

## DON JUAN BETWEEN DAMNATION AND LIBERATION

Dana Nicoleta Popescu

Ph.D., Cercetător III, Institutul „Titu Maiorescu”, Academia Română, Filiala Timișoara

*Abstract:* Our approach aims to explore the myth of Don Juan through its particular significances embodied in the main characters of two novels: Nicolae Breban's *Don Juan* and Choderlos de Laclos' *Dangerous Liaisons*. The Viscount of Valmont and the Marchioness of Merteuil are closer to the archetype of the ruthless seducer, whose only purpose is conquering and spreading their corrupting influence upon innocent victims. Breban's antihero Rogulski combines temptation which the creative power of unearthing the inner selves of the seduced women, thus liberating them from prejudices.

*Keywords:* novel, character, archetype, seduction, emancipation

Don Juan a fost receptat ca fiind unul dintre cele patru personaje tipic baroce, alături de Faust, Don Quijote și Hamlet (PAPU 1977, II, p. 27). Inițial conceput ca un damnabil scelerat și seducător, Don Juan apare prima dată în comedia spaniolă *El Burlador de Sevilla*, în care mortul batjocorit se întoarce să-și îndeplinească răzbunarea. Din secolul al XV-lea iradiază tema tragică a culpabilității și a pedepsei însă „există de la început, chiar în fondul caracterului lui Don Juan, o ruptură între această senzualitate neînfrânată care îl caracterizează pe de o parte și, pe de altă parte, sentimentul de culpabilitate și de teamă de pedeapsă.” (RANK 1997, p. 149) Personaj baroc, adică greu de prins, de definit, supus mișcării și transformării până ce semnificațiile inițiale devin sensibil alterate.

Nicolae Breban a creat un Don Juan atipic, ce șochează, la prima vedere, prin înfățișare. Rogulski îi apare Toniei ca „un găligan înalt, solid, cam puhav, negricios și care își întreține o mică mustăcioară «parșivă» care nu se mai purta, à la Amedeo Nazzari”, fizic mai degrabă repulsiv, decât ademenitor, completat cu „o cămașă oribilă, de la confecții, cu pantofii săi de serie, cu tocurile cam scâlciate.” (BREBAN 1981, p. 13; 23) Vocea insinuantă constituie un veritabil instrument de seducție, dar se înscrie tot în arsenalul cuceritorului de mahala. Lui Rogulski i se potrivește definiția de *om kitch*: „Aici, în aceste teritorii kitsch pe care cotidianul cel mai frivol cu puțință își risipește semnele prezenței sale, personajul kitch poate să-și amintească, să atingă adevărurile sale «adânci». Poate să-și realizeze ființa sa adâncă. Să se conecteze la istoriile «dintotdeauna» ale spiritului omenesc. Să se realizeze sub semnul său arhetipal. Devenind, de pildă, Don Juan.” (UNGUREANU 1985, p. 605)

O parte din asalturile lui Rogulski asupra Toniei se petrec la telefon, astfel că vocea joacă rolul determinant, chipul fiind ascuns. În plus, și când personajele se întâlnesc față în față, vocea rămâne esențială – deopotrivă cu tiradele nerușinate, folosite pentru a o intimida: „Încet-încet, cuvintele lui ajunseră până la ea, ea le simți respirația. Respirația cuvintelor, respirația câinilor. O înconjurau, o amușinau, îi dădeau ocol...” (BREBAN 1981, p. 32)

Dacă vorbele lui Rogulski se metamorfozează în câini, Tonia aplică „mârlanului”, „huliganului” (BREBAN 1981, p. 107; 129), diverse măști animaliere: lup, câine vagabond, ogar, cocoș, motan, om virus, om lăcustă, bestie. Cel mai adesea, îl aseamănă cu „un lup nenorocit, un lup împruțit”, „lup hămesit, cu blana roasă” (BREBAN 1981, p. 118), în timp ce ea, victima, neprihănită, devine pradă: căprioară sau porumbiță, „un animal atât de scump, de rasat, de mândru” (BREBAN 1981, p. 59). Simbolistica lupului alătură elemente lunare și solare, chtoniene și celeste. Pe lângă fața malefică, devoratoare de astre și chipul războinicului, lupul apare, uneori, înnobilit cu însemnele forței protectoare și ale originii divine. De asemenea, el semnifică fugarul, proscrisul (cf. CHEVALIER, GHEERBRANT 1995, II (E-O), p. 250-252).

