

literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM



LIT

FACULTATEA
DE LITERE, ISTORIE
ȘI TEOLOGIE

Nr. 11-12/ Ianuarie 2021-Decembrie 2022

literacum

Colectivul de redacție

Redactori:

Asist. dr. Irina Dincă

Asist. dr. Roxana Rogobete

Stud. Mihaela-Oana Gogoșeanu

Corectură:

Asist. dr. Irina Dincă

Asist. dr. Roxana Rogobete

Tehnoredactare și grafică:

Asist. dr. Roxana Rogobete

Coordonare generală:

Conf. dr. Pompiliu Crăciunescu

Contact

E-mail: literacum@gmail.com

Facebook:

www.facebook.com/literacum

Site: www.literacum.ro

ISSN 2360 - 3194

ISSN-L 2360 - 3194

*Fotografiile incluse în acest număr, inclusiv cele de pe coperti, sunt realizate de **Maria Dimian** (cu excepția imaginilor ce reprezintă operele lui Victor Brauner, p. 7-13).*



CUPRINS

Așteptarea la timpul trecut	4
Ateliere-dezbateri — Pierderea și regăsirea eului	6
Rebeca Murgu, <i>Corporalitatea visului la Gellu Naum și Victor Brauner</i>	7
Adrian Dan Hărțău, <i>Lorca sau pierderea și regăsirea prin moarte</i>	14
Mirela-Larisa Rof, <i>Fernando Pessoa – un spectator al vieții</i>	18
Mihaela-Oana Gogoseanu, <i>A (nu) fi</i>	23
Livia Țușca, <i>Pierderea și regăsirea eului la Ștefan Augustin Doinaș și la Charles Baudelaire</i>	29
Colocviul Literacum IX — Așteptarea: moduri și timpuri	34
Nicoleta-Larisa Chindriș, <i>Așteptare și lirism: Eminescu, Bacovia</i>	35
Petru-Emmanuel Mihai, <i>Meridianul Sângelui și universalitatea violenței</i>	40
Elena Farcaș, <i>„În ce constă simțul realității mele?”</i>	46
Olivia Maria Necșa, <i>Așteptarea, haltă a sufletului, în și dincolo de timp</i>	51
Andreea Popescu, <i>Eul arghezian între așteptare și timp</i>	55
Octavia-Miruna Cojocaru, <i>Mecanismul așteptării în Adam și Eva de Liviu Rebreanu</i>	60
Alexandra-Mihaela Împușcatu, <i>O femeie pentru Apocalips sau despre așteptare ca anticipare a cunoașterii profunde</i>	68



În contextul actual, în care cercetarea în sfera științelor umaniste pare să prezinte din ce în ce mai puțin interes, în care lipsa de cultură a devenit, pe bună dreptate, mai îngrijorătoare decât consumul excesiv de alimente care pot dăuna grav sănătății – „Pentru o dezvoltare armonioasă, citiți cel puțin o carte pe lună!”, transmite unul dintre cele mai urmărite posturi de televiziune din România în cadrul unei campanii non-comerciale –, existența unui centru studentesc de cercetare în domeniul studiilor literare este pe cât de atipică, pe atât de îmbucurătoare. Iar entuziasmul cu care a fost reluată activitatea Centrului Studentesc de Cercetare *Literacum* (CSCL) și eforturile depuse de către membrii săi pentru ca acesta să supraviețuiască unei perioade nefavorabile sunt dovada faptului că speranța schimbării în bine își are temeiurile sale.

Prezentul număr dublu (11-12) al Revistei „*Literacum*”, apărut sub egida CSCL, este o încununare a demersurilor de cercetare întreprinse de către studenții și masteranzii pasionați de literatură ai Facultății de Litere, Istorie și Teologie, reunind textele comunicărilor din cadrul celei mai recente ediții a Colocviului *Literacum*, dar și articolele

rezultate în urma dezbaterilor lunare, ce au avut ca temă *Pierderea și regăsirea eului*.

Numărul de față se lansează la o distanță de doi ani de la ultima apariție a revistei, *așteptarea* fiind cauzată de nefasta zodie a recluziunii și a distanțării sub care s-a situat anul 2020, unul al *pierderii*, care a suspendat activitatea CSCL până în 2021, anul *regăsirii*, în care acesta și-a reluat activitatea. Astfel, la exact un deceniu de la înființarea sa, *Literacum* a reînnotat cu propria tradiție atât prin organizarea dezbaterilor lunare, cât și prin desfășurarea, într-o manieră adaptată contextului epidemiologic, a celei de-a IX-a ediții a Colocviului *Literacum*, *Așteptarea: moduri și timpuri*.

Dacă până acum fiecare ediție a colocviului viza abordarea operei unui scriitor, aceasta marchează o nouă etapă de existență, inedită, în sensul că reunește autori, genuri literare și metode de cercetare diferite sub același însemn tematic: *așteptarea*. Astfel, genericul *Așteptarea: moduri și timpuri*, propus de către Pompiliu Crăciunescu, a prilejuit șase ședințe de dezbateri, dintre care doar ultima s-a desfășurat față în față. Texte din cea de-a doua secțiune a revistei, aducând laolaltă o parte dintre comunicările susținute,



au așezat sub lupă, prin demersuri de tip hermeneutic și/sau comparatist, scrieri ale unor autori precum Mihai Eminescu, George Bacovia, Tudor Arghezi, Radu Stanca, Liviu Rebreanu, Max Blecher, Vintilă Horia sau Cormac McCarthy. Grație celor care i-au abordat – Nicoleta Chindriș, Emmanuel Mihai, Elena Farcaș, Sammy Tajkuna, Olivia Necșa, Andreea Popescu, Estera Vlasici, Octavia Cojocaru, Alexandra Împușcatu, Adina Știucă, Alex Giosu, Denisa Radu, Paula Pereș, Lara Balasz – *așteptarea* nu a transgresat astfel doar universuri temporale, fiind *în și dincolo de timp*, ci și spațiale, *i. e.* domeniul literar românesc.

Rezultat al unor dezbateri literare fructuoase, prima secțiune a revistei oferă o diversitate izomorfă, prin metode de cercetare variate fiindu-ne conturate – de către Mirela Rof, Oana Gogoșeanu, Livia Țușca –, în lumini și umbre, texte semnate de Ștefan Augustin Doinaș, Emil Cioran, Charles Baudelaire sau Fernando Pessoa. De remarcat sunt și demersurile având ca text-suport poezia lui Federico García Lorca, în care Adrian Hărtău vine cu o traducere proprie a poemului *Canción de jinete*, respectiv acela al Rebecăi Murgu, care pune în oglindă pictura lui Victor Brauner cu poezia lui Gellu Naum,

evidențiind punțile dintre literatură și celelalte arte.

Ca de fiecare dată, dorim să le mulțumim profesorilor coordonatori (Pompiliu Crăciunescu, Roxana Rogobete, Irina Dincă), nucleului studentesc organizator (Oana Gogoșeanu, Mirela Rof, Andreea Popescu, Elena Farcaș), autorilor lucrărilor, dar și tuturor participanților la activitățile *Literacum*, fără de care existența centrului nu ar fi posibilă.

Apariția acestui număr dublu al Revistei „Literacum” reprezintă, prin cele două axe tematice conexe, *trecerea așteptării la timpul trecut* și, simultan, *regăsirea*, adică revenirea la normalitate prin reluarea întâlnirilor în formatul tradițional. Dacă ar fi, totuși, să mai vorbim despre așteptare, atunci aceasta ar viza vremea în care literatura și cultura își vor redobândi statutul cuvenit, într-o lume tot mai dedată simulacrelor de tot felul.

Mihaela-Oana GOGOȘEANU

Ateliere-dezbateri — *Pierderea și regăsirea eului*



Dezbateri:
*Corporalitatea visului
la Gellu Naum și Victor Brauner*
urmată de
Lansarea revistei
LITERACUM, nr. 9-10

**PIERDEREA
ȘI
REGĂSIREA
EULUI**

CENTRUL STUDENTESC DE CERCETARE
LITERACUM
VĂ ÎNVITĂ LA
DEZBATEREA CU TEMA:
**PIERDEREA
ȘI
REGĂSIREA
EULUI**
PREZINTĂ:
MIRELA ROF
DENISA RADU
ADRIAN HĂRȚĂU
COORDONARE GENERALĂ: POMPIIU CRĂCIUNESCU
MARȚI, 25 MAI 2021,
ORA 19:30



Corporalitatea visului la Gellu Naum și Victor Brauner

Rebeca MURGU

Motivul visului și-a găsit o proiecție extraordinară, atât în literatura suprarealistă, cât și în arta contemporană ei. Există o pârghie ce unește cele două paliere culturale care se influențează reciproc, literatura exprimându-se prin artele vizuale și invers. Un exemplu concret de interdependență este reprezentat de opera literară a lui Gellu Naum care prezintă afinități cu pictura suprarealistă realizată de Victor Brauner. Însă, ceea ce face legătura celor doi artiști indestructibilă este, mai presus de toate, prietenia dintre ei. Victor Brauner, fiind o persoană deosebit de deschisă și maleabilă, posedă calitatea de a fi un amic desăvârșit și un adevărat model pentru cei din jurul lui. Predispozițiile sale temperamentale remarcabile sunt subliniate și de Geo Bogza atunci când acesta rememorează amintirile lui din tinerețe legate de Brauner, despre care afirmă cu nemărginită prețuire că: „era un băiat foarte drăguț – blând, vesel; un camarad formidabil, plin de spirit și inventivitate” (Nicolae 2013, 38). Cei care au avut șansa de a-și intersecta viețile cu el, fie membri ai familiei, colegi de breaslă, critici sau colecționari, au rămas marcați în urma întâlnirii lor cu pictorul avangardist boem. Gellu Naum este unul dintre acești oameni care, din fericire, nu a avut doar o legătură superficială cu artistul, ci a experimentat o veritabilă relație de prietenie cu acesta, deoarece spiritul ce îi însuflețea pe suprarealiști era prietenia, așa cum mărturisea mai târziu Sarane Alexandrian care, de asemenea, a fost prieten bun cu Brauner: „«Pentru suprarealiști foarte importante erau dragostea și prietenia!»” (*Ibidem*, 6).

Binomul Naum–Brauner este memorabil, în principal, datorită motivului visului care

îmbogățește perspectiva operelor ambilor. Ei conferă visului o vitalitate viscerală, o alcătuire organică făcându-l aproape palpabil prin frenezia literară și paleta vie de nuanțe cromatice. Cei doi magiștri proiectează virtualitatea onirică așa cum nu a mai fost reprezentată niciodată până atunci. Visul celebrat în lucrările celor doi este unul zgomotos prin alăturarea șocantă de cuvinte amestecate într-o dezordine dionisiacă și prin evantaiul de culori ce împrășcă lumini excentrice și clareobscururi bizare asupra tabloului suprarealist. Maniera plastică în care este reprezentat visul suprarealist de către cei doi prieteni configurează acest proces hipnagogic ca pe un genuin manifest de avangardă prin caracterul lui insolit și abilitatea de a genera o stare de șoc în receptorul creației artistice.

Pendantul Gellu Naum–Victor Brauner este poziționat, cum am afirmat și mai devreme, sub zodia prieteniei. Această amicitie are ca temei, printre altele, și admirația lui Victor Brauner pentru sferile literaturii. Născut în regiunea muntoasă a Carpaților, Brauner se mută, peste ani, la București care se dovedește un loc plin de revelații iluminatoare pentru tânărul pictor. Această metropolă însuflețită de un spirit avangardist tumultuos îl face pe Brauner să conștientizeze adevărata sa vocație și îi exploatează cu voracitate imaginarul fantast. În aceste condiții, Victor Brauner reprezintă un element de noutate printre adepții cercurilor culturale din București și este primit cu mult interes de scriitorii de avangardă, el contribuind cu talentul său grafic la îmbogățirea viziunii poetice a scriitorilor avangardiști. Astfel, realizează numeroase

calcuri care însoțesc creațiile literare ale unor autori celebri, precum: Ilarie Voronca, Stephan Roll, Sașa Pană, Gherasim Luca și, îndeosebi, Gellu Naum. Aceste reprezentări grafice urmau să fie expuse alături de literatura avangardistă pe care o însoțeau, pe paginile primelor reviste de avangardă, cum ar fi *Contimporanul*, *75 H.P.*, *Punct* și *Integral*, iar mai apoi și în cadrul revistei *unu*, unde pictorul își va aduce contribuția considerabil, ocupând funcția de redactor.

