerung an. Die Literatur ermöglicht, die Vergangenheit zu „besuchen“. Ephemere Wanderer durch diese Welt sind Schmetterlinge, aber auch Menschen bzw. in einer Epoche, wo die sozio-historischen Geschehnisse dazu führen, dass sie ihre Heimat verlassen und sich in anderen Gesellschaften integrieren sollen. In der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts spielt das Thema des *Exils* eine große Rolle: Wegen der beiden Weltkriege werden Migration, Flucht, Auswanderung oder Exil die Kernbegriffe dieser Zeit, obwohl sie auch allgemein transhistorisch gelten. Einerseits geht es um ein Problem des Identitätsverlusts der Individuen, andererseits kann man von fruchtbaren interkulturellen Beziehungen sprechen, weil die Menschen auch einen Teil des Heimatlands ins Ausland mitbringen. Als Folge kann man nicht nur von einem geografischen Raum sprechen, sondern auch von einer inneren Topografie, von einer Konstruktion einer persönlichen *imago mundi* der Exilanten.

Das ist auch der Fall im „russischen Berlin“, einem besonderen Phänomen des deutsch-russischen Dialogs, das in den 20er-Jahre stattfindet und das Schicksal zahlreicher Menschen geprägt hat. Die Kontakte zwischen Deutschland und Russland sind vielschichtig in diesem Jahrhundert: Die Emigrationsbewegung der Russen nach Deutschland erfolgt in vier

---

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1973, S. 3.



verschiedenen Wellen (während des russischen Bürgerkriegs, während und nach dem Zweiten Weltkrieg, im Zeitraum zwischen 1960 und 1980 und, letztens, in den 90er-Jahren), aber die erste Welle, mit dem Höhepunkt in 1921-1923, scheint die wichtigste zu sein, wie auch Brian Boyd meint (es war “a cultural Supernova without equal in the annals of refugee humanity”<sup>2</sup>). Der Bürgerkrieg in Russland führt dazu, dass die Angehörigen der Intelligenzija, die ins neue politische Regime nicht passen (die Sowjetunion wurde 1922 offiziell gegründet), in verschiedene Städte Europas fliehen: Berlin, Prag, Paris oder Städte in den USA. Warum ist aber Deutschland bzw. Berlin das Hauptwanderungsziel der russischen Intellektuellen? Erstens war Berlin näher an Russland als Paris, z.B., zweitens gibt es auch wirtschaftliche Gründe: „die Stabilisierung der Währung und die politische Zusammenarbeit der deutschen Regierung mit der jungen Sowjetunion”<sup>3</sup>. Diese führten dazu, dass „Berlin zum Ankerplatz für Hunderttausende russischer Emigranten, russischer Verlags- und Zeitungsort Nummer eins” wurde<sup>4</sup>. Für viele war aber Berlin nur eine Zwischenstation, ein Intermezzo im Leben, weil sie wiederzukehren wollten und sich nicht in Deutschland naturalisieren, also es handelt sich um eine Art von provisorischer Heimat.

Das „Moskau an der Spree” wird zur europäischen Hauptstadt der Kultur und vereinigt ca. 360 000 russische Emigranten („Vertreten waren alle Schichten und Stände, aber ein deutliches Übergewicht hatten ehemalige Beamte, Offiziere, Aristokraten, Geschäftsleute, Politiker, Professoren, Künstler und Intellektuelle”<sup>5</sup>), die meistens weiter in der Muttersprache schreiben oder reden. Obwohl es am Anfang Probleme der Rezeption und der Verbreitung gibt, sind die Emigranten sehr gut organisiert und gründen ein russisches Theater (*Blauer Vogel*), mehrere russische Verlage, Buchhandlungen, Zeitungen und Zeitschriften (z.B. *Rul – Das Ruder*, das wichtigste Medium der Öffentlichkeit der Russen, das antibolschewistisch war und notwendige Informationen über das kulturelle Leben der Emigrantenkolonie enthält). Treffpunkt der Flüchtlinge sind verschiedene Cafés (Leon, Landgraf), wo man nicht nur über Literatur, sondern auch über Politik und andere Themen diskutiert (eine Art von Salonkultur des 17. Jahrhunderts).

Das Ende dieser fruchtbaren Periode für die deutsch-russischen Kulturbeziehungen hat im Prinzip politische und ökonomische Gründe. Das Leben in Berlin beginnt sehr kostspielig zu werden, die politische Situation der Weimarer Republik wird sehr instabil, und die antisowjetischen Tendenzen der Emigranten stehen im Gegensatz zur Annäherung zwischen den beiden Ländern durch den Vertrag für die Reparationszahlungen des Ersten Weltkriegs. Bedeutend ist die Tatsache, dass sie in Berlin verschiedene Strömungen fortgesetzt haben und das eine neue Gattung von Texten entsteht – die Exilliteratur, die jetzt auch eine Art von interkultureller Literatur gesehen werden kann.

## 2. Vladimir Nabokov als Vertreter des „russischen Berlins”

---

<sup>2</sup> Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, London, Chatto&Windus, 1990, S. 197.

<sup>3</sup> Dagmar Hermann, Johanne Peters (Hg.): *Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*, München, Fink Verlag, 1988, S. 63.

<sup>4</sup> Karl Schlögel, *Berlin. Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*, Berlin, Siedler Verlag 1998, S. 8.

<sup>5</sup> Dieter F. Zimmer, *Nabokovs Berlin*, Berlin, Nicolai, 2001, S. 116.

Auf jeden Fall gelten die Vertreter des „russischen Berlins“ als Vermittler zwischen den beiden Kulturen und haben eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der europäischen Literatur. Unter den Schriftstellern, die Berlin als Exiltopos „gewählt“ haben (sie kamen nicht ganz freiwillig hierher), ist auch Vladimir Nabokov (1899-1977) zu nennen (neben anderen Persönlichkeiten wie Maksim Gorkij, Andrej Beijj, Boris Pasternak, Vladimir Majakovskij, Ilja Ehrenburg, Vladislav Chodasevic, Marina Cvetaeva, Viktor Sklovskij u.a.). Sein Vater, V.D. Nabokov, war eine der tragenden Säulen der Emigrantenkolonie aus Berlin. Nabokovs Leben zeichnet sich durch eine Reihe von Exilen aus, mit seiner Familie musste er mehrmals umziehen (meistens wegen politischer Ursachen), daher ist seiner Weg sehr komplex: Er musste von Russland nach Jalta aufgrund der Oktoberrevolution fliehen, danach nach England (er studierte am Trinity College in Cambridge), Berlin, in die USA oder die Schweiz fahren. Er lebte in Berlin ununterbrochen von 1922 bis 1937, obwohl seine Mutter 1923 mit den Geschwistern nach Prag übersiedelte (sein Vater wurde 1922 bei einem Attentat, das nicht ihm galt, erschossen). Hier veröffentlichte er zahlreiche Gedichte und Erzählungen, mehrere Theaterstücke und acht Romane unter dem Pseudonym *Sirin* und versuchte, sich als russischer Schriftsteller zu etablieren (Dieter E. Zimmer behauptet, „[d]ie Berliner Jahre waren seine produktivsten“<sup>6</sup>). Er begann seine Karriere als Poet, aber wird später ein polyvalenter und polyglotter Schriftsteller (“I was bilingual as a baby [Russian and English] and added French at five years of age”<sup>7</sup>), Literaturtheoretiker und -kritiker, aber auch Übersetzer

### 3. Das Deutschlandbild im Gedicht *Passant mit Weihnachtsbaum* von Vladimir Nabokov

Die Stadt Berlin hat Nabokovs Werk besonders geprägt: Die frühen Romane, Erzählungen oder Gedichte sind von russischen Emigrantenfiguren dominiert und stellen Exilerfahrungen vor. Die Perspektive eines Fremden und seine Wahrnehmungen über Deutschland hat er auch in seinen Werken „inszeniert“.

Als Abriss seinen eigenen Wahrnehmungen und seiner Verlassenheit in einem fremden Land kann man das Gedicht *Passant mit Weihnachtsbaum* nennen, das 1925 geschrieben wurde. Schon der Titel erinnert an den Status des Menschen als Passanten durch Leben, an die Vergänglichkeit des Daseins. Die Ephemerität und die Wanderung verbinden die Menschen mit den Schmetterlingen, für die Nabokov eine große Leidenschaft hegte. Gleichzeitig ist aber der Titel auch ein Hinweis auf den außerliterarischen Kontext: Berlin war nur eine Zwischenstation in Nabokovs Leben, er war nur ein Passant in Deutschland. Außerdem kann das zweite Substantiv des Titels eine glückliche Erinnerung darstellen oder auf ein glückliches Ereignis anspielen, aber dies ist nicht der Fall in diesem Gedicht. Der Text ist in sieben Strophen mit jeweils zwei Zeilen gegliedert und bemerkenswert sind die alltägliche Sprache und die einfache Satzkonstruktion, die wegen des jambischen Rhythmus und der Paarreim sehr leicht zu merken ist.

Die erste Strophe konfiguriert den dargestellten Ort durch ein chromatisches Epitheton, „[e]in weißer Platz“ (Z. 1). Einerseits kann man die Farbe anhand der Jahreszeiten erklären (der

<sup>6</sup> Ebd., S. 7.

<sup>7</sup> Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, S. 5.

Weihnachtsbaum ist ein Hinweis auf den Winter und der Schnee kann den Platz decken), die Stilfigur hat also eine deskriptive, denotative Funktion. Andererseits (im übertragenen Sinne) bedeutet diese Farbe auch die innere Leere des lyrischen Ichs: Die Unendlichkeit des weißen Ortes bringt Angst und Hoffnungslosigkeit, es ist eine fremde Grenzlosigkeit (Deutschlands), die den Menschen nicht befreit, sondern erstickt. Man kann also hier eine Übereinstimmung zwischen äußerem Raum und inneren Gefühlen aufzeigen. Weiter wird die Figur des Dichters eingeführt, der als Beobachter der Welt verstanden wird („Der Dichter sieht“ [Z. 1]). Die konative Funktion der Sprache ist durch die Form „deine“ signalisiert. Es scheint so, dass der Leser simultan zum Adressaten und zur Figur des Gedichts wird, also gleichzeitig als Subjekt und Objekt betrachtet ist. Zu bemerken ist aber die Inkonsistenz des Lebens, die Metapher „deine Silhouette flieht“ (Z. 2) bezeichnet eine „unerträgliche Leichtigkeit des Seins“ und die Anonymisierung des Individuums, der nicht mehr menschlich ist. Das Fehlen von Substanz, der Verlust der Körperlichkeit und des Gewichts kennzeichnen die Umstände des Exilanten, der seine Heimat verlassen hat. Mit dem Verlust der Heimat verliert man auch seine Identität und entfremdet sich von sich selbst.

Die zweite Strophe wiederholt das Szenario der externen und internen Leblosgkeit („frostentarrte[r] Raum“ [Z. 3]). Die negativen Gefühle steigern sich: Der Frost bedeutet Immobilität und Stagnation der Natur, aber auch die innere Leere und die Sinnlosigkeit des Lebens. Die chromatische Antithese wird durch das Bild des „schwarzen Tannenbaums“ hergestellt, der unnatürlich aussieht und seine religiöse, sakrale Bedeutungen verliert. Der Weihnachtsbaum ist normalerweise ein Symbol des ewigen Lebens (mit den grünen Blättern), der als Mittelpunkt des christlichen Festes einer Familie dient. Hier aber erscheint der Tannenbaum in einem düsteren Bild (schwarz und wahrscheinlich schmucklos), ohne Lebendigkeit, eine Tatsache, die auch das Löschen der Seele eines einsamen Emigranten bedeuten kann.

Die dritte Strophe zeichnet ein typisches, äußeres Porträt eines russischen Mannes, mit visuellen und akustischen Details — für Nabokov ist die Genauigkeit sehr wichtig, wie Brian Boyd bemerkt: “[h]e insisted as an artist too on a new precision of the senses. He applied a scientist’s and a psychologist’s curiosity and knowledge to perceiver as well as perceived”<sup>8</sup>. Der Russenmantel und die Galosche sind Elemente, die alle Stereotypen über Russen und ihre Kleidung prägen, Nabokov nutzt hier also auch Klischees, die die Mentalität der Menschen charakterisieren. Das akustische Bild („knirscht“ [Z. 6]) ärgert und irritiert, bringt Störung und verkörpert die innere Unruhe des Exilanten: Er kann seinen Platz in einem fremden Ort oder Land nicht finden, macht sich immer Sorgen.

Die nächste Strophe bringt einige früheren Motiven wieder. Der Fremde ist ein Wandernder und wird von dem lyrischen Ich beobachtet. Es gibt also ein Gegensatz zwischen dem statischen Ich und dem dynamischen Fremden. Die Wiederholung des Adjektivs „dein“ (in verschiedenen Variationen) betont diese Trennung der Welten – des Beobachters und des Beobachteten. Die Eindrücke sind filmisch dargestellt, wie in Andrej Tarkowskij’s Filmen. Das Porträt des Russen setzt sich in der fünften Strophe vor, wo ein dreifaches Epitheton verwendet wird: „mager, schwarz, gebückt“ (Z. 9). Das Bild ist sehr beeindruckend und realitätsnah und zeigt die Begabung Nabokovs, Details zu visualisieren - er selbst sagte: “I don’t think in any

<sup>8</sup> Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, S. 305.

language. I think in images. I don't believe that people think in languages.”<sup>9</sup>. Gleichwohl stellt Nabokov mit diesem Epitheton die Schwierigkeiten der Mitglieder der Emigrantenkolonie dar: Trostlosigkeit und Selbstentfremdung sind Eigenschaften des Exilanten, und das Aussehen stimmt mit seinen inneren Gefühlen überein.

In der nächsten Strophe wird ein letztes Mal der Tannenbaum erwähnt, der jetzt das Adjektiv „deutsch“ (Z. 12) bekommt und eine Familie nicht mehr vereinigen kann, das Gedicht stellt also explizit den Gegensatz zwischen Heimat (Russland) und fremdem Land (Deutschland) dar. Die Entwurzelung des Individuums besteht darin, dass es sich zwischen diesen zwei Kulturen bewegt und zu diesen gehört, aber gleichzeitig gehört es zu keiner mehr. Die letzte Strophe markiert die Wiederkehr des lyrischen Ichs und betont die Entpersönlichung des Menschen („Silhouette“ [Z. 14]). Mit dieser Wiederholung bekommt das Gedicht eine zyklische Form und gibt dem Bild des Passanten eine allgemeine Gültigkeit: Einfache Silhouetten durch die fremdartige Stadt, Formen des schwachen, einsamen Schattendaseins sind alle Menschen, die sich mit Exilerfahrungen auseinandersetzen. Derselbe Ausblick des Beobachters wird in der Erzählung *Stadtführer Berlin* (1925) verwendet, die das Leben in der Großstadt aus der Perspektive eines fremden Russen anhand Reisen mit verschiedenen Verkehrsmitteln schildert oder in *Wolke. Burg. See*, wo der Protagonist Wassilij Iwanovitsch die Stadt entdeckt.

Man muss also sagen, dass das Deutschlandbild, die Fremdheitsproblematik und das Gefühl des *displacements* nicht singular in Nabokovs Werk erscheinen, sondern einen ganzen Themenkomplex bilden. Diese Werke müssen anhand der Biografie verstanden werden, weil hier die außerliterarischen Phänomene hauptsächlich sind. Das negative Deutschlandbild wurde von persönlichen Geschehnissen sehr stark geprägt („Sein Deutschlandbild bleibt von den Erlebnissen mit den Kleinbürgern geprägt, die die Nazis an die Macht gebracht haben, seine späteren Memoiren sind voller deutschfeindlicher Anspielungen“<sup>10</sup>): Sein Vater wurde in Deutschland ermordet, seine Frau Vera war Jüdin, sein homosexueller Bruder Sergej wurde von den Nazis verhaftet und starb in einem Konzentrationslager.

Obwohl sein Leben verschiedene Exil Stationen hat, konnte Nabokov seine Identität nach der Umsiedlung nach Amerika finden und die entfernte Heimat im Gedächtnis behalten, wie er selbst eingesteht:

“I will never go back (nach Russland, Anm d. Verf.), for the simple reason that all the Russia I need is always with me: literature, language, and my own Russian childhood. I will never return. I will never surrender. [...] I feel intellectually at home in America. It is a second home in the true sense of the word.”<sup>11</sup>

Es ist eine Art Selbstentdeckung, die auch in den Romanen von Vintilă Horia erscheint, wo der Schriftsteller postuliert: „Dieu est né en exil“<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, S. 14.

<sup>10</sup> Dagmar Hermann, Johanne Peters (Hg.), *Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*, S. 77.

<sup>11</sup> Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, S. 10f.

<sup>12</sup> Vgl. den Roman des rumänischen Autors Vintilă Horia über das Exil Ovids in Tomis: Vintilă Horia, *Dieu est né en exil*, Paris, Éditions Fayard, 1960.

#### 4. Schlussfolgerung

Das Gedächtnis ist also für Nabokov einer der Quellen des Schreiben (“Memory is, really, in itself, a tool. one of the many tools that an artist uses”<sup>13</sup>) und man muss seine Poesie nicht als Randphänomen betrachten, sondern zusammen mit der Prosa analysieren<sup>14</sup>. Wo man die Poesie Nabokovs im Rahmen der russischen Literaturgeschichte setzt, bleibt aber eine offene Frage wegen ihrer Komplexität und den verschiedenartigen Themen, die der Schriftsteller behandelt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das ganze Phänomen des „russischen Berlins“ sehr bedeutend nicht nur für die Geschichte Deutschlands und Russlands ist, sondern auch für die Literaturgeschichte Europas. Man sieht, dass es keine abgeschlossenen Kulturen gibt, sondern ein Transfer zwischen mehreren Kulturräumen durch die Migrationsbewegungen stattfindet. In diesem Kontext steht Vladimir Nabokov als einer der wichtigsten Vermittler zwischen verschiedenen Kulturen im 20. Jahrhundert. Sein Exilzustand hat sein ganzes Leben und Werk markiert, aber auch im positiven Sinne: Übertragen kann man wie Norman Manea sagen, dass “alle wirklichen Schriftsteller sind in und von dieser Welt exiliert”<sup>15</sup>.

#### BIBLIOGRAPHY

- Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Chatto&Windus, 1990.
- Connolly, Julian W. (Eds.), *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hermann, Dagmar/ Peters, Johanne (Hg.), *Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. München: Fink, 1988.
- Manea, Norman, *Despre clovni: Dictatorul și Artistul (Über Clowns: Der Diktator und der Künstler)*, Iași, Polirom, 2005.
- Morris, Paul D., *Vladimir Nabokov. Poetry and the Lyric Voice*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2010.
- Nabokov, Vladimir, *Passant mit Weihnachtsbaum*, in: Hermann, Dagmar/ Peters, Johanne (Hg.): *Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. München: Fink, 1988, S. 83.
- Nabokov, Vladimir, *Stadtführer Berlin. Fünf Erzählungen*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1985.
- Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Schlögel, Karl, *Berlin, Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*. Berlin: Siedler, 1998.
- Zimmer, Dietrich E., *Nabokovs Berlin*. Berlin: Nicolai, 2011.

---

<sup>13</sup> Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, S. 14.

<sup>14</sup> Vgl. zu einer umfassenden Analyse der Poesie Nabokovs Morris, Paul D., *Vladimir Nabokov. Poetry and the Lyric Voice*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2010, und zum Überblick über seine Werke: Connolly, Julian W. (Ed.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>15</sup> Norman Manea, *Despre clovni. Dictatorul și artistul (Über Clowns. Der Diktator und der Künstler)*, Iași, Polirom, 2005, S. 274 [Übers, d. Verf.].

## THE CHRONICLE OF A COUNTRY PRIEST

Bogdan Mihai Dascălu

Researcher II, PhD, Romanian Academy, „Titu Maiorescu” Institute of Banat Studies, Timișoara

*Abstract: The focus of the present article lies on the chronicle written from 1912 to 1940 by Ilie Chebeleu, a priest from Șoimoș. As the chronicle displays some of the memoir's features it could be classified as belonging to this genre. The paper reveals the author's own way of collecting, organizing and conveying information as well as the usage of some literary devices like narration, dialogue and description.*

*Keywords: memoirs, cronology, information, source, description*

În cultura noastră, genul memorialistic a apărut după anul 1800, adică relativ târziu în comparație cu restul Europei. Dacă secolul al XIX-lea a fost unul al *memorialelor de călătorie* (Dascălu 2006), cel următor a făcut loc *memorialisticii confesive*. Și într-un caz, și în celălalt, autorii au avut o oarecare notorietate, prin care era garantat interesul față de textele lor.

O schimbare semnificativă a avut loc după anul 1990, când au început să iasă la iveală un mare număr de scrieri memorialistice „de sertar”, care nu au putut fi valorificate editorial mai devreme din motive politice. Alături de așa-numita *literatură carcerală*, care relatează crudă experiența a celor înțemnițați în închisori și în lagăre, au intrat în circuitul cultural și o serie de jurnale și autobiografii datorate unor autori cvasianonimi, între care preoții au reprezentat o parte însemnată. Printre acestea, și paginile scrise de Ilie Chebeleu, paroh care a păstorit în comuna Șoimoș timp de aproape șase decenii.

Pentru o mai potrivită situare a acestora în cadrul genului memorialistic, căruia fără îndoială îi aparțin, amintesc că cele mai cunoscute specii ale acestuia sunt *autobiografia*, *cronica*, *jurnalul* și *memoriile*. Ca aparținătoare ale aceluiași gen, amintitele specii au o seamă de caracteristici comune: *calendaritatea* (adică ordonarea evenimentelor evocate în ordine cronologică), *simultaneitatea* (coincidența temporală a evenimentului relatat cu momentul relatării lui), *autenticitatea* (respectarea strictă a adevărului celor prezentate), *fragmentarism* (decuparea evenimentelor celor mai relevante), *subiectivitate* (asumarea declarată a rolului de protagonist sau de martor de către autor ca interpret al celor relatate).

Deosebiriile dintre speciile memorialistice se constituie pe seama respectării în grade diferite a acestor caracteristici, ceea ce oferă perspectiva definirii fiecăreia dintre ele. Pornind de la această constatare, apare legitimă întrebarea: unde se situează textul lui Ilie Chebeleu?

Când cei doi strănepoți ai săi mi-au semnalat existența manuscrisului cuprins într-un atent păstrat caiet, mi-am spus că este vorba despre un *jurnal*, asemănător altora, scrise în aceeași perioadă (Bichiceanu 2005, Brânzeu 2016, Ciuhandu 1999). Citindu-l însă, am constatat că, deși are unele caracteristici ale acestei specii, el se distanțează totuși de ea prin altele, nu puține și nici neînsemnate, ceea ce m-a îndreptățit să-l consider mai degrabă o *cronică* și să propun drept titlu

al volumului: *Cronica de la Șoimoș*. De altfel, un argument serios în sprijinul acestei opțiuni este faptul că Ilie Chebeleu însuși folosește trei termeni, sinonimi în principiu, dar față de care manifestă preferințe net diferențiate statistic, fiecare având de partea sa motive temeinice spre a fi selectat: *condică*, apare o singură dată, dar are avantajul de a fi desemnat drept titlu al manuscrisului: *CONDICA / evenimentelor mai însemnate din parohia mea, din lumea românească., care au făcut oarecare impresie asupra mea și a parohienilor mei*. De remarcat afirmarea netă a solidarității preotului cu enoriașii săi ca factori ce decid selectarea evenimentelor ce vor fi evocate în continuare.

Al doilea termen folosit de Ilie Chebeleu pentru a-și denumi opul este *carte*, cu trei apariții în text și având prestigiul unui anume profesionalism al textului tipărit. Trebuie notat că termenul respectiv este invariabil însoțit de adjectivul apropierei: *această carte*, cu trimitere imediată la propriul manuscris.

