FACETS OF PERSONIFIED LOVE IN ROMANIAN AND ENGLISH POETRY

Anca Nemeș
Assist., PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureș

Abstract: This work discusses some of the ways in which the concept of love is personified in the Romanian and English poetry of the 18th and 19th century, focusing on imagined gender. Romanian poets make extensive use of synonymy in order to resolve potential conflicts between grammatical and imagined gender, as well as between grammatical gender and cultural archetype; nevertheless, the correlation between grammatical and imagined gender remains low. On the other hand, English poetry shows both lexical and stylistic consensus, poetic images of love being almost unanimously centred on the ancient Greek image of Eros. In both cultures under discussion, the image of an essentially male personified Eros prevails.

Key words: grammatical gender, imagined gender, love, Eros, personification, genderisation

Tema poetică a iubirii a fost inclusă de către Irina Petraș printre „marile feminine ale limbii române"[1]. În ciuda acestei etichete, și în ciuda faptului că iubirea reprezintă o temă centrală pentru oricare poezie în orice epocă, după cum se va discuta în cele ce urmează, literatura română cunoaște puține personificări ale acestui sentiment care să nu ia o formă masculină.

Creatorii români dau dovadă de o predilecție deosebită pentru sinonimie. Dacă în poezia engleză, multiplele manifestări ale iubirii sunt toate acoperite de marea umbrelă a termenului *love* – în același timp verb și substantiv – , domeniul iubirii este în poezia română segmentat semantic între trei termeni ale căror funcții arareori nu coincid: *iubire, dragoste* și *amor*.

În literatura română, deși termenul *iubire* cunoaște un număr de mențiuni comparabil cu cel al termenului *amor*, se remarcă o suspectă sărăcie a personificărilor celui dintâi. În mod similar, în cazul termenului *dragoste*, frecvența mențiunilor nu se oglindește într-o frecvență a personificărilor, acestea fiind aproape inexistente. Acest lucru se poate datora conflictului dintre arhetipul iubirii antropomorfizate, preluat din culturile antice, și genul gramatical al substantivelor ce denumesc sentimentul. Astfel, deși poeții români tratează tema iubirii cu o frecvență comparabilă cu cea a oricărei alte poezii europene, atunci când se impune personificarea sentimentului, aceștia își vor schimba automat cadrul de conceptualizare, aducând în prim plan termenul *amor,* ca substantiv fie comun, fie propriu, genul gramatical al acestuia fiind concordant cu construirea unei imagini masculine care să se poată înscrie în arhetipul cultural european atât de temeinic însușit. În acest caz, se poate vorbi despre existența unei concordanțe de gen apropiată de maxim, însă acest lucru se realizează indirect, prin substituirea termenilor împământeniți cu unul mai pretențios, dar în măsură a îndeplini funcția conciliantă necesară între lexical și artistic.

În ciuda neconcordanței flagrante între gen gramatical și gen imaginat, poeții englezi tind să adere în mod omogen la convenția de gen imaginat masculină, realizând acest lucru în mod direct, fără a recurge la sinonimie sau substituție. În operele celor 20 cei mai semnificativi poeți

[1] Irina Petraș, *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărții de știință, Cluj Napoca, 2002, p. 179

englezi ai secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, s-au identificat mai puțin de 5 mențiuni explicite ale unor termeni alternativi (amor sau eros) în poezia engleză. Aici, dintre cele 745 de personificări identificate, 81 reprezintă și genizări, iar, dintre acestea, o majoritate covârșitoare se înscriu într-o convenție de gen imaginat masculină, în contrast marcat cu genul gramatical al substantivului. Având în vedere că majoritatea alegoriilor prezintă iubirea personificată în ipostaze cu trimitere directă la Eros al culturii antice, se poate vorbi de influența unui puternic factor extralingvistic, cultural, care uneori reușește să depășească în intensitate efectul factorului lexical.