Rogulski se dovedește un proscris, pentru că amenință, ca intrus, instinctul de castă politică al Toniei, „religia clanului ei“ (BREBAN 1981, p. 87). Pentru Tonia, legătura, chiar inocentă, cu un asemenea individ nu poate fi decât primejdioasă! Soții Sergiu și Tonia Vasiliu, cuplu monden, bine integrat în lumea lor, practică disimularea și salvarea aparențelor unei perechi ideale. Căsnicia Vasiliu înseamnă, de fapt, o plectiseală în doi, în care Tonia își privește soțul absentă, deși supusă, „cu ochi ei enormi, goi, atât de sclipitori și de goi“ (BREBAN 1981, p. 17) iar soțul recurge la *swinging* cu necunoscuți pentru a salva cuplul. Într-adevăr, „nimic nu poate reprezenta kitschul social mai bine decât familia mic-burgheză.“ (UNGUREANU 1985, p. 597) Însă Rogulski, proclamându-se Don Juan, devine Don Juan și „Notre Seigneur don Quijote [...], Cristul care ne mântuiește de imensul nostru prost-gust burghez.“ (BREBAN 1981, p. 243)

Autoarea unei monografii dedicate romancierului scria că miturile lui Don Juan și Don Quijote apar îngemănate, donquijotismul reprezentând un ax de referință al genezei și construcției narative. Donquijotismul presupune denunțarea și validarea resorturilor imaginarului ca într-un exorcism efectuat pentru alungarea prozaicei realități. „În opera brebaniană, complementaritatea dintre narcisiac și teatral este exprimată sintetic într-o portretizare a lui Rogulski, cel despre care aflăm că joacă «pe scena unică a orgoliului său» diverse roluri.“ (PAVEL 1997, p. 114)

(Anti)eroul imaginat de Nicolae Breban opune tipurile Romeo și Don Juan; pentru prima dată Romeo ascunde o conotație negativă: individ steril, incapabil de iubire, ce trezește doar iubirea celorlalți. În schimb, Don Juan este un „supravital al iubirii“, „egal cu viața și creația“ (BREBAN 1981, p. 424), sculptorul ce îndepărtează marmura și dă la iveală trupul de femeie. Don Juan se dezvăluie în final, după ce s-a întrevăzut de-a lungul întregului roman, ca un creator sinonim cu Pygmalion. Centaurul descoperit de Cici în Rogulski poartă acum un nume: Chiron, învățătorul, maestrul lui Achile.

Analizând mitul lui Don Juan și implicațiile sale, RANK 1997, p. 187 insistă asupra trăsăturilor diabolice: „Personificarea diavolului sub trăsăturile unuia ce se bucură de plăcerile sexuale nu ne poate surprinde, deoarece Diavolul este prototipul eroului neidealizat, în timp ce eroul idealizat ne este prezentat ca un zeu ce ia forma unui om. [...] Faptul că diavolul a fost considerat dintotdeauna seducătorul sexual al femeilor a incitat probabil câțiva autori rari ca, de exemplu, Barbey d’Aureville, să-l confunde direct pe Don Juan cu Diavolul.“

Pericolul exercitat de Rogulski nu rezultă doar din caracterul scandalos al apariției și acțiunilor sale. Deși punctul slab al Toniei se află în teama de vulgaritate, agresorul exact pe vulgaritate mizează. Ceea ce îi unește pare a fi dezgustul femeii, atracția provenită din respingere, atracție pentru „noroii lui“ (BREBAN 1981, p. 110). Rogulski o umilește aducând-o într-o speluncă și, alternând declarațiile cu impunerea forței, joacă scena cea mare a pasiunii și sincerității. Don Juan este primejdios pentru că, oricum ar părea la prima vedere (chiar și) potențialei victime, până la urmă ajunge atrăgător!

PAVEL 1997, p. 80-90 dedică o mare parte din monografie creației prin oglindire: posesia descriptivă de tip rogulskian înseamnă invenție și creație anamnetică a sinelui proiectat, oglindit în altul, într-o femeie-oglină: „Cici se dovedește cea mai inspirată oglindă umană a lui Rogulski, pe care-l identifică în figura de o ermetică ambivalență structurală a centaurului. [...] «Micuța» Tonia se lasă, în schimb, oglindită și, astfel, creată de către Rogulski-Don Juan. Abulia ei «virginală», aparenta-i indolență și pierderea de sine din finalul romanului (prin renunțarea, sub influența «pedagogului» într-ale libertății care e Rogulski, la toate ticurile și prejudecățile prudenței ei mic-burgheze) o fac să se obiectiveze într-o oglindă impersonală ca a naturii înseși.“ Luarea în posesie a Toniei se realizează prin cuvânt: Don Juan îi face femeii o descriere-analiză prin care o *desenează* explorând-o și agresându-i mereu dorința de normalitate, adică de platitudine.