În fine, cel de al treilea termen la care recurge autorul este *cronică*, privilegiat numeric (cu cinci ocurențe, între anii 1919 și 1940, adică pe aproape toată durata căreia îi aparțin evenimentele evocate), termen plasat consecvent în același context identificator: *această cronică*.

În sprijinul opțiunii mele pentru acest termen, vine și felul particular în care apare eul autorului în propriul text. Aparținând genului memorialistic, era de așteptat ca eul auctorial să fie o prezență vie, ori ca protagonist, ori ca martor activ al evenimentelor prezentate. În realitate, lucrurile nu stau chiar așa, nu pentru că acest eu nu ar fi destul de des identificabil în text, ci din cauză că rolul pe care și-l recunoaște este mai degrabă unul de observator și, mai ales, cel de transmițător al informațiilor sosite din cele mai diverse surse.

Când nu este dezvăluit direct (*Fiind eu în Arad, am mers...*), forma cea mai simplă sub care apare de obicei eul este includerea lui într-o structură verbală, de regulă cea de perfect compus (*am fost, am absolvat, am mers*), acest timp fiind folosit preferențial de Ilie Chebeleu ca timp al narării. Rareori eul este component al unei pluralități (*am serbat și noi, ne-am adunat*). O situație aparte este apelul la imperfect, timpul narativ prin excelență, folosit aici, de regulă, în cazul activităților desfășurate cu participare **colectivă** (*eram la vecernie, eram în biserică, eram la ora de religie*) sau pentru a se marca solidaritatea etnică a românilor (când verbul este însoțit, invariabil, de pronumele *noi*): *eram noi, noi eram aceia care, de nu eram noi*.

Când simpla invocare a funcției i se pare insuficientă, el o explicitează adecvat: *conducătorul școlii (adică eu) să țină o prelegere*. Exemple ca cele de mai sus sunt însă relativ puține în aceste pagini, prea puține pentru ca, pe baza lor, să se poate decide apartenența lor la genul memorialistic.

Numărul lor redus este însă compensat de autor printr-un mijloc neobișnuit, care îl caracterizează și îl individualizează: *autoindicarea*. El nu ezită, ori de câte ori i se ivește ocazia, să se prezinte sub numele adevărat, fără a uita să îl preceadă de indicarea funcției îndeplinite (*preotul Ilie Chebeleu*) sau chiar să multiplieze individualizarea (*eu, preotul Ilie Chebeleu*). Această din urmă formulă exacerbează afirmarea personalității auctoriale într-o manieră aproape voievodală, ceea ce trădează familiarizarea autorului cu sursele istorice românești, știute desigur din Preparandia arădeană.

O altă formulă cu ajutorul căreia își validează statutul de autor are în componență chiar verbul *a scrie* ori derivate ale acestuia, având în sprijin deicticul *aceste* și aubstantivul *șire*: *scrietorul acestor șire* sau, pentru evitarea oricărei confunzii, includerea formulilor precedente: *preotul Ilie Chebeleu, scriitorul acestor șire*, cu varianta *scriitorul acestei cronici*. De altfel *șire* este prezent ori de câte ori se simte nevoia autentificării apartenenței paginilor la o anumită

auctoritate: *șirul povestirilor mele, când scriu aceste șire*, ultima formulă fiind aproape identică cu *eu, pretoul acestei comune*. Constatare semnificativă, întrucât pune pe același plan conținutul cronicii și pe cei cărora le este destinată: locuitorii comunei Șoimoș.

Cu aceasta, ajungem la întrebarea legitimă: cine sunt, în viziunea creatorului ei, cititorii acestei cronici? Incluzându-se în propriul text, Ilie Chebelevu, departe de a fi un orgolios, nu face decât să se acrediteze, periodic, ca autor animat de menirea de a transmite altora informațiile și opiniile sale în legătură cu evenimente la care a participat, la care a fost martor sau care au marcat, într-un fel sau altul, viața lui și a comunității.

Preot devotat misiunii sale, care și-a asumat, ori de câte ori a fost nevoie, și sarcini învățătoarești, el are conștiința clară că scrie pentru contemporani, dar și pentru posteritate, astfel că adoptă față de prezumtivii cititori o atitudine paternalistă, aproape didactică, stăruind în ideea de a le fi aproape prin explicații și precizări: „Ca cititorul să înțeleagă /.../, iată ce scriu aici...”; „Ca cititorul să aibă idee clară /.../ amintesc că...”. Este mereu preocupat să-și dezvăluie intențiile, inclusiv pentru cititorii din viitor, antrenați de un alt *Zeitgeist* decât cel al său și al celor din jurul său: „/.../această carte să fie un fel de istorie scurtă și *acel ce va ceti* în ea să-și poată face *idee despre timpul în care trăim*”; „Am scris aceste numai pentru ca mai târziu, *cine va ceti* această cronică să știe cum a fost *spiritul vremii* în anul 1920...”.

Un alt mijloc de solidarizare a cititorului cu propriul text este *adresarea directă* către acesta, așa cum descoperim în primele paragrafe ale descrierii comunei Șoimoș din *Prefața* textului:

„Când *vini* cu trenul din inima Ungariei, *ajungi* la Arad, care este centrul românilor /.../ De la Arad, în vremile senine, se văd dealurile Podgoriei și, cum *înaintezi* spre răsărit, tot mai tare și mai tare se văd aceste dealuri, până ce, de la o vreme, trenul merge pe lângă deal și apoi, în scurtă vreme, ajunge la orașelul Maria Radna /.../ Abia pleacă trenul din Maria Radna și, pe lângă deal, pe partea stângă, cum *mergi* spre Ardeal, se înșiruie comuna Șoimoș...”. Trebuie remarcat că acest procedeu de implicare a cititorului în text fusese utilizat, mai devreme, de Ioan Slavici, în *Moara cu noroc*, nuvelă pe care Ilie Chebelevu desigur că a cunoscut-o:

„De la Ineu drumul de țară o ia printre păduri și peste țarini, lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun, vine apoi un prapor pe care, dacă îl *urci* și, după ce *ai coborât* în vale, trebuie să *faci popas*, să *adapi* calul ori vita de la jug și să le mai *lași timp* de răsuflare, fiindcă drumul a fost greu, iar mai departe locurile sunt rele”.

Propunând un contract de fidelitate față de cititorul viitor, el recunoaște, fie și indirect, că îi are neconținut în vedere pe oamenii cei mai apropiați: enoriașii din Șoimoș. Este adevărat că aceștia nu sunt niciodată identificați ca fiind destinatarii paginilor sale, dar există un detaliu care îi poate pune și în această postură. Am în vedere faptul că, atunci când își invocă enoriașii, o face apelându-i onomastic, așa cum ar proceda orice cronicar conștiincios. Numai că el lasă ca numele „oficial să fie urmat, în paranteză, de *porecla* sub care e cunoscută persoana respectivă în localitate, poreclă ce ajută la diferențierea purtătorului ei de alții, care au același nume de familie.

De exemplu, numeroșii indivizi care poartă numele *Ciosescu* sunt individualizați nu numai prin prenume, ci și, mai ales, prin porecelele mai bine știute de consăteni: Dimitrie Ciosescu (Pirghi), Floare Ciosescu (a lui Morcunța) zisă Ița, George Ciosescu (a lui Buran), alt George Ciosescu (a lui Miercuriță), încă un George Ciosescu (Naiu), Ilie Ciosescu (a lui Ilie lui Ioances), Nicolae Ciosescu (Burcu), Tudor Ciosescu (Tălianu).



Clanul Cupareștilor este și el bine reprezentat: Constantin Cuparescu (Costa Păcurariul), Dimitrie Cuparescu (a lui Tudorul lui Maria Buții), Iancu Cuparescu (a lui Pera), Ioan Cuparescu (Moanea), George Cuparescu (a lui Maria Buții), alt George Cuparescu (a lui Ghiță), încă un George Cuparescu (Gălușcă), Gheorghe Cuparescu (a lui Ghiță), Petru Cuparescu (Guțu), Vasile Cuparescu (Lie) și pot fi adăugate nenumărate alte asemenea situații, toate meritând să facă obiectul unui studiu onomastic din partea specialiștilor.

Aici au fost invocate din cel puțin două motive: pentru a ilustra familiarizarea perfectă a preotului Ilie Chebeleu cu enoriașii săi (cunoscuți inclusiv după porecle) și, apoi, pentru a afirma, pe această cale, că din punctul lui de vedere ei sunt considerați cititori prezumtivi ai cronicii, căci menționarea poreclelor nu are sens decât pentru că există intenția de a comunica cu cei care le cunosc.

Lista destinatarilor săi previzibili interferează parțial cu lumea pe care cronică o evocă, ei constituind nucleul ferm al acesteia. Se poate aprecia că lumea respectivă are o structură concentrică, cu următoarea dispunere spațială: *familia, comuna, zona, spațiul românesc în ansamblu*. Este rezonabil să afirmăm că această structură are și o relevanță statistică, în sensul că numărul de ocurențe ale unui component este un indicator al interesului pe care autorul îl manifestă față de o anumită realitate, cu precizarea că interesul nu este întotdeauna proporțional cu intensitatea impresiunii lui de către o realitate ori alta.

Astfel, ar fi fost poate de așteptat ca informațiile referitoare la **familie** să fie și cele mai numeroase, căci cercul familial este cel mai bine cunoscut și cel mai apropiat afectiv autorului. Parcurgerea textului infirmă însă această ipoteză, căci dacă Ilie Chebeleu ocupă, de departe, primul loc în ce privește numărul prezențelor în text, ceilalți componenți ai familiei sunt evocați sporadic: soția Letiția, fiicele Genica și Letiția (dar deloc fiul Ilie), socrul Iosif Vuculescu și ginerele Horea Vișoiu, semn că intenția autorului nu este una memorialistică propriu-zisă, ci de prezentare a lumii în care i-a fost dat să trăiască. De altfel, prezența în întregul text a membrilor obișnuiți ai unei familii este nesemnificativă: *soție* (13), *soț* (5), *fiică* (5), *fiu* (15), *ginere* (5), situație ce nu diferă prea mult de cea a termenilor referitori la relațiile familiale în general: *bărbat* (7), *bătrân* (18), *copil* (7), *femeie* (16), *tânăr* (7).

Cum se vede, raportul dintre *soție/soț* și *femeie/bărbat* este aproape același, cu observația că elementul feminin este cel dominant, desigur din cauză că femeile reprezintă una dintre cele mai importante surse de informații pentru cronicar.

O altă constatare demnă de reținut este numărul ridicat de ocurențe ale termenului *bătrân* (18), explicabil prin investirea acestei categorii de vârstă cu capacitatea de a oferi garanții de unicatitate și de intensitate a unor realități evocate în text: *Nici bătrânii nu știu să fi fost așa vreodată...; nici oamenii cei mai bătrâni nu-și amintesc... etc.*

Următorul spațiu este circumscris de **comună**, teritoriu în care preotul Ilie Chebeleu își desfășoară activitățile nu puțin și adesea deloc ușoare, dar de locuitorii căruia se simte profund atașat. Termenul administrativ *comună*, pe care îl preferă evident celui obișnuit: *sat*, nu este prea des folosit (doar de 9 ori) și de obicei pentru a desemna spațiul de circulație a informațiilor: în/prin comună *se vorbește/vestește/ zice*. Ceva mai frecvent este toponimicul corespunzător, *Șoimoș*, folosit de 16 ori. Nici când vine vorba despre locuitorii comunei autorul nu este mult mai interesat să-i amintească: *credincios* (5), *creștin* (6), *parohian* (3), *șoimoșan* (2), o situația mai bună revenindu-i lui *locuitor* (22).

Se poate afirma că pe Ilie Chebeleu, scriitorul, nu-l preocupă în mod deosebit apropierea cititorului nici de spațiul familial, și nici de cel social al localității în care trăiește. Un soi de

pudoare a autodezvăluirii îi străbate paginile, ezitare ce scoate cronica de față din rândul autobiografiilor și al jurnalelor intime.

**Zona** în care se mișcă Ilie Chebelev și pe care o prezintă *de visu* ori cu ajutorul unor informații obținute din alte surse este relativ restrânsă, ea fiind situată între *Arad* și *Lipova*, localitățile cele mai importante unde ajunge în repetate rânduri. De aceea, este firesc ca ele să fie amintite des în cronică: *Arad* de aproximativ 150 de ori, iar *Lipova* de aproape 55 de ori. Des pomenită este și *Radna* (aproape 100 de ori), probabil și fiindcă aici se afla sediul protopopiatului de care depindea în ordine ierarhică parohia din Șoimoș.

**Spațiul național** este prezentat diferit, după cum este vorba despre viața românilor din fosta monarhie austro-ungară și despre cea a conaționaliilor din România reîntregită.

În primul caz, primează o viziune exhaustivă asupra existenței familiale, comunitare, economice, politice și militare, perspectivă multiplicată ce duce nu o dată la interferarea unor informații care, altfel, nu ar sta alături. În tot acest amalgam, *războiul* este elementul decisiv, el determinând toate aspectele traiului:

„La târgul de primăvară de la Lipova, s-a vândut o păreche de boi cu 3.600 coroane /.../ E vrednic de amintit lucrul acesta, pentru că *preț* așa mare la vite nu s-a pomenit vreodată și, din zi în zi, *prețul se tot suie*, pentru că vitele sunt pe gătate, iar *războiul* decurge cu aceeași înverșunare neschimbată ca și la început și pentru *război* trebuie multă mâncare. Se prevede o *criză* pe toată inia”.

„*Prelegerile* s-au început la *școala* de aici la 1 septembrie nou, acum în al 4-lea an de *război*, care încă decurge cu înverșunare. Rodul în *mazăre* și *cartofi* a fost mulțumitor. Tot așa arată și *cucuruzul*”.

„Cauza că nu se mai ține *obiceiul* /colindătorilor de Crăciun/ e timpul greu în care trăim azi, căci *războiul* încă tot durează. Peste noapte a început *să ningă*, așa că totuși Moș Crăciun a venit pe cal alb.”

Prin acest procedeu al juxtapunerii unor informații eterogene, Ilie Chebelev relevă viziunea unui țăran, pentru care existența este guvernată în primul rând de mersul naturii și abia apoi de mersul istoriei. În cel mai bun caz, el le așază pe același plan .

Situația din perioada interbelică este dominată, în cronică, de raportarea permanentă la lumea politică, a cărei versatilitate și instabilitate autorul o dezavuează deopotrivă, împărțându-se, de altfel, părerea concetățenilor săi onești:

„Lumea nu mai are încredere în nimeni, pentru că toate partidele care s-au perindat la putere de 12 ani încoace n-au făcut altceva decât au jefuit țara, ducând-o la ruină și îmbogățindu-se partizanii guvernului de la putere”.

„După ce a trecut războiul și zilele grele pentru neamul nostru, cei ce în viața lor n-au făcut nimic numai au venit să facă politică și să-i alegem de deputați ca să apere poporul în fața pericolului care a trecut, strigând că cei ce au condus destinele țării până acum n-au condus bine, numai ei vreau acum să facă bine poporului”.

De data aceasta, dominantă este alternanța aproape neîntreruptă a *speranței* cu *deziluzia*, de unde teama de un viitor mereu imprevizibil: „Privim cu nădejde de mai bine spre anul care vine, dar nu putem prevedea ce aduce noul an”. Doar rareori temerile sunt infirmate: „Se temea lumea de eventuale tulburări în țară, dar nu s-a întâmplat nimic”.

Dezavuarea nu privește numai politica din România interbelică, ci și atitudinea duplicitară a statului ungar față de români, în funcție de interesele urmărite într-un moment ori altul. De exemplu, alternarea sancțiunilor cu permisivitatea:

„E mare mirare la românii de aici purtarea colorilor noastre naționale, căci înainte de război mulți români nevinovați au fost închiși, pedepsiți și chiar bătuți de jandarmi pentru că au îndrăznit să poarte colorile noastre. Acum însă, când au lipsă de ajutorul nostru, e permisă purtarea lor. O să vedem, cum va fi după război? Copiii de școală, fără să le spună cineva, până la unu toți purtau treicolor românesc la pălărie. Iată sentimentul național! Acest sentiment nu se poate suprima, ci numai ascunde se poate în fața forței brutale, iar după ce a trecut primejdia, se arată în și mai vii colori!”

Nu este mai puțin adevărat că sintagma *regele nostru* se referea, înainte de 1918, la monarhul Ungariei, iar după această dată, la cel al României, dar este corect să se admită că în ambele cazuri se respecta un adevăr istoric.

Tot în acest context (abdicările succesive ale lui Carol al IV-lea al Ungariei și Wilhelm al II-lea al Germaniei), este oarecum neașteptată diatriba antimonarhică a cronicarului nostru:

„În lumea nouă care se începe acum, nici nu mai pot rămânea regii, ci cu ea trebuie să se schimbe și oamenii. A fost și o mare rușine a veacului nostru ca milioane de oameni să fie supuși toată viața unui membru dintr-o familie privilegiată. Dacă ar fi fost numai supunere nu ar fi fost așa lucru mare, dar a fost pagubă pentru atâția bani risipiți din visteria statului pentru susținerea casei domnitoare. Poporul muncește din greu, de abia o duce de pe o zi pe alta, iar casa domnitoare să cheltuiască pentru becherii, chefuri, lux milioane de bani câștigați cu multă oboseală și cu multă răbdare a asupririlor și a batjocurilor ce au venit pe capul nostru din partea ungarilor. Nu vii, dar nici morți să nu-i iertăm! Că mult am răbdat, dar acum nu vom mai răbda, că Mesia neamului românesc nu ne mai lasă, ci ne scoate din robia lor.”

Cine este acel Mesia ni se spune în finalul paragrafului, printr-o propoziție exclamativ-admirativă: „Trăiască președintele Americii, Woodrow Wilson!”. Firește, autorul avea toate motivele să-i fie recunoscător acestuia pentru aplicarea consecventă a dreptului de autodeterminare a popoarelor. Totuși, scriind aceste șire, el pare să ignore că tocmai urma să trăiască sub sceptrul unui rege, e drept român.

Ceea ce însă nu ignoră este faptul că aparține unui întreg popor, pentru binele căruia înțelege să-și îndeplinească menirea. Ideea de colectivitate națională, adică transprovincială, răzbate stăruitor din utilizarea unor termeni purtători ai acestui sens. Dacă unii dintre ei au o frecvență redusă (*mulțime* – 4, *lume* – 7), alții sunt nelipsiți de pe aproape toate paginile cronicii: *oameni* (164) și *popor* (192). O semnificație aparte au și cuvintele care exprimă ideea de unitate, de ansamblu etnic coerent: *toți* (123) ca și *împreună* (10).

Situarea în aceste spații concentrice îi dă autorului și ocazia de a recurge la unele procedee *literare*, precum *narațiunea*, *descrierea*, *sceneta* sau *reportajul* ca procedeu aflat la limita literaturii cu jurnalismul.

*Descrierea comunei*, așezată la începutul Prefeței, conține date referitoare la biserica din localitate, inclusiv o lungă și exactă înșiruire a preoților care au slujit aici de-a lungul timpului, despre unii oferindu-se detalii și chiar scurte biografii. Între acestea, cea a preotului Ioane de Cotioba (1842-1871), numit „popa mic” fiind el scund, care a fost condamnat la temniță, unde a și murit, din cauză că a instigat la uciderea unui consătean. Dar interesul literar vine din informația că acest slujitor al bisericii, poreclit și „gazda lotrilor”, avea legături tenebroase cu răufăcătorii, în podul casei sale găsindu-se o ușă de fier „pe care veneau lotrii la sfat și tot pe aceea aduceau prada și fugeau la deal, adică se făceau nevăzuți atunci când era să îi prindă cineva”. Deși scurt, nucleul epic din această relatare ar putea fi dezvoltat într-o nuvelă, care ar fi izbitor de asemănătoare cu *În vreme de război* a lui I. L. Caragiale. De altfel, printre rarele

întâmplări petrecute în Șoimoș sau în împrejurimi, autorul le privilegiază pe cele violente (crime, tâlhării, furturi), adică pe cele cu efect impresionabil asupra colectivității și susceptibile să-l intereseze și pe cititor.

Mai rare, dar mai consistente, sunt *descrierile*, unele adevărate tablouri vivante, caracterizate prin veridicitate și realism psihologic, cum este cea a zilei care precedă plecarea flăcăilor din comună la război:

„Luni ziua întreagă umblau feciorii încoace și încolo, parte să-și ia adio de la neamuri, parte ca să se mai întâlnească încă o dată cu prietenii cari încă mai rămâneau acasă. Luni noaptea, chiuituri lungi și cântece duioase se auzeau în întunericul nopții, iar după 4 ore dimineața ne trezim într-o larmă infernală. Ulițele pline de bărbați, femei și copii, cari își petreceau la gară pe iubiții lor, unde să-și ia rămas bun de la dânșii, poate pentru vecie. Ți se rupea inima de durere, văzând cum un tată și o mamă, gârboviți de povara anilor, sprijinindu-se de cârje, cu pletele cărunte și cu ochii scâlțați în lacrimi, iar cu inima pătrunsă de cea mai adâncă durere, își petreceau copiii și nepoții, speranțele bătrânețelor lor.”

La fel de vibrantă este și scena pornirii copiilor de români la proaspăt înființata *Preparandie* arădeană, în care dinamismul descrierii devine ecoul unei dorințe de multă vreme reprimată, pe care Ilie Chebelevu o inserează într-o frumoasă predică la centenarul acestei glorioase instituții:

„Când s-a lătit vestea deschiderii acestei școale, plugarii de pe sate lăsau plugul în brazdă și boul în jug și luau desagii în spate, încălțați cu opincile frumoase și îmbrăcați în portul nostru frumos românesc, plecau la Arad cu pruncii lor, ca să-i ducă la învățătură./.../ Vedeți, din acești prunci cari încălțați cu opinci și îmbrăcați cu șubă și cioareci au plecat la școală, din acești prunci, zic, au ieșit domnii noștri cei învățați și din acești prunci de țărani ies și azi conducătorii poporului românesc /.../ Pruncul de plugar în popor a crescut, cu el și-a petrecut viața, cunoaște durerile lui, simte ca și el și împreună cu el voiește să moară.”

Autorul se dezvăluie aici ca formație și menire, căci și el a fost un absolvent al acestei școli, și el a păstrat nealterată amintirea lumii din care provenea și pe care a dovedit că nu a uitat-o. Studiile preparandiale au dat la iveală nu numai un devotat preot, ci și un excelent mânuitor al limbii, precumpănitor în predici, cum este cea din care s-a citat. Discursurile sale, ținute în fața enoriașilor, sunt modele de retorică ecleziastică și patriotică:

”Ei știa că școala e de mare folos omului, *pentru că* în școală omul învață carte, *pentru că* cine n-are carte n-are parte, *în școală* omul învață cum să trăiască în lume, *în școală* învață să-și iubească neamul sau *în școală* învață să-și iubească părinții și pe streini, *în școală* învață să fie recunoscători față de binefăcătorii săi, *prin școală* omul ajunge să fie mai presus decât celelalte ființe din lume, *prin școală* omul se apropie mai tare de Dumnezeu, prin școală devine omul să fie după chipul și asemănarea lui Dumnezeu”.

Fraza aceasta este un model de *perioadă*, construcție stilistică și retorică bazată pe folosirea aceluiași început la fiecare propoziție, cu scopul de a ritma mesajul și de a menține interesul ascultătorului pentru el. Un model ce ar putea fi utilizat atunci când se (mai) predau asemenea procedee, la care oratorii de altă dată, precum Titu Maiorescu, recurgeau în cunoștință de cauză.