Tocmai din această perioadă se consolidează prietenia lui Victor Brauner cu scriitorul suprarealist Gellu Naum, această conexiune fiind una pe viață, cei doi corespondând și vizitându-se chiar și după plecarea pictorului la Paris. În dialog cu Sanda Roșescu, Gellu Naum descrie coloratura fovistă a aventurilor sale de la Paris, pe când își pregătea teza de doctorat la Sorbona, și nu numai. La Paris, Naum petrece un timp prețios cu amicii săi suprarealiști: Victor Brauner, Jacques Hérold și Gherasim Luca cu care, în cuvintele lui:

jucam seară de seară. Veneau la mine, pe Rue des Volontaires, și făceam „cadaver”, scrise sau desenate. Jocul, pentru noi, era un ritual [...]. Și am avut o plăcere nebună când Victor, într-o seară, ne-a propus o belotă. Hérold și Luca erau indignați, ca și cum s-ar fi produs o profanare. [...] Se spârgea ritualul... (Roșescu 2013, 31).

La București, primul contact al lui Naum cu Victor Brauner are loc destul de devreme în existența scriitorului, pe când avea aproximativ 19 ani. Momentul fast în care cele două personalități ale culturii românești s-au întâlnit s-a petrecut în preajma ultimei expoziții organizate de Victor Brauner în România, înainte de plecarea sa definitivă la Paris.

În acest mod, Gellu Naum devine un admirator acerb al picturii, deși până în acel moment nu îi acordă o importanță deosebită. El întrezărește în pictura lui Victor Brauner propriile idei, aceasta fiind ca o oglindă care reflectă aceleași impulsuri artistice de care este animat și imaginarul lui Naum, scriitorul mărturisindu-i cu entuziasm lui Brauner, chiar la prima lor întâlnire, următoarea dorință:

Victor Brauner, *Autoportrait*, 1931.

Sursa imaginii: <https://www.wikiart.org/en/victor-brauner/self-portrait-with-a-plucked-eye-1931>



„«Extraordinar! Asta vreau să scriu eu»” (Nicolae 2013, 39). Constatând maniera armonioasă în care pictura completează textul literar, Naum se lasă copleșit de această senzație miraculoasă de contopire a cuvintelor cu vopselele, cu acele culori pe care unii „le făceau cu iaurt, cu smântână...” (*Ibidem*). Pentru scriitorul suprarealist, pastele cromatice sunt un mijloc de stârnire a spectaculosului. El percepe opera desenată într-o gamă superioară poemului, deoarece cuvintele pot deveni desuete, în timp ce desenul își păstrează vigoarea odată cu trecerea anilor, așa cum afirmă, plin de inspirație, atunci când discută cu prietena sa, Sanda Roșescu: „poate am să-ți arăt odată desenul, pentru că liniile sînt mai puțin îmbîcșite decît cuvintele” (Roșescu 2013, 73).

Încă de la începuturile literare ale lui Gellu Naum, silueta care stă în umbra textelor sale este Victor Brauner. Așadar, în anul 1936, moment în care Naum debutează cu primul său volum de poeme, *Drumețul incendiar*, acestuia i se adaugă trei calcuri realizate de pictor. Această primă poezie a tânărului Naum îl înscrie subit pe poet în tagma suprarealiștilor, fiind un poem care este compus întocmai după rețeta doctrinei lui Breton, dar și o mostră veritabilă pentru întreaga poetică a scriitorului, întrucât este: „un eșantion definitoriu pentru iconoclasmul lui Gellu Naum, ce poate fi descoperit în toate paginile, fie în respingerea «dulcegăriilor» idealizante și a înaltelor

pretenții de «artă» literară [...], fie în apelul direct, energic, la o poezie angajată, sensibilă” (Pop 1990, 344).

„Personajul” poemului este un drumeț incendiar care reprezintă un alter ego al scriitorului, dar la fel de bine îl poate înfățișa și pe Brauner, a cărui identitate poate fi asimilată portretului „protagonistului” liric, deoarece colaborarea strânsă cu pictorul a influențat major conținuturile poetice ale textelor lui Naum. Fizionomia drumețului incendiar este fragmentată și bizară, fiind compusă din cele mai discordante imagini. Gradul de abstractizare al acestor imagini virtuale este justificat prin alcătuirea lor din obiecte ce se îmbină într-o morișcă de posibilități fantastice, sugerând impresia unei corporalități diforme și împrăștiate: „Drumețul incendiar își ascute luminile/ ochilor în caiete cu statistici/ El își aranjează coafuri în ceasornic/ (timpul e un piepten delirant pentru părul/ de pe țâțele feciorelnice)/ Își lasă o măsea infectată la fiecare geam/ cu firme cu grădini mici” (în Mincu 2006, 339). Aceste proiecții vertiginoase prin marea capacitate combinatorie a elementelor conferă forță discursului, deși coerența lui interioară aproape că lipsește cu desăvârșire.

Asemănarea „personajului” liric cu pictorul suprarealist este evidențiată concret de Emil Nicolae care găsește conexiuni între portretul literar realizat de Naum personajului său și Victor Brauner. Criticul înscrie ca dovadă în susținerea acestei potriviri dintre cei doi înși evenimentul din 1938 care i-a schimbat total viața lui Victor Brauner, și anume momentul în care pictorul și-a pierdut un ochi, devenind o persoană mutilată și însemnată, un om-manifest. Emil Nicolae evidențiază semnele premonitiei ale accidentului lui Brauner, prin raportarea la descrierea drumețului incendiar realizată de Naum în versurile poemului său, scrisă cu mult timp înainte de cumplita desfigurare a pictorului.

Poeziile care succed *Drumețului incendiar* vor fi elaborate după aceeași formulă, îndeosebi, în ceea ce privește regia visului, aproximativ toate poemele lui Naum fiind texte atinse profund de maladia unui somn nefiresc

de lung și de obsesiv. Spațiul oniric al acestor creații lirice este înfățișat într-o mobilitate anormală a obiectelor care realizează relații de congruență imprevizibile cu alte obiecte sau ființe și compun, astfel, un decor aflat într-o continuă fluctuație. Mai mult, lucrurile combinate între ele, conform legilor informale ale unei favorabilități excentrice, formează o identitate colectivă, un mutant asemenea obiectelor și fructelor cu care Arcimboldo își ornameta creațiile în minimalism.

De exemplu, în poemul *Tăcutele dimineți*, semnat de Gellu Naum, scriitorul suprarealist schițează o anatomie incertă a lucrurilor și a ființelor ce colonizează universul somnambulic al poeziei. O liniște sepulcrală se insinuează în cadrul poetic, plasticizat sub efectele oniricului, comprimând cronosul și topografia, evenimentele derulându-se cu vivacitate ca într-o amintire, în timp ce imaginea suprarealistă se deschide progresiv, eliberând din rezervoarele sale magice iluzii care ne destructurează complet raționamentele logice: „tăcutele dimineți sau tăcutele nopți/ e un șold e o pulpă e o panteră” (Naum 2011, 150).

Visul la Naum prezintă, de asemenea, o alură exotică survenită din fascinația suprarealistă a poetului pentru primitivism, pentru simplitatea și farmecul formelor brute. Astfel, putem afirma că acest vis este unul sălbatic, reprezentând un corpus de sugestii care trimit la biotopul junglei. Poemele care sugerează latura arhaică a visului ilustrează un spațiu în care natura este primejdioasă și abuzivă și realizează o fisură aspră în cotidian. O vegetație răzleață crește nestingherită peste infrastructura orașului descătușat de civilizație. De exemplu, în poezia *De obicei*, străzile orașului sunt amenințate de plante carnivore ce înfloresc, într-un anumit interval de timp, și imobilizează de spaimă cetățenii care circulă prin aceste locuri devenite, dintr-odată, periculoase: „Ora la care se deschid plantele carnivore/ Pentru asta au paralizat trecătorii” (*Ibidem*, 153). În *Certitudine eruptivă*, cadrul visului suprarealist este, din nou, invadat de flora animalică, însă, de data aceasta, urbea este mult mai grav avariata de efectele nocive ale vegetalului:

Eram acolo și podurile se întindeau peste mine/ eram acolo și plantele nu mă mai vedeau/ plantele care înconjuraseră piața/ în nemaipomenita lor foame carnivoră/ plantele care sugrumau statuile și mângâiau trecătorii/ mușcându-le brațele sau smulgându-le părul/ acești trecători goi ca niște pahare cu apă/ acești trecători ca niște sulii (Ibidem, 158).

Imaginile sângeroase, în care plantele flămânde devorează trecătorii, sunt de o agresivitate ce atinge cote inimaginabile și care ne face conștienți de pericolul din imediata noastră realitate, de riscul care pândește insidios la tot pasul. Chiar și cele mai inofensive și delicate elemente, cum sunt florile, pot mușca. Nimic nu mai inspiră siguranță, însuși binele pur poate deveni corupt și malefic.

Visul primitiv este un prilej de a realiza conexiunea suprarealiștilor cu Brâncuși, a cărui principală sursă de inspirație a fost satul arhaic oltenesc pe care l-a transpus în operele sale sub toate geometriile lui fascinante, fiind cunoscut, în același timp, faptul că „pentru Brâncuși, în particular, descoperirea «primitivismului» a coincis cu descoperirea propriei personalități, îngăduindu-i să deschidă o cale nouă în sculptura contemporană” (de Micheli 1968, 64). Brâncuși este un etalon și pentru Victor Brauner care îl stimează în mod deosebit pe sculptor și îl urmează ca pe un mentor spiritual. În consecință, Victor Brauner realizează o gamă largă de picturi care au ca temă comună tribalismul, inspirat fiind de formele liniare ale sculpturilor lui Brâncuși, care amintesc de o simplitate proprie doar popoarelor primitive (românismul, prin păstrarea pitorească a tradițiilor strămoșești, poziționându-se, cu succes, aproximativ pe aceeași scară cu negrismul).

Una dintre aceste picturi care a ieșit din pensula lui Brauner și care sugerează tentația exoticului este *Dédoublement végétal*, elaborată în anul 1955. Această pictură, cu o simbolică profundă, ilustrează o prezență feminină taoistă. Ea are expresia facială înjumătățită în două culori care se reduc la

Victor Brauner, *Dédoublement végétal*, 1955.

Sursa: <https://www.wikiart.org/en/victor-brauner/vegetal-doubling-1955>



varietăți de ocră, una galbenă, argiloasă și cealaltă neagră, întunecată, reprezentând cele două principii care stau la fundația oricărei civilizații mitice – binele și răul –, iar sânii, de asemenea, sunt pictați în gama aceluiasi orfism cromatic, probabil, pentru a evidenția importanța fertilității feminine care face posibilă existența și continuitatea vieții. Capul femeii este acoperit cu o maramă similară broadelor ce compun costumele populare românești. De asemenea, și mâinile ei sunt stilizate cu motive florale prezente în vestimentația tradițională, iar trunchiul ei este gol, evidențiind pigmentul pământos al pielii specific rasei negre.