Identificând farsa (spontană sau histrionică) prin care Rogulski se oglindește deliberat în propria-i creație feminină, PAVEL 1997, p. 116 semnaleză postura emblematică, dar nu peiorativă, de saltimbanc a personajului: „«singuraticul actor ambulant medieval» regizează în fața Toniei, în scopuri... pedagogice, un veritabil spectacol narativ. Odată cu crearea matricei afective a jocului teatral, Don Juan își „devoră» spectatoarea, împreună cu toate inerțiile ei mic-burgheze, pentru a o reînvia reinventându-i, de fapt, feminitatea și libertatea.“

Don Juan-ul brebanian se îndepărtează astfel de Diavol, pentru a se apropia de Nefărtate, agentul activ al creației: Rogulski își propune s-o transforme pe Tonia, „porumbița“ (BREBAN 1981, p. 153), în femeie, rolul său, de inițiator în sexualitate, presupunând și autodescoperire din partea Toniei. Lui Rogulski i se atribuie o nouă mască, de Orfeu, masca prin excelență a creatorului: „e atât de aproape Orpheu de acest aer, de aceste tuburi umane, perpendiculare, care așteaptă buza divină să sufle, să împingă coloana aceea de aer prin arterele și oasele lor cumiți, să le dea viață...“ (BREBAN 1981, p. 308)

Don Juan are nevoie de o pluralitate a femininului, tulbură mințile a două prietene: Tonia, ființa cu vise casnice, banale și Cici, femeia care și-a interzis să viseze. În duplicitatea sa, Rogulski îi oferă lui Cici gândurile și trupul, iar Toniei „prezența din care ea să se hrănească“ (BREBAN 1981, p. 363). Tonia se schimbă, se întoarce în timp devenind o tânără fată, iar Cici se deschide, se transfigurează prin dragoste: „cunoașterea mea se apropie sau seamănă cu iubirea, cu cunoașterea extazului mistic al Terezei d'Avila“ (BREBAN 1981, p. 388). Posesia mereu amânată a Toniei constituie o posesie a spiritului, nu a trupului și nu înrobește, ci oferă eliberarea: ea pleacă de lângă Rogulski lăsând în urmă bandajele simbolice de mumie.

Rogulski îndeplinește, așadar, o acțiune creatoare, ce-l pune la adăpost de culpabilitate. Nu este un Don Juan obișnuit, care s-ar mulțumi cu plăcerea și orgoliul său – ignorând inerentele efecte distructive. Culpabilitatea se poate descoperi la un alt Don Juan, viconte de Valmont, eroul din *Legături primejdioase* de Choderlos de Laclos – deși, se va vedea, nici acestui personaj nu-i lipsesc calitățile de Pygmalion.

Spre deosebire de Rogulski, Valmont reprezintă Don Juan-ul clasic: frumos, inteligent, elegant, amoral. Odată ce se îndrăgostește, apar și calitățile sale sufletești, rapid înăbușite. În deznodământ își primește pedeapsa și, înainte de a se prăbuși în Infern, denunță manipulările marchizei de Merteuil – deopotrivă răzbunare și act de penitență.

*Legături primejdioase* și-a câștigat imediat notorietatea fiind „un roman care e altceva decât tot ceea ce se mai scrisese sau se scria pe atunci în Franța, care-l impune ca pe autorul cel mai celebru al zilei, cel mai citit și cel mai hulit totodată.“ (MAVRODIN 1969, p. V) În imaginația cititorilor autorul s-a suprapus peste eroii săi, viconte de Valmont și marchiza de Merteuil, și a fost receptat ca un Don Juan cinic, intrigant și perfid. *Legături primejdioase* își păstrează azi interesul datorită complexității sale: roman de analiză de tip clasic, document de istorie și psihologie, *ars amoris*, meditație asupra condiției umane, dezbateri asupra binelui și răului. Alcătuit din epistole, romanul mizează pe o anumită ambiguitate, rezultată din relatările din perspective diferite, ce prezintă aceleași fapte. (cf. MAVRODIN 1969, p. VII-XII).