De departe cele mai frecvente reprezentări poetice ale iubirii, în ambele culturi discutate, gravitează în jurul elementelor mitologice de factură antică. În aceste imagini poetice se regăsesc toate aspectele și atribuțiile vechiului zeu grec. În mod surprinzător, dat fiind laconismul imagistic specific poeților români, cea mai detaliată imagine a erosului antropomorfizat se regăsește într-un poem al lui Gheorghe Asachi. Aici se regăsește o mare parte a caracteristicilor simbolice ale erosului de factură antică (identificat cu numele propriu al romanilor, Amor), toate contribuind la conturarea unei întruchipări esențial masculine. Inițial, Amor este plasat în obișnuita relație filială față de Venus (Vinerea la Asachi), de această dată în postura de fiu rătăcitor.

Cercând Vinerea odată pe Amorul fugător,
Zicea: □Dacă oarecine întâlni-va pe Amor,
Vagabond acel e fiu-mi, care umblă-n rătăcire,
Al meu este mic fugarul; cine-mi dă de dânsul știre,
Va lua o sărutare de la Afrodita-n dar,
Iar acel ce mi-l aduce, să aștepte ș-un alt har.

Odată cu lansarea sugestiei voalate a potențialului pericol cauzat de libertatea fiului vagabond, și a promisiunii unei recompense pentru suprimarea acțiunilor păgubitoare ale acestuia, se trece la trasarea unui portret fizic al rebelului, portret care se încadrează în reprezentările mai târzii ale personajului, în sensul că fizicul acestuia cunoaște o oarecare demasculinizare, în favoarea infantilizării, având ca rezultat imaginea stereotipă a îngerului bucălat, arhicunoscută în cultura contemporană. Cu toate acestea, trăsăturile virile ale zeului antic nu sunt obliterate în totalitate, acesta având „ochii sumeți” și fiind iute la mânie, în ciuda faptului că este doar „prunc”.

A lui față nu-i pre albă, ce cam roșă; ochii săi
Sunt sumeți, străbat departe, varsă rază cu scântei.
Mintea-i este șugubeață, vorba-i plină de plăcere,
Alte-n gând și alte zice, rostu-i curge chiar ca miere.
Dar îndată ce să mânie și să-nvită-a lui venin,
De o barbară urgie ș-artifiții este plin.
Niciodată adevărul a lui gură nu răsună,
De-i și prunc, înșală foarte, câte spune e minciună,
Și în miezul jucăriei se arată încruzit.

Același amestec de virilitate și inocență completează portretul zeului-copil, contrastele ivindu-se din fiecare vers: aerul măreț contrastează cu degetele sale delicate și cu utilizarea diminutivului, care la rândul său contrastează cu abilitățile de arcaș. Lipsa de straie poate fi interpretată ca un simbol al inocenței, al transparenței emoționale, însă următorul vers aduce deja în discuție o inimă trufașă.

E bălan la păr, la aer e măreț și înmândrit,

Mici sunt degetele sale și mânuța-i delicată,
Însă-n depărtare-aruncă și împunge-a lui săgeată.
O aruncă-n depărtare, uneori peste Aheron,
Unde-n sânul se înfige a-ncruzitului Pluton.
Nici un strai Amorul poartă, dar secretă și ascunsă
A lui inimă trufașă la toți ochi e nepătrunsă.

Arcul său, deși delicat, este capabil a răspândi efectele jocului iresponsabil al copilului-zeu pe arii extinse. Aglomerarea de epitete duce portretul spre o imagine a unui eros ale cărui efecte sunt devastatoare, beneficiile iubirii fiind pentru ființele umane nimic mai mult decât iluzii ce trebuie evitate cu orice preț. Motivul săgeții otrăvite este unul răspândit la poeții aparținând ambelor culturi.

Un mic arc în mână duce și din micu-acela arc
Nevăzute la vedere mii săgeți tot se descarc.
De pe umăr i s-anină, pe cordele aurite,
Cucura ce este plină de săgeți foart-ascuțite(...)[2]

Gheorghe Asachi - *Amorul fugar*

Pe aceeași linie a zeului-copil se înscrie portretul conturat de Dante Gabriel Rosetti. Avem aici de a face un soi de „portret în portret", deoarece poemul încadrează o scenă în care unei fetițe i se dăruiește imaginea unui mic Cupidon, „făcută din sticlă colorată, în mâini/ Cu o săgeată de metal aurit și o torță". Torța, deși prezentă frecvent în reprezentările zeilor antici, nu este în mod obișnuit asociată lui Eros, fiind mai frecvent întâlnită în mâinile lui Thanatos. Este posibil ca poetul, atribuindu-i și acest simbol cumulat cu arcul, să anticipeze distrugerea iminentă a micii figurine, cu intenția de a sugera un memento al existenței umane limitate, dar și al efemerității sentimentelor de care ființa este capabilă. Deși reprezentarea este în mod clar cea a zeului antic, el nu este numit ca atare, termenul preferat fiind tot Love, scrierea cu majusculă fiind o concesie acordată divinității personajului.