Scenetele, adică episoadele dialogale, sunt și mai rare, dar forma lor, deosebită de întreg contextul în care apare, le face memorabile, așa cum este cea în care apar autorul și doamna Goga, la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia:

„Când admiram însuflețirea mare și ordinea exemplară, apare dinaintea-mi o doamnă bătrână, dar încă în putere. Preotul Ognean mi-o recomandă. Era mama poetului Octavian Goga. Ne dăm la vorbe. Ea începe a plânge.

-De ce plângi, doamnă?, o întreb eu.

-Cum să nu plâng, când văd atâta lume însuflețită și când îmi aduc aminte de ce am suferit când am fost internată la Ruszt. Și acum, iată, suntem liberi, putem cânte ce vrem, putem aclama pe cine vrem. Dar Octavianul meu oare unde va fi? Mult va fi suferit el! cât a trebuit să se lupte ca să poată ajunge la Paris!

-Va fi liniștit, mângâiat în sufletul lui, doamnă, zic eu, de ceea ce a făcut!

-Da, părinte, acolo a fost locul lui, îmi răspunde, și înceată lacrimile. M-aș bucura măcar pe Eugen să-l pot întâlni azi.

Ne despărțim.

Se zice că s-a întâlnit cu Eugen, dar eu n-am mai văzut-o în ziua de azi”

Dincolo de învierea relatării participării sale la marele eveniment, scena aduce în actualitate un personaj puțin (sau deloc) cunoscut, pe care autorul a avut șansa să îl întâlnească printre cei o sută de mii de participanți.

Contextul în care se desfășoară acest dialog este cel care face obiectul amplului *reportaj* redactat de autor ca participant efectiv.

Prea lung spre a fi reprodus aici, de altfel, el ar trebui citit în contextul căruia îi aparține, evenimentul Alba Iulia are mai multe momente, dintre care unele *premergătoare*: 10 noiembrie 1918 („La Alba Iulia este convocată Adunarea Națională a tuturor românilor din Ungaria și Transilvania pe ziua de 1 decembrie”), 12 noiembrie („Am plecat la Adunarea Națională de la Radna, /.../ unde s-au ales/ 5 deputați /.../ După legere, dl protopresbiter a îndemnat poporul ca cât mai mulți să se ducă la Alba Iulia”), 12 noiembrie („I-m îndemnat să vină mai mulți la Alba Iulia cu mine. Mi-au promis vreo câțiva că vor veni”), 17 noiembrie („Azi am plecat la Alba Iulia”),

Participarea efectivă s-a desfășurat între zilele de 18 noiembrie și 2 decembrie 1918 („Suntem în Alba Iulia /.../ Peste noapte am dormit la un țăran sărac /.../ În mica chilie ce o avem, am dormit 15 inși cu familia lui cu tot”), 19 noiembrie („Dimineața ne sculăm și mergem la biserica protopopească. Acolo, lume multă, încât nu poți străbate nici până la ușă /.../ De aici ne îndreptăm spre hotelul Hungaria, unde era lume multă adunată. /.../ Un ofițer călare pe un cal alb dă ordinul de a se înșirui comunele, ca să poată pleca spre locul adunării./.../ Întreaga piață e plină de lume. Hotelul ticsit de cei ce au intrat să-și mai dezmoștească mâinile și picioarele, căci suflă un vânt ascutit, iar zăpada care a căzut peste noapte se topește și apoi trece prin ghete, așa că te poți îmbolnăvi. Stăm puțin și pe la 9 ceasuri convoiul se îndreaptă spre cetatea lui Mihai Vodă Viteazul. /.../ În mijlocul cetății, e Casina ofițerilor, o clădire pompoasă și încăpătoare. Când șirul nesfârșit al sătenilor, cu preoții și cu drapelele în frunte, treceau pe lângă Casina ofițerilor, Marele Sfat al Națiunii Române era adunat și se pregăteau de începerea ședinței. Am vrut și eu să merg acolo, să văd ce se petrece, dar nu mi-a fost permis /.../ Dacă n-am putut intra, am mers mai departe, trecând pe sub o poartă, și în curând am ajuns la locul adunării, unde deja era lume multă. /.../ Aici era să se înceapă adunarea la 10 ceasuri, dar nu s-a început până după 12 /.../ În sfârșit, între strigăte fără sfârșit, sosește dr. A. Vlad care ne spune că sfătuirea s-a terminat./.../ După el a mai vorbit dr. A. Lazăr din Oradea Mare. Deodată, se dă signalul că vine episcopul Miron. Sosește pe o căruță trasă de doi cai albi /.../ Deloc urcă la tribună și începe a vorbi. A vorbit în toate părțile tribunei. La urmă, cetește, iar în toate părțile, rezoluțiunea Marelui Sfat Național /.../ După aceasta, marele prelat să îndepărtează, iar, poporul, îl urmărim între

cântece naționale. /.../ Ne ducem, fiecare, să vedem de ale mâncării. După masă, cutreierăm orașul, apoi mergem la gară /.../ Ne întoarcem și vedem de cină. Am cinat la hotelul Europa. Acolo, muzică românească, lume românească. După cinci, trecem la Hungaria. Acolo, lumea e și mai însuflețită. Pe la 10 ore se încinge un joc, care a ținut până în zori. Astfel am încheiat ziua de 1 decembrie, care zi va rămânea în istorie pentru poporul românesc”.

Întoarcerea, fără peripeții, în ziua de 2 decembrie: „Pe la ora 1 la gară. E lume multă. Toți se îmbulzesc să ia bilet./.../ Trenul sosește. Ne urcăm care pe unde putem. Pe tren e frig. /.../Cătră ziua, începem a cânta. Pe la gări, lumea se arată. /.../ În sfârșit, ajungem la Radna. Ne dăm jos și ne împrăștiem fiecare pe la casele noastre. /.../ Astfel am încheiat călătoria de la adunarea cea mare a tuturor românilor, din toate țările unde se mai află români”.

Marele eveniment, relatat cu ochii unui simplu participant, care îmbină entuziasmul cu precaritatea deplasării, sinceritatea totală cu un naționalism nedisimulat, nu ar putea fi mai fericit anticipat decât de această întâmplare, petrecută în 27 decembrie 1915, a treia zi de Crăciun: un preot, cetățean austro-ungar, invită un prizonier, cetățean rus și, așezându-se la masă, se înțeleg în aceeași limbă, căci unul era român din Ardeal, iar celălalt, român din Basarabia.

Urmărind *realitățile* la care se referă informațiile din cronică, am constatat că volumul acestora din urmă crește pe măsura înaintării în timp și proporțional cu dimensiunea spațiilor evocate (familie, comună, zonă și spațiu național). Ceea ce confirmă că Ilie Chebelevu și-a respectat intenția inițială, afirmată clar atunci când a început să-și scrie cronică: să prezinte lucruri și evenimente „întâmplare în această comună și în lumea românească peste tot”, cu speranța că cei care îi vor continua lucrarea să procedeze la fel. Singurii continuatori nu sunt decât cititorii *Cronicii*, ale cărei pagini aduc răsplata descoperirii imaginilor autentice ale unei lumi în care nu au trăit, dar pe care o pot retrăi.

## BIBLIOGRAPHY

**Bichiceanu 2005:** Silviu Bichiceanu, *Înscrisurile de la Nerău – o istorie a locului*, Timișoara, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a județului Timiș; Mitropolia Banatului, 2005

**Brînzeu 2016:** Nicolae Brînzeu, *Jurnalul unui preot bătrân*. Ediția a II-a, Timișoara, Editura Fundația Triade, 2016

**Ciuhandu 1999:** Gh. Ciuhandu, *Memorii (1907-1925). Din viața mea. Făcute și pățite, spuse ca să învețe și alții*, Timișoara, Editura Marineasa, 1999

**Dascălu 2006:** Bogdan Mihai Dascălu, *Germanitatea și literale române*, București, Editura Ideea Europeană, 2006

## THE MATRILINEAL DISCOURSE IN "THE VALLEY OF AMAZEMENT" BY AMY TAN

Maria Cristina Chintescu  
Teacher, Theoretical High School "Nicolae Titulescu" Slatina

*Abstract: This paper has in view the theme of otherness as reflected in Amy Tan's novel 'The Valley of Amazement' and discusses the experience of living in America as non-native citizens. The author emphasizes the fact that the novel ranges all the characteristics of the theme of matrilineage focusing on the four major avenues of Nan Bauer Maglin's schema: the daughter admits that her voice is not entirely her own, acceptance, eventually cherishing mother's figure, and last, but not least, the daughter is driven mad by the mother's figure. First of all, it focuses on the In-group vs. Out-group, the immigration theme, the particularities of the Chinese diaspora, the generation gap, ethnicity, stereotypes, "ethnocentrism". Secondly, the author discusses about assimilation and ethnicity and analyzes two very different types of generations: the first generation of immigrants ( The Chinese-born Chinese), and the second type of generation ( The Chinese-born American). It focuses on the way in which the Chinese and the Americans offer ideas of similarity and difference. Thirdly, another part will be about mothers and daughters. The author will bring as an example the fact that Chinese- born mothers try to make their American-born daughters understand their lives and high expectations. Finally, the paper attempts to define the term "Chineseness" trying to demonstrate that "dis/claiming" Chineseness starts from authenticity and hybridity. It also tackles the Chinese family ties which has played a significant role in shaping the settlement patterns of Chinese immigrant waves. The paper treats the Chinese diaspora from the physical perspective, proposing a discussion about the gateway cities, starting hierarchically from San Francisco, Los Angeles, and New York. Finally, the essay deals with the spacial heterogeneity of society and cultural issues, all being characteristics of the theme of "Otherness". This also allows talking about the In-world and the Out-world in America.*

*Keywords: feminism, catharsis, mother, daughter, strength, otherness, matrilineage.*

Sau-Ling Cynthia Wong juxtaposes Tan's previous work, "*The Joy Luck Club*" with "*the stuff of publishing*". A blockbuster, indeed. The second novel, *The Kitchen God's Wife* hasn't reached *The Joy Luck Club*'s success. Yet, many critics as Dew, Gillespie, Howe, Humphreys, consider it as good or much better than the former. One of the books' reason of success is the Mother-Daughter relationship which is central in these two books. Called a "*matrilineal discourse*", being part of the feminist movement, the counterpointed relation between mother and daughter, is named by Adrienne Rich : "*the catharsis between mother and daughter or 'the great unwritten story'*". Olsen talks about such a relation that "has never been recorded". And Mickey Pearlman speaks about "linked lives".

Five major avenues of theorizing are coagulated in the **Nan Bauer Maglin's schema**:

1. The daughter admits that her voice is not entirely her own;
2. The daughter focuses on what one's mother is behind preconceptions;
3. The daughter is amazed about the strength of her mother (acceptance);

4. The daughter needs to feel and say one's matrilineage and value it;
5. The daughter is handed in despair, anger and pain by her mother.

A short survey will show that the theme has been largely broadened in the global context. These themes appear to be interconnected and all the culled quotations from the books converge the above concepts. Hungry from validation personal life, *matrilineage* was introduced in literature by previous works such as : Kingston's *Woman Warrior* (1976). First seen as a *mass* literature, this type of literature has won the world rights due to the Chinese American woman psychological destiny. Antecedents of this kind of literature can be traced as far as in Su-ling Wong and Earl Cressy's *Daughter of Confucius* (1952), Helena Kuo's *I've Come a Long Way* (1942) and Jade Snow Wong's *Fifth Chinese Daughter* (1945), Chuang Hua's *Crossings* (1968), Alice P. Lin's *Grandmother Has No Name* (1988).

Maglin's schema can be perfectly applied to several works such as: *Seventeen Syllables* (1949) and *Yoneko's Earthquake* (1951) Hisaye Yamamoto. There are several Burmese American writers such as Wendy Law- Yone's *Coffin Tree* (1983), the Japanese American Cynthia Kadohata's *Floating World* (1989), the Singaporean American writer Fiona Cheong's *Scent of the Gods* (1991).

Samples of matrilineage are Appachana's (1989), Dhillon's (1989) and Sasaki's (1989) short fictions.

As a reply, in the name of literature's emancipation, the *Aiiiiieeee* group dispel the ideal that China Mama is divided of subjectivity. (Fran Chin's *Year of the Dragon*, 1981). So, this is the context in which *The Joy Luck Club* and *The Kitchen's God's Wife* appear. China Mama, Winnie, gets her voice back and is invited to tell her experiences in more than 330 pages, while all the poor English speaking aunties get their voices back.

Dew compares Tan's talent in describing Chinese life and traditions with Tolstoi, though we could notice that mothers' memory lapses, some events from childhood surpass in clarity, while local precision as See's Nut and Chew, M& M, Café Majestic, appear in the present. Yet, lacking Chinese Life of factual details, Tan manages to transmit both "*Oriental Effect*" and the "*American one*". Paying great attention to details, Tan's work reminds us of Scheherazade, full in magic and rich in mystery. Perrick states that Tan's storyline is simple, just like in fairytales, while the style is delicate and lyrical. Schell emphasizes that confusion may appear reading this segmented structure (*The Joy Luck Club*), with abrupt transitions in time and space. Opposition between first Chinese Americans and second Chinese Americans both from the interrupted structure and from the two opposing worlds: modern life-versus traditional.

*The Valley of Amazement*, the sixth novel of Amy Tan, was published in 2013. It is a historical fiction that deals with both the complexity of the mother-daughter relationship and of the Chinese American drama. The story takes place in the 20th century San Francisco and Shanghai. From the moment of its publication, the novel has been notorious for the difficulty that it presents to the reader. Tan's novels' goal has always been the ideal communication. This struggle is meant to overcome the grammatical and pragmatic limits and the misunderstandings between the person's background implying different age, different life conceptions, different tragedies.

The novel frames perfectly Maglin's schema as it follows:

1. **Within the first stage, the daughter, Violet Minturn, finally admits that her voice is not entirely her own**



As the story is told from the first person narrative, it is a deeply evocative narrative about the profound connections between mothers and daughters. Violet narrates the first eleven chapters of the novel while the next three chapters are narrated by Lucia (Lulu). The last chapter returns to Violet who narrates the conclusion. The story is made up by monologues. The themes are identity, love, fate and life in a Courtesan House, which is the novelty within Tan's writing. Probably they come from the two opposing worlds.

Violet Minturn is sure that she is American by 100%. Later on, she finds that she is half Chinese. This is her first disappointment. Her personal drama springs from here. Her Chinese father visits her mother telling her misciviously that she can see her American son, Teddy. So, the only daughter finds out another well kept secret of her mother, the fact that she has another brother in America. One sharp skill of Tan's Art is that she just took delight in revealing all kinds of things. She makes the reader follow her, grabs him into her intricate story, she changes the direction, and in the very moment she makes her story to explode. As a reader you feel that the story could not be more tragic, that the characters could not continue any more, that their pain is long buried, but Tan goes on with the story, and makes it explode, just as in a saga. The plot is breathtaking and sweeping.

So, her mother ends her business in Shanghai and is ready for a life in San Francisco. Fairweather, a friend of her mother sells her to a courtesan house in Shanghai to pay a debt to the Green Gang ( a Chinese mafia). It is the moment when our spoiled *full*-blooded American decedes. We watch her becoming the best courtesan, her virginity is bought by Loyalty. Loyalty is the first man who teacher her betrayal. She imagines that she will become his wife, but this never happens. He just promises a life long friendship. At least he introduces Edward to her. But they cannot marry as he is already married in America with a woman who lies him that she is pregnant, too. They have Flora together, whom they love very much. Unfortunately, after Edward's death, Minerva is free to take Flora as she appears to be her mother in the Birth Certificate. The moment is full of significance as Violet promises herself to find Flora and, both she puts herself in her mother's shoes and accepts her fate. She forgives her mother as her daughter has been taken away in the same sneaky way. Violet contacts her mother who had been told that Violet was dead, and asks her to find Flora. Violet introduces herself to Flora when Flora finds some gifts from *uncle* Loyalty, who is Violet's husband now. There is a celebration in Shanghai when the two, Violet and Flora meet and share common memories. In the end, Violet, embodying the perfect Chinese condition who accepts cruel fate, continues her life back in Shanghai.

In doing so, we consider that we will highlight in the descending line the metamorphoses of the alienation between the mother and the daughter towards the harmonization of communication. As in the most of her novels, in *The Valley of Amazement*, Amy Tan, does not hesitate to highlight the avatars of the destinies of three generations by cutting a bridge between mother and daughter and granddaughter, between past and present and future. The male line is just a catalyst through the hiatus. This is how things happen with Lu Shing about whom the narrator evokes from the beginning as follows:

*'I was sixteen when I saw appeared to be a Chinese emperor standing in our doorway, looking as if he had just stepped off the page of a fairytale book. He wore a long gown of dark blue silk and a vest embroidered with symbols. His face was smooth and gently sloped, from chin to cheeks to the top of his head. H had a Chinaman's pigtail that ran his crown to halfway down his spine.'*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tan, Amy, *The Valley of Amazement*, Harper Collins Publisher, London, 2013, p. 433.

He was a Chinese student of her father, interested in figurative landscape painting, which would dramatically change her destiny because she could not find the resources necessary to overcome the rigidity of the feudal source of the Chinese tradition concerning marriage. Lucia Minturn was the daughter of free-thinking parents in the sense that they based their opinions on rational and logic, qualities involuntarily transferred to their daughter who embodies with her passing of the years a profile of an independent human being. From her parents, Lucia confesses that he inherits her appearance:

*'In appearance, I could not avoid biology completely. I inherited a composite of them both, green eyes, dark wavy hair, small ears, and so forth. But the worst way my mother's flushed face when she was indignant, which on me showed as warm splotches that bloomed over my neck and breasts, and not a lovely pink blush either, but more like painful scorch marks.'*<sup>2</sup>

**2. The second stage (The daughter focuses on what one's mother is behind preconceptions) comes with the stage of 'acceptance'.**

It comes with the two exponents starting a relationship. It comes when the two understand that they are a two-dimensional model. They find the key to each other and decipher their unique code. Chronologically, it happens in the last chapters of the book when Violet doesn't want to move to the US near her now teen daughter, Flora and her old mother, Lucia who spends her days trying to make friends with her blood granddaughter with whom she lives in San Francisco. Lucia convinces Flora to visit Violet (married with Loyalty now ) in Shanghai for a month. Flora herself lives this stage. She threw her arms around her neck, hugged her close and said gently:

*'What did I call you when I was little and they were taking me away? Was it mama? It was, wasn't it? I found you mama. I'll never lose you again. My mama came back from a memory, and Little Flora came back, too.'*<sup>3</sup>

The acceptance comes from a misfortune. Both Lucia and Violet had a child kidnapped. Lucia had the second child, Teddy, kidnapped by his father's family. He was taken to the U.S., Violet had Flora, as well. She was taken by her father's first and legal wife. In the same way, she was taken to the U.S.

**3. The fourth feature of Bauer Maglin's schema (The daughter needs to feel and say one's matrilineage and value it) is focused on each daughter's internal process of identification.**

Three generations of women are browsed within the novel. Their turbulent lives cause separation and, eventually, binding back comes from seeing each other through the eyes of one another. As in all Amy Tan's novels, women find their way back to one another. The distance of time does not matter. The novel examines Violet and Lulu's lives, both being in search for love. They are searching for a stable relationship but they are tricked by men around them. We watch them on their initiating journey learning to distinguish between men's true or false promises. The climax booms when Flora's taken away. Flora is Violet and Eduard's daughter who, legally, she is given to Edward's wife, Minerva Ivory.

Between the two narrative perspectives the most alterity between mother and daughter in all Amy Tan's work is born, an intensely conversational alterity with happy ending appropriate to a beautiful fairy tale or a melodrama. The pursuit of convulsive alterity between Lucretia Minturn and her daughter Violet is that of a mother born in the civilized area, which is San Francisco, in a

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 435

<sup>3</sup> Ibidem, p. 588

family of intellectuals and a naive daughter who feels American and white, even though she has a Chinese father. Fourteen years spent in China by Lucia Minturn in Violet's Chinese life, the two women are forced to fight against the medieval conservatism of the great Asian state, to be defeated and to adapt to it eventually, keeping in the heart the fatalistic consequences of separation by the lie induced by the others.

**4. Within the third phase of Bauer's schema, the daughter is amazed about the strength of her mother ( feature which interferes with the acceptance stage).**

Lucia lives her life in native America under the tragic sign of paradoxical alienation and Violet evolves under the sign of identity revolt from which she comes out half (only half) victorious. the other half means defeat, it means exile assumed definitively, that is, until death, within a space of medieval thought, to become one of the dogmatism of democracy simulated during the current communist society. Under the aegis of this fundamental otherness, the epic thread reveals a multitude of adjacent alterities, which we will signal. We have preferred to present the details of the narrative from a new perspective beginning with Lucia Minturn and ending with Violet leaving the court that the purpose of revealing the alterations of the approach of *The Valley of Amazement* can best be achieved by abandoning the lively temptation of the narrative suspense.

**5. The fifth Bauer Maglin's schema makes its appearance within 12 Chapters when we witness Lucia driven mad by her mother. ( The daughter is handed in despair, anger and pain by her mother.**

The girl's hypersensitivity is a source of irony for the mother:

*'Lucia has peaks of emotion over stray cats.'* *'Lucia has an unnatural aversion to flowers with thorns.'* *'Lucia has whims. Wait an hour and she'll forget what the latest was.'* *'They were hurtful and did not seem to know it but that should not excuse them.'*

Father John Minturn was a trained man, being an Art History professor and a collector of oriental fetishes, such as Chinese horse hair whips for removing the flies or shoes of the Manchurian women, which Lucia did not understand. While the mother was the daughter of an amateur naturalist who had discovered some endemic species, they brought him some notoriety and moved to San Francisco with his wife, Mary and his daughter, Harriet, Lucia's mother. The naturalist dies in a horse accident, and the horses' owner marries Mary. As Minturn had a son, John, he married Harriet as soon as she was eighteen and he was thirty. After one year, Lucia was born: *'Those were the people who raised me, and none of them were like-minded. We all lived separate lives under the same roof.'*<sup>4</sup>

Some details about the mentioned lives are necessary to highlight a progressive otherness expressed by the narrators. The grandfather had gradually lost his intelligence, her grandmother managed to offend people, believing that she behaved kindly, the mother was angry at the father because he did not get upset just like her and because *'Mother was farther infuriated that their friends praised father for his good nature which my mother said was nothing more than ignoring problems as a way of solving them.'*<sup>5</sup>

Harriet had temperamentally opposite states: she was either temperamental and unhappy or melancholic, that is, unhappy. The melancholy state of the woman exasperated Lucia because:

---

<sup>4</sup> Ibidem,p. 437

<sup>5</sup> Ibidem,pp. 436-438

*'During melancholy times, she spent most of her days in her study, where she examined dead insects found in dollops of amber her father had given her-twenty- two pieces that he had found in an abandoned mine in Gujarat, which he had stuffed in his pockets like a thief. Her golden world contained flies, ants, gnats, termites, and other pests. She held a magnifying glass to them everyday for hours. If I had allowed her to guide my interests, I would have wound up in an asylum.'*<sup>6</sup>

*The Valley of Amazement*, the most recent novel of the writer (2013), has registered the most significant mutation in the thematic register by dissociating the magical realist world of Chinese mythology from the previous novels to the fascinating world of courtesans of the 20th century in China. On the other hand, the novel initiates a mutation in the narrative meant to maximize the resources offered by suspense, to evoke a world of exotic refinement under the extrinsic and intrinsic sign of hardness, to promote a gallery of quality female characters in the struggling in life offered by the often devastating balance of the history of a century shaken by two world wars.

With *The Valley of Amazement*, the thematic dissociation of the previous novels begins with the selection of the protagonists at the limit of the racial blending between the white and the yellow, that is, between the race accepted as civilized and the medieval feudal one.