Se remarcă, de altfel, corporalitatea animalică a „personajelor” lirice din poemele lui Naum. În *Culoarea somnului*, Gellu Naum relevă prefaceri somatice mistice din om în lup. Ființa umană suferă de o zoantropie cronică, având sângele infestat de microbi animalici. Eul liric mărturisește, aproape cuprins de simptomele unei boli psihice incurabile asemănătoare cu cea a împăratului babilonian Nabucodonosor, că trupul său este posedat de o faună brutală și fioroasă: „cei doi lupi și cu meduza/ care locuiește în sângele meu” (Naum 2011, 152). Pe aceeași frecvență se

înregistrează și poezia intitulată *Certitudine eruptivă*, unde disperarea subiectivității care își caută iubita, în zadar, fără speranța unei regăsiri și, astfel, fără putința de a experimenta deplinătatea înfăptuirii erosului, îl transformă în vârcolac, probabil de durere, sau poate această prefacere îi conferă o acuitate a simțurilor, fiindu-i de folos în goana misterioasă după femeia râvnită și vânată. Ritualul licanthropiei este descris atât de detaliat în poem, aproape cu o expresivitate vie, sinestezică, amețitoare. Scheletul personajului se dilată excesiv și transformările morfologice devin din ce în ce mai vizibile: „te căutam agresiv cu coloana vertebrală în arcuri/ cu oasele răspândite în colțurile cele mai nebănuite/ te căutam ca un câine ca un șacal” (*Ibidem*, 158).

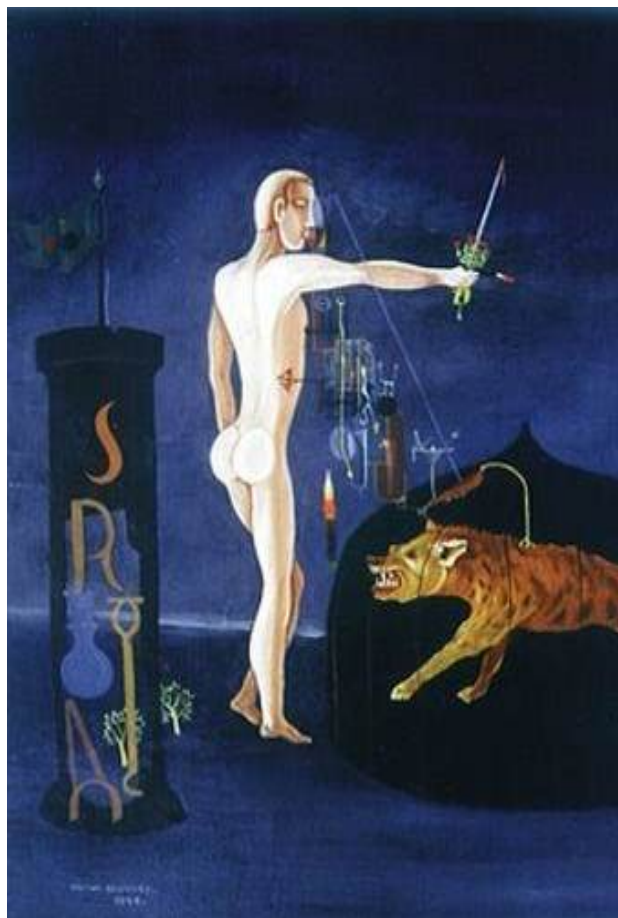
Licantropiile constituie o temă recurentă și în opera pictată a lui Victor Brauner, în special datorită concursului autobiografic care marchează definitiv demersul artistic suprarealist al pictorului. Întrucât copilăria lui Brauner a abundat de fobii obsesive în legătură cu lupii care se auzau urlând atroce de pe culmile carpatine ce împrejmuiau satul în care artistul s-a născut, aceste frici se vor transforma în traume ce vor bântui maturitatea lui Brauner ca niște fantome ale trecutului și vor conferi un biografism indubitabil picturii sale. Astfel, Victor Brauner evidențiază în tablourile sale, încă din perioada de început a creației artistice, metamorfoze uluitoare om-animal, în special om-lup, care împrășcă straniețe și fantezism asupra pânzei pictate.

În desenul braunerian *Călăreț*, elaborat într-o perioadă în care pictorul încă activa în atelierul său din București, 1928-1930, remarcăm dinamismul metamorfozelor animalice care se pot institui în om, criticul Emil Nicolae argumentând că:

Acest fapt e motivat de o viziune integratoare a lumii (lucru confirmat și de reflecțiile sau visele notate în carnetul artistului), în cadrul căreia statutul «omului» nu e diferit de acela al «animalului», indiferent dacă avem de-a face cu ipostaze separate sau combinate în proiecții fantastice (Nicolae 2013, 9).

Victor Brauner, *Călăreț*, 1928-1930.

Sursa imaginii: <https://evenimentemuzeale.ro/eveniment-cultural/bucure%c8%99ti-conferin%c8%9ba-pinacoteca-un-ideal-bucure%c8%99tean/>



Acest tablou înfățișează omul într-o goliciune adamică stând într-o poziție verticală și vulnerabilă în fața unui lup cu un aspect totemic. Un laser fosforescent și subțire unifică capul omului cu vârful antenei mecanice de pe spatele lupului, iar între ei se întrezărește un angrenaj de mecanisme alchimice care își dezlănțuie forțele, realizând licanthropia paranormală. Ființa umană ține în mână dreaptă, întinsă într-o catetă perfectă, o sulită ascuțită, cu ajutorul căreia, probabil, animalul urmează a fi îmblânzit sau, invers, omul este predispus abrutizării.

Opera lui Gellu Naum, dar și cea a lui Victor Brauner se poziționează între eros și thanatos, moartea și iubirea fiind cele două tropice mari ale creațiilor ambilor artiști. Însă nu moartea câștigă cel mai mult teren în poetica scriitorului suprarealist, ci iubirea,

Naum declarând decisiv următoarele: „pentru mine, de când mă știu pe lume, dragostea a fost necesitatea care mi-a ocupat punctul central al existenței, și pe care, sper, am realizat-o cel mai deplin” (Roșescu 2013, 46). Erosul la Naum reprezintă o marcă personală ce îi definește întreaga poetică și este o absolută formă de misticism, deoarece în spațiul liric suprarealist „sexualitatea [...] redă (fragmentar, dar extrem de puternic) legătura cu axa mare a Lumii” (*Ibidem*, 97).

Naum, de altfel, acordă o importanță deosebită sexului feminin, probabil datorită senzualismului pe care femeile îl debordează prin ludica provocatoare a gesturilor, ele cunoscând prin excelență arta seducției. Poemul *Cheia viselor* se adresează exclusiv aparițiilor feminine, Naum realizând chiar o tipologie variată în care le încadrează pe aceste Eve enigmatice și pasionale:

Femei pe aceste câmpii inundate/
femei elastice femei sumbre/ femei
de cristal și de ceară nocturnă/ femei
cu degete interminabile/ cu gene de
gheață aprinsă/ [...] somnambulice
femei cu pleoape tăcute (Naum
2011, 162).

Aceste femei trezesc instincte erotice nebănuite în subiectivitatea masculină, având o corporalitate incendiară, așa cum sunt descrise în *Alfabet aquatic*, unde Gellu Naum ilustrează o ipostază febrilă a femeii, o imagine caniculară în care iubita este salvată din infernul focului: „Te scot goală din oglinda în flăcări” (*Ibidem*, 151).

De asemenea, Victor Brauner manifestă aceeași înclinație pentru dezgolirea și desacralizarea corporalității feminine și împinge această practică până la stadiul în care trupul se dezmembrează sub efectele spectrului de iluzii ale suprarealismului. Mihaela Petrov înregistrează această tendință de dezarticulare a corpului din opera picturală a lui Brauner, într-un articol în care afirmă că: „Fizicul uman apare ca un univers compus din elemente disparate, putând fi reconstituit și reconstruit după legile armonioase compuse de artist” (Petrov 2020).

În tabloul *Mitzi*, pictat în 1939, o siluetă himerică cu ochi inumani de felină, goală și obscenă, stă suspendată pe niște patine sub formă de pisici, asemenea zeiței Diana care este înfățișată în mitologia greacă, de câteva ori, având pisici la picioarele sale. Fragmentele din corpul ei sunt dezarticulate ca niște piese de puzzle, mâinile lipsesc, iar sânii îi levitează într-o imobilitate bizară între cap și restul trunchiului. Caracterul erotic al picturii este evident, atât datorită absenței explicite a hainelor, cât și datorită prezenței pisicilor, care reprezintă un simbol al poftelor trupesti averse și dezlănțuite. În plus, această femeie cu o natură extraterestră are facultatea de a se dezagrega și chiar de a dispărea, posedând puteri paranormale, fapt pentru care un abur diafan se scurge din corpul încins al acestei făpturi.

Victor Brauner, *Mitzi*, 1939.

Sursa imaginii: <http://www.artnet.com/artists/victor-brauner/mitzi-AU6I72zDCAB2bbhpkwXk4g2>



În concluzie, se remarcă, atât în tablourile pictate de Brauner, cât și în textele lirice scrise de Naum, o tendință inedită a visului de a dobândi corporalitate. Cu certitudine, se poate vorbi, în cadrul acestui pandant, despre o anatomie a visului, similaritățile dintre operele celor doi artiști fiind evidente, îndeosebi în ceea

ce privește carnea lor visătoare. Indiferent de scopul care explică acest fenomen prin care eterul tinde să se încorporeze și să capete densitate, fie pentru a stârni erosul, fie pentru a înfricoșa sau pentru a induce în eroare, fie pentru divertisment, ceea ce importă este faptul că acesta se realizează în mod miraculos și existența lui este de netăgăduit.

BIBLIOGRAFIE:

de Micheli, Mario. 1968. *Avangarda artistică a secolului XX*. În românește de Ilie Constantin. București: Meridiane.

Mincu, Marin. 2006. *Avangarda literară românească*. Constanța: Pontica.

Naum, Gellu. 2011. *Poezii*. Ed. îngr. și pref. de Simona Popescu. Iași: Polirom.

Nicolae, Emil. 2013. *Victor Brauner și însoțitorii: incursiuni în avangardă*. București: Hasefer.

Petrov, Mihaela. 2020. *Victor Brauner – Himere și amurguri*. În „Dilema Veche”, nr. 839, 19-25 martie 2020, disponibil online la <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/artezvizuale/victor-brauner-himere-si-amurguri-629842.html>, accesat la data de 17.12.2020.

Pop, Ion. 1990. *Avangarda în literatura română*. București: Minerva.

Roșescu, Sanda. 2013. *Despre interior-exterior/ Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*. Pitești: Paralela 45.