A little image of a flying Love
Made of our coloured glass-ware, in his hands
A dart of gilded metal and a torch.

Fragmentul următor al poemului reprezintă o transpunere în candid a percepției asupra iubirii, ea fiind filtrată prin ochii copilei. Aceasta, fericită de darul primit, „L-a sărutat și pe el, și pe mine, bucuroasă să afle/ De ce sărmanii-i ochi erau legați, de ce aripi/ Și de ce săgeata. Ce știam am spus/ De Venus și Cupidon, - stranii povești vechi." Spusele poetului cu privire la puterea de necombătut a zeului asupra omenirii sunt întâmpinate cu neîncredere: „Și când auzi că el poate stăpâni iubirile/ Bărbaților și femeilor, ea scutură din cap/ Și se miră; și <<Nu, nu>> încă murmura,/ <<Atât de puternic, și el un copil mai mic decât mine!>>". Se dezvăluie aici o etapă a evoluției umane premergătoare celei de cinism precaut observată mai sus, o etapă a inocenței anticipative, bucuroasă să descopere și să exploreze tainele erosului.

And him she kissed and me, and fain would know
Why were his poor eyes blindfold, why the wings
And why the arrow. What I knew I told
Of Venus and of Cupid, — strange old tales.
And when she heard that he could rule the loves

[2] Gheorghe Asachi, *Cântul cignului*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București – Chișinău, 2001, p. 63

Of men and women, still she shook her head
And wondered; and, "Nay, nay," she murmured still,
"So strong, and he a younger child than I! " [3].
Dante Gabriel Rossetti – *A Last Confession*

Și acest portret se compune din elemente contrastante ce suprapun înfățișarea înșelător bonomă a copilului rubicond peste comportamentul aprig, impunător și de temut a vechiului zeu.

Pe aceeași linie a copilului-zeu cu natură duală se înscrie și portretul pajului Cupidon realizat de Eminescu. Pajul – declasat deci din poziția divină – are înfățișarea consacrată: e blond, drăgălaș și dolofan, dând dovadă de comportamentul unui copil răsfățat, imprevizibil.

Pajul Cupidon, vicleanul,
Mult e rău și alintat
Cu copii se hârjonește,
Iar la dame doarme-n pat.

Însă efectul său asupra sufletului uman este mult mai profund decât ar sugera înfățișarea sa inocentă, ființa având rolul de a face tranziția de la era inocenței la cea a experienței erotice

El dă gânduri ne-nțelese
Vrâstei crude și necoapte,
Cu icoane luminoase
O îngână-ntreaga noapte(...)
E sfios ca și copiii,
Dar zâmbirea-i e vicleană;
Dară galeși îi sunt ochii
Ca și ochii de vădană.
(...)
De te rogi frumos de dânsul,
Îndestul e de hain
Vălul alb de peste toate
Să-l înlăture puțin[4].
Mihai Eminescu – *Pajul Cupidon*

O caracteristică frecvent atribuită erosului personificat este orbirea, simbol al aparentei nediscriminări cu care sentimentul erotic stabilește legături neprevăzute între oameni. Un alt eros personificat al lui Eminescu păstrează această caracteristică, acest statut vulnerabil dând o notă de blândețe unui zeu altminteri neîndurător:

Când sună-n viața lumii a miezenopții oră,
Atunci prin ceruri îmblă zâmbind amorul orb,
De îngeri suflete-albe văzându-l se coloră
și ochii lor albaștri privirea lui o sorb[5]*;*
Mihai Eminescu – *Povestea magului călător în stele*

Desigur, atunci când Eros nu primește înfățișarea unui copil, atitudinea sa este mai degrabă cea a unui războinic. De pildă, într-un poem de Masefield, „Iubirea își arboră drapelul