With *The Valley of Amazement*, the racial and hybrid characters, such as Violet Minturn, refuse even as a resident of Shanghai's the alternative to the yellow race, firstly because her mother was American born in San Francisco, that is, the white race. With *The Valley of Amazement*, we understand the white children exhibit the ability that ghosts are born of Chinese fears. Compositionally, the novel has two narrators, the first being Violet Minturn, who belongs to the white race (although he has a Chinese father), yet, she evolves as a courtesan after harmonizing with the other experienced courtesans. Violet's destiny is presented in twelve out of fifteen chapters. The other three are presented by Lucian Minturn, Violet's mother in America. These three chapters are edifying for the intrigue of the narrative.

Amy Tan uses the same techniques as in previous novels. It presents all the secrets of the artistic fiction, the characteristic of post-modern Americanism at the end of the 21st century. Thus, from the beginning we see the component of the staff that oversaw her work for eight years, her husband, Lou DeMattei, Sandy Dijkstra, her agent, Molly Giles, her always first reader, then she reminds the authors of the research on the culture of the courtesans and about the city of Shanghai at the beginning of the last century, Gail Hershatter (*The Gender of Memory*), Catherine Yeh (*Shanghai Love*) and Joan Judge (*The Precious Raft of History*), Nancy Berliner, an cleaner at the Peabody Essex Museum, who helped them accommodation together with her sister in a four-hundred-years-old house in Huangcun, where the writer learned the Chinese language until the discovery of the dialectal language in the Shanghai area and the functional "pornographic", highly developed in the novel, Jindo (Tina Eng) who gave her a ride everytime, but also other characters as Cecilia Ding who guided her on the journey in different Chinese provinces, a necessary thing for describing the geographical spaces, as well as the piano teacher, Michael Tilson Thomas psychologists and psychiatrists specialized in kidnapping, Dr. Tom Bradley and Dr. Asa DeMatteo.

## BIBLIOGRAPHY

---

<sup>6</sup> Ibidem, p.438

**Primary Bibliography**

1. Tan, A., 2013. *The Valley of Amazement*. HarperCollins Publishers, London, UK.

**Secondary Bibliography**

2. Bandura, A., 1977. *Social Learning Theory*. 2<sup>nd</sup> Edition, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ., ISBN: 9780138167516, p. 247.
3. Adrienne Rich, *Of Woman Born Motherhood as Experience and Institution*, W.W. Norton & Company, New York, 1995 .
4. A Study Guide for Tillie Olsen's 'I Stand Here Ironing', Gale Research, Detroit, 1997.
5. Mickey Pearlman, *Daughters and Mothers in Contemporary Literature*, Greenwood Press, 1989.
6. Silvia Schultermandl, *Transnational Matrilineage, Mother-Daughter Conflicts in Asian American Literature*, Transaction Publishers, Global Book Marketing, 99B Wallies Rd., London, 2009.

## THE PLACE OF VALERIU ANANIA IN THE ROMANIAN LITERARY LANDSCAPE

Alin Țig

Prof., 2nd Degree, "Teodor Neș" National College, Salonta

*Abstract:* The writer Valeriu Anania represents a stain of colour in the history of the Romanian literary landscape: still not fully understood, his literary work is being reconsidered – especially in the beginning of the 3<sup>rd</sup> millennium, when critics like Lucian-Vasile Bâgiu, Nicoleta Pălimaru or Doina Pologea try to bring into attention the former Metropolitan of Cluj's literary work. Versatile writer, Valeriu Anania writes prose, literary memorialism, poetry, literary and theological essays. Literary critical reception of Anania's work was sinuous, due to the complicated relation with a dictatorial regime – the Communist one. Although Valeriu Anania did not write a page of his own of literature after 1990 (when he begins to diorthoate *The Holy Bible*), the literary work of the former Metropolitan of Cluj received positive reviews – which proved to be insufficient to consecrate his entrance into the Romanian literary canon. Although the writer's name is present in Dumitru Micu or Alexandru Piru's histories of the Romanian literature, for Nicolae Manolescu, the most appreciated nowadays critic, Anania's name is not recorded between those of canonic writers. Could this fact be pinned to the impossibility of framing Anania's literary work into a literary movement? The difficulty of Anania's literary reception could also be pinned to another aspect: in a declaration offered to his communist investigators, the writer argues that literature is either "materialist" or "Christian" and prophesying the victory of the "Christian" one. In this paper, we shall try to summarize the history of Anania's literary critical reception and to see where critics frame his literary work.

\*\*\*

**Key-words:** *literary critical reception in waves, literary canon, sinuous reception, histories of literature, literary critic.*

\*\*\*

### 1. Preliminarii

Cunoscut mai degrabă ca teolog și ierarh, poate ca memorialist ori dramaturg, mitropolitul-scriitor Valeriu (Bartolomeu) Anania (1921 – 2011) rămâne o personalitate

proeminentă a României postdecembriste, un reper moral în toată degringolada postrevoluționară, dar și un scriitor care, după cum afirma Constantin Cubleșan, „este încă departe de a fi fost cercetat și apreciat, la adevărata măsură, în toate ipostazele sale creatoare, în cele literare mai cu seamă”<sup>1</sup>. Putem spune că autorul *Greului pământului* este, fără îndoială, o pată de culoare în peisajul literar românesc. Receptarea critică a operei sale literare cunoaște numeroase sinuozități. Dacă acestea ar fi puse exclusiv pe seama relației problematice cu autoritățile comuniste, am avea un tablou incomplet al istoriei receptării. În interiorul perioadei socialiste a istoriei românilor, Valeriu Anania a fost mai întâi marginalizat din cauza unei întâmplări nefericite<sup>2</sup> – petrecute cu ani de zile înainte de venirea comuniștilor la putere – , în urma căreia a fost etichetat, pentru zeci de ani, drept *legionar*. Fișa aceasta, notează Valeriu Anania în *Memoriile* sale, o va purta toată viața<sup>3</sup> ca pe un stigmat, întâmplarea cu pricina blocându-i ascensiunea și recunoașterea ca scriitor important al literaturii române, pentru câteva decenii.

Valeriu Anania a scris mult, încercându-și pana pe diferite genuri literare: poezie, publicistică, eseistică, proză, dramaturgie. Ca atare, istoria receptării sale critice consemnează și multe debuturi: în 1935, el publică, în revista *Ortodoxia*, versurile poeziei *Pământ și cer*; în 1937, scriitorul debutează și publicistic, cu articolul *Camaradul Anton*, un necrolog apărut pentru a consemna trecerea la cele veșnice a dascălului său iubit de pe băncile Seminarului Central din București, scriitorul Anton Holban; în 1938, Anania debutează și în dramaturgie, cu scenariul radiofonic în versuri *Jocul fulgilor*. Debutul editorial are loc abia în 1966, cu piesa de dramaturgie *Miorița*, prefațată de Tudor Arghezi, debut consemnat „în lipsă”, monahul Bartolomeu fiind detașat la Episcopia Ortodoxă Română din America, cu un an înainte (1965). Până în 1976, când se întoarce în țară, Valeriu Anania publică (sau, mai degrabă, i se publică) mai multe poeme dramatice – *Meșterul Manole* (1968), *Du-te vreme, vino vreme* (1969), *Păhărelul cu nectar* (1969), *Steaua Zimbrului* (1971), dar și volumele de versuri *Geneze* (1971) și *Istorie agrippine* (1976), pentru cel din urmă volum primind mulțumirile președintelui de

<sup>1</sup> Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, p. 5.

<sup>2</sup> Valeriu Anania participa, în vara anului 1940, la înmormântarea fratelui lui Corneliu Zelea Codreanu, Horia. În momentul în care cortegiul funerar pătrunde în interiorul cimitirului, porțile se închid, se ordonă deschiderea focului, iar participanții care îl conduc pe fratele fondatorului mișcării legionare sunt toți arestați, întocmindu-li-se și așa-zisa „fișă de legionar” (v. Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 37).

<sup>3</sup> Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 40.

atunci al României, Nicolae Ceaușescu<sup>4</sup>. Versurile din *File de acatist* apar peste Ocean, la Detroit (ediție bibliofilă, 1976).

După aterizarea și reținerea<sup>5</sup> la București, urmează totuși câțiva ani de relativă liniște în relația cu autoritățile comuniste pentru scriitorul Valeriu Anania, răstimp în care îi mai apar: un roman (*Străinii din Kipukua*, 1979), *Greul pământului* (pentologia mitului românesc, apărută în 1982, în două volume, pentru care scriitorul este distins cu Premiul de Dramaturgie al Uniunii Scriitorilor din România), volumul de scrieri memorialistice *Rotonda plopilor aprinși* (1983) și volumul de versuri *Anamneze* (1984).

Pentru anul 1986, scriitorul pregătește apariția unui volum de nuvele și povestiri – *Amintirile peregrinului apter* (intitulat inițial *Salba Carpaților*). Volumului i se va refuza publicarea de patru ori până în 1989, când autorul lui, deznădăjduit, se va împăca cu ideea apariției lui postume<sup>6</sup>. Cartea va fi publicată în 1990, după căderea socialismului românesc, an în care scriitorul mai publică și un volum de eseistică – *Cerurile Oltului*. Deși se dedică, începând cu 23 decembrie 1990, diortosirii *Sfintei Scripturi*, lui VA îi mai apar un volum de poezii (*Imn Eminescului*, în 1992) și articolele de publicistică reunite sub titlul *Din spumele mării* (1995), ediție îngrijită de Sandu Frunză. Totuși, opera lui e prea puțin comentată, abia în debutul mileniului al III-lea exegeții începând să scrie studii exhaustive dedicate scrierilor lui Valeriu Anania. Printre comentatorii aplecați spre analiza operei literare a mitropolitului-scriitor se numără, în ordine cronologică, Lucian-Vasile Bâgiu (*Valeriu Anania. Scriitorul*, volumul apărând în 2006), Nicoleta Pălimaru (*Valeriu Anania. Opera literară*, 2011) sau Doina Pologea (*O fereastră spre sacru. Introducere în opera literară a lui Bartolomeu Valeriu Anania*, 2018), un alt volum fiind încă în pregătire – cel al lui Constantin Petrea (*Valeriu (Bartolomeu) Anania – Omul și Scriitorul*), care și-a susținut teza de doctorat la Universitatea Transilvania din Brașov în septembrie 2019, sub conducerea Pr. Prof. Univ. Dr. Ovidiu Moceanu. Procesul de reconsiderare a scrierilor lui Anania continuă însă destul de greoi, deși Editurile Limes și Polirom îi publică operele literare, în alte ediții.

---

<sup>4</sup> Valeriu Anania, *Jurnale I* (1965 – 1985), ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 70.

<sup>5</sup> *Idem, Ibidem*, p. 65.

<sup>6</sup> Valeriu Anania, *Prefață (la ediția întâi)*, reprodus în Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefață de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 18.



Chiar dacă în ultimul deceniu și jumătate opera lui Valeriu Anania a început să fie reevaluată, considerăm necesară trecerea în revistă a istoriei receptării sale critice, deoarece fostul mitropolit al Clujului a fost una din cele mai importante personalități din viața literară, teologică și culturală a României postdecembriste, fiind considerat un model pentru o societate românească aflată în permanentă căutare de repere etice. Optăm pentru o cronologie a receptării critice (și nu una sistematică, pe genuri literare), deoarece ipoteza noastră de lucru este că opera literară a lui Bartolomeu Valeriu Anania a fost receptată „în valuri” (sau în etape).

## 2. Cum încadrează exegeza critică opera literară a lui Valeriu Anania?

Receptarea critică „în valuri” a lui Valeriu Anania – după unele păreri, „amabilă”<sup>7</sup>; după altele, chiar nedreaptă, s-a datorat unor concursuri nefericite de împrejurări. Relația dificilă cu regimul comunist rezistă drept cauză până în 1989. Până la urmă, receptarea critică formează pe o axă imaginară a timpului o linie sinusoidală. Câteva dintre cauze le vom enumera în rândurile ce urmează.

Întâi de toate, opera literară a lui Valeriu Anania se sustrage ideii de încadrare în vreun curent sau mișcare literară din cele cunoscute; *ea refuză categorisirea*, refuză să fie una dintre multele, fiind *unică*, în peisajul literar românesc. În piesele de dramaturgie din pentalogia mitului românesc, se observă preferința scriitorului pentru mitologie și istorie, în timp ce *Păhărelul cu nectar* și *Hoțul de mărgăritare* sunt au un puternic filon de inspirație de filosofie și morală creștină; filosofia creștină constituie un izvor de inspirație și în poezie. În proză, se poate descoperi preferința pentru cultural și exotic, dar și pentru mister și antropologie. Scrisul lui Anania poartă, ascuns, chipul scriitorului – acela de *luptător*. Multe din scrierile sale importante au apărut în condițiile unui dogmatism ideologic socialist și s-au constituit în mijloace de expresie împotriva îndoctrinării propuse de partidul unic.

Cu privire la dificultatea cuprinderii scriitorului într-o formulă estetică sau în vreun curent literar, putem sublinia că autorul împarte, într-un mod simplist, într-unul din interogatoriile de inculpat la care a fost supus de comuniști, literatura în „creștină” și „materialistă”. Scriitorul își exprimă convingerea că literatura religioasă o va învinge pe cea

---

<sup>7</sup> Petru Poantă, *Prefață* la Valeriu Anania, *Poeme*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 5.

materialistă<sup>8</sup>. Nu e mai puțin adevărat că dificultatea receptării provine și de la pauzele dintre aparițiile editoriale – în ciuda debutului literar precoce. Cercetătorul Laurențiu Ulici aduce, în acest sens, în discuție existența așa-numitei „promoții amânate”, care ar cuprinde scriitori născuți în deceniul al treilea al secolului trecut, scriitori care au început să scrie în interbelic, dar au avut debuturi editorial târzii și evoluții siuinoase. Între membrii acestei generații literare, criticul „înscrie” peste o sută de scriitori. Îl numără între ei și pe Valeriu Anania. Convenția, deși nu rezolvă problema inexistenței unei tipologii a modului de a scrie, este, totuși, demnă de luat în seamă. Însă încadrarea lui Valeriu Anania între scriitori precum Leonid Dimov este puțin arbitrară, nefiind bazată pe considerente ce privesc estetica operei literare.

Însuși scriitorul obiectează, într-un interviu acordat lui Liviu Grăsoiu, în privința acestei încadrări, aducând o serie de argumente împotriva cuprinderii sale în această generație de scriitori: lipsa unei conștiințe de generație; faptul că scriitorii nu s-au cunoscut între ei și nici nu s-au întâlnit<sup>9</sup>. Valeriu Anania pornește de la definiția conceptului de „generație literară” – aceea de „promoție de scriitori care au debutat editorial în cursul unui deceniu”<sup>10</sup>. Aici e marea dificultate a încadrării lui Valeriu Anania: poemul său dramatic *Miorița* este finalizat în 1953, dar apare în 1966. Așadar, scriitorul nu se vede între cincizeciști, deoarece poemul lui dramatic apare în anii ‘60 ai secolului trecut; dar nu se vede nici între șazeciști, deoarece poemul lui e isprăvit în anii ‘50.

Raluca Dună, colaborator la realizarea *Dicționarului general al literaturii române* (2004), încadrează poezia lui Valeriu Anania în „linia” ortodoxistă, făcând observația că autorul *Greului pământului* se abate puțin de la aceasta, deoarece întâlnim în poezia lui „pe lângă influențe gândiriste, apar inflexiuni argheziene, alteori voiculesciene ori barbiene”<sup>11</sup>.

Chiar dacă mulți cititori îl cunosc pe VA drept memorialist ori dramaturg, scriitorul a debutat literar cu poezie, a continuat cu articole de publicistică și abia apoi a scris piese de teatru. Pe tărâm literar, adevărata sa vocație a fost aceea de poet dramatic (după cum se prezenta în

<sup>8</sup> Valeriu Anania, *Procesele verbale de interogator*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p. 305.

<sup>9</sup> Valeriu Anania de vorbă cu Liviu Grăsoiu, interviu luat de Liviu Grăsoiu și difuzat la Radio București în ziua de 16 februarie 1989, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, cluj-Napoca, 1995, pp. 234 – 235.

<sup>10</sup> *Idem, Ibidem*, p. 235.

<sup>11</sup> Raluca Dună, în *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general: Eugen Simion, vol. I (A/B), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 157.

cercurile literare ale vremii). La apariția *Mioriței*, critica literară era, cu mici excepții, entuziastă. Versurile poemului dramatic impresionează încă de la primele lecturi. Victor Bumbescu saluta „întoarcerea poeziei pe scenă”<sup>12</sup>, iar maiorul Ion Aramă, unul din anchetatorii penali ai lui Valeriu Anania, îi mărturisește scriitorului că socialiștii sunt „sensibili la actele de cultură” și că „dacă apucați să publicați piesa cu un an înainte, acum n-ai mai fi aici”<sup>13</sup>! Ce sentimente trebuie să-și fi încercat pe Anania la vremea apariției piesei!... El era peste Ocean, neputând să se bucure în mod direct de aprecierea cititorilor săi. Laurii meritelor nu-i va culege, ani de-a rândul.

Așa după cum menționam anterior, critica e entuziastă. Piesa a fost jucată în premieră pe scena Teatrului **Barbu Ștefănescu Delavrancea** din București. Vladimir Streinu, un critic literar apreciat, nota că „Valeriu Anania preschimbă vechea, celebra baladă, în mister dramatic”<sup>14</sup>. Exegețul vedea în *Miorița* un act de cultură. În *Informația Bucureștilui*, Nora Teodor jubila, numind poemul dramatic o „capodoperă”, așezând (indirect) *Miorița* lângă marile drame universale, prin conflictul erotic bine conturat: „(...) doi băieți iubesc o fată – generoasă sursă de tragic”. Laudativ scriau și Dinu Săraru, care scotea în evidență talentul scriitoricesc al lui Valeriu Anania, dar și Costin Buzdugan, cel care aprecia versurile *Mioriței* drept „adesea inspirate”. Mihai Bujeniță susținea că poetul dramatic păstrează „întregă epica mitului pastoral cules de Vasile Alecsandri”, transpunându-l (mitul) într-o nouă viziune.

După alți doi ani, Valeriu Anania încerca să revalorifice mitul estetic în literatura română, în versurile unui alt poem dramatic. *Meșterul Manole* apărea în 1968, trezind alte ecouri favorabile. Victor Parhon argumenta că piesa „realizează o vibrantă transpunere scenică a sensurilor sale originare”. Venită de peste Ocean – alături de alți nord-americani din 14 state, Diane I. Edgecomb – care-l cunoscuse personal pe autorul poemului – a venit să vadă transpunerea scenică a piesei, susținând că „niciun spectacol nu ne-a impresionat atât de mult ca *Meșterul Manole* văzut în această seară la acest teatru”<sup>15</sup>.

În 1969, apăreau, sub semnătura lui Valeriu Anania, alte două piese dramaturgice: *Du-te vreme, vino vreme* și așa-zisa fantezie coregrafică pentru copii *Păhărelul cu nectar*. Odată cu

<sup>12</sup> Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 233.

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem*, p. 263.

<sup>14</sup> Valeriu Anania, *Teatru II*, prefețe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 189.

<sup>15</sup> *Oaspeți americani la spectacolul cu Meșterul Manole*, interviu de Sergiu Niolaescu, 9 septembrie 1969, reprodus în Valeriu Anania, *Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010.

apariția primului poem din cele două, mai mulți comentatori sesizează filonul mitologic pe care Valeriu Anania va scrie operele dramatice. Astfel, în 1972, Alexandru Piru (în revista *Ramuri*, apărută în octombrie 1972) nota că „unica intenție” a scriitorului era „să resusciteze dramatic miturile naționale”. Romulus Diaconescu scotea la lumină filonul inspirațional al filosofiei creștine, vizibil prin ilustrarea temei nemuririi, idee reiterată și de Victor Atanasiu, care, într-un comentariu la *Păhărelul cu nectar* (apărut în revista *România literară*, la data de 19 octombrie 1972), puncta obsesia personajelor lui Valeriu Anania în privința dorinței de nemurire. Dumitru Micu, cel care-l va cuprinde pe Valeriu Anania în sfera prozatorilor canonici<sup>16</sup> prin *Scurta sa istorie a literarii române*, spunea că Valeriu Anania este „un versificator de prim rang”.

Odată cu apariția *Stelei Zimbrului* (1971), exegeții sesizează alte două coordonate ale dramaturgiei lui Anania, care își scrie poemele „la granița dintre legendă și istorie”<sup>17</sup>, în opinia Elisabetei Munteanu. În același an – 1971 – scriitorul publică un volum de versuri – *Geneze*. Salutând apariția volumului de versuri, Radu Cârnci îl vedea deja pe scriitor drept „personalitate artistică matură”, iar Alexandru Piru sesiza – în același volum – „ecouri din lirica lui Tudor Arghezi”.

După alte două volume de poezie – *File de acatist și Istoriei agrippine*, ambele apărute în 1976 –, Anania își încearcă pana și în proză, cu admirabilul roman *Străinii din Kipukua* (1979) – intitulat inițial *Erupții la Kipukua*<sup>18</sup>. La câteva săptămâni de la apariția cărții, Sultana Craia aprecia romanul drept „o ficțiune încântătoare”<sup>19</sup>. Același comentator susținea că, și în proză, Valeriu Anania este tot poet; „Poezia cărții se naște însă nu atât din exotismul vizual, cât din substanța mitică, din sentimentul forței ancestrale, revelată ca miracol”<sup>20</sup>. Sorin Titel scotea și el în evidență că romanul e plin de poezie: „Frumusețea vechilor mituri hawaiene dă o reală

<sup>16</sup> Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române, III: Perioada contemporană: Proza*, Editura Iriana, București, 1996, pp. 275 – 280.

<sup>17</sup> Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982, pp. 162-163, reprodus în Valeriu Anania, *Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 297.

<sup>18</sup> Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, pp. 45, 47.

<sup>19</sup> Sultana Craia, *Visul germinal*, în *Luceafărul*, anul XXII, nr. 32, 11 august 1979, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 295 – 296.

<sup>20</sup> *Idem, Ibidem*, p. 296.

densitate poetică textului”<sup>21</sup>, dar și faptul că, peste stratul îngroșat al miturilor hawaiene, Valeriu Anania așază adstratul basmelor românești despre „legenda apei celei vii și despre iubirea fetei de împărat față de Făt-Frumos, pe care-l trezește din morți”<sup>22</sup>. Tot în acest sens, Alexandru Paleologu sesiza apropierea dintre roman și poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme*, asemănare punctată în virtutea aceleiași legende despre apa vie. Dumitru Micu își exprima nedumerirea cu privire la puținul interes pe care romanul l-a stârnit din partea comentatorilor, în timp ce Aurel Sasu se referă la această carte nu ca la un roman, ci ca la o scriere parabolică, la o parabolă despre „echilibrul dintre viața socială și cea individuală, dintre căutarea obstinată a identității originare și sentimentul înstrăinării”<sup>23</sup>.

În 1982, apare *Greul pământului*, o încercare de a trece în mit un personaj istoric despre care mărturiile documentare grăiesc puțin – Ioniță Caloianul, întemeietorul Imperiului vlaho-bulgar. Dimensiunea mitică este dată de comuniunea cu pământul în care te-ai născut, idee reluată de Valeriu Anania într-un interviu dat revistei *Lumea credinței*<sup>24</sup>. Patrel Berceanu vedea în aceeași piesă „(...) drama unui popor care vrea să pășească în istorie cu dreptul”. Ion Zamfirescu scotea în evidență compoziția deosebită a piesei, care combină un plan mitic și altul, istoric, idee reluată și de Dumitru Chirilă. Exegetul din urmă opinează că Valeriu Anania este „un poet de mare vocație”, un scriitor al cărui limbaj este „de o plasticitate unică”, care folosește versul popular adaptat gândirii moderne.