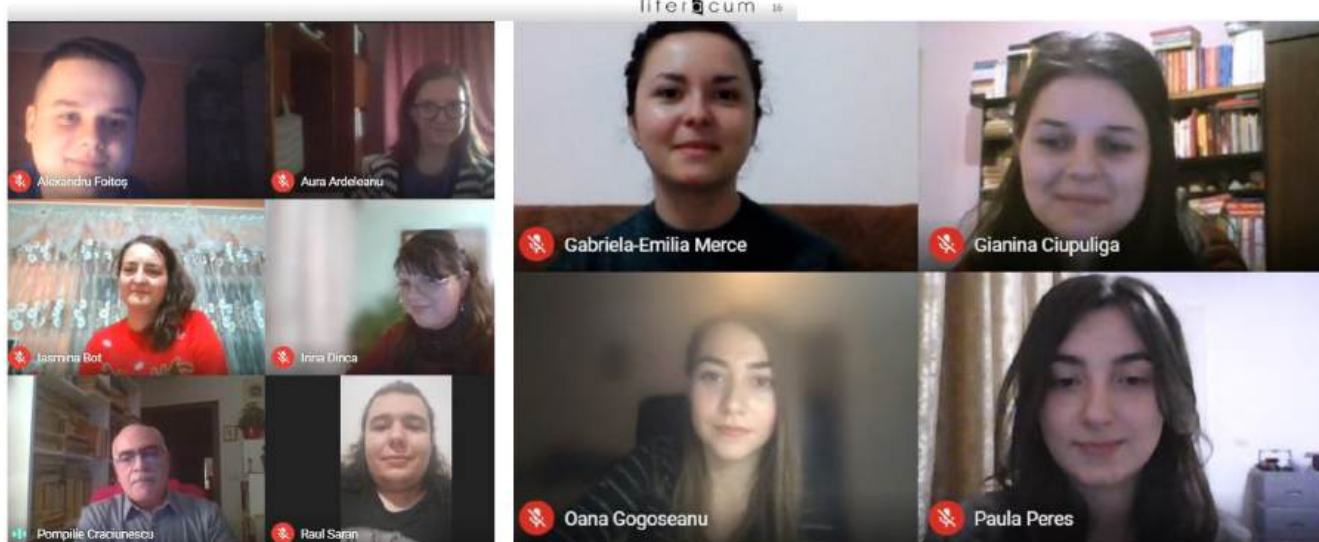
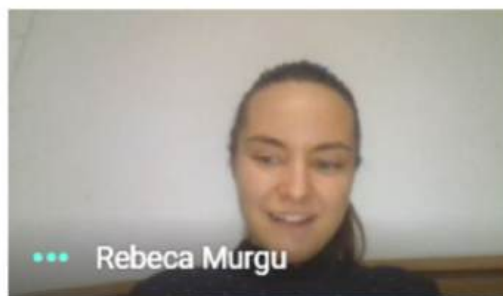
Păsărea violetă a violenței

Ciorapii de sticlă sunt aici
ar fi loc și pentru câțiva păianjeni
se aduc somptuoasele tăvi de dantelă
sânii în borcanele străvezi
și în mâinile celor mai frumoase femei
meduzele dorm ca în craterul celui mai agitat vulcan

vom fi la timp la această întâlnire
vom trece prin noapte ca printr-o cutie cu fosfor
la această întâlnire la care ne așteaptă
umbrele noastre ca niște pantofi uzați
fiuturii de sugativă care ne vor suga sângele
toate mânușile uitate toate pleoapele
pe care ne-a plăcut să le sărutăm
tot ce am găsit pentru niciodată
gurile care ne-au rămas lipite de sâni ca niște inele

plantele care ne-au crescut pe față în timpul somnului
apa împede din pahare
spânzurații cu mâinile de cretă
în aceste castele negre ne așteaptă crepusculul
și piepturile noastre se vor freca de tăcerile lui
piepturile noastre de vată și de întuneric
ne așteaptă cutia cu muzică a morții
capetele de ceară ale femeilor
pe care nu le-am întâlnit încă
perdelele groase după care ne vom putea ucidă în liniște
steaua pierdută a unei dimineți
ne-așteaptă privirea lucidă a somnambulilor

am dormit atât
încât am pierdut obiceiul imobilității





Lorca sau pierderea și regăsirea prin moarte

Adrian Dan HĂRȚĂU

Soledad, Angustias, Dolores, Socorro. Unicitatea culturii spaniole rezidă și în aceasta: în felul ciudat în care în aspectele ei existențiale, concepte precum *singurătate, suferință, durere* ori *nevoie stringentă de ajutor* devin vii, concrete, purtătoare de sensuri și chiar preluate, însușite de o sumedenie de reprezentante ale sexului frumos, care să le ducă mai departe, în lume, cu demnitate, mândrie și noblețe, ca *nume proprii*, printr-o interesantă fuziune de spiritualitate populară și dor provocat de ființare.

Într-un asemenea spațiu singular, pe călduroase plaiuri andaluze, acolo unde tradiția se păstrează din cele mai vechi timpuri, încărcată de sacralitate, iar cântecul pornește temperamental din străfunduri, laolaltă cu litera, unde trăirea, verbul *a fi* rămân întotdeauna mai importante decât abstractizarea respectiv verbul *a face*, unde iubirea și fericirea sunt atât de aproape de tristețe, înstrăinare și moarte încât practic se ating, se confundă, într-un asemenea spațiu care îndeamnă la simțire, visare și împlinire a apărut nimeni altul decât Federico García Lorca, *poetul*.

Reprezentant de seamă, strălucit, al *generației lui 27*, Lorca s-a născut la Fuente Vaqueros, în vecinătatea Granadei, pe 5 iunie 1898. L-a legat o nostalgie permanentă de ambianța rurală a copilăriei, de gustul pământului, de încercații truditori ai acestuia, de natură și animale. Emoțiile față de ele l-au însoțit pretutindeni și s-au reflectat mai târziu în bogata creație literară. După tatonări muzicale (studii de pian), și-a urmat adevărata vocație: poezia. De altfel, încă de la începuturi, în 1918, mărturisea: „Mă simt plin de poezie! Poezie

puternică, simplă, fantastică, religioasă, rea, adâncă, nesuferită, mistică. Tot, toate! Vreau să fiu toate aceste lucruri!” (Maurer 2008). Și a fost, în cea mai mare măsură.

La Madrid se împrietenește și colaborează cu intelectuali marcanți ai vremii, precum Luis Buñuel, Rafael Alberti și Salvador Dalí. Ulterior, îl cunoaște pe compozitorul Manuel de Falla, grație căruia aprofundează folclorul hispanic și *el cante jondo*, variantă străveche de flamenco, întâlnire încununată prin volumul de versuri *Poema del cante jondo* (1921), al doilea în ordine cronologică, însă publicat o decadă mai târziu. Următoarele volume, *Canciones* (1927) și *Primer romancero gitano* (1928), deși primite favorabil de critică, nu reușesc să îl mulțumească, din contră, îl aruncă într-o criză sentimentală profundă. „Sunt convalescent după o grea bătaie și trebuie să îmi pun ordine în inimă. Acum simt doar o imensă neliniște. Este *neliniștea de a trăi*, am impresia că mâine *mi se va lua viața*”, îi scria poetul, în august 1928, colegului Rafael Martínez Nadal (*Ibidem*).

Această insatisfacție își trăgea rădăcinile din faptul că imaginea lui continua să fie una preponderent conformistă, conservatoare, de poet fixat asupra unor teme obișnuite, între care și universul țiganilor, pricină pentru care fusese admonestat de suprarealistul Dalí. „Mă supără puțin acest mit creat în jurul meu. Țiganii reprezintă o temă, nimic mai mult. În plus, ea îmi conferă o notă de incultură, de lipsă de educație, de poet sălbatic ce nu sunt. Nu vreau să fiu redus la aceasta, nu vreau să fiu catalogat cu ușurătate, înlănțuit”, își vărsa năduful în epistola expediată lui Jorge Guillén (*Ibidem*).

Conflictul interior se rezolvă, în cele din urmă, prin călătoria efectuată la New York. Contactul cu modernitatea americană îi schimbă viziunea și modalitatea de exprimare, chiar dacă există o discrepanță între Lorca cel analizat de exegeți, deprimat și însingurat, stări afective care se transmit în poemele din acea perioadă, și autorul unor scrisori încântătoare, pozitive, către familie, în care exalta „orașul cel mai îndrăzneț și mai modern din lume” (*Ibidem*).

Recuperarea originilor se produce în 1930, an în care vizitează Cuba și i se ivește posibilitatea să tindă spre armonia pe care și-a dorit-o asiduu. „Această insulă este un paradis. Dacă este să mă pierd, să mă căutați fie în Andalucia, fie în Cuba”, se confesa părinților (*Ibidem*).

Imboldul, factorul mobilizator, îl constituie revenirea în țară. Lorca se implică în numeroase proiecte teatrale, dă dovadă de prolificitate, iar curând cucerește publicul din Montevideo și Buenos Aires, ca dramaturg. *Bodas de sangre* este pusă în scenă în metropola argentiniană, în peste 150 de reprezentații, garantându-i independența financiară.

Poezia și teatrul vor însemna principalele sale preocupări și în ultimii ani de viață. O serie de planuri îi sunt, totuși, spulberate odată cu izbucnirea Războiului Civil, astfel încât moartea – obsesie de căpătâi a poetului – i se arată sub chipul cel mai tragic cu putință, prematur, în 1936. Fără a fi membru al vreunui partid politic, chiar dacă i s-a propus înscrierea în Partidul Comunist, în multe ocazii, partid în care activau destui apropiați ai săi, Lorca este reținut și apoi împușcat în cadrul unei acțiuni considerate a aparține Falangei drepte spaniole, care nu ar fi privit cu ochi buni presupusele-i simpatii de stânga și orientarea homosexuală.

Pe de altă parte, moartea lui rămâne învăluită în ceață până în zilele noastre, iar locul în care îi sunt îngropate rămășițele este, de asemenea, incert. Conform unor cercetări recente, întreprinse de istoricul Miguel Caballero, implicațiile asasinatului comis ar fi de cu totul altă factură și nu ar avea legătură cu motivele enunțate mai sus, ci mai degrabă cu o reglare



de conturi pe linie familială, având iz economic („El Plural” 2016).

Poemul pe care vi-l supun atenției respectă coordonatele în care, de fapt, se înscrie întreaga operă a lui Lorca, și anume cele de grandoare, în pofida zbuciumului, a adversităților conducătoare spre moarte. *Pierderea eului* – întâi simbolică, figurată, apoi reală, fizică – semnifică *regăsire*, este doar o anticameră pentru un *dincolo* năzuit și pentru eternitatea poeziei, lăsată moștenire generațiilor viitoare:

CANCIÓN DE JINETE

Córdoba.

Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.

Lejana y sola.

(Federico García Lorca, *Canciones*)

CÂNTEC DE CĂLĂREȚ

Córdoba.

Îndepărtată, solitară.

Neagră iapă, plină lună,
iar măslinile în traistă.
Chiar de-mi știu eu drumul bine,
la Córdoba nicicând n-oi ajunge.

Prin pustie și prin vânturi,
neagră iapă, roșie lună.
Moartea din înalt veghează,
din ale Córdoba turnuri.

Ay, tu, drum fără de zare!
Ay, tu, iapa mea voinică!
Ay, tu, moarte ce-mi ești dată,
spre Córdoba, pe cărare!

Córdoba.

Îndepărtată, solitară.

(Traducerea subsemnatului)

Canción de jinete face parte din volumul de versuri *Canciones* și surprinde tendințele expresive clasice, consacrate, inspirate din literatura populară, premergătoare poeziei sale avangardiste. Are o structură circulară, fiind alcătuită din trei strofe a câte patru versuri octosilabice, cu rimă asonantă, care despart două versuri inițiale, de impact, reluate la final. Lorca recurge la diverse tehnici pentru a genera un climat de *elegie anunțată*, *inevitabilă*, între care se evidențiază anafora (reiterarea unor cuvinte-cheie) și elementele vizuale sugestive. Paleta coloristică nu este deloc întâmplătoare. Negrul reprezintă, desigur, doliul iminent, în vreme ce roșul-sângeriu accentuează tragedia la care suntem făcuți părtași. Luna plină, lividă, contribuie și ea la acest joc premonitoriu al morții, printr-o culoare cadaverică, coborând în noapte.

Firul anecdotic este scurt, sumar, utilizat mai mult ca pretext pentru ceea ce urmează: simboluri și metafore asociate într-o construcție imagistică impunătoare, atractivă, tainică și, totodată, macabră (de pildă,

trimiterea la călăreții Apocalipsei). Expunerea este fragmentară, întrucât – în mod intenționat – nu ne sunt furnizate detalii exacte cu privire la protagonistul poemului (ar putea să fie un *bandolero* rănit, în căutare de scăpare sau un simplu țăran, care tocmai și-a strâns, în grabă, recolta) și nici în legătură cu necesitatea imperioasă de a ajunge la Córdoba. Suntem chemați să ne identificăm cu el, năpăstuitul, și să înfruntăm împreună destinul, cu obstinație, eroic, oricât de crud, implacabil sau neiertător s-ar dovedi acesta. Suntem invitați să ne reamintim că suntem, la rândul nostru, *călători gonind spre moarte*.