Vocea auctorială din prefață și subsol recurge la artificii metatextuale. Choderlos de Laclos se ascunde sub masca editorului și a redactorului: oferă explicații despre o scrisoare care n-a mai fost găsită sau despre unele personaje episodice, prezentate aluziv în epistole; afirmă că a selectat, dintr-o corespondență voluminoasă, doar scrisorile ce servesc conflictului. Există și scrisori trimise în interiorul altora sau pasaje suprimate pentru a evita repetiția. Totul în slujba creării unei iluzii de autenticitate.

Dacă jurnalul a înlocuit confesionalul ca loc al mărturisirilor, epistolele presupun însă purtarea unor măști chiar între cei doi complici: Valmont și doamna de Merteuil, aflați în competiție, încearcă să-și stârnească unul altuia gelozia. În conversațiile telefonice dintre Rogulski și Tonia se percepeau vocile, chipurile rămânând ascunse. În scrisori legătura este încă și mai slabă: se vede doar scrisul, există o mai mare posibilitate de contrafăcut, de artificial.

La marchiză și viconte totul se reduce la perversitate și calcul rece, pasiunea mereu pomenită nu provine din simțuri, ci din vanitatea de animal de pradă. Prietenia dintre ei are ca origine răzbunarea: amândoi au fost părăsiți; în plus, doamna de Volanges l-a ponegriț pe Valmont într-o scrisoare către doamna de Tourvel. Dacă răzbunarea pare a ocupa primul loc, viconte este impulsiv și de ambiția de-a câștiga un pariu redobândind favorurile doamnei de Merteuil. În trecut cei doi au avut o relație încheiată în condiții neclare, se pare că de Valmont. Bărbatul ar vrea să reia legătura, femeia se apără cât poate, deși se declară zâna bună a vicontelui, pentru că îi înlesnește răzbunările. Marchiza îi fixează lui Valmont ca victimă pe Cécile Volanges, copilă

proaspăt ieșită de la mănăstire, animată de visuri romantice. Tentarea diabolică a fetei se exercită din două părți, corupția morală a doamnei de Merteuil este mai periculoasă decât aceea fizică, din partea lui Valmont, pe care o pregătește. Pentru acțiunea lui solitară viconteles își alege un țel și mai greu de atins: frumoasa și virtuoasa doamnă de Tourvel – o altă Tonia.

Rogulski nu a încercat s-o cucerească pe Tonia când murdăria era completă și primise chiar acordul soțului prin pactul de *swinging*. Don Juan-Rogulski consideră că imoral nu e desfrâul, ci desfrâul fără plăcere. El preferă calea complicată și de lungă durată a asediului din orgoliul de a-și ajuta inamicul. De asemenea, Valmont pune la cale o strategie complicată, gândită ca un joc de șah, până în cele mai mici amănunte; deseori își complică singur drumul pentru a-și asigura o viitoare victorie cu atât mai spectaculoasă. Cucerirea „frumoasei mironosițe“ (LACLOS 1969, I, p. 222) reprezintă, de asemenea, o răzbunare, pentru că femeia a îndrăznit să-i reziste. Încercarea dificilă îl stimulează pe Valmont, mândru că nu e un seducător comun, ci unul abil, cu metodă și putere de disimulare.

Pe lângă plăcerea cuceririi, poate chiar mai incitantă decât aceasta, Valmont savurează înșelăciunea, interpretarea unui rol. Prima mască folosită pentru a o mistifica pe doamna de Tourvel apelează la spiritual ei caritabil. După ce s-a prezentat ca binefăcător al unei familii sărmene, Valmont descrie cu imensă încântare prefăcătoria și se amuză comparându-se cu un erou de dramă. Când începe să-i scrie presupusei adorate, mimează spontaneitatea, umilința și lipsa de nădejde, pretinde că nu-și poate înfrânge sentimentele, recurge la manipulare și șantaj: „Când îmi fâgăduiesc împlinirea dorinței de a vă face mai compătimitoare, văd în scrisoarea dumneavoastră că mai degrabă decât să consimțiți la așa ceva ați fugi sute de poște de mine; când toată ființa dumneavoastră sporește și îndreptățește dragostea mea, tot scrisoarea îmi repetă că dragostea mea vă batjocorește; și, dacă, privindu-vă, dragostea aceasta îmi pare binele suprem, am nevoie să vă citesc ca să-mi dau seama că nu-i decât un chin îngrozitor. Recunoașteți acum că fericirea mea cea mai mare ar fi să vă pot înapoia această scrisoare fatală: stăruind să mi-o cereți ar însemna că mă autorizați să nu mai cred în cuprinsul ei; sper că nu vă îndoșiți de graba mea de-a v-o înmâna.“ (LACLOS 1969, I, p. 112-113)

Cu extrem cinism, gratuit în fond, Valmont redactează o scrisoare de dor și suferință când se află în compania unei amante ocazionale, ce îi servește și drept masă de scris. Don Juan menționează doamnei de Tourvel masa pe care compune scrisoarea și pe care o va considera sacră, pentru ca apoi să se distreze pe seama scrisorii împreună cu demimondena.