În 1983, lui Valeriu Anania îi apare scrierea memorialistică *Rotonda plopilor aprinși*, iar în anul următor (1984), volumul de versuri *Anamneze*, neavând de unde ști că următoarea apariție editorială se va consemna după căderea regimului comunist. Scriitorul pregătește un volum de proză scurtă, intitulat, în deceniul al optulea al secolului al XX-lea, *Salba Carpaților*, devenit *Amintirile peregrinului apter*. Volumului îi este refuzată publicarea de patru ori: de două ori, în 1986; o dată, în 1988 și, din nou, în 1989. Scriitorul rememorează acele evenimente cu

<sup>21</sup> Sorin Titel, *O lume imaginară și exotică*, în *România literară*, anul XXIII, nr. 7, 14 februarie 1980, p. 11, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefată de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 296.

<sup>22</sup> Alexandru Paleologu, *Comentar la poemul dramatic Du-te vreme, vino vreme*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, vol. II, p. 10, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefată de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 299.

<sup>23</sup> Aurel Sasu, *Te iată iarăși singur*, în *Steaua*, anul XXX, nr. 5, mai 1980, p. 38, reprodus în Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefată de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 300.

<sup>24</sup> <https://www.lumeacredintei.com/reviste/lumea-credintei/lumea-credintei-anul-iv-nr-5-34-mai-2006/doar-pamantul-romanesc-tine-de-cald-interviu-cu-i-p-s-bartolomeu-valeriu-anania/>

amărăciune, mărturisind că se obișnuise, în 1989, cu ideea că volumul de nuvele și povestiri să fie „destinat operelor mele postume”<sup>25</sup>. Cartea apare în anul următor triumfului Revoluției. Dacă, la apariția romanului, cronicile emanau un optimism temperat, la publicarea volumului de nuvele și povestiri, critica jubilează, creând o disonanță teribilă între receptarea de dinainte și de după 1989.

Printre comentatorii entuziaști îi numărăm pe Miron Scorobete, care-l alătură pe Valeriu Anania lui Rafael Garcia Márquez, dar și pe Fevronia Novac, exegetul care găsea asemănări între *Amintirile peregrinului apter* și *Numele trandafirului*, romanul lui Umberto Eco. Alți comentatori sesizează apropierea dintre *Amintirile peregrinului apter* și cealaltă scriere apărută sub semnătura autorului *Greului pământului*, *Cerurile Oltului*. Albumul de artă fotografică al lui Dumitru F. Dumitru, însoțit de comentariile arhimandritului născut în Oltenia, este prefațat de episcopul de atunci al Râmnicului și Argeșului, Gherasim, și apare într-o a doua ediție în 1998, cu o scurtă introducere a lui Răzvan Teodorescu. Volumul de eseistică este o scriere ce ține, în aceeași măsură, de literatură, istorie, teologie și artă (sacră); el este, până la urmă, o manifestare unică de cultură. În *Prefața* primei ediții, Preasfințitul Gherasim opinează că mănăstirile prezentate în acest album sunt adevărate mărturii privind identitatea națională; totodată, episcopul subliniază și vechimea și frumusețea creștinismului ortodox în acest spațiu. În prefața celei de-a doua ediții, Răzvan Teodorescu vedea volumul de eseistică drept „un dialog platonician despre sacralitatea spațială a ortodoxiei românești”<sup>26</sup>.

Începând cu anul 1990, VA își dedică timpul și priceperea activității de diortosire a *Sfintei Scripturi*, dar va publica, doi ani mai târziu, volumul de versuri *Imn Eminescului* (1992), iar în 1995 – *Din spumele mării*, ediție îngrijită de Sandu Frunză, volum ce reunește, între paginile sale, multe din articolele de publicistică apărute anterior acestei date. Sandu Frunză argumentează, în *Postfața* cărții, că „Articolele și studiile (...) sunt menite să rămână ca un spațiu

---

<sup>25</sup> Valeriu Anania, *Prefață (la ediția întâi)*, reprodus în Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefață de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 18.

<sup>26</sup> Răzvan Teodorescu, *Prefață* la Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice*, ediția a II-a. Din inițiativa, cu binecuvântarea și predoslovia Preasfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului și Argeșului, Editura Pro, Râmnicu Vâlcea, 1998, p. 9, apud. Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2018, p. 98.

cultural”<sup>27</sup>. Același filosof opina că articolele au o „hermeneutică existențială care-l scoate pe om din uitarea de sine”<sup>28</sup>.

După ce finalizează diortosirea *Sfintei Scripturi* (2001), VA reintră în atenția filologilor de la noi din țară. Editurile Limes și Polirom îi reeditează mitropolitului de Cluj opera literară și lucrări exhaustive de exegeză critică încep să apară: Lucian-Vasile Bâgiu (2006), Nicoleta Pălimaru (2011) și Doina Pologea publică volume în care analizează opera literară a lui VA. Dumitru Micu și Alexandru Piru îl vor cuprinde, prin istoriile lor literare, pe VA în sfera autorilor canonici.

În *Dicționarul biografic al literaturii române* (2004), Aurel Sasu aprecia diortosirea *Sfintei Scripturi* drept „monumentală”, iar Raluca Dună, în *Dicționarul general al literaturii române* (2006), susținea că poezia lui VA continuă linia „ortodoxistă” (deși nu în totalitate): „pe lângă influențe gândiriste, apar inflexiuni argheziene, alteori voiculesciene ori barbieni”<sup>29</sup>. Mircea Ghițulescu, în *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (2008), vede dramaturgia lui VA ca o pendulare între „Religie și antropologie”<sup>30</sup> și ca o continuatoare a pieselor blagiene. Totuși, el descoperă anumite deficiențe ale scrierilor lui VA. Referindu-se la *Miorița*, exegetul îl acuză pe scriitor de „alterarea restituirii proto-istorice printr-un romantism de operă”, dar și de o „prețiozitate beletristică”<sup>31</sup>. Marile plusuri ale dramaturgiei mitropolitului-scriitor ar fi „versul scurt, nervos în metrică simili-folclorică, cu intercalări mono sau bi-silabice și întreruperi intempestive de ritm de mare efect teatral”<sup>32</sup>.

În cel de-al doilea eseu monografic despre opera lui VA (după cel al lui Bâgiu), Nicoleta Pălimaru (2011) sesizează că „Autorul rămâne fidel tradiției de promovare a valorilor clasice”<sup>33</sup>. Se va încerca în continuare recuperarea unor piese de dramaturgie scrise de VA în tinerețe, rodul eforturilor academicianului Aurel Sasu și ale Editurii Școala Ardeleană constituindu-se în volumul *Fântâna lacrimilor*, cu subtitlul *Teatru inedit* (2016). În *Prefața* cărții, Aurel Sasu

---

<sup>27</sup> Sandu Frunză, *Postfață la Valeriu Anania, Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 240.

<sup>28</sup> *Idem, Ibidem*, p. 240.

<sup>29</sup> Raluca Dună, în *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general: Eugen Simion, vol. I (A/B), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 157.

<sup>30</sup> Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ed. rev., Editura Tracus Arte, București, 2008, p. 258.

<sup>31</sup> *Idem Ibidem*, p. 260.

<sup>32</sup> *Idem Ibidem*, p. 259.

<sup>33</sup> Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011, p. 213.

opinează că piesele volumului nu sunt neapărat valoroase din punct de vedere estetic („Valorificăm (...) nu atât o operă”<sup>34</sup>), cât sunt „(...) un capital de adevăr, devoțiune, frumusețe și iubire, de „joc al vieții”, în care „regele durerii” aduce la rampă stropul de nemurire, năzuința de minune, candoarea, basmul fericirii și bezna veșniciei”<sup>35</sup>. Același critic va susține, la momentul apariției *Jurnalelor* lui Anania (volumele 1 și 2, apărute la Editura Casa Cărții de Știință, în 2018), că VA este „ultimul maiorescian al jurnalului în fărâme, fără elaborări ostentative sau scene senzațional-dramatice, interesant”<sup>36</sup>. Jurnalele erau importante nu doar pentru faptul că se constituiau în mărturii ale unor perioade tulburi din Istoria Românilor, ci pentru că ele au schimbat „paradigma tragediei și a identității refuzate („omul fișă”) cu lupa lăuntrică și cu „pravila de chilie” a unei intimități consolidate prin exercițiul în-cuvântării și al arderii în disperarea de a se construi pe sine”<sup>37</sup>.

În același an (2018), apărea un alt volum de exegeză critică pentru scrierile lui Anania – cel al Doinei Pologea, care opina că opera literară a mitropolitului „deschide o fereastră spre sacru”<sup>38</sup> „prin om, fiindcă omul este fereastra”<sup>39</sup>. Cea mai recentă carte dedicată scrierilor lui VA (mai precis, dramaturgiei) îi aparține lui Constantin Cubleşan (2020), exegetul care vede drept insuficient sondată opera literară a lui VA: „Bartolomeu Valeriu Anania (...) este departe de a fi cercetat și apreciat, la adevărata sa măsură, în toate ipostazele sale creatoare, în cele literare mai cu seamă”<sup>40</sup>. Criticul scotea la lumină modernitatea demersului de integrare a mitologiei în piesele de dramaturgie ale lui VA<sup>41</sup>. Exegetul nu vede scrierile lui Anania drept „învechite”, deoarece filonul reprezentativ al dramaturgiei este sentimentul de patriotism, iar în a fi patriot nu e nimic învechit (poate doar vechi).

### 3. Concluzii

<sup>34</sup> Aurel Sasu, *Prefață la Valeriu Anania, Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 7.

<sup>35</sup> *Idem, Ibidem*, p. 8.

<sup>36</sup> Aurel Sasu, *Prefață la Valeriu Anania, Jurnale 1 (1965 – 1985)*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p.7.

<sup>37</sup> *Idem, Ibidem*, p. 7.

<sup>38</sup> Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, prefață de Dorin Ștefănescu, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2018, p. 235.

<sup>39</sup> *Idem, Ibidem*, p. 235.

<sup>40</sup> Constantin Cubleşan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, p. 5.

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*, p. 5.



În mod indubitabil, receptarea critică a operei literare a lui Valeriu Anania a fost un proces destul de greoi. Imediat după venirea comuniștilor români la putere, Cenzura a oprit publicarea operei literare a lui Anania pentru ani în șir: piesa de dramaturgie *Miorița* i-a apărut (1966) abia la 13 ani după ce a fost finalizată (1953), iar volumul de nuvele și povestiri, scris până în 1986, abia după triumful Revoluției (1990). Activitatea care i-a fost primită cel mai bine a fost, cu siguranță, diortosirea *Bibliei*, o izbândă nu atât literară, cât lingvistică și teologică (dar și postdecembristă).

Locul lui VA nu este în *Istoriile* literare cele mai cunoscute – cea a lui George Călinescu (completată de Alexandru Piru, în ediția a II-a, în 1985) sau cele ale lui Nicolae Manolescu (*Istoria critică a literaturii române*, edițiile I – 2008 și a II-a – 2019, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, 2014). Încercări de canonizare a scriitorului vor face autori de istorii literare precum Alexandru Piru sau Dumitru Micu. De asemenea, Anania este menționat atât în *Dicționarul biografic* (coordonator: Aurel Sasu), cât și în *Dicționarul general al literaturii române* (coordonat de Eugen Simion) sau în *Dicționarul esențial al scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu).

Cu toate acestea, opera literară a lui VA a beneficiat însă de cronici favorabile, încă de la apariția scrierilor sale. Într-un mod laudativ au scris despre VA și în perioada comunistă, Sultana Craia, Sorin Titel, Alexandru Paleologu sau Dumitru Micu. În perioada postdecembristă, Alexandru Piru îl cuprinde pe Valeriu Anania în sfera scriitorilor canonici<sup>42</sup>; la fel o va face și Dumitru Micu<sup>43</sup>. Este, totodată, momentul în care scrierile lui VA cunosc o impresionantă „punere-înaintea” cititorilor: acestuia îi este redactată opera literară, la Editurile Limes, Polirom, Școala Ardeleană sau Casa Cărții de Știință (chiar și după moartea sa), iar scriitorul beneficiază de examene critice importante, cum sunt cele ale lui Lucian-Vasile Bâgiu, Nicoleta Pălimaru sau Doina Pologea. Atât clericului, cât și scriitorului li se fac multe reparații morale, pornind cu soluția definitivă a neconsiderării sale drept un exponent al poliției politice comuniste<sup>44</sup> și

---

<sup>42</sup> Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, Editura „Grai și suflet – cultura națională”, București, 2001, p. 341.

<sup>43</sup> Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române, III: Perioada contemporană: Proza*, Editura Iriana, București, 1996, pp. 275 – 280.

<sup>44</sup> A se vedea, în acest sens, studiile Ioanei Diaconescu (numerele 10 - [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu\\_anania\\_-\\_dosare\\_de\\_urmrire\\_informativ](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu_anania_-_dosare_de_urmrire_informativ) - (accesat la data de 12 ianuarie 2020) și 11, [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu\\_anania\\_-\\_dosare\\_de\\_urmrire\\_informativ\\_ii](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu_anania_-_dosare_de_urmrire_informativ_ii) -

continuând cu diferite onoruri și titluri care i-au fost date (uneori, numele său a fost dat și unor instituții). Alteori, personalitatea i-a fost evocată în diverse volume de proză memorialistică – mai puțin cunoscute largului public – și s-au lansat și diferite volume omagiale.

Opinăm că istoria receptării critice – pe care o numim „receptare în valori” urmează o traiectorie sinusoidală și se realizează în etape: etapa debuturilor sau a scrierilor din tinerețe (între anii 1935 – 1940); prima etapă a confruntării cu regimul comunist (ce datează din 1953<sup>45</sup>, data la care este finalizată piesa de dramaturgie *Miorița*, și până în 1965, an în care scriitorul este detașat ca misionar al Episcopiei Ortodoxe Române din America); etapa recunoașterii valorii scriitorului de regimul comunist (1966 – 1984); a doua etapă de cenzurare, de către regimul comunist, a operei literare a lui Valeriu Anania, pe criterii ideologice și politice (1986 – 1989); etapa reconsiderării și reevaluării scriitorului (din 1990 până în prezent, etapă care înglobează câteva momente importante din viața scriitorului și se continuă și după moartea acestuia, petrecută în 2011).

Dincolo de toate aceste considerații, rămâne un fapt cert, și anume acela că personalitatea lui Bartolomeu Valeriu Anania a influențat – și continuă să o facă – viața literară și teologică a României postdecembriste. Clericul-scriitor a fost un reper moral, un om de o înaltă ținută culturală, pe ale cărui fundamente fixate (în scris sau oral – prin predici, conferințe etc.) România postcomunistă a putut și poate zidi, în continuare.

#### 4. Bibliografie:

##### I. Izvoare biblice:

- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată, adnotată și tipărită de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului,

---

(accesat la data de 12 ianuarie 2020) ale revistei *România literară*, pe anul 2012, dar și *Procesele-verbale de interogator*, apărute la Cluj-Napoca, la Editura Școala Ardeleană, cu o prefață de Aurel Sasu, în 2017).

<sup>45</sup> Între anii 1941 și 1952, scriitorul elaborează diferite creații literare (cum e cazul dramei *Drumuri*), dar aceste creații nu ajung să fie cunoscute marelui public până în 2016, când apare *Fântâna lacrimilor*, volum de „teatru inedit”, cuprinzând scrieri din tinerețile scriitorului.

Mitropolit al Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009;

- *Biblia cu ilustrații*, vol. I – VIII, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul și Mitropolitul Clujului (sprijinit pe numeroase alte osteneli), Jurnalul Național, Editura Litera, București, 2011;
- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1997.

## II. Bibliografia operei literare:

### Proză:

- Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, Editura Cartea Românească, București, 1979;
- Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua (roman)*, prefață de Aurel Sasu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;
- Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter (nuvele și povestiri)*, prefață de Mircea Muthu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;

### Memorialistică:

- Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;
- Valeriu Anania, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011;

### Dramaturgie:

- Valeriu Anania, *Miorița (poem dramatic în cinci acte)*, Editura pentru literatură, București, 1966;
- Valeriu Anania, *Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;
- Valeriu Anania, *Teatru II*, prefețe de Tudor Arghezi și Alexandru Paleologu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;

- Valeriu Anania, *Fântâna lacrimilor (teatru inedit)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016;

Jurnale:

- Valeriu Anania, *De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2009;
- Valeriu Anania, *Jurnale 1 (1965 – 1985), 2 (1986 – 1995)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018;

Eseistică:

- Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru*, din inițiativa, cu binecuvântarea și predosloviea Prea Sfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului și Argeșului, Editura Episcopiei Râmnicului și Argeșului, Râmnicu-Vâlcea, 1990;

Publicistică:

- Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995;
- Valeriu Anania, *Opera literară VIII: Publicistică (vol. 1)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;
- Valeriu Anania, *Opera literară IX: Publicistică (vol. 2)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;

III. Bibliografie critică:

- Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020;
- Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006;
- Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011;

- Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Limes / Renașterea, Florești, 2018.

IV. Dicționare, dicționare literare și istorii literare:

- \*\*\* *Dicționarul biografic al literaturii române* (coordonator: Aurel Sasu), vol. I, Editura Paralela 45, Pitești, 2006;
- \*\*\* *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000;
- \*\*\* *Dicționarul general al literaturii române*, coordonator general: Eugen Simion, vol. I (A/B), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004;
- George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985;
- Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ed. rev., Editura Tracus Arte, București, 2008;
- Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
- Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014;
- Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române, III: Perioada contemporană: Proza*, Editura Iriana, București, 1996;
- Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, Editura „Grai și suflet – cultura națională”, București, 2001.

V. Surse online:

- [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu anania - dosare de urmrire informativ -;](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu+anania+-+dosare+de+urmrire+informativ+-+)
- [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu anania - dosare de urmrire informativ ii -;](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/bartolomeu+anania+-+dosare+de+urmrire+informativ+ii+-+)
- [https://www.unitbv.ro/documente/cercetare/doctorat-postdoctorat/sustinere-teza/2019/petrea-constantin/Rezumat%20Petrea.pdf;](https://www.unitbv.ro/documente/cercetare/doctorat-postdoctorat/sustinere-teza/2019/petrea-constantin/Rezumat%20Petrea.pdf)

- <https://www.lumeacredintei.com/reviste/lumea-credintei/lumea-credintei-anul-iv-nr-5-34-mai-2006/doar-pamantul-romanesc-tine-de-cald-interviu-cu-i-p-s-bartolomeu-valeriu-anania/>

VI. Valeriu Anania, în documentele vremii:

- Valeriu Anania, *Procesele verbale de interogator (iunie 1958 – mai 1959)*, ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

## Dumitru Țepeneag and the resurrection of the dreamer

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD. student, „Transilvania” University of Braşov

**Abstract:** *The ideological context made it almost impossible to adequately receive the texts created by the dreamers and the theoretical arguments regarding the relationship of the new literature with the dream could not be systemically polarized, since some important studies on the role of the subconscious in structuring the imaginary work of art were not translated. Two post-war decades characterized by resistance to psychoanalysis. Dream writers theorize the literary model of a lucid construction that creates the impression of analogy with the dream world and leads to a modern type of gnosis, capable of a deep exploration of reality. The dreamers' vision on the relationship between dream and literature, converging with the modern theories of the unconscious, surprises by the complexity of the concepts that the two theorists of Romanian dreaming "launched" in the field of discussions about the specifics of the new literature.*

**Keywords:** aesthetic paradigm, prose, dream literature, the essence of ontological truth, the aesthetics of dreaming

Să nu ne surprindă că Dumitru Țepeneag însuși este inconsecvent metodei onirismului estetic chiar de la debut. În volumul *Exerciții* se află schița sau textul *La vizita medicală* care nu este exclusiv construit pe baza onirismului estetic, proza aceasta bine articulată având subiect, personaje, observații de natură psihologică. Abia în final apare o imagine excepțională, surprinzătoare, onirică: din omfalosul adolescentului timid și complexat, medicul și asistenta văd siderați cum crește un trandafir alb: „Băiatul gema fără să mai încerce vreo împotrivire, doar trupul gras tremura încetișor, ca o masă gelatinoasă. Din buricul copilului creștea un trandafir alb. Doctorul ridică ochelarii pe frunte, privi scurt către soră, apoi, fără o vorbă, acoperi pântecul băiatului, trăgând peste el, dar cu grijă pantalonii. Sora se așeză la fereastră, cu coatele sprijinite pe pervaz. Își lipi fruntea de geam. Pe trotuar, copiii jucau șotron.”.

Posibilitățile de a găsi semnificația acestui final al schiței sunt multiple, rezultatul unei lucide ambiguități, dacă nu derutează, permite o paletă de interpretări. Deși respinsă această paradigmă

estetică de câțiva exegeți și creatori remarcabili, dar nefamiliarizați cu asemenea viziune cu totul nou și „impertinentă” (Șerban Cioculescu, Adrian Marino, Al. Piru, Al. Philippide) recunoaștem, prin apropierea teoretizării lui Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, că aceștia și alți câțiva scriitori, care, în cele din urmă, s-au constituit într-un grup al autorilor oniriști, trebuie să înțelegem că au fost bine intenționați, au propus, în vremuri dominate de literatura clasică, realistă, modernă, o primenire a prozei și poeziei, dincolo de ceea ce era cunoscut și, uneori tributare unei ideologii, o depășire a curentelor literare tradiționale și realiste, care să dea mai multă libertate de creație și să se sincronizeze cu noul text literar accidental (îndeosebi kafkian).

Dana Dumitriu, scriind favorabil despre proza de început a lui D. Țepeneag, făcea observația că literatura onirică voia o sinteză a esteticii romantice și a suprarealismului estetic (plecând, evident, de la teoria onirismului (structural) a autorului romanului *Hotel Europa*): „Literatura actuală își apropie visul - ca enigmă intelectuală - pentru a face din el un reper existențial, un teren de construcție, în mod paradoxal, riguros rațională și lucidă și nu, cum s-ar crede (observați nuanța polemică n.n.), aberantă, halucinatorie, hazardată”. Și, folosind chiar cuvintele lui D. Țepeneag, continua: „Scopul onirismului de azi ar fi << să construiască o realitate analoagă visului, eliberând astfel o stare.”

Ne întrebăm dacă Dumitru Țepeneag avea dreptate, când afirma că cititorul este superior scriitorului, pretinzând acestuia o pregătire estetică excepțională, ceea ce ne îndoim de așa performanță.

Înclinăm să credem însă că realitatea estetică, dobândită după modelul visului, voit, rațional, poate exprima esența adevărului ontologic, fără ca această reconstituire lucidă să abordeze proza de analiză, deși afectul nu lipsește, așa cum se întâmplă cu unicul personaj din al doilea volum *Frig* al lui D. Țepeneag.

Aparenta sau chiar autentica platitudine a unui fapt sau gest e recompensată de insolita și rodnică imaginație. Mai trebuie să adăugăm că onirismul estetic din volumele *Exerciții* și *Frig* aduce în prim-planul unor asemenea texte liliputane circumstanțe primare, excepționale, inedite, bizare, care nu au o valoare în sine, individual, ci prin rețeaua de raporturi ambigue.

Dacă putem deosebi și discrimina estetic două proze ale lui D. Țepeneag din volumul *Frig*, ne dăm seama că *Cu tramvaiul* este superioară unui text cvasi-didactic cum calificăm schița *Orașul cu păuni*.

În cea dintâi, secvențelor onirice nu le putem remarca semnificația nemijlocit, în cea de-a doua acest lucru se întâmplă pentru că există o succesiune de imagini care compun o realitate modelată de un vis sau o mulțime de vise. Ceea ce le unește este predominanța vizualității.