Atașamentul față de casă și trecut, față de Andalucia cea dragă, omniprezente și izvorâte din suflet, însoțesc lectorul în aventura ireversibilă spre pierdere și regăsire. *Jaca, alforja, aceitunas, Córdoba*, toate constituie indicii foarte clare în acest sens.

În fond, Córdoba este mult mai mult decât destinația materială la care aspiră *eul liric*. Córdoba este aici destinație *fără materialitate*, țintă finală care promite *eliberare* și, implicit, *regăsire*, fie ea și prin *pierdere*. Drept pentru care merită urmărită *până la capăt*, cu toate eforturile și chiar dacă demersul este sortit eșecului.

Constatăm cum, pe calea parcursă între viață și moarte, trăirea experimentată de călăreț este transferată asupra Córdoba, prin intermediul personificării. Sentimentele de părăsire și alienare nu sunt, însă, copleșitoare, paradoxal nu supun spiritul, în condițiile în care drumul *trebuie* oricum abordat și străbătut, până la ultima suflare, cu vitejie, atribut împărtășit – printr-un procedeu stilistic similar – cu bravul patrușed.

Nu încapă discuție, lupta la care asistăm este inegală. Pe măsură ce strădaniile cresc în ritm și intensitate, împreună cu lamentații, exclamații retorice, pentru ieșirea din noapte și vederea visului cu ochii, *visata Córdoba*, parcă sfidând galopul, aidoma unei *Fata Morgana*, fuge și ea, se îndepărtează continuu, se ascunde, demonstrându-se a fi inaccesibilă, inabordabilă.

Până la urmă, grija supremă a călărețului călător, a cărui datorie este să nu se predea,

rămâne ca el însuși să își aleagă sfârșitul. Pentru cel urmărit și așteptat din înălțimi, din turnurile Córdobei, de *personificata moarte*, nu este totuna *cum moare*. Miza este să nu moară singur, ca un străin, pe traseul interminabil al marșului funebru, ci ajuns *acasă*.

Dintr-o altă perspectivă, luând în calcul felurile posibilități de comprehensiune a textului, o cheie de interpretare este dictată de suprealismul cu care Lorca deja cocheta, sub influența lui Dalí. Potrivit acesteia, construcția poetică ar fi nici mai mult, nici mai puțin decât un coșmar, un abur care dispare subit, ca prin farmec, precum viața.

Am lăsat pentru partea de încheiere studiul omonim elaborat de César García Álvarez, care, pornind de la filozofia lui Martin Buber, realizează o paralelă cu Lorca și al său *Cântec de călăreț*. În baza concepției buberiene a întâlnirii, a relaționării de tipul *Eu (Călărețul) – Tu (Córdoba)*, manifestată inclusiv ontologic, în raport cu Divinitatea, Córdoba încetează să fie doar un oraș, transformându-se în forță absolută, rațiune de a exista, jumătate primordială. Pierderea ei duce la pierderea călărețului, aflarea ei echivalează cu aflarea comuniunii, salvare și izbăvire. De aici rezultă tensiunea care persistă în fiecare vers al poemului. Córdoba este un *Tu* și numai persoanelor sau lui Dumnezeu ne adresăm astfel, cu apelativul menționat. *Ea* se metamorfozează în transcendent, în inefabil, de acum este *Piatră Unghiulară, Alfa și Omega*. A-i fi negată călărețului coincide cu a i se nega esența proprie, cea mai mare dezolare (și izolare) dintre toate câte sunt, agonie, blestem, fiori reci și beznă totală. În consecință, acțiunea nu poate progresa, ne aflăm într-o spirală vicioasă, blocați, captivi, fără trecut sau viitor. Numai prezentul există, iar acesta se numește *Córdoba*. *Îndepărtați, solitari* suntem noi, ca indivizi, nu *Ea*, și ne zbatem într-un dezechilibru ontic din care tot încercăm să ieșim, întru redobândirea unității.

BIBLIOGRAFIE:

***. 2016. *Andalucía. „Se han apropiado indebidamente de Lorca, que para nada era de izquierdas”*. În „El Plural”, Periódico Digital Progresista, 9 iunie 2016, disponibil online la https://www.elplural.com/autonomias/andalucia/se-han-apropiado-indebidamente-de-lorca-que-para-nada-era-de-izquierdas_90757102, accesat la data de 29.08.2021.

García Álvarez, César. 1977. *Canción de jinete*. În „Revista chilena de literatura”, no. 9-10, p. 171-178, disponibil online la <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41765>, accesat la data de 29.08.2021.

Maurer, Christopher. 2008. *Biografía de Federico García Lorca*. În „Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes”, Alicante, disponibil online la <http://www.cervantesvirtual.com/obra/federico-garcia-lorca-biografia/>, accesat la data de 29.08.2021.



Fotografie realizată de Maria Dimian



Fernando Pessoa – un spectator al vieții

Mirela-Larisa ROF

Lucrarea de față vizează o analiză a creației ce-i aparține poetului portughez Fernando Pessoa, intitulată *Ulysses*, poem integrat în volumul *Mensagem*. Ambiguitatea și contradictoriul sunt elementele-cheie ale poetului în creațiile sale, fapt ce intensifică spiritul complex al acestuia. Nu puteam însă să mă opresc la un anumit domeniu al existenței umane, căci Pessoa, prin versurile sale, le accentuează într-un mod subtil și totuși destul de evident, pe toate. Limbajul autorului devine unul strict detașat de complexe provinciale, natural, oferindu-și ocazia unei adânciri și experimentări personale, configurate de metafore și paradoxuri fertile în a-și construi propria lume. Astfel, am încercat în cadrul acestui articol să relievez veșnica luptă între *pierderea și regăsirea sinelui*, dar și importanța unicității în valorizarea umană, cât și pluralismul. De altfel, această luptă duală capătă o imagine abstractă și are drept finalitate o identitate omniprezentă.

„Sunt o scenă vie pe care se exprimă diverși actori jucând în piese diferite” (Pessoa 1982, 299). Acest citat armonizează relația paradoxală dintre adevăr și falsitate prin simplul fapt că ficțiunea, în acest caz, naște realitatea. Protagonistul devine „temelia” unei piese de teatru prin intermediul experimentării senzațiilor și emoțiilor străine, artificiale și răătăcite în jocul ludic al actorilor pe scena sufletului său, unde *actorii* devin *sume de non-euri*.

Pentru început, ar fi indicat să aducem în discuție manifestarea păgânismului și preferința pentru profilarea în senzaționism¹ și gradul zero al poeziei². În poemele lui Dante sau în cele căruia îi aparțin lui Francesco Petrarca,

emoțiile devin singurele trăiri care definesc individul și creează legătura dintre ființă și divinitate. Nu este de omis faptul că emoțiile nu construiesc pentru Dante simple versuri, ci omul în sine. Astfel, echilibrul, luciditatea și așa-zisa „armonie” dispar din spațiul artei.

Pentru că F. Pessoa nu se abate în creațiile sale de la această legătură divină care prin puterea sa creează, completează și subiectivizează individul, toate aceste calități care s-ar fi crezut la un moment dat ca fiind pierdute vor fi readuse la viață, chiar și după Renaștere de către poet, prin senzaționism. Care ar fi totuși țelul principal al acestei teorii? Scopul principal este acela de a recupera omul pierdut, de a forma un individ conștient de sine, punându-se astfel accentul pe experimentarea senzațiilor: „simțurile sunt divine pentru că ele sunt relația noastră cu universul și relația noastră cu Universul e Dumnezeu.” (Crăciun 2009, 140).

Dacă aducem în discuție manifestarea păgânismului, trebuie precizat chiar unul dintre heteronimii lui Pessoa și anume Ricardo Reis, care a fost recunoscut pentru ipostazierea individului ca ființă supremă în univers, dar și pentru epicureismul său. Un bun exemplu este chiar poemul *Rege fii ție însuți*, în care Reis destăinuie subtil jocul ipocrit al vieții la care omul este supus, drumul mizer pe care individul trebuie să-l parcurgă fie că dorește, fie că nu, având totuși șansa de a-și alege propriul rol până la final, triumfând ca un *rege*: „Ce fi-vei când o să pleci/ În noapte la capătul drumului,/ Culege florile, dar aruncă-le,/ La ele abia uită-te./ Stai la soare. Abdică/ Și rege fii ție însuți.”.

Neșansa individului este una singură, faptul că s-a născut și că face parte dintr-o

irealitate pe care alții o numesc realitate, iar escapismul său este chiar crearea unei alte realități capabile să-i atenueze nefericirea. Reis nu s-a încadrat doar în tiparele neoclasicismului, ci a fost un poet care a cultivat în versurile sale existența „mediocră” în planul social, totul recurgând la raționamentul și forma mentală atribuite individului, fără de care acesta devine transparent în societate.

Astfel, poemele lui Reis se încadrează într-un timp al prezentului gnostic, în care esența acestora este surprinsă de tema clipei, cât și cea a destinului, alături de morala existenței, care au la bază forma divinității întruchipată în zeitățile Antichității. Reis ajunge a fi poetul unei tranzitivități gnomice și de substanță epicureică.

Desigur că cele două concepte, atât *senzaționismul*, cât și *gradul zero al poeziei*, dețin o istorie complexă, dar totuși o istorie de la care Pessoa nu se abate în creațiile sale. Arta de a exprima realul în totalitatea lui, indiferent cât de absurd ar fi el, evidențiază libertatea gândirii și a exprimării, dar și dovada prin care poetul devine o parte din alte părți asemeni lui, senzațiile devenind pure reîntoarceri spre decalajul vieții.

Dacă ne referim la *gradul zero al poeziei*, personalitatea dezinvoltă a lui Pessoa consemnată în scrierile sale poate fi ușor asemănată cu cea a lui Jacques-René Hébert sau „Homerul mizeriei”, în faimoasa lui scriere *Le Père Duchesne*. Deșertăciunea interioară nu este în mod obligatoriu redată prin intermediul sentimentelor profunde care să exprime acest fapt, ci posibilitatea unui gol lăuntric este definită și de cuvintele simple, banale, inutile, dar cu un înțeles profund.

În romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, naratorul lui Anton Holban specifica faptul că „mă duc cu mine și **nu mă cunosc**, cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și trudă **inutilă**. Mă mir cum pot suporta să târâi cu mine, pretutindeni pe mine, **străinul...**” (Holban 1931, 30). Ce putem observa aici? Captivitate și înstrăinare îmbinate în aceeași persoană. Practic, o dublură a existenței într-una singură, asemeni unei oglinzi a cărei reflexii proiectează aceeași imagine, dar totuși, una atât de diferită. De aici, practic, va lua naștere și pluralismul identitar.

Fotografie realizată de Maria Dimian



Pluralismul, de care am amintit anterior, devine nu doar pentru Pessoa, cât și pentru Philippide, o idee despre lume. Un bun exemplu s-ar găsi chiar într-o variantă denumită la *Discipolii de la Sais*, conturându-se imaginea individului, a eroului în univers, obsedat fiind de cunoașterea absolutului. Funcția eroului devine una vitală, căci odată cu propriile acțiuni, acesta va primi, în schimb, atributul conștientizării de sine.

De aici ne putem da seama de un sentiment al inutilității, ridicolului, improbabilului, misterului, neesențialului, descoperind străinul conștient de el însuși sau individul care nu a existat niciodată în adevăratul sens al cuvântului, un individ nesincer, dar care niciodată nu s-a depărtat prea mult de adevăr și, nu în ultimul rând, o umbră înzestrată cu niște „calități” hamletiene.

Un poet al nefericirii veșnice, un adevărat labirint al individualității, Pessoa a fost un spirit al unei febrilități intelectuale capabile să contrasteze cu o desăvârșită seriozitate, tinzând spre toate domeniile existenței umane: „Chiar când se îndepărtează de religie, omul îi rămâne aservit; străduindu-se din răsputeri să făurească simulacre de zei, el îi adoptă apoi cu

febrilitate: nevoia lui de ficțiune, de mitologie triumfă împotriva evidenței și a ridicolului.” (Cioran 1992, 8).