Perorațiile lui Rogulski, alimentate de alcool, denotă aceeași nevoie de public feminin, căruia să-i stârnească reacții puternice, indiferent dacă de groază sau dezgust. Nu se disting granițele între beție și trezie, adevăr și minciună. În epistolele lui Valmont totul este mască, joc lucid; chiar atunci când se adresează marchizei, viconteles joacă un rol: trebuie să se arate la înălțimea reputației sale de Don Juan. Doamna de Volanges scria: „el însuși este o legătură primejdioasă“. (LACLOS 1969, I, p. 99) La fel îl vede Tonia pe Rogulski.

Acceptându-l ca Don Juan, Cici îi cere lui Rogulski povestea unei cuceriri. Protagonistul i-a spus Toniei o poveste, apoi alta lui Cici: seducția se realizează (și) prin istoriile împărtășite femeilor. În *Legături primejdioase* cuceririle marchizei și ale vicontelui devin, la rândul lor, povești cu rolul de a-și fascina și supune adversarul. La Choderlos de Laclos, ca și la Breban, dragostea e o vânătoare, un război, un duel, astfel că folosirea unor termeni de strategie și de tactică militară vădește formația ofițerului. (cf. MAVRODIN 1969, p. XIII)

Tactica marchizei se bazează pe amânare și pe șantaj ca autoprotecție împotriva unui adversar la fel de lipsit de scrupule ca ea. Choderlos de Laclos prezintă o veritabilă bătălie a sexelor, în care membrii unui (posibil) cuplu apar ca adversari – o situație similară se recunoaște la Breban. În *Legături primejdioase* războiul se anunță oficial: marchiza și viconteles sunt, de fapt, dușmani vechi; Valmont declară, pe ton polemic, război; răspunsul femeii sosește imediat, scris pe ultima pagină a scrisorii vicontelui: „Bine! Să ne războim!“ (LACLOS 1969, II, p. 246) Romanul poate fi citit ca duel a două orgolii, urmat de dublul lor dezastru. (cf. MAVRODIN 1969, p. XVII)

Atât marchiza, cât și doamna de Tourvel consideră iubirea și relațiile amoroase sinonime cu sclavia. Doamna de Merteuil se știe puternică doar când e liberă. „Mă tratezi cu atâta ușurință ca și

cum aş fi amanta dumitale.“ (LACLOS 1969, I, p. 163), scrie ea cunoscându-şi bine adversarul, ce preţuieşte o femeie doar înainte de seducere: „înjosită de căderea ei, nu va mai fi pentru mine decât o femeie obișnuită.“ (LACLOS 1969, II, p. 28) Valmont simte dispreţ pentru femeile care i-au cedat și ură pentru cele care îi rezistă de parcă i-ar aduce un afront personal. Ura îl îndeamnă la cucerire mai mult decât iubirea. Despre Rogulski nu se știe nimic clar, gândurile și sentimentele sale rămân o enigmă. Deși personajele din *Legături primejdioase* poartă mai tot timpul mască, sentimentele și trăirile lor sunt evidente cititorului. În romanul lui Breban totul plutește în ceața indeterminării.

Doamna de Tourvel, burgheză evlavioasă și cuminte, se teme de iubire, dar dragostea pentru Valmont o va schimba. La fel ca Tonia, ea cedează în fața insistențelor bărbatului – Don Juan este înzestrat cu răbdare și perseverență – și va trăi, de fapt, o inițiere. La început Valmont se pretinde metamorfozat de iubirea pentru doamna de Tourvel: „Abia când v-am întâlnit pe dumneavoastră, am început să văd limpede: am recunoscut curând că farmecul dragostei se datora calităților sufletești: că numai ele puteau să-i pricinuiască excesul și să-l justifice. În sfârșit, am înțeles că nu puteam nici să nu vă iubesc, nici să iubesc pe alta.“ (LACLOS 1969, I, p. 169) Minciuna devine, mai târziu, adevăr, masca învinge esența. În timp ce Rogulski o transformă pe Tonia, transfigurarea cea mare o trăiește Valmont, care trebuie să facă eforturi pentru a mai rămâne, din mândrie, un Don Juan.