[3] Dante Gabriel Rossetti, *Poems*, ediția a patra, Cambridge University Press, 2013, p. 58
[4] Mihai Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, cuvânt înainte de Mihai Beniuc, ediția a III-a, Editura pentru literatură, 1963, p. 93
[5] Mihai Eminescu, op. cit., p. 328

însângerat în fața ei/ Și toate trompetele răsunătoare ale iubirii loviră și sunară”[6]. Referințele eminesciene la războiul iubirii sunt de asemenea frecvente. În câteva din *Strigăturile* sale, poetul meditează asupra potențialelor pericole ale iubirii, pericole potențate de conflicte intra-individuale. Importantă este aici referirea la săgeata otrăvită a lui Amor, un motiv des întâlnit în poezie:

Mulți scăpare-am cu viața
Din al dragostei război
Cu dulceața-i nesfârșită,
De nu ne-am lupta în noi.
Tolba dragoste-i de aur,
Dar săgeata-i otrăvită.[7]
Mihai Eminescu - *Strigături*

Tot prin metafora săgeții otrăvite ilustrează și Byron suferințele cauzate de sentimentul suprem. În stil romantic, poetul, în imaginara sa *Traducere a unui cântec de dragoste romaic,* deplânge agonia la care simțirile intense supun ființa umană, agonie pe cât de dificil de suportat, pe atât de mult anticipată: „Fără un prieten să-mi audă chinul,/ Leșin, mor sub lovituri”. Imaginea consacrată a zeului arcaș este tratată cu familiaritate, exprimată cu un ton ce implică faptul că aceasta ar fi arhicunoscută: „Că Iubirea are săgeți, știam bine,/ Dar vai! și eu le găsesc otrăvite.”

Without one friend to hear my woe,
I faint, I die beneath the blow.
That Love had arrows, well I knew,
Alas! I find them poisoned too.

În strofa următoare nu se mai regăsește nimic din bonomia copilului – zeu, acesta fiind dominat de mânie și un spirit răzbunător. Delicioasele chinuri ale iubirii romantice nu pot fi simțite și nici compătimite de „cei care n-au iubit niciodată, și au iubit în van.” Atitudinea care definește Erosul lui Byron este una războinică și nemiloasă: „Refuzul rece, privirea piezișă,/ Fulgerul din privirea mânioasă a Iubirii.”

Who ne'er have loved, and loved in vain,
Can neither feel nor pity pain,
The cold repulse, the look askance,
The lightning of Love's angry glance[8].
Lord Byron - *Translation of a Romaic Love Song*

Reprezentarea clasică a zeului Eros în chip de tânăr seducător este, în mod firesc, adesea utilizată drept etalon al frumuseții umane. În secvența unui portret fizic al protagonistului poemului *Don Juan*, Byron se lansează într-o descriere extinsă și exaltată a frumuseții acestuia, descriere ce culminează cu plasarea semnului echivalenței între aspectul lui și întruchiparea lui Eros. Statura sa, uniforma militară și tinerețea personajului concură la conturarea unei ipostaze de semizeu: „Iată-l plasat ca pe un piedestal! El/ Pare Iubirea transformată în locotenent de artilerie!”

Behold him placed as if upon a pillar! He
Seems Love turned a Lieutenant of Artillery!

[6] John Masefield, *Sea Fever: Selected Poems*, editat, cu introducere de Philip W. Errington, Fyfield Books, Londra, 2015, p. 61
[7] Mihai Eminescu, op. cit., p. 640
[8] Lord Byron, *The Major Works, including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*, editat, cu introducere și note de Jerome J. McGann , Oxford University Press, 2008, p. 985

În strofa următoare, poetul suprapune toate elementele reprezentării clasice peste trăsăturile protagonistului, generând impresia de măreție prin împletirea atât de detaliată a miticului și terestrului în persoana lui Don Juan: „Aripile sale îmblânzite în epoleți – tolba sa/ Micșorată într-o teacă, cu săgețile la/ Șold ca o mică sabie, dar ascuțită ca întotdeauna - / Arcul său transformat într-un tricorn - / Și totuși atât de asemănător, încât Psyche însăși n-ar fi mai înțeleaptă/ Decât unele neveste (care fac greșeli nu mai puțin prostești), / Dacă nu l-ar fi încurcat cu Cupidon". Ușurința cu care se confundă un exemplar masculin uman excepțional cu întruchiparea unui zeu reprezint un argument în plus în favoarea masculinității pe care poeții englezi o atribuie personificării iubirii.