Cu toate acestea, Pessoa nu a fost niciodată îndeajuns de apreciat de către public, fiind recunoscut la justa lui valoare abia după moartea sa. El s-a născut în anul 1888 la Lisabona. După o perioadă în care poetul a trecut printr-o formare culturală amplă, prin studiile realizate la Durban și prin învățarea limbii engleze, în anul 1905 se reîntoarce în locul său natal, Lisabona, rămânând acolo și scriind diferite articole sau volume literare, dintre care cele mai recunoscute de către public au fost: *Antinous*³, *35 Sonnets*⁴ sau *Mensagem*⁵.

Când îl aducem în discuție pe marele poet portughez, involuntar se recurge la câteva dintre impresionantele teme care creează un decalaj între *a fi* și *a exista* sau *a fi* și *a crea*: făurirea unei „lumi posibile”, improbabile în planul ființării, zbucium interior, mister, încercarea unei (re)găsiri continue explicate în versuri sau proză, tristețe indicibilă, perfecțiunea halucinantă a necunoscutului și a incompletului sunt doar câteva din atributele spirituale regăsite în creațiile eterogene ale lui Pessoa.

Autorul amintea la un moment dat în faimosul roman *Cartea neliniștirii* faptul că „acest întreg univers al meu, cu oameni care își sunt străini unii altora proiectează [...] o singură umbră” (Pessoa 1982, 396), fapt ce definește falsitatea și pluralismul duse la extrem în propriul univers marcat de un fel de „mecanism al oglindirii”, în care toate aceste chipuri false proiectează, de fapt, unul singur. Această umbră devine misterul care leagă ființa umană de un sens și care o face conștientă de motivul viețuirii în planul lumesc. Lupta dintre eu și ceilalți, alături de febrilitatea trăirilor, angrenează, spre final, rezultatul interpretabil al poeziei *Ulysses*, asemenea unei lungi așteptări al cărei rezultat îi conferă individului atributul libertății false în univers.

Poezia *Ulysses* se deschide cu versul „mitul-nimicul care totul este”. Așadar, contradictoriul naște noua lume. *Nimicul—totul* făurește două lumi: una atribuită totului, iar o

alta atribuită neantului: „Mitul-nimicul care totul este./ Același soare-arzând al zării cort/ E-un mit tăcut, o-nvăpăiată veste —/ Al Domnului trup mort,/ Viu, gol, pe creste.”, unde realitatea este anihilată prin sintagma mitului, de aici și cele două jumătăți care își vor face simțite prezența spre finalul poeziei: viața văzută ca o posibilă pedeapsă și moartea văzută ca viață inexistentă, asemeni unei stări existențiale perfecte dincolo de realitate. Relevanța acestui paradox ar putea avea rădăcini adânci, de la păcatul originar, până în perioada homerică, specifică Greciei Antice.

Poezia devine un fel de elogiu al virtualității, în care această posibilitate abundă într-un joc al *pierderilor* și *regăsirilor* individului. Văzută ca o posibilitate printre alte posibilități, tot ceea ce-i rămâne eroului, în planul frenetic al realității, este de a-și continua lupta cu propriul sine, o luptă al cărei rezultat îi va rămâne un mister, dar al cărei motiv îl va îndemna să continue, acela al lipsei valorii și al adevărului. Protagonistul și arhetipul uman, Ulysses, îmbrăcat doar într-un material subțire asemeni unei pânze, trimite și la mitul pânzei țesute de către Penelopa. Pânza țesută reprezintă motivul amânării sfârșitului în întreaga perioadă a călătoriei sale pe mare până spre Ithaca, evidențiind un fel de ascensiune a spiritului dezinvolt și un revers al timpului: de la omul îmbrăcat de păcate și inhibiții, până la cel „viu, gol, pe creste”, dezbrăcat de povara vieții și de regulile sale. Pe de altă parte, posibilitatea unei alte interpretări migrează înspre alte granițe, precum cea a fragilității legăturii umane cu divinul. Poate poetul, prin ipostazierea lui Ulysses, a dorit să reliefeze adevărul într-un mod mult prea arzător, individul luptând până la moarte în speranța (re)găsirii lui.

Poate chiar toată această luptă a pierderii și regăsirii într-un univers neînțeles de înțeles distruge și relația omului cu divinul, lăsând în locul unei legături atât de fragile, precum o pânză, goliciunea și nimicul.

Vorbim totuși despre o moarte asemuită vieții, adică aproape perfectă, fără conștiința unei realități menite să nimicească ființa umană care, din nou, pare a contracara cele două extreme: *viață-moarte* și *moarte-viață*.

Destinul lui Pessoa sau al protagonistului din cadrul acestei poezii se îmbină, destul de evident, cu destinul lui Dante, prin trecerea individului prin cele trei spații: infernul, purgatoriul și paradisul. Acestea reliefează un război continuu al individului, unde valoarea cuvântului deține o constantă divină, așadar, veșnică.

Acesta din urmă, la fel ca Wordsworth, încuviințează faptul că versul este nici mai mult, nici mai puțin, sinonim prozei, deși diferența dintre Pessoa și Campos va fi regăsită chiar datorită exprimării emoțiilor intense printr-un alt ritm și printr-un cu totul alt limbaj care „trebuie să coboare până la strigăt sau să se înalțe până la cântec. Și cum a spune înseamnă a vorbi și cum nu se poate striga vorbind, trebuie să cânti vorbind [...] asta e poezia: a cânta fără muzică.” (Crăciun 2009, 145).

Aceste detalii unice îl vor determina pe Pessoa spre a-i atribui lui Campos o *Schiță pentru o estetică non-aristotelică* al cărei punct central în poezie nu va fi frumusețea, ci forța limbajului, acesta devenind imaginea unui om-sinteză, divers și universal, care a oferit dovada unui poet al exceselor prin modernizarea senzaționismului originar. Astfel, Campos poate fi integrat în sfera poeziei tranzitivității paroxistice și declamative.

Fernando Pessoa depășește cu mult granițele banalității, putând fi înțeles din două perspective, ca poet și om: poetul, care nu deține un nume, deci se situează în absurdul realității proprii, devenind geniul deasupra tuturor, în timp ce omul, alături de al său nume și de singularitatea vieții, devine infim. De ce poetul a ales totuși să-l introducă pe Ulise ca protagonist al acestor versuri care trec de la static la extatic? Rezultatul este unul singur, Ulise este văzut ca o posibilitate a salvării sufletului individului din ghearele inutilului și comunului, el fiind, după cum s-ar presupune, întemeietorul Lisabonei, orașul natal al poetului.

În versul „Același soare-arzînd al zării cort”, simbolul pe care Pessoa îl include devine *soarele* care luminează până și cele mai întunecate colțuri sau, cum ar spune Blaga, „Soarele, lacrima Domnului”. Simplitatea versului devine maleabilă mai târziu,

dobîndind un statut extatic, alături de unele contradicții capabile să construiască și să definească în cele mai fine detalii complexitatea creatorului: *Domnul cu trupul mort*, sintagme aparent inutile, dar care derivă mai târziu din *neființă* într-o *ființă existentă*: „Acesta, care aici a debarcat,/ Fu doar o neființă existentă./ Fără a fi, ne-a-ndestulat./ Absența și-o făcu prezentă,/ Și ne-a creat.”.

Neînsuflețirea, absența, misterul și prezența ființei devin o revoluție a spiritualității într-un timp modern, real, rațional. Valoarea cuvântului și a gândului devine infimă în planul realității, dar totuși veșnică într-o altă realitate. De ce veșnică? Pentru că aici, metafora revelatorie a soarelui este prezentă pentru a construi alte „lumi posibile”. Lumi a căror formă și existență nu implică umanul. Astfel, soarele devine nu doar simbolul, ci și motivul pentru care omul își confirmă existența în planul terestru. Ce există dincolo de lumina soarelui este improbabilul și misterul veșnic.

„Fii infinit precum Universul!” evidențiază nu doar un simplu imbold, ci un apelativ ascuns sub atributul misterului – Universul. Omul devine infinit doar din clipa în care, indubitabil, regăsirea lui într-un plan subtil naște lupta dintre finit și infinit.

Contradictoriul, proiecția paradoxală în două lumi în care poetul duce o luptă cu speranța dobândirii unei identități cel puțin aparent reale, duale, într-un plan al unei realități aparente, în care timpul se scufundă în eternitate, iar personalitatea este conturată printr-o imagine cameleonică. Această căutare identitară devine unul dintre motivele centrale ale poeziei lui Pessoa, în dobîndirea unei ființări sau existențe sub semnul originalității, unicității și diferențierii.

Spre final, 1935 va deveni pentru enigmaticul poet portughez anul care îi va oferi atributul eternității, atât la propriu, cât și la figurat. Cuvintele veșnice ale lui Pessoa sunt esențialul regăsirii care nu stau pecetluite sub semnul rațiunii propriu-zise, ci sub masca unei rațiuni greu de înțeles, care necesită ochii unei gândiri sensibile. Astfel, în planul acestei duale lupte dintre insensibilitate și sensibilitate sau dintre *pierdere* și *regăsire* se va găsi esențialul.

Note:

¹ „Senzaționism (Senzaționalism) (< fr.) s. n. Teorie asociată lui Ernst Mach, după care senzațiile sunt componentele reale și ultime ale lumii și tot ce este cognoscibil poate fi descoperit prin experiență senzorială” (<https://dexonline.ro/definitie/senzaționism>).

² *Gradul zero al scriiturii* este un concept care îi aparține criticului literar francez Roland Barthes și datorită căruia analizele literare au fost introduse și în domeniul semiologic.

³ *Antinous* este un poem scris de către Fernando Pessoa și publicat în anul 1918 în volumul *Poeme englezești*. Acesta se concentrează pe dragostea pasională dintre împăratul Hadrian și cea a tovarășului său de sex masculin, care s-a înecat în Nil.

⁴ *35 Sonete* este o carte de poezie scrisă de către Pessoa și publicată în anul 1918, aceasta făcând parte din cele două cărți editate de către autor al cărui pseudonim a fost Monteiro & Co.

⁵ *Mensagem* sau *Mesajul* este o carte care conține 44 de poezii, aparținându-i lui F. Pessoa și fiind publicată la 1 decembrie 1934.

BIBLIOGRAFIE:

Cheie-Pantea, Iosif. 2002. *De la Eminescu la Nichita Stănescu, reflecții literare*. Timișoara: Editura Excelsior Art.

Cioran, Emil. 1992. *Tratat de descompunere*, București: Editura Humanitas.

Crăciun, Gheorghe. 2009. *Aisbergul poeziei moderne*. Ediția a II-a, Pitești: Editura Paralela 45.

Holban, Anton. 1931. *O moarte care nu dovedește nimic*. București: Editura Minerva.

Pessoa, Fernando. 1982. *Cartea neliniștirii*. Ediția Richard Zenith. Trad. din portugheză, prefată și note de Dinu Flămând. Ediția a II-a. București: Editura Humanitas Fiction.





A (nu) fi ¹

Mihaela-Oana GOGOȘEANU

Studiul de față are ca scop evidențierea unor convergențe în gândirea eminesciană și cea cioraniană, prin focalizarea asupra modului în care, în lucida căutare a sinelui în *vidul existenței*, verbul ontologic *a fi* își capătă deplinătatea semantismului doar la forma sa negativă. În acest sens, după ce vom fi făcut o scurtă contextualizare a concepției celor doi autori asupra existenței umane, vom analiza un corpus alcătuit dintr-un poem eminescian nefinalizat, aparținând epocii berlineze – *Îmbătrânit e sufletul din mine...* – și câteva fragmente extrase din volumul cioranian *Cartea amăgirilor*. O alăturare care, pe lângă nucleul tematic comun, criteriu de bază al selecției, mai poartă și o similitudine de ordin biobibliografic, în ambele cazuri fiind vorba despre scrieri de tinerețe. Totuși, având în vedere maniera compactă în care se dezvoltă ideile celor doi autori în cadrul scrierilor lor, pe parcursul expunerii vom face trimiteri și la alte scrieri relevante pentru subiectul dezvoltat.