Capitularea doamnei de Tourvel înseamnă și capitularea lui Valmont, care nu acceptă că ar putea să iubească, dar recunoaște că nu a mai simțit niciodată un astfel de sentiment. Pentru a se apăra de acuzația marchizei că își iubește victima, Valmont pune în scenă o despărțire necruțătoare. Totuși, dezvăluind adevărul în ultimele sale clipe de viață, vicontele determină îndeplinirea justiției, chiar dacă motivele sale pot fi egoiste.

Marchiza de Merteuil constituie replica feminină a lui Valmont și dublul său negativ, ce a respins inițial proiectul de cucerire a doamnei de Tourvel intuind probabil schimbarea prin care va trece Valmont: umanizat de iubire.

Păpușară într-un scenariu crud, doamna de Merteuil nu are niciun pic de milă pentru marionetele sale: „Proștii sunt aduși pe lume pentru desfătarea noastră.“ (LACLOS 1969, I, p. 192) Încă din copilărie s-a comportat ca un Don Juan feminin: programul ei de autoinstrucție în slăbiciunile umane; cerebralitatea-i amorală; incapacitatea de a se îndrăgosti – talent sau infirmitate? I se asociază motivul Dalilei, în pofida afirmației că Valmont a fost singura ei pasiune. Pe de altă parte, poate fi considerată ca primă feministă: atrage și gonește bărbații după bunul ei plac, păstrându-și reputația neștirbită, căci marea ei forță în societate provine din aparența de văduvă inabordabilă. Dacă pentru bărbați faima de mari seducători constituie un motiv de mândrie, marchiza știe că are mai mult de câștigat dacă poartă masca virtuții. Scopul ei declarat este revanșa femeilor: „născută să-mi răzbun sexul și să-l stăpânesc pe al dumitale“ (LACLOS 1969, I, p. 270).

Protagonista se ia la întrecere cu Valmont, se laudă că va sfârși inițierea-corupere a lui Cécile înainte ca el s-o cucerească pe doamna de Tourvel. Marchiza are nevoie de o discipolă, de aceea vrea *s-o formeze* pe tânără fiind, în același timp, prietena respectabilei mame. „Divinitate rea“ (LACLOS 1969, I, p. 199), doamna de Merteuil primește rugăciuni contradictorii din partea muritorilor și folosește măști diferite pentru mamă și fiică. După ce Cécile a cedat vicontelui, marchiza își dă seama că fata nu ar fi potrivită pentru rolul de intrigantă, pe care i-l pregătise: lipsită de inteligență, a ajuns o femeie ușoară, ce poate fi folosită doar ca unealtă.

La fel ca Valmont, marchiza preferă să-și sporească dificultatea cuceririlor; nu manifestă sportivitate față de adversar, ci apreciază o victorie dificilă. Doamna de Merteuil îi pregătește lui Prévau o farsă cu urmări grave – din plictiseală, pentru că îi plac provocările și pentru a-l pedepsi că a îndrăznit să facă din ea obiectul unui pariu. Pentru cele mai mici ofense, reale sau imaginare, deseori doar din invidie și gelozie, marchiza și vicontele imaginează răzbunări pline de cruzime, „sunt ipostaze încarnate ale orgoliosului Lucifer, generând răul pretutindeni în jurul lor, sau [...] ei devin cauză a răului exercitându-și acțiunea demonică asupra unor ființe inocente...“ (MAVRODIN 1969, p. XVII)

Victoria lui Don Juan-Valmont și a marchizei asupra victimelor este cu atât mai mare, cu cât îi aruncă în orbire sentimentală. Chiar după ce a ajuns amanta lui Valmont, Cécile rămâne

încredințată de dragostea ei sinceră pentru Danceny. Danceny, oftând după Cécile, se îndrăgostește treptat de marchiza ce se pretinde o prietenă virtuoasă.

Pluralitatea relațiilor îl caracterizează pe Don Juan: Valmont le atacă simultan pe Cécile și Doamna de Tourvel, Rogulski își împarte atenția între Tonia și Cici. Prévan, al treilea Don Juan din *Legături primejdioase*, are ambiția de a seduce, în același timp, trei prietene nedespărțite. Mai mult, Prévan izbutește să-i atragă de partea sa pe cei trei amanți oficiali, înșelați. Valmont se teme de el ca de un concurent și o implică pe marchiză într-un proiect de a-l compromite: doi Don Juan-i se aliază împotriva celui de-al treilea.