His wings subdued to epaulettes--his quiver
Shrunk to a scabbard, with his arrows at
His side as a small sword, but sharp as ever--
His bow converted into a cocked hat--
But still so like, that Psyche were more clever
Than some wives (who make blunders no less stupid),
If she had not mistaken him for Cupid[9].
Lord Byron - *Don Juan*

Cu laconismul obișnuit poeților români, Ion Budai Deleanu reușește totuși să proiecteze o imagine aproape identică, ce reunește reprezentarea lui Eros cu înfățișarea unui tânăr războinic, de data aceasta unul dintre personajele Țiganiadei, Romándor. Ba mai mult, în aspectul acestuia se îmbină elementele a două făpturi mitice – Marte și Eros - , sugerând aspectul dual al viteazului, capabil de tandrețe în aceeași măsură ca și de curaj și îndrăzneală.

Când din șireaguri ieși cu-îndrăzneală
Romándòr înainte și stete,
Împregiur cătând fără sfială,
Și sămn că va să grăiască dete,
Romándor viteaz cu fire-isteață
Ca Mart la război, ca ș-Amor în față[10].
Ion Budai-Deleanu - *Țiganiada*

În fragmentul din Byron comentat mai sus se regăsește o referire la Psyche, entitate aflată într-o strânsă legătură cu zeul Eros. Poemul lui William Morris oferă o reinterpretare poetică vechii legende a iubirii nestrămutate dintre fata muritoare și fiul Venerei.

Psyche, fiica unui rege, determinase pe mulți dintre muritori să uite frumusețea Venerei, depășită de grațiile fetei pământene care ajunge să devină mireasa lui Eros. Pierzându-și într-un moment nefericit partenerul, fecioara colindă pământul, trecând prin multe încercări aruncate asupra ei de către zeița invidioasă. Însă, cu ajutorul celorlalți zei și al naturii, Psyche își regăsește mirele, este iertată de către Venus și devine și ea nemuritoare, prin generozitatea marelui tată al zeilor și oamenilor.

Poemul reunește o multitudine de scene dramatice în care interacțiunea celor doi protagoniști mitici se petrece la diferite nivele, ilustrând diverse aspecte ale împletirii dintre feminitatea fecioarei pământene și masculinitatea indiscutabilă a erosului antropomorf. Remarcabilă este scena în care Eros își vede viitoarea mireasă pentru prima dată, iar natura sa cunoaște o metamorfoză care aproape că oglindește la nivel poetic etapele conturării percepției

[9] Lord Byron, op. cit., p. 373
[10] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001, p. 381

romantice asupra iubirii. La începutul scenei, Eros reprezintă imaginea plenară, neștirbită a zeului grec. Acesta are aripi, care „tulbură/ Faldurile largi ale veștmântului ei, și părul/ Împrăștiat pe iarbă și pe dalbele margarete". La rându-i tulburat de frumusețea fecioarei, zeul „își plecă ochii cu un surâs/ Zeiesc și crud;". Însă curând, caracterul său crud, specific zeilor olimpieni, se diluează, acesta alunecând vers cu vers spre imaginea umanizată, blândă, cu un pas mai aproape de Cupidon-copilul: „Și mult stătu deasupra ochilor ei ascunși/ Cu buze roșii deschise în uimirea unui zeu./ Apoi Amor însuși îngenunche lângă fecioară/ Și pe sânul ei culcă o mână ușoară,/ Și îi trase veștmântul de pe micile-i picioare,/ Și își culcă obrazul alb pe dulcele ei umăr, Și îi sărută buzele ce nu mai cunoscuseră iubire,/ Și se întrebă dacă inima lui va uita vreodată/ Brațul perfect culcat peste trup."