Drama existenței, în viziunea ambilor scriitori, este strâns legată de conștientizarea, specifică doar omului lucid, a faptului că ființa umană nu este altceva decât victima a ceea ce Cioran numea *cădere în timp*, adică a unei rupturi de timpul originar (de Timp), a unei condamnări la irecuzabila absență din Paradis și, implicit, din planul eternității reale, în urma simplului fapt de *a fi*. Căci natura umană² și *otrava*³ latentă din aceasta, acea răutate înăscută pe care omul ar fi moștenit-o chiar de la propriul său creator, sunt cauzele pentru care acesta suferă de „deficiența creatului ca atare” (*Le Mal: un défi à la philosophie et à la théologie* apud Modreanu 2005, 36) și nu este altceva decât o proiecție „parodică și

neputincioasă” a zeului (Petrescu 1994, 71)⁴, prin prisma faptului că, deși are veleități creatoare și este unic, el este prizonier propriei existențe limitate, efemere, spre deosebire de Demiurg, care se bucură de spațiul infinit de dincolo de *racla* universului uman în care devenirea nu se poate realiza. Așadar, față în față cu propria-i imposibilitate de a accede în Absolut, însingurată și marginală, ființa, atât în scrierile lui Eminescu, cât și în cele ale lui Cioran, se află într-o continuă meditație nostalgică asupra aceluia Paradis pierdut, ce generează melancolia. Depășindu-și statutul de „contemplare pasivă a «marelui teatru al lumii»” (Alexandrescu 1999, 301), *sentimentul existențial* (Gană 2002, 22) va atinge cote paroxistice în încercarea de a astâmpăra *dorul de o altă lume*, necunoscută, după cum autorul *Tratatului de descompunere* afirma: „Melancolia este regretul după o altă lume, dar care e acea lume, n-am știut niciodată” (Cioran 2016, 22).

Tot cu această năzuință către un univers orientat spre trecut, dar necunoscut, deoarece nu a fost nicicând trăit, se deschide și poemul *Îmbătrânit e sufletul din mine...*, unde acel „dacă”⁵ pe care filosofia heideggeriană îl îndreaptă către o posibilitate, deci spre viitor, eul liric îl așază în confesiunea sa elegiacă sub forma unei paradoxale posibilități în trecut, a unei tinereți pe care nu a trăit-o vreodată, care (re)aduce ființa într-o lume sterilă, lipsită de contururi, o eternitate negativă, în care durerea însăși nu-și mai găsește posibilitatea de a se exterioriza, de a exista întocmai:

Îmbătrânit e sufletul din mine/ Ca un
bordei pustiu în iarnă grea./ Unde te-ai

duș, pe cari căi străine/ O, tinereță,
tinereța mea!/ Suspine n-am – ah, de-aș
avé suspine,/ De-aș avé lacrimi, plânge
de-aș pute!/ Durerea cea mai crudă, cea
mai mare,/ Aflând o formă, află
ușurare.⁶

Absența *formelor* este cea care îl
copleșește și pe Cioran, adâncindu-l într-o
melancolie profundă în care imposibilitatea
individului de *(a-și) fi margine sieși* (Cioran
2012a, 319) se manifestă într-o „tristețe
ascunsă și [...] lacrimi nevărsate” (*Ibidem*, 199)
ce declanșează o „fugă nebună de viață, [...] groază/[a] de a trăi” (*Ibidem*). Astfel, negativul
verbului existențial capătă potențialități: „Căci
lumea nu poate fi decât a noastră, a celor ce
n-am trăit” (*Ibidem*). Trăirea pare să fie un
avatar al imaginii *ființei-umbră* din poemul
eminescian, unde este exprimat același
deziderat al inexistenței: „Ah! toată lumea este
fermecată/ De umbra unui dor... și numai eu/
Mă furizez o umbră și nu pot/ Să scap de ea...
de mine... și de tot!”.

Angoasa „ochi[lor] plânși, ce n-au vărsat
lacrimi” (*Ibidem*, 330) este reluată de către
Eminescu într-o octavă în care, asemeni lui
Cioran, pentru care viața și moartea sunt
complementare, subliniază aceeași captivitate
a ființei în paradoxala coexistență a
contrariilor, în care plânsul devine un bun
inaccesibil. „*Senzația de gol*” (*Ibidem*, 39) a
vieții moarte este din plin trăită:

Oricine-a plâns și spune că feric/ În
lume nu-i, acela e-un nebun./ Ce știe el
ce sunt dureri când zice/ Că-ntr-al lui
suflet armonii răsun –/ Căci armonie-i
orice plâns aice,/ E-o împăcare plânsul...
e un bun./ Cel ce nu poate plânge, acela
știe/ Ce-i viața moartă, ce e moartea
vie?

Iar regăsirea sinelui pare imposibilă în
acest univers amorf în care chinuitoarea
neputință de a-și manifesta sentimentele
condamnă individul la „vecia-ntreagă de dureri
și chin”, drept care este reluată importanța
*forme*i: „O, fericiți acei ce pot da formă...”.
Aceeași durere este amintită și de Cioran care o

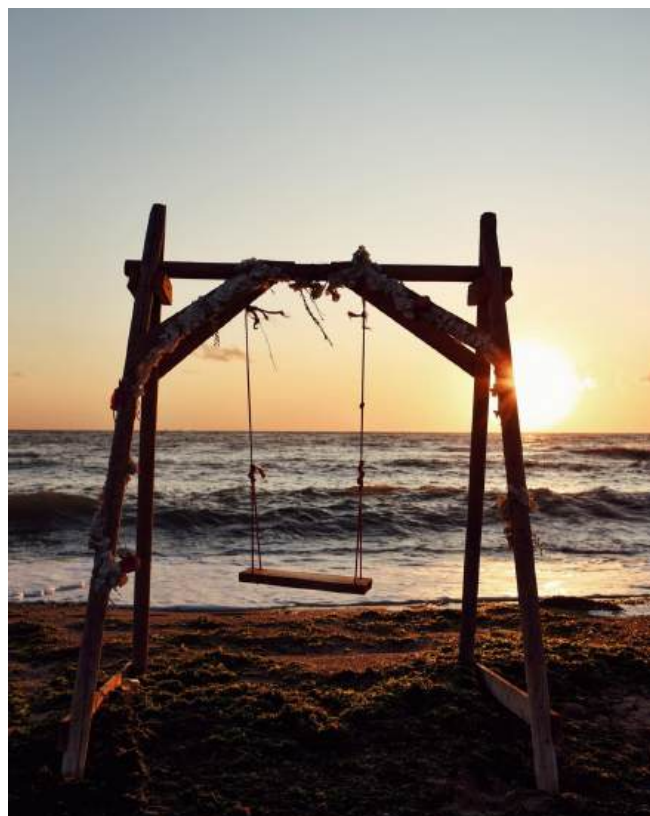
așază tot sub însemnul melancoliei: „Nu ne
doare pe noi, în mângâietoarea sfârșală a
melancoliei, imposibilitatea de a ne topi în
lacrimi?” (*Ibidem*, 215). Însă dacă la Cioran
melancolia este o algie încântătoare, apropiată
de una dintre primele definiții oferite de
Grigorie de Nyssa în secolul al IV-lea
sentimentului: „o tristețe care nu e fără de
plăcere” (Nyssa, *apud* Pleșu 2011, 77), în
poemul eminescian, vocea lirică se cufundă, în
termenii lui Cioran, într-o *melancolie neagră*, în
care „sentimentele nu tind nici spre viață, nici
spre moarte” (Cioran 2012b, 381), iar tragismul
efemerului cuprinde întreaga existență în care,
anulând posibilitatea „universului
compensativ” (Petrescu 1994) al creației, *forma*
își pierde semnificațiile: „Ah, ce-i cuvântul, ce-i
coloare, sunet,/ Marmura ce-i, pentru ce noi
simțim? [...] Nu, nu... Și fie forma cât de nudă,/ N-ajunge-n veci durerea noastră crudă.”. Perspectiva se reflectă și în scrierile cioraniene, gânditorul atingând subiectul necesității resemnării în fața aceluiași adevăr mistuitor: „Oare n-a venit timpul, când, într-o judecată definitivă, trebuie să-nțelegem că viața numai în alte forme decât ale ei mai poate să ne mângâie tristețea de a fi?” (Cioran 2012a, 230). Prin urmare, pozitivul este dat uitării, lăsând loc forme negative a verbului existențial.

Această răsturnare a valorilor se
evidențiază la Eminescu prin imaginile pe care
le evocă în procesul de rememorare, poetul
făcând apel la două imagini simbolice devenite
la Eminescu „*concepte* în sens lupascian. Adică,
esențe ale psihicului, «ondulații
sufletești»” (Crăciunescu 2018, 93-94): este
vorba despre moarte, sugerată de lexeme
specifice, aparținând sepulcralului, și
marmură:

V-aduceți oare de-acei regi aminte,/ Ce-n
piramide, alții în pustiu,/ Morminte
mari, urieșești morminte,/ Un munte-
ntreg le fu a lor sicriu?/ Durerea care nu
găsea cuvinte/ Aflat-a semne mari, care
o știu./ – Tu, taină mută, de zidiri
mărimă – / Vorbesc dureri ce nu pot să
suspine.

De altfel, exegetul Pompiliu Crăciunescu identifică în Ms. 2267 un alt fragment în care poetul răspunde „cu același material” la întrebarea „«ce e viața?»” (*Ibidem*, 94), subliniind astfel forța generată de „«antagonismul contradictoriu»” (Lupașcu *apud* Crăciunescu 2018, 95) dintre viață și moarte („Viața-i cuibul morții – moartea e sămânța vieții nouă”) pe care îl evidențiază gândirea eminesciană pentru care „viața este devenire contradictorie, energie antagonistă irezolvabilă prin sinteză” (Crăciunescu 2018, 95) și resimțită în mod acut de către cel lucid. Astfel, *Îmbătrânit e sufletul din mine...* se înscrie în linia poemelor ce condamnă luciditatea scepticului (v. Gană 2002, 46), care caracterizează și viziunea lui Cioran care, într-o lucrare care a suscitat multe controverse, *Schimbarea la față a României*, prezintă luciditatea ca fiind adevărata dramă revelatoare de imposibilități (Cioran 2012a, 441), una dintre premisele acestei judecăți regăsindu-se chiar în volumul parte a corpusului studiului de față: „nimeni n-a înfrânt obsesia morții prin luciditate și cunoaștere” (*Ibidem*, 324). Așadar, singura modalitate de a supraviețui realității apăsătoare este desprinderea de aceasta prin cultivarea unor clipe în care această facultate este absentă, precum somnul. Însă acest „anestezic al suferinței” (Petrescu 1994, 102) nu pare să aibă niciun efect nici asupra universului din poemul eminescian, care amintește de tragismul pierderii *raiului tinereții* și, implicit, a sinelui în lumea pusă sub însemnul zădărniceii din *Zadarnic șterge vremea* („Zadarnic cat repaos pe perina cea moale”), nici asupra celui cioranian, care se așază sub însemnul insomniei de care Emil Cioran suferea, după cum însuși scriitorul mărturisea într-un interviu acordat lui Gabriel Liiceanu (v. Liiceanu 2011). Salvagardarea de la suferință devine, deci, imposibilă, iar individul este supus pedepsei vieții care nu iartă *nici o luciditate*⁷.