Metamorfoze neașteptate apar și în romanul scris de Nicolae Breban. Cici declară cu trufie: „Nu sunt o vacă de harem, o oiță parfumată pe care o tunde oricine. Blana mea mi-o dau singură jos, ha, când vreau să mă arăt.“ Cu frumusețea ei de „starletă de Hollywood“ și temperamentul de „luptătoare singuratică“ (BREBAN 1981, p. 177), eroina seamănă, prin independență și mândrie, cu marchiza de Merteuil. „Camerista sentimentală a Toniei“, „sacul existențial“ (BREBAN 1981, p. 118) în care Tonia își deșerta viața, Cici îl acceptă, inițial, pe Rogulski doar de dragul prietenei, dar întâlnirea cu el o va schimba și o va despărți de intelectualul Dan Andrei. Legătura dintre Cici și Dan, „bărbatul orgolios și curat, ce i se dedicase fără rezerve, până la ridicol“ (BREBAN 1981, p. 377), are psihologia unei căsnicii, se bazează pe prietenie și afinitate spirituală. Rogulski, contestatarul, nu poate fi un raționalist: pentru el contează inima sau instinctele, alături de el Cici trăiește aventura.

„Nicolae Breban nu zugrăvește propriu-zis *tipuri*, cât *energii* și *moliciuni* umane. Pentru el indivizii sunt de două feluri: *puternici* și *slabi*. Evenimentele pot provoca treceri dintr-o categorie în alta.“ (SIMION 1978, p. 469) În numele fascinației forței, existentă în romanele brebaniene (cf. SIMION 1978, p. 268), Rogulski își exercită acțiunea modelatoare asupra Toniei: cel puternic supune pe cel slab. Cici, aparent aparținând celor puternici, se dovedește slabă sau, mai degrabă, devine slabă sub influența lui Rogulski și în comparație cu el.

Cici evoluează (sau involuează?) spre Cécile, fata ce se lasă modelată de bărbatul care a luat-o în posesie. Cici s-a îmbolnăvit de „febra Rogulski“ (BREBAN 1981, p. 195), iar Dan se află în postura de „infirmier responsabil“ (BREBAN 1981, p. 201), de soț-victimă, înșelat fără vină sau vinovat de acumularea atâtor calități ce-l fac aproape ireal. Cici este, la rândul-i, „femeia ideală“, „dona Alba“, „Beatrice“, „dona din turn“ (BREBAN 1981, p. 222-223).

Perdantul Dan Andrei amintește de Danceny, iubitul timid și sincer, fără șansă în fața lui Don Juan, chiar dacă Rogulski rămâne „eroul nostru antipatic“ (BREBAN 1981, p. 231), adică un antierou. Danceny are naivitatea de a căuta un prieten și un aliat chiar în Valmont. În schimb, Dan simte instinctiv pericolul reprezentat de Rogulski.

Soțul Toniei îmbină aparența de responsabilitate burgheză cu mentalitatea unui Don Juan. Sergiu Vasiliu trebuie să-și plătească amoralitatea din anul precedent, când l-a adus pe Rogulski în preajma lor. Nicolae Breban rescrie mitul: Don Juan apare ca statuie a Comandorului, pedepsind soțul nedemn. În *Legături primejdioase*, rolul de justițiar al Comeseanului îl preia Danceny, iar pedepsitul rămâne Don Juan-Valmont. La rândul său, Valmont o pedepsește pe marchiză făcând publice scrisorile care îi divulgă intrigile.

Ca imagine în oglindă a lui Don Juan, cavalier frivol și fără respect pentru nimic, a fost creat valetul Leporello, cu menirea de a întruchipa conștiința eroului: „Ne găsim aici în prezența mecanismului dedublării eului, pe care l-am definit ca reprezentarea sau proiecția părții străine a personalității noastre, ori contrare eului nostru conștient. Ceea ce caracterizează subiectul lui Don Juan și îl face aproape unic în genul său este faptul că, în opoziție cu eroul antic, el nu întâlnește principiul rău în afară, de exemplu, sub forma unui monstru, ci chiar în el însuși. Principiul rău se încarnează în Don Juan. Putem spune chiar că Don Juan este o personificare a Diavolului./Scrupulele, principiile binelui proprii eroului, sunt personificate de Leporello, dublul opus lui Don Juan.“ (RANK 1997, p. 158)

În romanul brebanian, Don Juan se avântă singur la luptă, lipsit de Leporello, iar în *Legături primejdioase*, nu există niciun Leporello care să joace rolul de dublu pozitiv. Servitorul lui Valmont este definit de stăpânul său ca „o comoară de intrigi și veritabil valet de comedie“ (LACLOS, I, p.