În funcție de perceperea oculară și de corectarea erorii acesteia se schimbă, se modifică realitatea ficțională, iar enumerarea numai aparent absurdă a imaginilor care se succed rapid, impune înscrierea acestora într-o logică specială, aparte. Și asistăm la un paradox, în sensul că sugestia unei realități onirice potențială, la un moment dat, se șterge tocmai prin îndreptări obiectuale pe care ochiul le face în timpul privirii succesive ale secvenței.

Spațiul și timpul își pierd coordonatele, se estompează până la dispariție, aglomerarea succesivă de obiecte și gesturi presupunând mobilitatea și hiperdimensionarea simțului optic. De aceea, atât autorul Dumitru Țepeneag, cât și câțiva critici literari, care au pătruns estetica onirismului, au apropiat proza scriitorului de pictura suprarealiștilor. Emoția, starea afectivă se declanșează exclusiv prin reprezentările din abundență vizuale, care sunt create cu ajutorul unei dinamici uneori explozive.

Plinurile realității concrete se risipesc și în locul lor apar absențele umane și obiectuale: vatmanul, taxatoarea, călătorii, orașul. Secvența fără subiect și personaje, chiar dacă fuseseră numai siluete, devine o imensă câmpie „lucioasă ca un lac nemișcat”. Întocmai ca un vis, autorul ascuns într-un ochi vioi și lacom, arată, invită la contemplație, solicită înregistrări de imagini succesive: „*Alți câțiva cai cu coamele incendiate săltară înspăimântați până aproape de tramvai; apoi rămaseră în urmă. Pe cer pândeau păsările uriașe.*”

Se prefigurează aici o călătorie stranie, generatoare de teamă a omului în afara lumii, singurătatea lui ontică și dorința de a avea în preajmă pe cineva apropiat, ca semn al solidarității. Nu aș putea să nu observ o anumită valență simbolică a textului și alternanța unor secvențe încărcate de lumină și cromatică senină cu imagini angoasante, grotești: „*Alți câțiva cai cu coamele incendiate săltară înspăimântați până aproape de tramvai... Pe cer pândeau păsările uriașe.*”

Se schimbă însă și relația dintre cititor, autor și personaj. Dumitru Țepeneag, evident pledând pro domo, consideră că autorul devine regizor și personajul, actor. Cel dintâi numai propune cititorului un personaj, oferindu-i beneficiarului lecturii comoditate și un statut de spectator, ceea ce ne vine foarte greu să acceptăm, o estetică apropiată de cea a onirismului din primele sale cărți, *Exerciții și Frig*.

Răspunzând polemic criticilor esteticii onirismului, D. Țepeneag a încercat în studiul *În căutarea unei definiții* să facă lumină în ceea ce privește literatura onirică, precizând și noutatea particularităților acestui curent sau „școli literare”. După opinia sa, onirismul estetic „...neagă negația din rațiuni afirmative” pentru că urmărește să identifice în realitatea cotidiană procedeul construcției. Construcția lucidă, voită, asimilează o paradigmă de demult a visului.

Oniricul literar nu coincide cu visul, cu reprezentări incoerente ale imaginii onirice organice, biologice. El este doar analog acestuia, imaginat și alcătuit, structurat conștient de autor. Deci el este pus în situația de a nu fi subordonat sau confruntat cu visele pe care unii scriitori le povestesc în prozele lor. Nu visul real se întâlnește în scrierea oniriștilor (fie în proză, fie în poezie), ci visul crescut structural prin limbaj (vezi volumele de început ale lui D. Țepeneag). Pentru creatorul literaturii onirice visul este un construct al imaginației derivat din realitatea cotidiană.

Onirismul estetic nu se identifică nici cu visul romantic (metafizic și reflexiv) nici cu cel suprarealist (psihologic, scientist), își continuă gândul Dumitru Țepeneag.

Onirismul literar propus de câțiva scriitori iconoduli care voiau să revoluționeze poezia și proza, s-o elibereze de convenții, de trucuri și de „tirania” realismului și de meditația romantică și dezavua suprarealismul, propuneau o modalitate de sinteză a fantasticului dominat de metafizic și de adâncimi cogitative cu poezia suprarealistă. Și astfel, credeau oniriștii, s-ar fi creat un spațiu literar estetic, mult deosebit de cele două estetici ale fantasticului romantic și suprarealist. Nu i se dă nicio atenție oniricului psihoanalitic al lui Freud. Referindu-se la poezia lui L. Dimov, D. Țepeneag, constată că lirica acestuia, spre deosebire de cea a lui N. Stănescu, nu este metafizică, ci descriptivă: ea excita vederea prin succesiuni de imagini picturale; uneori narează o viziune construită de el lucid, analoagă visului.

Așa va proceda și D. Țepeneag în prozele lui din deceniul șapte (1960-1970), ceea ce ne determină să afirmăm că lapidarele lui proze sunt o sinteză de epic și liric ca niște poeme pe care le-am putea numi texte onirice și ele compuse rațional, asemănătoare fiind cu visele. Nu visele aspiră realitatea, ci realul cotidian și convențional aspiră visele, adică seamănă cu acestea.

Să ne oprim puțin la câteva proze de început ale lui D. Țepeneag și să încercăm să le definim. În *Icar* parcimonia narativă e evidentă, scriitorul oniric devine parcă un ochi care insistă cu privirea la zbuciumul unui om în somn. E o avalanșă de mișcări și gesturi în consonanță cu agitația individului din țarcul lui Morfeu. Nu știm nimic despre cel care doarme: nici statutul social, nici cel familial, nimic despre gândurile, simțirea lui, stările afective, senzațiile lipsesc.

Ceea ce observăm, noi cititorii, ca și scriitorul, este autonomia personajului, mai degrabă a unei siluete. Abundă imaginile vizuale, verbele dinamice, freamătul incoerent, obiectual. Ambiguitatea crește pe măsură ce textul înaintează spre finalul scrierii. Zborul pe scândură în jurul blocului, după ce omul pare a se fi trezit poate fi preliminarul la construcția logică a unei realități analoagă cu un vis.

Ar fi exagerat să spunem că avem a face cu un personaj, ci mai degrabă cu aglomerarea obiectuală observată infinitezimal, asociată cu o mobilitate excesivă. Hiperdimensionarea obsesiei

zborului capătă concretețe, este chiar prezentă, confuzia dintre visul natural și oniricul estetic cu impresia de reiterare a celui dintâi. Nu putem încadra fărămă de text în nicio specie literară. Nu-i schiță, nu-i poem în proză, nu-i compunere lirică; este doar text oniric: „*O cădere, pe urmă o înălțare și iar o coborâre lină. Își ținea capul sus, cât mai sus, și brațele întinse în lături. În vârful omoplaților îl apăsa scândura. Își suci tot corpul spre dreapta, zvâcnind din picioarele bine lipite ca dintr-o coadă, și ocoli blocul din capătul străzii. Din nou lovi cu picioarele, scurt, ca un delfin, și prinse să se ridice. Îl dureau mușchii cepei, și lumina unei stele îi sfredeli ochiul. Zbură mult timp. Orașul rămase undeva jos, cu zgomotele și luminile lui cu tot. Ajunse într-o fășie de cer mai puțin întunecat, întinse brațele, și le văzu albastre, prelungi. Alături - fâlfâitul unor aripi imense, de mătase. Un fluture cât un vultur zbura zigzagat în jurul lui, tot mai aproape, atingându-i fața cu un vâl răcoros...*”.

Dacă citim cu atenție *Sărbătoare*, ne putem da seama că specificitatea esteticii onirice e prezentă și în acest text liliputan, bântuit și el de ambiguitate. E oare orașul în sărbătoare reală sau scriitorul, convocând subtil imaginile unui joc de copil, propune o construcție onirică, unde lipsesc eroii, participanți la defilare, aglomerația urbană, doar aparentă în text, ca într-un vis.

Picturalitatea, cinetica, hiperbola dimensională, dezordinea într-o ipotetică ordine, dialogurile firave ale îndemnurilor la acțiune - toate construite voit de autor, conștient substituie o posibilă sărbătoare a unui *puer ludens* : „- *Dă-mi scara. Trebuie să pun steagurile.*

*Și înfipseră steaguri roșii, steaguri albe, tricolore și toate pâlpâiau, flăcări mici, jucăușe. Un papagal cât un vultur se așeză pe acoperișul gării. Apucă trâmbița și suflă din răspuțeri. Imediat se auzi răspunsul ropotit al tobei. Soldații aveau pasul țepăn, erau lucioși și hotărâți. Avioanele erau cam puține, dar ce viraje îndrăznețe, ce picaje amenințătoare efectuau deasupra orașului! Mai intră în oraș și un tractor gălbui ca spicul de grâu, condus de un tractorist albastru, și două mașini, basculante, pline de cuburi, cu care construiră de îndată alte blocuri, mai înalte. Lumea privea cu admirație puterea macaralei și îndemânarea zidarilor.”.*

Finalul acestui text voit oniric, neîncadrabil într-un gen literar, dar apropiat unor note reportericești, ne sugerează trucul narativ și descriptiv al autorului. Și-i ghicim farsa onirică: copiii se jucau în camera lor, de-a sărbătoarea orașului și cu mulțimea de jucării defilau și construiau și convocau animalele jucării ca fiind ale unui circ. O cristalizare a unor imagini onirice derivate dintr-o realitate ludică: „*Erau prea mulți. Se cam plictiseră. Genunchii s-au murdărit, podul palmelor era cafeniu. S-au așezat, unul lângă gară, celălalt în spatele cercului. Priveau dreptunghiurile mari, albastre, ale ferestrelor. În odaie se așternea o lumină tot mai aurie și mai caldă, le ungea frunțile și mâinile odihnind pe genunchi. Orașul încremenise sub soare.”*

În vis, cronotopul (spațiul și timpul) sunt infinite. Dar ele, ca și ambiguitatea visului, nu pot fi redate oniric și atunci acestea, timpul, spațiul, bivalența unui text, se construiesc prin voința autorului, ajutat de luciditate.

Dacă oniricul năzuiește spre obiectualitate, înseamnă că și subiectul (persoana) capătă o tot mai mică importanță și poate să nu-și mai facă apariția în text, cumului de obiecte luându-i locul. Textul oniric, cum am observat în cele două proze lapidare ale lui D. Țepeneag, e vidat de eroi, sentimente, trăiri care se obiectivează. Și atunci, paradoxal, augmentarea excesivă a unui sentiment îl sublimază, ca în literatura expresionistă, într-un obiect receptat vizual.

De aceea, în lucrările onirice simțul ocular capătă o importanță capitală, iar perceperea bivalentă a mesajului conduce la anihilarea eului. Și mai trebuie comunicat că în proza onirică, spre deosebire de realism, motivația poate să dispară, rămânând numai consecuția (efectul). Și dintr-o stringență estetică, unui eveniment narativ i se adaugă un altul sau, ca în vis, un fapt urmează altuia.

Finalitatea onirismului estetic este să respingă viziunea totalitaristă și exclusivă a realismului (care este esențială și despre a cărei metodă am amintit) și să instituie o negare formală a fantasticului ancestral.

Concluzia exprimată în același eseu este că onirismul estetic asimilează în esență multe „câştiguri” în timp ale literaturii moderne, neacceptând să fie încadrat în niciun gen literar, dorind sporirea coeficientului de originalitate.

Scriitorii onirici nu sunt lirici și nici metaforici, eliminând cauzalitatea epicului. Fidel esteticii onirice, Dumitru Țepeneag creează o supraréalitate sau, cum spune el, o „infrarealitate” în care egoul său devine un ochi dilatat de uimire care înregistrează straturile obiectuale ca apoi să le corecteze și, din această dinamică optică deviantă, să încadreze secvențele într-o logică, nu reală, psihologică, ci una specială onirică, cu aparența aberantă a imaginilor.

Șerban Foarță , publicând un studiu în România literară nr.8/1969 despre exercițiile și experimentările lui Dumitru Țepeneag, exemplifică ideea de eliberare în feeric și imponderabil și atingerea unui ideal al autorului cu textul *Orașul cu păuni*. Citind-o și recitind-o cu atenție, observăm că observația poetului amintit este parțial valabilă, căci năzuința spre un univers pe care scriitorul în anticipează la început se ruinează în spații concentrice sufocante, închise și chiar păsările mirabile, păunii, nu au aripile care să-i plimbe la mari înălțimi sau să evadeze din bizara urbe văduvită de prezența oamenilor.

Putem împrumuta observația exegetului Corin Braga potrivit căreia construcția textului oniric nu poate să se facă conștient, aceasta se obține prin prelucrarea materiei prime în imagine onirică, prin

simbioza eului artistic cu eul oniric, nu cu cel lucid. În osmoza lor, cel dintâi „preia empatic fluxul acestuia, fără să se abată de la structura onirică a prozei”.<sup>1090</sup>

Credem că în urma intervențiilor lui Dumitru Țepeneag în revistele de specialitate unde dezbate caracteristicile onirismului estetic (structural) au mai limpezit finalitatea actului creator al acestei grupări care, inspirată de pictura suprarealistă și nu de poezia avangardistă, a izbutit în proză doar parțial să facă din vis o paradigmă, nu o sursă, nu un conținut, să distingă între omologia materiei prime care rămâne a realității și analogia acesteia cu visul.

### **BIBLIOGRAPHY:**

1. Braga, Corin, *Oniria. Jurnal de vise* (1985-1995), Editura Paralela 45, Pitești, 1999
2. Buciu, Marian Victor, Leonid Dimov. Dumitru Țepeneag. *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu*, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007;
3. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999;
4. Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012;
5. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Iași, Editura Polirom, 2003

---

<sup>1090</sup> Onirism estetic și onirism halucinatoriu, România literară, nr.21/1992

## RADIOGRAFIA UNUI COPIL TERIBIL. TRAIAN T. COȘOVEI

**Cristina A. OPREAN CORNEA, PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia**

*Abstract: Traian T. Coșovei reminds us of the relationship with his parents, the people who left their mark on his whole life, those who offered him the foundations of his career as a poetry maker, planting this love for the book deep in his heart. From his father he inherited the first love, but also the fine humor, self-irony, through which one notices the always repeated attempt to identify a deep ego, increasingly required by the pressure of temporality.*

*Apart from his spectacular poems, Coșovei stands out through his lifestyle, from the costume approached and imitated by many others, continuing with the posters of the circle, made with great skill by Coșovei himself, who had a training in painting from the beginning of his life. Nicolae Manolescu himself appreciated that the young man from Coșovei was also a very good cartoonist who made some very beautiful posters for the Monday Cenacle, then, at the beginning of the movement.*

**Keywords: relationship, parents, terrible, passions, writing.**

Scriitura și viața sunt două lumi distincte, dar contigue, iar între elementul biografic și creația literară a lui Coșovei există o legătură al cărei scop este acela de a pune în evidență relația strânsă dintre realul trăit și cel scris, aceasta din urmă constituie reverberația propriei biografii și ideologii. În contextul dat, nu este cu puțință a ne dezbăra totalmente de creația literară și a ne concentra doar pe elementul real, pentru că, îl putem înțelege deplin pe Traian T. Coșovei, „primul poet al generației '80 care a debutat în volum cu *Ninsoarea electrică*”<sup>1091</sup>, observându-i acțiunile din viața reală și, în paralel, lecturând opera literară.

Astfel, evidențierea aspectului biografic al lui Traian T. Coșovei, cu predilecție, ne îndeamnă să ne îndreptăm atenția spre copilăria, adolescența, tinerețea, viața poetului, cel ce „mărturisea că a avut o copilărie în care lipsurile datorate vremurilor (m-am născut în iarna lui '54) au fost estompate de dragostea pînă la răsfăț a părinților mei. Tatăl meu a scris o carte de

---

<sup>1091</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a Literaturii Române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 1327.

câteva sute de pagini despre mine, mă pot lăuda că sunt printre puținii autori cu biografia completă, de la 1 la 5 ani. Trei luni de zile, cât dura vacanța de vară, tata mă lua cu el în Deltă, prin locuri numai de el știute, ce n-au apărut niciodată pe vreo carte poștală. Ne rătăceam amîndoi prin pădurea Letea, pîndeam împreună pelicanii, dormeam noaptea pe pontoane plutitoare și mîncam conserve de pateu și brînză topită. Au fost momente sublime.”<sup>1092</sup> Copilăria și primii ani de școală îi petrece la Mogoșoaia, alături de tatăl său, în preajma unor scriitori ce frecventau casa de creație, precum Marin Preda, Fănuș Neagu, Demostene Botez, Sânziana Pop, Nicolae Breban, de care își amintește cu plăcere. Pînă la 12 ani este foarte apropiat de tatăl său, care și scrie această carte despre el, volum la care poetul face mereu trimitere, apoi, părinții despărțindu-se, este puternic marcat și rămîne alături de mama sa.

Apreciem ca fiind deosebit de importante și de relevante aspectele biografice referitoare la primii ani de viață ai poetului „magnetic și boematic, blondul cu ochii verzi, cu o politețe de dandy și o ironie neagresivă”<sup>1093</sup>, detalii cuprinse într-un volum de aproximativ 400 de pagini, al scriitorului Traian Coșovei, respectiv *Cîntec să crească băiatul*.<sup>1094</sup> Scriitorul, tatăl, dedică fiului său, sub formă de întîmplări povestite, fiecare dintre valoroasele relatări cu tematică specială, dintre care amintim *Aproape de Băiat*, *Copilul și soarele*, *La grădiniță*, *la cămin*, *În mijlocul viei*, *Jucării*, *Intrarea în Dobrogea* sau *Drumul lung prin soare*.

Traian Coșovei evocă și explică rolul cîntecului ritualic descoperit, „un cîntec, cu mari, miraculoase puteri și i-am cîntat băiatului să crească.”<sup>1095</sup> Cîntecul, de fapt, reprezenta o formă supranaturală, „cu puteri uriașe și bune (...) cîntam în copilărie pepenilor, pe dealurile încinse de soare. Stăteam de pază în mijlocul cîmpului cu pepeni și cîntam și mi se părea că ajunsî la cîntecul meu, pepenii creșteau mai repede și coaja lor prindea strălucire (...) alungam cu cîntecele noastre prelungi și subțiratic singurătatea (...) cîntam să ne auzim unii pe alții, cîntam stîrniți, tulburați și fericiți de miracolul vieții. (...) De atuncea, socotesc, a rămas în mine convingerea și cutezanța că stă în puterea noastră – un cîntec care face să crească pepenii, pe dealuri, podgoriile; cîmpurile cu grîu, pădurile, orașele cu uzine și cu fabricile lor

<sup>1092</sup> Traian T. Coșovei, *Confesiunile unui poet*, în „Formula AS”, <http://arhiva.formula-as.ro/2009/851/asul-de-inima-45/confesiunile-unui-poet-traian-t-cosovei-10628>, (accesat la data de 10 august 2020).

<sup>1093</sup> Daniel Corbu, *Traian T. Coșovei*, în „Feedback”, <https://en.calameo.com/read/000126273d514bb6bd580>, (accesat la data de 28 august 2020).

<sup>1094</sup> Traian Coșovei, *Cîntec să crească băiatul*, București, Editura Tineretului, 1959.

<sup>1095</sup> Traian Coșovei, *op. cit.*, p. 3.

– lumea toată. Așa am ajuns acuma să-i cînt băiatului meu. Și i-am cîntat. (...) Nu mai spun cît am luat de la Moreac și cîte am descoperit la el! Am stat și l-am vegheat și l-am privit și l-am ascultat mult, și am luat din tresăririle lui, fără să știe.”<sup>1096</sup>

Este absolut fabulos modul în care scriitorul Coșovei așterne pe hîrtie grija pe care i-a purtat-o fiului său, Traian, legătura uluitoare dintre cei doi, legătură care transcede linia iubirii paterne, care inspiră precum o muză, și care face să poată fi păstrată convingerea că puterea lor este lumea toată: „există acest cîntec, trebuie să existe. Cît nu există, îl vom crea. Nu-i toată adevărata poezie a miilor de ani acest cîntec uriaș care ajută umanității să se ridice? Așa am răspuns eu acum ca atunci în copilărie, altor cîntece de pe pămînt; mi-am unit cîntecul cu al tuturor tovarășilor mei, lăsîndu-l să se adauge ca într-un ocean, într-un uriaș cîntec de viață și de pace. Cîntec de viață și de dragoste de viață, cîntec de biruință și de bucurie, cîntec de trezie, cîntec de luptă și veghe – cîntec niciodată cuprins și veșnic dădător de viață.”<sup>1097</sup> Cîntecul este un laitmotiv metaforic în titlu și în volumul lui Coșovei tatăl, care sugerează impactul confirmării sentimentului de iubire, cîntecul iubirii și al lumii, al vieții, al sensului intră nestingherit și umple cu vraja lui întreaga ființă care, altfel, va tînji tacit să-l răspîndească în toate compartimentele activității existenței.

Contextul dat impune o scurtă prezentare a poetului, prozatorului și reporterului Traian Coșovei, tatăl, despre care știm că „s-a născut la data de 24 martie 1921, în comuna Somova din județul Tulcea, într-o familie de pescari.”<sup>1098</sup> Viitorul scriitor urmează studiile liceale în localitatea Tulcea, unde s-a afirmat ca bursier, iar ulterior, acesta finalizează cu succes Facultatea de Litere și Filosofie, din cadrul Universității din București, în perioada 1943 – 1947, devenind astfel licențiat în filologie. Inițial, Traian Coșovei și-a desfășurat activitatea în domenii total diferite față de specializarea de pe diplomă, respectiv agricultură și piscicultură, apoi a devenit profesor și redactor. În lumea literară, scriitorul s-a afirmat ca prozator, poet, reporter, iar spațiul predilect al scrierilor sale fiind chiar Dobrogea, peisajele danubiene, cu sate, dealuri și cîmpii, reprezentînd inspirația și refugiul care l-au ajutat să dea literaturii române opera valoroasă.

---

<sup>1096</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>1097</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>1098</sup> Aurel Sasu, *Dicționar biografic al literaturii române, A-L*, Pitești, Paralela 45, 2007, p. 401.



„Debutul literar s-a înregistrat în anul 1946, în revista *Lumea* a lui George Călinescu, cu poemul *Femeia din camera obscură*, iar debutul editorial în anul 1950, cu nuvela *La taliane*, inspirată din viața pescarilor de pe mare. Debut editorial în poezie s-a realizat odată cu apariția volumului *Oceanul* (1962).”<sup>1099</sup> Traian Coșovei a menținut colaborări deosebite cu importante reviste literare contemporane, dintre care amintim *Gazeta literară*, *Romania literară*, *Tribuna*, *Familia*, *Flacăra*, *Scînteia*, *Viața Românească*, *Contemporanul*, *Luceafărul* și altele. De asemenea, scriitorul s-a remarcat și prin volumele de poezie, culegeri sau antologii, precum *Pământ etern*<sup>1100</sup>, *Ca o vatră limba noastră. Poeme dedicate limbii române*<sup>1101</sup>, *Poezia română contemporană*.<sup>1102</sup> Se cuvine, deopotrivă, să amintim că ilustrul „Traian Coșovei devine membru al Uniunii Scriitorilor din România, iar în 1955 volumul său de reportaje *Urișul preludivu* este recompensat cu prestigiosul premiu *Alexandru Sahia* al Academiei Române.”<sup>1103</sup>

Coșovei tatăl este un scriitor consacrat, care a oferit literaturii române o importante opere literare, diversificate, dintre care amintim „*Dobrogea de aur*, volum care surprinde în câteva sute de pagini, prin intermediul unor reportaje veritabile, evocînd locuri și momente inedite din spațiul danubiano-pontic, un adevărat omagiu adus pămîntului natal, în pofida tributului plătit inerentului realism socialist, impus de epoca în care a trăit și a creat.”<sup>1104</sup> Așadar, putem remarca plăsmuiri de tonalitate imnică, dar și expresii alteori ale celui mai sobru realism, reportajele, în genere, constituie o specie publicistică pîndită de varii pericole. „Neajunsul major îl reprezintă exagerarea, care își face loc fie prin îngrămădirea de amănunte ne semnificative, fie prin gesticulație teatrală neconvingătoare. În ceea ce îl privește, Traian Coșovei păstrează mai întotdeauna un echilibru între caracterul informatic al textului și gradul/modul de implicare a lirismului, dar este de regretat tributul greu pe care l-a plătit el conformismului ideologic al epocii, realismului socialist, fapt care arată cît de nocivă devine, chiar și pentru un talent remarcabil, implicarea în creația literară a extra-artisticului.”<sup>1105</sup>

---

<sup>1099</sup> Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 401.