So soon the rustle of his wings 'gan stir
Her looser folds of raiment, and the hair
Spread wide upon the grass and daisies fair,
As Love cast down his eyes with a half smile
Godlike and cruel; that faded in a while,
And long he stood above her hidden eyes
With red lips parted in a god's surprise.
Then very Love knelt down beside the maid
And on her breast a hand unfelt he laid,
And drew the gown from off her little feet,
And set his fair cheek to her shoulder sweet,
And kissed her lips that knew of no love yet,
And wondered if his heart would e'er forget
The perfect arm that o'er her body lay[11].
William Morris - *The Story of Cupid and Psyche*

Deși titlul poemului este *Cupidon și Psyche*, protagonistului masculin i se menționează foarte rar acest nume, fiind identificat în mod predilect prin *Love,* utilizat ca nume propriu. Se remarcă un procedeu specific poeților englezi, de a utiliza același termen într-o singură secvență poetică, cu sensuri diferite date de scrierea cu majusculă. Astfel, atunci când *love* este scris cu majusculă, termenul este ușor identificabil drept nume dat iubirii personificate, pe când atunci când același termen apare cu minusculă, el se referă la sentiment ca atare.

De asemenea, utilizarea lui *Love* în loc de numele consacrate (Amor sau Eros) ridică probleme potențialului traducător: pentru a putea păstra corespondența dintre numele entității personificate și pronumele personale regăsite în unitățile de referință ce îl înconjoară, traducerea ar trebui să renunțe la exactitate în favoarea adaptării, substituind substantivul scris cu majusculă cu unul din numele mai în măsură a păstra masculinitatea protagonistului descris. Acest lucru este valabil, de altfel, pentru majoritatea poemelor engleze discutate în acest capitol, deoarece preferința poeților se îndreaptă spre utilizarea termenului *love* scris cu majusculă, deși reprezentările cuprinse sub acest nume sunt cele ale unui Eros clasic.

Revenind la gama de ilustrări pătrunse de scepticism ale iubirii, există două imagini de un paralelism surprinzător, în care Erosul personificat, împrumutând din trăsăturile celorlalți *erotes,* ia forma unui satir, reprezentând deopotrivă grotescul pornirilor instinctuale și manifestarea laturii carnale a iubirii. Și o astfel de reprezentare ține de mitologia Greciei antice, însă aici

[11] William Morris, *The Collected Works*, Vol. IV: *The Earthly Paradise*, Part 2, introducere de May Morris, Cambridge University Press, 2012, p. 22

imaginea nu este cea a Erosului clasic, infuzată fiind cu elemente dionisiace. Alfred Tennyson ilustrează interacțiunile subtile care au loc între eros și thanatos la nivelul conștiinței umane. Dacă moartea ar fi putut fi identificată ca atare de către primii oameni, spune poetul, atunci iubirea „n-ar fi fost,/ Sau ar fi fost închisă în cele mai înguste forțe,/ Simplu tovarăș dispozițiilor inerte,/ Sau în cea mai necioplită formă de Satir/ Ar fi învinețit iarba și ar fi zdrobit strugurele,/ Și s-ar fi lăfăit și huzurit în codri". Versurile sugerează că, în fața amenințării morții, iubirea tinde să se rezume la manifestarea sa instinctuală. O lipsă a conștiinței efemerității vieții este de natură a evita neliniști existențiale, lăsând astfel loc dezvoltării unor simțiri mai rafinate, unei iubiri capabile a revela mistere universale și de a asigura nemurirea.

If Death were seen
At first as Death, Love had not been,
Or been in narrowest working shut,
Mere fellowship of sluggish moods,
Or in his coarsest Satyr-shape
Had bruised the herb and crush'd the grape,
And bask'd and batten'd in the woods[12]
Alfred Tennyson - *Immortality*

Amorul lui Bacovia, transformat tot în satir, este condamnat la această formă de manifestare de către tendința excesivă a muritorilor de a se concentra pe imediat, pe material. Dacă la Tennyson, conștiința sfârșitului este cea care desfigurează, la Bacovia, satirul se naște din lipsa conștiinței infinitului. Prozaicii pământeni trăind într-o lume abjectă – cu dugheni – reduc iubirea la condiția unui copil degenerat și muribund, înăbușit de zgomotul asurzitor al lumii materiale, ce nu lasă loc de transcendent.