52), complice și chiar sfătuitor. Prévau îl are pe Leporello al lui, valetul de nădejde. În replică, marchiza se bizuiește pe Victoire, camerista credincioasă, care, în plus, poate fi șantajabilă.

Tonia și Cici se emancipează de sub *tutela* bărbaților. La fel, Cécile se emancipează de sub dominația iubirii ideale cu și către Danceny. Doamna de Tourvel se eliberează din constrângerile căsniciei sale burgheze, unde nu există loc de pasiune, urmând inițierea în iubire, cu toate pericolele inerente. Rogulski le-a despărțit pe cele două prietene nu doar prin legăturile sale *primejdioase* cu amândouă, ci și prin independența Toniei, care nu mai are nevoie să lanseze confidențe și să fie ajutată.

Tema lui Amfitrion, preluată din mitologia greacă, îl prezintă pe amant ca ființă superioară, zeu sigur de victoria sa în fața soțului muritor: „Să fecundeze înainte de căsătorie femeile ce aparțin altor bărbați nu mai înseamnă deci să joace rolul tatălui zeu dominator, ci dimpotrivă, înseamnă a lua rolul Totemului animator, al zeului care nu numai că este capabil de a procrea, ci își poate da și sufletul. [...] ...soțul se abține în mod voluntar de la orice raporturi sexuale cu soția sa încă virgină, cu intenția de a se feri astfel de pericolul de a-și pierde sufletul în favoarea soției sau mai curând a copilului său. Acesta este motivul pentru care soțul sacrifică primele nopți: la început Totemului, apoi zeului și în cele din urmă unuia dintre stăpânii pământului (rege, preot), obicei care s-a menținut sub numele de *jus primae noctis*. Într-un anumit sens, Don Juan este suveranul căruia țărâncele de pe domeniul său îi aparțin în noaptea nunții...” (RANK 1997, p. 185-189)

În finalul romanului *Legături primejdioase*, sunt pedepsiți *cei răi*: Danceny îl ucide în duel pe Valmont, marchiza este desfigurată de vărsat și ruinată, chiar dacă reușește să fugă cu bijuteriile care nu-i mai aparțineau. Personajele pozitive nu primesc însă nicio răsplată: Cécile se călugărește, doamna de Tourvel moare fără să afle că a fost iubită, Danceny se autoexilează.

Valmont spunea în glumă: „dacă am talentul de a pierde femeile, am, când vreau, și pe acela de-a le salva” (LACLOS 1969, I, p. 224). Salvarea adusă de Rogulski se află mai presus de ironie. Dincolo de substratul moralizator al romanului scris de Choderlos de Laclos, Don Juan-Valmont aduce și el o dublă eliberare: o inițiază pe doamna de Tourvel și se inițiază, la rândul-i, în trăirea unor sentimente necunoscute. Eroina cunoaște dragostea, chiar dacă îndrăzneala de a fi altfel o va îndrepta apoi spre dezastru. Ea se arată diferită de femeile lumii ei, care își cultivau virtutea în căsniciile reci și banale sau se bucurau pe ascuns de senzuale *legături primejdioase*.

## BIBLIOGRAPHY

- BREBAN 1981 = Nicolae Breban, *Don Juan*, București, Editura Cartea Românească
- CHEVALIER, GHEERBRANT 1995 = Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, II, București, Editura Artemis
- LACLOS 1969 = Choderlos de Laclos, *Legături primejdioase*, I-II, București, Editura Minerva
- MAVRODIN 1969 = Irina Mavrodin, *Legăturile primejdioase – o operă deschisă* în LACLOS 1969, p. V-XX
- PAPU 1977 = Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, II, București, Editura Minerva
- PAVEL 1997 = Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, București, Editura Didactică și Pedagogică
- RANK 1997 = Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Iași, Institutul European
- SIMION 1978 = Eugen Simion, *Nicolae Breban, Scriitori români de azi*, I, București, Editura Cartea Românească, p. 466-484
- UNGUREANU 1985 = Cornel Ungureanu, *Nicolae Breban*, vol. *Proza românească de azi*, I (*Cucerirea tradiției*), București, Editura Cartea Românească, p. 579-610