<sup>1100</sup> Traian Coșovei, *Pământ etern*, București, Editura Minerva, 1982.

<sup>1101</sup> Traian Coșovei, *Ca o vatră limba noastră. Poeme dedicate limbii române*, București, Editura Eminescu, 1982.

<sup>1102</sup> Traian Coșovei, *Poezia română contemporană*, București, Editura pentru literatură, 1964.

<sup>1103</sup> Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 402.

<sup>1104</sup> Traian Coșovei, *Dobrogea de aur*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 4.

<sup>1105</sup> Enache Puiu, *Istoria literaturii din Dobrogea*, Constanța, Editura Ex Ponto, 2005, p. 276.

Scriitorul s-a stins din viață în 1993, fiind înmormântat creștinește în localitatea Somova, în anul 2021 se împlinesc 100 de ani de la nașterea poetului, prozatorului și reporterului și 66 de ani de la debutul literar în revista lui George Călinescu, *Lumea*.

Relația arhetipală tată-fiu este foarte strânsă și bine conturată în scrierile celor doi. Poetul Traian T. Coșovei are parte de o copilărie frumoasă în care s-a bucurat de libertate, rămânând de-a lungul vieții un spirit liber și nonconformist. Coșovei fiul, însuși, afirmă despre sine că era un copil teribil, dar care știa să citească încă de la vârsta de patru ani, primele debuturi artistice fiind chiar în fața musafirilor familiei, cărora le dicta poeme, „copil fiind, obișnuiam să-i terorizez pe musafirii familiei noastre cu un fel de dicteuri. Le întreprueam convorbirile, rugându-i să noteze (la trei, patru ani nu știam decât să mîzgălesc hîrțiile pe care imprudent, tatăl meu le lăsa la îndemîna mea, un fel de istorioare poetice. Am mai avut un avantaj: tatăl meu mă lăsa să pictez nestingherit pe pereții enormei mele camere (35 m pătrați) în care am locuit pînă după cutremurul din 1977. Pictam tot felul de compoziții pe care numai naivitatea și imaginația unui copil le putea produce.”<sup>1106</sup>

Pasiunea și înclinația Moreacului, cum îl alinta chiar tatăl său, pentru cărți și pentru lectură le nutrește de la o vîrstă fragedă. Analizînd povestirile biografice publicate de Coșovei tatăl, aflăm că Traian, la cîțiva ani, vreo trei, „este pasionat după cărți. Cu povestea asta a cititului suntem obișnuți. Moreacul este pasionat după cărți, iar mama a devenit un bun lector. La prînz citesc, seara stau și citesc pînă tîrziu. Uneori, supărat pe mama că nu vrea să-i mai citească o dată, Moreacul își încarcă toate cărțile în brațe și vine la mine cu lacrimi pe obraji. Nu scap nici eu de citit, însă Moreacului nu-i place cum citesc eu, ia seama că trec prea ușor peste pagini, mă întoarce înapoi de unde am sărit (el știe pe de rost șirul cărților, mă poate controla) și dacă vede că nu sunt de bună credință, se supără, își ia cărțile și pleacă la mama. (...) pentru Moreac cititul a ajuns un viciu și pe cine prinde că intră în casă, pe copiii mai mărișori care vin la el, pe toti îi pune să citească și cu mare greu scapă musafirii din mîna lui. Stă lîngă cel care îi citește, stă aplecat și el asupra cărții cu poze și urmărește ca un bătrîn sîcîitor și neîncrezător, urmărește rîndurile sau cuvintele și buzele lui se mișcă după glasul celui care citește.”<sup>1107</sup>

<sup>1106</sup> Marin Mincu, *De ce scriu poezie...*, Constanța, Editura Pontica, 1996, p. 28.

<sup>1107</sup> Traian Coșovei, *op. cit.*, p. 331.

Volumul de povestiri *Cîntec să crească băiatul* constituie o sursă deosebit de importantă cu prețioase informații biografice, o radiografie a primilor ani de viață ai Moreacului, o carte de căpătîi obligatorie și fundamentală pentru realizarea unui studiu monografic amplu, al unui scriitor fantezist și ludic. „Într-o zi, îl aud pe Moreac vorbind singur, în camera lui. (...) Moreacul stă culcat în pat cu fața în sus, cu o carte în mâini și citește cu glas tare. (...) Într-o altă zi, îl aud iarăși pe Moreac vorbind singur în camera lui. Nu mai citea: umbla prin cameră și povestea cu glas tare, se oprea, se încurca și povestea strigînd și mai tare; recitea versuri așa cum o auzise pe mama și pune ceva și din felul cum reciteam eu. Va să zică pentru asta o chinuia băiatul nostru pe mama, pentru asta ne prigonea pe toți cu cărțile lui, ca să învețe meșteșugul cititului și acum socotise că l-a învățat și încerca să citească, singur, recita singur, bucuros, fericit și mîndru că ne smulsese și acest secret. (...) Să citească și să deseneze.”<sup>1108</sup>

Scriitorul Traian T. Coșovei vorbește adesea despre relația cu tatăl său, omul care și-a pus cel mai puternic amprenta asupra vieții sale, cel care i-a pus bazele carierei de făuritor de poezie, sădindu-i adînc în inimă dragostea pentru carte. De la tatăl său a moștenit această primă dragoste, dar și umorul fin, autoironia, vagabondajul liric prin intermediul cărora se remarcă tentativa mereu refăcută de identificare a unui ego profund, tot mai solicitat de presiunea temporalității.

În afara poeziilor sale spectaculoase, Coșovei avea un stil de viață care-l evidenția imediat, începînd cu frumoasa costumație, imitată de mulți colegi, deveniți ulterior celebri în plan literar, și continuînd cu afișele cenaclului, făcute cu multă pricepere de același Coșovei, care avea antrenament la pictură de pe la începutul vieții sale. Nicolae Manolescu, însuși, aprecia că tînărul Coșovei era și un foarte bun desenator care făcea unele afișe foarte frumoase pentru *Cenaclul de Luni*, atunci, la începuturile mișcării.

Gustul pentru estetic și înclinațiile artistice imagistice, nu doar literare, se justifică și, de fapt, se conturează înaintea vârstei de patru ani. Mama poetului se ocupă în marea majoritate a timpului de dezvoltarea Moreacului, de formarea unor deprinderi încă din fragedă pruncie: „Mamei așa îi era ei sortit, pentru vârsta asta a Moreacului, să citească, să o ia de la capăt cu abecedarul, cu cărțile cu poze, cu cărțile cu povești și să citească mereu. Să citească și să deseneze. Caiete întregi pline cu picturi, cu desene, stăteau risipite peste tot. Cînd și-a

<sup>1108</sup> Traian Coșovei, *op. cit.*, p. 332.

început și această carieră de desenator, mama aproape nu știa să facă un cal sau o mașină. (...) Nu era ușor pentru mama. Eu mai plecam, iar dacă nu plecam, stăteam la masa de lucru sau citeam. Mă trezeau din lectură sau din lucrul meu ei amîndoi: unul că s-a săturat de citit și de desenat, celălalt că mai vrea măcar o mașină, măcar o motocicletă (...). Veneam uneori seara, târziu, cînd îi credeam că dorm de mult. Intram în vîrful picioarelor și în liniștea casei auzeam foșnetul paginilor, murmurul mamei citind sau fișîitul creionului pe hîrtie, desenînd de zor. Stăteau amîndoi în pat cu fața în sus (...) cu vrafal de cărți și caiete alături, lîngă pat.”<sup>1109</sup>

Universul copilăriei lui Traian T. Coșovei se răsfrînge asupra vieții de adult, cu predilecție asupra textelor poetice, iar relația cu sacrul acestui spațiu al copilăriei se raportează la doi poli, pe de-o parte este cel din care privește, retroactiv, adultul scriitor, iar celălalt cuprinde percepția copilului, însuși. Poetul a avut o copilărie lipsită de griji, lipsită de autoritatea paternă, dar foarte răsfațat și iubit de ambii părinți. Din perspectiva poetului, adultului, copilăria întregă este un spațiu sacru, de unde provine seva creației și a imaginației, fiind o perioadă care păstrează imaginile fericirii, fără să aibă, neapărat, legătură cu raportarea la divinitate sau la alte aspecte ale transcendentului. Pentru copil, pe de altă parte, sacrul este o dimensiune relevantă a vieții, pe care o explorează și o redefinește permanent prin intermediul imaginației, alături de cele mai importante ființe, părinții, de care era de nedespărțit.

„Erau nopți frumoase de vară, erau nopți de toamnă limpezi sau nopți posomorîte, viforoase de iarnă (...) mama și Moreacul erau nedespărțiți, cu cărțile lor, cu caietele și hainele lor totdeauna ascuțite și harnice. (...) Îi greu, îi spuneam mamei. Are să fie și mai greu îmi spuneam. Repetăm, luăm totul de la capăt, de la alfabet, o dată cu Moreacul, și mergem așa repetînd, trăind încă o dată, încă de zeci de ori toate disciplinele, toată știința, toată cultura. Răzbatem din nou totul, încet cu răbdare. Și uneori verificăm, punem la punct, corectăm și reînnoim noi lucrurile cu care nu mai suntem de acord, care nu se mai potrivesc. Așa, într-o repetiție generală, înnoim mereu, descurecăm, îmbogățim lumea într-un efort veșnic, creăm cu migală sufletul unei epoci care se conturează sub ochii noștri. Și cu mîinile noastre. S-avem grijă.”<sup>1110</sup> Sufletul generației optzeciste atunci se forma, după cum anticipa Coșovei tatăl, parcă știind ce va crea fiul său pentru literatura română.

---

<sup>1109</sup> Traian Coșovei, *op. cit.*, p. 332.

<sup>1110</sup> *Ibidem*, p. 332-333.

În definitiv, părinții Coșovei își asumau, încă din primii ani de viață ai lui Traian, viitorul din acest punct de vedere și contribuiau la formarea și consolidarea societății ulterioare, ei creau cu atenție și migală sufletul unei epoci, prin modul în care își puneau amprenta asupra fiului lor, asupra creșterii acestuia și educației oferite. Acolo, în copilărie și în sînul familiei, era baza dezvoltării meștesugurilor cititului, scrisului și desenatului în cazul lui Traian. Debutul artistic acolo s-a realizat, cu public, precum la cenaclul frecventat ulterior. Cît de bine au anticipat părinții parcursul pînă dincolo de maturitate al scriitorului, al fiului lor mult iubit.

Odată cu trecerea anilor, copilul teribil, își schimbă preocupările și, din perioada în care intră la școală, se orientează spre construcția de navete spațiale din componente de televizoare și frigider, lucrînd în podul casei, spre spaima vecinilor de zgomotul produs. Această inspirație creatoare este înlăturată de locatarii direct deranjați, care rămîn, în cele din urmă, și fără cablurile antenelor de televiziune, detalii de care s-a ocupat copilul Traian cu prietenii săi, alături de care a implementat liniștea absolută în casele vecinilor.

Într-un interviu realizat de Mihail Vakulovski, publicat cu titlul *Am scris tot atîtea cărți cîte probleme de viață am avut*<sup>1111</sup>, Trainate, cum era supranumit poetul, este întrebat dacă se consideră *copilul teribil* al generației sale și este chiar provocat să explice de unde această titulatură. Răspunsul melancolic al poetului vine să edifice originea apelativului, scriitorul afirmînd că „nu m-am considerat niciodată un copil teribil. Cînd eram copil, eram considerat copil problemă la Școala numărul 19 *Clemența* sau, cum îi spun eu, închisoarea de maximă securitate nr. 19, am avut și nota 6 la purtare, ăia au pus ochii pe mine din prima, îmi amintesc, și am o memorie asasină, nu uit pe nimeni, că era prima zi de școală, clasa întîi, abecedare cu cîte o floare pe ele, plătite de părinți, și eu, ascuns în ultimul rînd, am fluierat, iar învățătoarea a întrebat cine a fluierat, dar eu, nimic, însă m-a turnat un coleg, că era școala de viitori oameni cu vocație în domeniu.”<sup>1112</sup>

Spirit liber și nonconformist încă din copilărie, Traian T. Coșovei dezvoltă de atunci un vădit cult al prieteniei, al relațiilor de colaborare și cooperare cu semenii de aceeași vîrstă, alături de care nutrea un set de interese comun. Sigur că, specific anilor de școală și,

---

<sup>1111</sup> Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu generația '80. Interviuri*, cf. interviu cu T. T. Coșovei, București, Editura Tracus Arte, 2011, p. 227.

<sup>1112</sup> *Ibidem*, p. 227.

îndeosebi, băieților, se întâmplă, adesea, ca aceste prietenii să conducă spre situații nedorite, nepotrivite, astfel că viitorul poet talentat, a cărui operă se distinge prin originalitate încă de la primul volum, capabil să dezbată cu spirit critic propriile creații și nu doar, afirma despre sine și accepta că a avut o perioadă de rebeliune, considerat fiind un copil rău: „Am fost un copil rău, mă înhăitaseam cu fripții, unii, care, la 10-12 ani, băteau cartierele, se cafteau în parcul Icoanei, unul a spart Biserica Italiană și a furat icoane, altul a trecut Dunărea înot în Iugoslavia și, de foame, s-a întors și l-au și prins (...) tăiam firele de la antenele vecinilor din răzbunare că nu ne lăsau să ne facem corturi pe acoperiș, dădeam cu carbid în borcane de sticlă, pînă l-au dus pe unul la spital că i-a explodat proiectilul în față, jucam tenis cu mingi de nămol, că alea normale nu spărgeau destul de bine geamurile, schimbam ciunga din gură în gură, băteam mingea pînă seara tîrziu și mai treceam și pe la magazinul Unic, de unde furam lei de plastic de la sticlele de Gin Gordon's, știam toate subteranele și acoperișurile din Blocul Rosu, la subsol era un garaj al securității, Blocul Verde, Blocul Scala, un joc de-a hoții și vardiștii începea la opt dimineața și se termina la zece seara (...) aș mai juca și acum un hoții și vardiștii, dacă n-au sudat ăștia capacele de canal.”<sup>1113</sup>

Un moment realmente marcant îl constituie despărțirea părinților săi, atunci cînd adolescentul Traian avea 12 ani, acesta a reușit să depășească perioada cufundîndu-se în lectură și frecventînd bibliotecile. Un tărîm uimitor în care se pierdea în lumea cărților era chiar Libraria Sadoveanu, locul unde își câștigase renumele de adolescent grozav, teribil. Tema copilului teribil este adusă în discuție și în volumul *Mahalaua de azi pe mâine. Bad boy* îi spune Coșovei, „am fost un copil rău. Cu ziare vechi mi-am împachetat sandvișul de la mama,/ cu ziare vechi mi-am luminat viața ca să-mi vad viitorul pînă la capăt [...]/ Sunt copilul care a descoperit alcoolul și uitarea.”<sup>1114</sup>

Traian T. Coșovei avea înclinații vădite spre pictură, de unde și încercarea nereușită, în cele din urmă, de a accede la o facultate de profil. Se orientează, ulterior, spre teatrologie, însă locurile erau limitate acolo, prin urmare, planul de pe urmă este chiar participarea la admiterea organizată de Facultatea de Litere. Intră printre primii și nu regretă alegerea făcută. După cum relatează regretatul jurnalist, Horia Tabacu, la acea vreme, admiterea într-o facultate era deosebit de importantă, dar atunci acesta era dublată și de frică. „Pe noi, băieții, ne lua în

<sup>1113</sup> Mihail Vakulovski, *op. cit.*, p. 227.

<sup>1114</sup> Traian T. Coșovei, *Mahalaua de azi pe mâine*, (împreună cu Dan Mircea Cipariu), București, Editura Vinea, 2000, p. 12.

armată (un an și patru luni), dacă nu intram. Eu și toți colegii mei nu prea ne pricepeam la armată, dar, din auzite, știam că nu este ceva bun. Și din acest motiv învățam. Doi dintre meditorii mei erau foști deținuți politici. Toți au murit, de mult. Dând filmul înapoi, cu precizarea că le sunt îndatorat, pentru că m-au învățat ceva, securistul a fost cel mai slab. Foștii deținuți politici visau gramatică română (cred că ești de acord Traian T. Coșovei, colegul de meditații?) și franceză, iar puțin (nu o să știu niciodată cât) se muta și în mintea elevilor.”<sup>1115</sup> Despre cei doi știm că s-au întâlnit în anii 1971, când „făceam împreună meditații la gramatică, de două ori pe săptămână, undeva pe Bulevardul *I Mai*, pe lângă Piața *Filantropia*, cu profesorul Radu Mihăescu. Acesta apare în cartea lui Adrian Marino *Viața unui om singur* și foarte târziu, cu mult după moartea lui și eu, și Traian am aflat că el fusese un important deținut politic de la Canal, deportat în Bărăgan. Pentru că locuiam în zona Universității, foarte aproape unul de altul mergeam la meditații împreună și ne-am împrietenit. În anul 1973 ne-am trezit colegi la Facultatea de limba și literatura română, după un examen de admitere destul de dificil pe care el l-a luat cu note foarte bune.”<sup>1116</sup>

Știm despre poetul Traian T. Coșovei că, pentru acesta, perioada adolescenței dezvăluie înclinații către construcția de nave spațiale din piese ale electrocasnicelor, lucrând în podul casei, iar ulterior se îndreaptă spre pictură cu dorința de a urma arhitectura. Pe aceasta din urmă este nevoit să o abandoneze din lipsa de cunoștințe în domeniul științelor exacte. Poetul este atras, apoi, de teatru, dar în cele din urmă simte chemarea spre literatură și poezie, și după ce absolvă liceul în București, în anul 1973, se înscrie la secția de filologie a Universității bucureștene pe care o absolvă în 1978 cu o lucrare despre Beat Generation<sup>1117</sup>, poezia americană contemporană.

„Traian locuia la parterul unei vile în spatele Ambasadei americane. Camera în care își primea colegii era imensă și luxoasă. Avea și magnetofon și casetofon și blugi (chiar și geacă) și ceas subacvatic, adică tot ce, la vremea respectivă, putea visa un tânăr. Se ocupa cu muzica și era un fel de disk-jockey prin diverse cluburi, câte existau atunci. Tatăl lui era un scriitor pe care toți îl învățasem la școală și el copilărise pe la case de creație în anturajul celor mai importanți poeți și prozatori din timpul respectiv. Față de majoritatea colegilor, care stăteau la

<sup>1115</sup> Horia TABACU, *Portret al lui Traian T Coșovei la tinerete*, în „EVENIMENTUL ZILEI”, <https://evz.ro/portret-al-lui-traian-t-cosovei-la-tinerete-1074941.html>, (accesat la data de 12 iulie 2019).

<sup>1116</sup> *Ibidem*, (accesat la data de 12 iulie 2019).

<sup>1117</sup> Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 401.

cămin și trăiau auster, Traian avea de toate și le împărțea cu oricine. Se bucura de mult succes la femei și profita din plin de el. Deși părea un fel de dandy, șmecher și superficial, foarte la zi cu tot ce era la modă în occident, excesiv de ironic și bon viveur, la un moment dat el a surprins pe toată lumea cu versurile pe care le scria.”<sup>1118</sup> Știm despre Traian că a pătruns în lumea fascinantă a poeziei și a rămas acolo pentru totdeauna. „Foarte tânăr, avea oportunități nelimitate în zona relațiilor umane. Cunoștea multă lume și se făcea plăcut fără să depună eforturi. După decembrie 1989 și nu numai, ar fi putut lesne să se așeze în fruntea scriitorilor sau să se cuibărească în locuri călduțe mai ales pentru că ani de zile a fost considerat cel mai important poet tânăr și nu s-a atins niciodată de politic. Avea ușurința micilor afaceri însă le-a lăsat să treacă pe lângă el. Nu l-a interesat decât poezia. Cred că este singurul de acest gen din toată generația lui.”<sup>1119</sup>

#### Referințe bibliografice:

- Cosovei, Traian T., *Confesiunile unui poet*, în „Formula AS”, <http://arhiva.formula-as.ro/2009/851/asul-de-inima-45/confesiunile-unui-poet-traian-t-cosovei-10628>, (accesat la data de 10 august 2020).
- David, Emilia, *Poezia Generației '80: intertextualitate și „performance”*, București, Editura MLR, 2016.
- Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Brașov, Editura Aula, 2002.
- Leahu, Nicolae, *Poezia generației '80*, București, Editura Cartier, 2000.
- Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985. Începuturile noii poezii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Paralela 45, 2000.
- Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
- Malraux, André, *Les Voix du Silence*, Paris, Editura Gallimard, 1953.
- Manolescu, Ion, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987.

<sup>1118</sup> Horia TABACU, *art. cit.*, (accesat la data de 12 iulie 2019).

<sup>1119</sup> *Ibidem*, (accesat la data de 12 iulie 2019).



- Manolescu, Nicolae, *Literatură română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, Poezia, Braşov, Editura Aula, 2001.
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, vol III*, Braşov, Editura Aula, 2001.
- Manolescu, Nicolae, *Literatură română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, Poezia, Braşov, Editura Aula, 2001.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a Literaturii Române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române pe înţelesul celor care citesc*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2014.
- Mincu, Marin, *De ce scriu poezie...*, Constanţa, Editura Pontica, 1996.
- Preda, Sorin, *Poetul Traian T. Coşovei la 50 de ani. „Fără poezie şi fără sentimente, lumea ar fi o tobă de tinichea”*, în „FORMULA AS”, <http://arhiva.formula-as.ro/2005/697/diverse-13/traian-t-cosovei-6606>, (accesat la data de 10 mai 2018).
- Puiu, Enache, *Istoria literaturii din Dobrogea*, Constanţa, Editura Ex Ponto, 2005.
- Sasu, Aurel, *Dicţionar biografic al literaturii române, A-L*, Piteşti, Paralela 45, 2007.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi IV*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.
- Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2005.
- Stoicescu, Bogdan, *Convorbiri la lumina gândului*, Ploieşti, Editura Libertas, 2006.
- Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediţia a III-a, prefaţă de Al. Cistelean, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996.
- Tupan, Maria-Ana, *Discursul postmodern*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2002.
- Tupan, Maria-Ana, *Teoria şi practica literaturii la început de mileniu*,
- Tabacu, Horia, *Portret al lui Traian T Coşovei la tinereţe*, în „Evenimentul zilei”, <https://evz.ro/portret-al-lui-traian-t-cosovei-la-tinerete-1074941.html>, (accesat la data de 12 iulie 2019).
- Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române, azi. Vol. 1: Muntenia*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003.

- Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația '80. Interviuri, cf. interviu cu T. T. Coșovei*, București, Editura Tracus Arte, 2011.