Amorul, hidos ca un satir,
Copil degenerat
Învinețit, transfigurat,
Ieri, a murit în delir.
Aci, prozaici pământeni,
Pe drumuri a murit,
De zurnetul de bani înăbușit,
În lumea asta cu dugheni[13].
George Bacovia - *Proză*

Paralela dintre cele două pasaje ar putea fi dusă spre un și mai mare grad de echivalență, argumentând că o conștiință acută a sfârșitului este egală cu lipsa unei conștiințe a transcendentului. Prin urmare, cele două întruchipări de satir pe care de adoptă iubirea personificată au aceeași cauză: micimea umană, incapabilă a pătrunde dincolo de hotarele propriei existențe limitate.

La un nivel mai literal, pasajul lui Bacovia poate fi echivalat cu alt fragment poetic, de data aceasta din Byron, fragment care plasează iubirea – personificată în chip de conducător al taberei umane – în opoziție cu banul, entitate cu un potențial tiranic mult mai ridicat, și a cărui putere riscă să detroneze erosul. Extinzând treptat spațiul geografic al dominației sentimentului, bardul imaginar afirmă: „Iubirea stăpânește Tabăra, Curtea, Crângul, căci Iubirea/ Este Raiul, iar

[12] Alfred Tennyson, *The Works*, introducere, bibliografie și note de Karen Hodder, Wordsworth Editions, Ware, 1994, p. 440

[13] George Bacovia, *Plumb. Poezii*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001, p. 90

Raiul e Iubirea". Însă în pasajul următor, puterea banului este cea care învinge lupta pentru supremație asupra lumii umane: „Dar dană Iubirea nu, atunci Banul da, și Banul singur:/ Banul stăpânește Crângul, și îl și doboară;/ Fără bani, taberele ar fi rărite, iar curțile n-ar fi deloc;/ Fără bani, îți spune Malthus - <<nu vă luați mirese.>>/ Deci Banul stăpânește pe Amor stăpânitorul (…)".

"Love rules the Camp, the Court, the Grove,--for Love
Is Heaven, and Heaven is Love:" - so sings the bard;
(...)
But if Love don't, Cash does, and Cash alone:
Cash rules the Grove, and fells it too besides;
Without cash, camps were thin, and courts were none;
Without cash, Malthus tells you--"take no brides."
So Cash rules Love the ruler (...)[14].
Lord Byron – *Don Juan, Canto XII*

În concluzie, în rândul conceptelor poetice frecvent genizate, iubirea reprezintă o excepție prin faptul că nu cunoaște o corelație semnificativă între gen gramatical și gen imaginat în poezia engleză. În cazul poeziei române, această corelație reușește să fie menținută numai prin apelul la substituirea termenului central, *iubire*, cu numele zeului Amor/Cupidon, pe când în operele poeților englezi, imaginea antică a lui Eros este omniprezentă, deși eticheta lexicală care i se alipește este același termen central, *love*. Această discrepanță poate constitui ilustrarea teoriei conform căreia procesul de construire a unei convenții de gen imaginat se bazează nu doar pe influența modelatoare a genului gramatical al limbii de creație, ci și pe factori extralingvistici, ce țin de mediul cultural sau istoric în care această convenție se dezvoltă și ajunge să prindă rădăcini.

Bibliografie

1. Asachi, Gheorghe, *Cântul cignului*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București – Chișinău, 2001

2. Bacovia, George, *Plumb. Poezii*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001

3. Budai-Deleanu, Ion, *Țiganiada*, Colecție inițiată și coordonată de Anatol Vidrașcu și Dan Vidrașcu,

Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001

4. Byron, Lord George Gordon, *The Major Works, including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*, editat, cu introducere și note de Jerome J. McGann , Oxford University Press, 2008

5. Eminescu, Mihai, *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, cuvânt înainte de Mihai Beniuc, ediția a III-a, Editura pentru literatură, 1963

6. Gabriel Rossetti, Dante, *Poems*, ediția a patra, Cambridge University Press, 2013

7. Masefield, John, *Sea Fever: Selected Poems*, editat, cu introducere de Philip W. Errington, Fyfield Books, Londra, 2015

8. Morris, William, *The Collected Works*, Vol. IV: *The Earthly Paradise*, Part 2, introducere de May Morris, Cambridge University Press, 2012

[14] Lord Byron, op. cit., p. 373

9. Petraş, Irina. *Feminitatea limbii române: Genosanalize*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002

10. Tennyson, Lord Alfred, *The Works*, introducere, bibliografie și note de Karen Hodder, Wordsworth Editions, Ware, 1994