## Alexandru Ciorănescu - the Portrait of a Western Scholar

Lecturer Cristina FURTUNĂ, Ph.D.  
Faculty of Political Sciences, Letters and Communications  
Department of Letters  
“Valahia” University of Tîrgoviște

### **Abstract:**

*Alexandru Ciorănescu had four essential merits. First, he is the first Romanian scholar who had direct access, and to a high degree of erudition at that, at the major and minor sources of three great European literatures: French, Italian and Spanish.*

*The second merit is that his exceptional training enabled him to become not only the greatest Romanian expert on the issue of the Baroque (which would be extremely easy), but also one of the greatest international specialists in this field. We personally consider him to be clearly superior to H. Hatzfeld, for example, and to others. The synthesis of his lifetime research is the vast, highly informative but substantial book *Le Masque et le Visage. Du Baroque espagnol au Clasicisme français* (1983) – an important, unparalleled work and a pleasant read.*

*Equally unparalleled – a major contribution to the bibliography of French literature – is his *Bibliographie de la littérature française* in 7 monumental volumes: the 16<sup>th</sup> century (one volume 1959), the 17<sup>th</sup> century (three volumes: 1965-1966) and the 18<sup>th</sup> century (also three volumes: 1969).*

*Alexandru Ciorănescu is also the first French biographer of Jaques Amyot, the translator of Plutarch, during the Renaissance. And since we have touched upon this issue, it would be appropriate to mention that the bibliography of Voltaire's work was completed by a Romanian as well, Georges Bengesco, in the 19<sup>th</sup> century, in 4 volumes (1882-1890).*

*In the Canary Islands, Alexandru Ciorănescu accomplished by himself the impressive *Diccionario Etimológico Rumano*, in 7 volumes, published in 1958-1966 (Universidad de la Laguna).*

*A genuine, highly industrious scholar, he also had literary preoccupations. He was a model for the entire Romanian culture, in dire need of such monumental synthesis works.*

**Key words:** *literary critic, literary historian, writer, Hispanist, linguist*

Alexandru Ciorănescu was born on 15 November 1911, in the commune of Moroieni, Dâmbovița County. He attended Spiru Haret secondary school and then the Faculty of Letters in Bucharest (Bachelor's Degree in Romanian Literature and French Literature; Diplome of the Higher School of Archival Studies and Palaeography) in 1933.

He took his doctorate in Letters at the Sorbonne in 1938 with a dissertation on comparative literature entitled *L'Arioste en France*. He was a member of the Romanian School in France (1934-1938), a lecturer of Romanian language at the University of Lyon (1937-1940), a cultural advisor of the Romanian Embassy in Paris (1945-1946).

After returning to Bucharest (1940) on account of conscription, he was the literary director of the Editura Contemporană Publishing House (1942-1945), general secretary of the Romanian Association for the study of the Renaissance (1942-1945) and of the Hispanic-Romanian Cultural Association (1942-1945), general inspector of Arts (1943-1946). He planned, organized and conducted the preliminary works with a view to publishing the Enciclopedia Universul (1942-1945), in collaboration with the "Universul" newspaper. Of the 24 volumes expected to be published, only the inventory of entries for the letter A came out, in a volume of 160 pages.

The material gathered for this work of over 200 collaborators was lost. He was the manager of the Municipal Theatre (1944-1945) and of the Universul Literar journal (1944-1945). Upon returning to Paris, he was dismissed the same year (1946) and became the secretary of the journal of literary criticism and Bibliography Le Livre (1947-1948) and a researcher at the Centre National de la Recherche Scientifique (1948). As a visiting professor at the University of La Laguna (1948-1978), he would teach French Language and Literature as well as the Romanian language course, for several years. Starting with 1965, he was employed by the French University and was granted tenure in 1978. He was a visiting professor at Bahia Blanca (1968) and a guest lecturer at conferences held by the Universities of Salamanca (1949), London and Oxford (1975).

In the Canary Islands, he was a member of the "Instituto de Estudios Canarios" (1957); head of department in 1957-1970 and 1974-1982; "Real Sociedad Economica de Amigos de Pais" in La Laguna (1957); member of the "Academia Ibero-Americana" in Cadiz (1958); publication advisor with the "Aula de Cultura" in Tenerife (1963-1978); honorary member of the "Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia" in Turin (1978); delegate member at the Centre for Genealogical Studies of Buenos Aires (1986) etc.<sup>1120</sup>

---

<sup>1120</sup>RĂUȚĂ, Aurel, *Românii de seamă. Alexandru Ciorănescu*, Cuvântul românesc, nr. 93, ianuarie 1984, pp.12-13.

Ciorănescu started writing and publishing while in school, collaborating with the “Vlăstarul” review, published by the Spiru Haret Secondary School students and conducted by his elder brother, the poet Ion Ciorănescu, in the first year and then by Mircea Eliade; a few years later, in his final year of study, he took charge of the journal himself. As a student, he published a several seminar papers: *Scriitori români și Italia, Roma, 1932-1933*; the edition and study of an old unknown text; *Întrebări și răspunsuri*, in *Cercetări literare*, 1934; *Documente privitoare la domnia lui Mihail Radu și Domnia lui Mihnea III (Mihail Radu)* and *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, 1934 and 1935. The last work received the “Nicolae Iorga” award and the History prize of the University of Bucharest in 1933. He collaborated with journals such as *Viața Românească*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Revista Istorică*. During this period, he published his first studies of comparative literature about the influence of Musset, Rollinat and Metastasio on Romanian literature, as well as the study about Alexandru Depărățeanu, awarded and published by the Romanian Academy (1936).

During his years of study in Paris, in addition to elaborating and defending the two doctoral dissertations (*L'Arioste en France*, 1938 and *Isabelle. Tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas*, 1939), he continued to publish articles on history and literary history in the country (“*Occisio Gregorii Vodae*”. *Cea mai veche piesă de teatru în românește*, 1937; *Petru Rareș și politica orientală a lui Carol Quintul*, 1936 etc.)

He had collaborations with foreign specialized journals in which he published comparative literature studies (*Revue de Littérature comparée*; *Buletin Hispanique*; *Modern Language Notes*); he also published studies on Desportes and *Les romans de la princesse de Conti* in *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*. A research vacation at the archives of Simancas (Spain) resulted in the volume *Documente privitoare la istoria românilor* (1940), published by the Romanian Academy. When accidentally coming across the manuscript of George Bengescu’s translation of *Viața la țară* by D. Zamfirescu, in a public sale in Paris, he was able to make this translation known, by publishing it in 1939, under the title *Mathieu Damian*, with a preface by Paul Valery. It is also that time that *Vie Jacques Amyot* (1941), with a preface by Pierre Champion, dates from.

During the war (1942-1945), besides numerous articles of literary history and criticism, he published: *La culture roumaine et l'esprit europeen*, 1942; *Machiavelli et la Saint-Barthelemy* (1942); *La tradition historique et l'origine des Roumains*, 1942, in German

and Italian translation; La Roumanie, vues générales, 1943; Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui, 1943; Calderon, 1944; Literatură comparată, studii și schițe, 1945.

In contact with the reality and historical issues in the Canary Islands, he undertook the responsible publication of the most important local texts, making thus available to scholars the only critical editions, with important documentation, commentary and criticism, of such authors as Viera y Calvijo (1950, 3 vol., with 3 editions); Juan de Abreu Galindo (1956, 2 editions); Le Canarien, the French chronicle of Jean de Bethencourt's conquest of the Canary Islands in 1402 (1959-1965, 3 vol. cu 3 editions); Alonso de Espinosa (1967, 2 editions); Alonso de Nava Grimon (1974), Marquis de San André (1982); Cairasco de Figueroa (1984). He also published numerous studies about the past of the islands, including: T. Tasso y las islas Afortunadas, 1955; E. Caraisco de Figueroa, 1957; A. de Humboldt en Tenerife, 1960; La familia de Anchieta en Tenerife, 1960; Rabelais et les Canaries, 1963; Thomas Nichols, mercader de azucar, hispanista y hereje, 1963; Agustin de Betancourt, su obra tecnica y cientifica, 1965, 2 ed.; La Laguna, Guia historica y monumental, 1965; Garachico, 1966; Puerto de la Cruz, 1970; Un visionario en la hoguera, J.B. Avontroot, 1974; Historia de Santa Cruz de Tenerife, 1977-1978, 4 vol. etc.<sup>1121</sup>

As regards Christopher Columbus and the discovery and conquest of America, he published: *Colon y Canarias*, 1959, 2 ed. La primera biografia de C. Colon, 1960; Oeuvres de C. Colomb, a French translation with several hundred new comments; Colon humanista, 1979; Levino Apolonio, un "Historiador de Indias" en Tenerife, 1960; La découverte de l'Amérique et l'art de la description, 1964; La aventura americana de los hermanos Silva, 1972; Tinerfenosen la conquista del Rio de la Plata, 1981.

The professor and researcher Alexandru Ciorănescu never abandoned the Romanian field, as he published: *Diccionario etimologico rumano*, 1958-1966, in seven fascicules, 1184 pp. Vasile Alecsandri, 1973 and Ion Barbu, both in the well-known American collection "Twas". In terms of the French field, he published three fundamental works, under the generic title *Bibliografie de la literature française*, 16<sup>th</sup> century (1959, 747 pp.), 17<sup>th</sup> century (1966, 2231 pp.) and 18<sup>th</sup> century (1969, 2317 pp.), as well as numerous other monographic studies;

---

<sup>1121</sup>ȘANDRU- MEHEDINȚI, Tudora, *Alexandru Ciorănescu*, România literară, nr. 49, 8-14 decembrie, 2001, p.13.

La Religieuse portugaise, 1963; Le Royaume d'Antangil, 1963; Le baroque et l'action dramatique, 1966; Bibliografia franco-espanola; Les ruines, cadavres exquis, 1978, etc.

Several of his most important works belong to the Romanic and comparative field: *Estudios de literature espanola y comparada*, 1954; *El barroco o el descubrimiento del drama*, 1957, with a Romanian translation published in Cluj, 1980; *Principios de literature comparada*, 1964; *L'avenir du passé utopie et literature*, 1972; *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme francais*, 1983; *Los hispanismos en el frances clasico*, 1987. All these works were excellently received in the academic and scholarly environments.

The diversity of these preoccupations is not a quirk. It is naturally related to biographical circumstances, but it has to do just as much with the beliefs of the author, who repeatedly said he was not a supporter of specialization, which would make a safe shelter, but, at the same time, would be a strict limitation. On the other hand, one notes, in the choice of subjects, the occurrence of an evolutive factor, which leads from the mere and pure documentary research to the syntheses based on vast epochs and extensive cultures, in order to eventually shape a history of culture and particularly of imagination.

*Works by Alexandru Ciorănescu published in exile:*

*Estudios de literature espanola y comparada*, La Laguna, 1954, 306 pp., *El Barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, 1957, 445 pp.; *Diccionario etimologico rumano*, La Laguna, 1966, 1184 pp.; *Bibliographie de la litterature francaise au XVI-e siècle*, Paris, 1959, 747 pp.; *Bibliographie de la litterature francaise au XVII-e siècle*, Paris, 1965, 3 vol. 2317 pp.; *Bibliographie de la litterature francaise au XVIII-e siècle*, Paris, 1969, 3 vol. 2317 pp.; *Colon y Canarias*, La Laguna, 1959, 227 pp. (2 editions); *La primera biografia de Cristobal Colon*, Santa Cruz, 1960, 255 pp.; *Oeuvres, de Chirstoph Colomb*, presentees, traduites et annotees, Paris, 1961, 529 pp.; *Dante: La Divine Comedie*, traduite, avec introduction et notes. Laussane, 1964, 2 vol. (four editions); *Principios de literature comparada*, La Laguna, 1964, 137 pp.; *L'Avenir du passé. Utopie et litterature*, Paris, 1972, 300 pp.; *Vasile Alecsandri*, New York, 1973, 160 pp.; *Bibliografia franco-espanola, 1600-1714*, Madrid, 1977, 707 pp.; *Historia de santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz, 1977-1978, 4 vol.; *Ion Barbu*, New York, 1981, 155 pp.; *La masque et le visage; Du baroque espagnol au*

*clasicisme francais*; Geneve, 1982, 611 pp.; *Los hispanismos en el frances clasico*, Madrid, 1987, 308 pp<sup>1122</sup>.

On 20 November 1999, the Spanish newspaper *EL DIA* would announce the death of Alexandru Ciorănescu, the official chronicler and adopted son of the city of Santa Cruz.

The Romanian historian Alexandru Ciorănescu (Moroieni 1911 – La Laguna 1999) was awarded the title Doctor Honoris Causa by the University of La Laguna, where he taught French language and comparative literature; he also received the Social Sciences Award of the Canary Islands and the titles of Official Chronicler of the city of Santa Cruz de Tenerife and Adopted Son of this city.

Ciorănescu wrote more than 400 books and historical, literary, poetic and critical essays.

He left us many studies on topics related to the history of the Archipelago and literature. His prolific activity comprises over four hundred titles, among which we can mention the BIBLIOGRAPHY OF FRENCH LITERATURE (in 6 volumes) and the HISTORY OF THE CITY OF SANTA CRUZ DE TENERIFE (4 volumes). The long list of books written by Ciorănescu will be completed with the publication of the four works currently in print and five others in preparation, one of them focused on the maps and information about the Canaries of the Engineer Leonardo Torriani and another one about Chateaubriand in the Canaries.

Various political, cultural and academic personalities expressed, in the pages and EL DIA, their sincere condolences to the family and their grief at the news of the regrettable loss of this famous historian who acquainted us with the passage of centuries in Tenerife.

The president of the local government, (Cabildo) RICARDO MELCHIOR, voiced his regret at Ciorănescu's death, particularly pointing out his "intellectual dedication offered to (our) island for 51 years". Melchior mentioned that Ciorănescu had carried out an important activity both at the INSTITUTE FOR CANARY STUDIES and at the UNIVERSITY OF LA LAGUNA<sup>1123</sup>.

The president of the local government, CABILDO, emphasized the special bond of Ciorănescu with the government of the Canaries, an institution whose history he wrote and

---

<sup>1122</sup>Academia Româno-Americană de Științe și Arte, *Români în știința și cultura occidentală*, Davis, USA, 1992, pp. 68-70.

<sup>1123</sup>Anca ANDREI- FANEA, *In memoriam: Alexandru Ciorănescu* in *Jurnalul literar* nr. 21-24 (noiembrie-decembrie) 1999, București, p.29.



with which he made an agreement for the acquisition of the four thousand volumes making up his personal library.

The mayor of Santa Cruz, Miguel Zerolo also expressed his deep sorrow caused by Ciorănescu's death, as it was an irreparable loss that would leave a void, impossible to replace.

“We shall always cherish his teachings and his works – a landmark for us all. Every loss is painful, but this one may be said to be the deepest because of the love and enormous kindness he would show all of us who were fortunate to have known him.”<sup>1124</sup>

The rector of the University of La Laguna<sup>1125</sup>, Jose Gomez Solino, who was dean in 1990, when Ciorănescu had received the title of Doctor Honoris Causa, lamented for his death, saying that “everybody loved and respected him due to his intellectual and human conduct”.

An article about the passing of Alexandru Ciorănescu appeared in **DIARIO DE AVISOS**, Saturday, 20 November 1999.

“Alexandru Ciorănescu, one of the most important scholars and bibliographers of the 20<sup>th</sup> century who have worked in the Canary Islands, has passed away.

Alejandro Ciorănescu has died; with him, one of the most erudite voices that, since the late 1940s, has managed to free us from the complexes which the “islander” in each of us had about our past, our history, has become silent.”<sup>1126</sup>

Ciorănescu arrived in Tenerife in 1948, fleeing from an atrocious dictatorship.

After a short stay in Paris, he decided to leave for the Canaries as a visiting professor of French Language and Literature, being at the same time concerned with his literary studies and research. In 1978, upon his request, he was given a course of COMPARATIVE LITERATURE, which apparently was the first in Spain.

In 1978, he was awarded the title of Adopted Son of Santa Cruz de Tenerife and in 1986 one of the central streets of the city was named after him: CALLE ALEJANDRO CIORĂNESCU. In 1990, he received the title Doctor Honoris Causa of the University of La Laguna.

---

<sup>1124</sup>Ibidem, p. 29.

<sup>1125</sup>University of LA LAGUNA was founded in 1533, when Charles V authorized the activity of a department of Logic and Philosophy at the Santo Domingo monastery; in 1612 a department of Philosophy came into being. (Ciorănescu, LA LAGUNA, Guia Historica y Monumental).

<sup>1126</sup>Anca ANDREI-FANEA, *In memoriam: Alexandru Ciorănescu în Jurnalul literar* nr. 21-24 (noiembrie-decembrie) 1999, București, p.29.

“Ciorănescu was born elsewhere”, said the President of the Santa Cruz government, Ricardo Melchior, “but he has lived in the Canaries for over a half century and has identified with us...

With him, our islands are losing a part of their history”<sup>1127</sup>.

In most of these fields, Alexandru Ciorănescu wrote significant works, which made his commentators place him in the family of encyclopaedic spirits of Romanian culture (Dimitrie Cantemir, Bogdan Petriceicu Haşdeu, Nicolae Iorga, Mircea Eliade).

As a linguist who accomplished the only complete etymological dictionary of the Romanian language (*Diccionario etimológico rumano*), Alexandru Ciorănescu is considered by the Hispanist Dumitru Copceag, another Romanian who has chosen the exile during the communist dictatorship, to be: “un Corominas rumano: la mayor autoridad en materia de etimología”.<sup>1128</sup>

His main qualities in this domain are the sense of language, intuition and affective relationship with the examined phenomena, while the linguistic family to which he belongs may be that of the idealist current, represented by Wilhelm von Humboldt, Benedetto Croce or Karl Vossler, philologists for whom language is the most direct form of expression of the human spirit.

With the author’s consent, *Dicţionarul etimologic al limbii române* was reprinted in Bucharest, by the Saeculum publishing house, translated and edited by Tudora Şandru and Magdalena Popescu-Marin.

In the preface of this edition, Alexandru Ciorănescu states: “We have completed it under the most difficult scientific conditions, several thousand kilometres from the nearest Romanian library, without having our own books, without any assistance or collaboration, other than that of the many friends who have supplied the absolutely necessary books”.<sup>1129</sup>

Among the extensive lexicographic works which came out and drew the attention of specialists, Ciorănescu’s *Dicţionarul etimologic al limbii române* holds a special and, in some respects, preeminent place.

---

<sup>1127</sup>Anca ANDREI-FANEA, *In memoriam: Alexandru Ciorănescu în Jurnalul literar* nr. 21-24 (noiembrie-decembrie) 1999, Bucureşti, p.29.

<sup>1128</sup>ŞANDRU-MEHEDINŢI, Tudora, *Alexandru Ciorănescu*, România literară, nr. 49, 8-14 decembrie, 2001, p.13.

<sup>1129</sup>ŞANDRU, Tudora, *Alexandru Ciorănescu sau elogiul plenitudinii*, Arca 3, nr. 2, 1992, 16 (homage volume at the 90<sup>th</sup> anniversary, *L’homme et l’œuvre*, Madrid, 1991, under the auspices of F.C. R.).

As the work of a single person, this dictionary is primarily impressive through its size. In terms of the general view underlying it, it is a particular achievement in a way in the field of the Romanian and general etymological lexicography. That is why we believe it is necessary that this work should be critically examined and that this scholar's etymological view, as reflected in this dictionary, should be made known.

## Conclusions

The departure, in his senior years, of this encyclopaedic spirit that managed to make a great intellectual contribution at continental level is an irrecoverable loss for today's Romanian culture, so bereft of values. Alexandru Ciorănescu was one of the few representative personalities our people gave to humanity in the second half of the 20<sup>th</sup> century.

A complete author (poet, prose writer, playwright), he was, at the same time, a remarkable literary critic and commentator, essayist and editor, comparatist and bibliographer, historian of ideas, with an immense openness to deep specialization in various cultural areas, from the Romanian to the French, Italian and Spanish ones, which, in a word, might designate the Latin world in all its complexity. The significant emblem that the name of Alexandru Ciorănescu would require was, without a doubt, that of scholar. And we do not find it to be insignificant that, when he left our daily universe, it was precisely the scholar that was mourned, for, at European level, not many still call forth such an attribute in defining a spiritual profile<sup>1130</sup>.

Strict specialization, the technicality of intellectual operation limit and confine creative capacity only in the sphere of certain areas. People like Iorga, Călinescu, Eliade, Alexandru Ciorănescu are increasingly rare in our times. And that is why they often bring up such notions as the phenomenal and the fabulous, amazing their contemporaries. To penetrate, throughout one's life, with exceptional rights, into several cultures, using a few means of linguistic expression in the universe of creation, just as significant in Spanish, Italian, French and Romanian, and illustrating several fields, if not even making their beginning, in as many cultures, is, apparently, at this end of the millennium, to a large extent, a universalist attribute of Romanians.

---

<sup>1130</sup>POPESCU, Mihai Gabriel, *O familie de intelectuali dâmbovițeni, Ciorănescu*, Scripta Valachica, Târgoviște, 1972, pp. 353-359.

We have enumerated such appreciations in order to draw attention to what we have truly lost, as a nation, in terms of eternal humanist values, through the disappearance of Alexandru Ciorănescu.

It does not take much effort of knowledge to design such a reality, especially since the very Romanian Academy felt honoured to place him among its immortals, immediately after we had gained our freedom, so long as in terms of his moral intransigence and anti-communist political attitude, Alexandru Ciorănescu proved exemplary in the midst of the Romanian chaos and generally embarrassing academic confusion.

This confusion persisting throughout the last decade explained the indifference with which the cultural officials of our country, the media reacted upon the sad circumstances of an incommensurable loss.

The issue has become a mere trivial fact in the Romanian context. We are incapable of respect, even posthumously, for deep values, overestimating the lurid eulogies on pseudo-value and everyday imposture. Naturally, in the face of death, we are all equal and we all have the right to receive the homage of our contemporaries, whether it is deserved or not. No one will weigh the truth in the praises of the funereal speeches, and we all show only the interest in emotional vibrations in those moments. However, as these lines are not meant to be a tardy obituary but only a bitter emphasis on a moral deviation, which tends to become a fundamental feature of our insensitive, often grotesque and demagogical contemporaneity, we reserve the right to exemplify the critical statements above, noting that, while we part from exemplary Romanians such as Alexandru Ciorănescu more than modestly, in the ... classified ads, we are very concerned with making room, right in the pages of the same gazette, for nullities or propagandists of the KGB post-communism.<sup>1131</sup>

#### References:

1. Academia Româno-Americană de Științe și Arte, *Românii în știința și cultura occidentală*, Davis, 1992.
2. Anca ANDREI-FANEA, *In memoriam: Alexandru Ciorănescu* în *Jurnalul literar* nr. 21-24 (noiembrie-decembrie) 1999, București, p.29.

---

<sup>1131</sup>MARINO, Adrian, *Profil de savant: Alexandru Ciorănescu*, în *Jurnalul literar* nr. 15-18 (august-septembrie), 2000, București, p.28.

3. MARINO, Adrian, *Profil de savant: Alexandru Ciorănescu*, în *Jurnalul literar* nr. 15-18 (august-septembrie), 2000, București, p.28.
4. RĂUȚĂ, Aurel, *Românii de seamă. Alexandru Ciorănescu*, *Cuvîntul românesc*, nr. 93, ianuarie 1984, p.12-13.
5. ȘANDRU-MEHEDINȚI, Tudora, *Alexandru Ciorănescu*, *România literară*, nr. 49, 8-14 decembrie, 2001, p.13.
6. ȘANDRU, Tudora, *Alexandru Ciorănescu sau elogiul plenitudinii*, *Arca* 3, nr. 2, 1992, 16 (vol. omagial la 90 de ani, *L'homme et l'œuvre*, Madrid, 1991, sub auspiciile F.C. R.).