Supliciu va „progresa” la Cioran în esența trăirii cioraniene și anume *căderea din timp*, o conștientizare a propriei solitudini, dar nu „ca performanță a naturii [și] nici ca mod de excelență culturală”, ci ca o „inadecvare la timp și la lume[a]” (Afloarei 2005, 97) în care



afirmativul își poartă cu sine negația logică: „Ceilalți cad în timp; eu unul am căzut din timp” (Cioran 1994a, 163). Cauza prezenței acestei dualități este faptul că ieșirea din timp este adulterată. Ființa nu poate părăsi propriu-zis timpul, fiind obligată să trăiască sentimentul, specific cioranian, „de preaplin al vidului” (Simion 2014, 104), pe care îl amintește și în distincția între cele două tipuri de eternitate, realizată în *Istorie și utopie*: „Există o veșnicie adevărată, pozitivă, ce se întinde dincolo de timp; există alta, negativă, falsă, aflată dincoace de el [...]. Eșuați fără drept de apel în veșnicia negativă, în acest timp risipit ce nu se afirmă decât anulându-se, esență redusă la un șir de distrugeri, sumă de ambiguități, plenitudine ce are neantul drept principiu” (Cioran 1992, 123).

La fel ca la Eminescu, atât în textul supus analizei în expunerea de față, cât și în altele, precum *Demonism*, *Rugăciunea unui dac* sau *Mureșanu*, prezentul etern devine cu adevărat un *timp al Diavolului*, făcând ca orice acțiune să fie una sterilă. Toate acestea sunt dezvoltate în ultimele pagini ale volumului *Căderea în timp*, considerate chiar de către autor drept cele mai profunde, personale și serioase rânduri ale sale

(*Convorbiri cu Cioran* 1993, 211-212), „o dramă intimă, care-i sapă fundamentele ființei” (Modreanu 2005, 78). Anticipată în *Cartea amăgirilor*, unde Cioran afirma că „nimeni nu știe hotărât dacă veșnicia este plenitudine sau vid.” (Cioran 2012a, 305), pierderea timpului va transforma ființa într-un prizonier al unei eternități al cărei „relief” nu este pozitiv, ci negativ. Un abis ontologic, un gol în care (de)căderea este *chemarea* continuă: „toate ființele mor; numai omul este *chemat* să decadă” (Idem 1994a, 172).

Și mai aproape de perspectiva lui Cioran este în poezia lui Eminescu incompatibilitatea cu lumea exterioară întâlnită în *Luceafărul*. Pentru Hyperion *timpul este inaccesibil*, iar eternitatea geniului capătă valențe negative, deoarece ea aduce cu sine durerea provocată de faptul că întoarcerea în adevărata eternitate nu este posibilă. „Nici Dumnezeu cu adevărat, nici om deplin” (Guillermou 1977, 376), actantul se află între două *false veșnicii*: cea în care este prins, și care îl condamnă la singurătate, dar îi oferă apanajul nemuririi prin valențele sale creatoare, și cea a oamenilor, reprezentată de acea perpetuitate, de acel univers în care „nimic nu e abolit, nimic nu începe, – totul reîncepe” (*Ibidem*, 374). În niciuna dintre „lumi” întoarcerea în *chaosul* primordial și, implicit, mântuirea nu sunt posibile, motiv pentru care acesta decide să rămână în propria sa lume. „Luceafărul s-a salvat renunțând” (Del Conte 1990, 89), o atitudine asemănătoare celei din *Glossă*, dar și spiritului cioranian:

Nu putem vorbi de renunțare fără se ne chinuim, fără să ne frământăm și să fim triști. Renunțarea este, pentru noi, un fenomen infinit dramatic; turnăm în ea prea multă energie pentru a mai fi renunțare. Și ne interesează prea mult procesul psihologic al renunțării, pentru ca să nu devină o tragedie. Nu renunțăm; *vrem* să renunțăm. De aceea nu putem fi decât eroi. (Cioran 2012a, 223).

Așadar, conștientizarea *eternității negative* naște tendința spre regresie, spre acea retragere în sine care să ducă la o privire a lumii

ca printr-un *rece ochi de mort*, cât mai apropiată de starea *regresiei totale*, care îi rămâne însă inaccesibilă ființei, drept care ea rămâne prinsă în dorul pentru *veșnicul repaos* și neant, pe care Marta Petreu îl sublinia într-o comparație între filosoful german Arthur Schopenhauer, filosof ce a influențat într-un mod semnificativ gândirea eminesciană, și rândurile lui Emil Cioran: „adevărata salvare consistă în «a nu te fi născut». Aceeași cu nostalgia lui Schopenhauer, care mărturisea că ar fi vrut «să fiu lăsat în liniștea neantului meu» prenatal, în care individualitatea nu exista încă, nostalgia lui Cioran se îndreaptă spre «o lume în care încă nimeni nu s-a înjosit să se ivească»” (Petreu 2005, 59-60). Perspectivile readuc în discuție și relația care se stabilește între termenii *viață* și *moarte*, aparent contradictorie. Gânditorul român nu explicitează dacă, pentru acesta, cele două stări, de dinainte de a te naște și de după moarte, sunt identice, însă, dacă luăm în considerare apropierea dintre gândirea cioraniană și cea schopenhaueriană, moartea nu este echivalentă stării de dinainte de naștere, deoarece ea reprezintă un alt mod de a exista, ca posibilitate.

Observația este făcută și de Mihai Eminescu, tot pe baza scrierilor filosofului german: „De aceea numai *a nu fi fost niciodată* este singura formă a neexistenței” (v. Gană 2005, 41). Acesta este motivul pentru care *a (nu) fi*, (non)existența, îl face pe individ martor la „o *prăbușire în centru* (a... centrului, o implozie)” (Crăciunescu 2018, 88) a propriei sale lumi. Ultima strofă a poemului *Îmbătrânit e sufletul din mine...* reia astfel ideea limitelor gândirii umane care nu poate pătrunde cu adevărat în Nimicul din Univers, reprezentat sub forma unui cerc, marcă a *ne-gânditului*, *imposibilul de gândit* (*Ibidem*, 98):

Un cerc ce-i desemnat pe o hârtie/
S-arate ceea ce se mișcă-n cer,/
Încunjurând cu moartea ei pustie,/
Pământul greu cu a lui hemisfer,/
Care vuind se mișcă-n vecinicie/ În jur de
soare,-n ocean d-eter – / Și toate astea
într-un cerc pe-o coală:/ Mărima lumii
și a firei fală./ Pe ce domnim?... pe cifre
și pe semne...

Captiv și conștient de propriile sale limite, lucidul va trăi pe deplin acea „incapacitate inițială și organică de fericire a animalului ispitit de libertate” (Cioran 2012a, 787), pentru care omenirea a plătit cu prețul existenței în Răul căruia, dacă, inițial, el caută să-i scape, ulterior, prin punerea verbului *a fi* la forma sa negativă, i se va abandona, refugiindu-se în melancolia care se dovedește a fi, atât în opera lui Mihai Eminescu, cât și în cea a lui Emil Cioran, un *lanus bifrons*: „răscumpără acest univers, deși tot ea ne desparte de el” (Idem 1994b, 104).

În concluzie, aspectele mai sus analizate dovedesc o serie de afinități în gândirea lui Mihai Eminescu și cea a lui Emil Cioran în ceea ce privește percepția asupra aspectului tematic analizat. Desigur că relația dintre cei doi autori are la bază, bineînțeles, în plan secundar, și un *exercițiu de admirație*, pe care Cioran i-l face predecesorului său în *Schimbarea la față a României*, unde acesta menționa insolitul existenței lui Eminescu în cultura română, o cultură minoră, care l-a condamnat, printr-o limbă necunoscută și a cărei poeticitate este de *netradus*, la imposibilitatea de a deveni universal. Însă, ceea ce îi apropie cu adevărat sunt diferitele influențe livrești comune, de natură filosofică și literară, și un mod similar de a privi lumea.

Am putut observa, așadar, cum în scrierile ambilor autori pierderea se dovedește a fi un proces ireversibil, regăsirea fiind doar o aparență pe care mintea lucidului reușește, din păcate, să o depășească, realizând că în marasmul existenței singura cale de scăpare este punerea acesteia sub o dublă negație: *a nu fi fost niciodată*.

Note:

¹ Lucrarea de față are la bază pasaje, fie preluate, fie într-o primă formă, din cadrul lucrării de licență a subsemnatei: *Eminescu-Cioran: convergențe tematiche*, coordonator: Conf. Univ. Dr. Pompiliu Crăciunescu.

² „Dacă ar fi avut o cât de slabă vocație pentru eternitate, omul s-ar fi mulțumit cu Dumnezeu” (Cioran 1994a, 11).

³ „otrava era în noi, de la bun început, ca un rău nedeslușit” (*Ibidem*, 10).

⁴ După cum putem remarca în poeme eminesciene precum *Demonism*, *Andrei Mureșanu* sau *Rugăciunea unui dac*, dar și în volume cioraniene ca *Demiurgul cel rău* sau *Căderea în timp*.

⁵ Walter Biemel realizează o comparație între formula lui „dacă” în concepție heideggeriană și modul în care aceasta se aplică la melancolic (v. Biemel 1996, 41).

⁶ Toate citatele din opera poetică eminesciană sunt preluate din Eminescu, Mihai. 2008. *Opere I. Poezii*. Coord. ed.: Mihai Cimpoi, Ediția a II-a. Chișinău: Editura Gunivas.

⁷ „Femeia nu-ți iartă nici o inocență, precum viața, nici o luciditate” (Cioran 2012a, 396).

BIBLIOGRAFIE:

Afloarei, Ștefan. 2005. *Reprezentare canonică și reprezentare excentrică a timpului. Emil Cioran*. În „Hermeneia”, număr special – *Ideea Europeană în filosofia românească (I)*, 83-105. Iași: Editura Fundației AXIS.

Alexandrescu, Sorin. 1999. *Privind înapoi, modernitatea*. Traduceri de: Mirela Adăscăliței,



Fotografie realizată de Maria Dimian

Șerban Anghelescu, Maria Chirițescu și Ramona Jugureanu. București: Editura Univers.

Biemel, Walter. 1996. *Semnificația temporalității în fenomenologie și în gândirea lui Heidegger*. În *** *Timp și melancolie*, volum coordonat de Constantin Grecu și Corneliu Mircea, traducerea textelor de Corneliu Mircea, 26-44. Timișoara: Editura Hestia.

Cioran, Emil. 1994a. *Căderea în timp*. Traducere din franceză de Irina Mavrodin. București: Editura Humanitas.

Cioran, Emil. 1994b. *Mărturisiri și anateme*. Traducere din franceză de Emanoil Marcu. București: Editura Humanitas.

Cioran, Emil. 2012a. *Opere I. Volume*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Cioran, Emil. 2012b. *Opere II. Volume. Publicistică. Manuscrise, Corespondență*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Cioran, Emil. 1992. *Istorie și utopie*. Traducere din franceză de Emanoil Marcu. București: Editura Humanitas.

Cioran, Emil. 2016. *Caiete (1957-1972)*. Cuvânt înainte de Simone Boué, Traducere din franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo. București: Editura Humanitas.

Crăciunescu, Pompiliu. 2018. *Eminescu. Paradisul infernal și transcsmologia*. Ediția a doua, revăzută, Iași: Editura Junimea.

Del Conte, Rosa. 1990. *Eminescu sau despre absolut*. Ediție îngrijită, traducere și prefață de Marian Papahagi, Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Postfață de Mircea Eliade,

Cu un cuvânt pentru ediția românească de Rosa Del Conte. Cluj: Editura Dacia.

Eminescu, Mihai. 2008. *Opere I. Poezii*. Coord. ed.: Mihai Cimpoi, Ediția a II-a. Chișinău: Editura Gunivas.

Gană, George. 2002. *Melancolia lui Eminescu*. București: Editura Fundației Culturale Române.

Guillermou, Alain. 1977. *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*. Traducere de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan. Iași: Editura Junimea.

Liiceanu, Gabriel. 2011. *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran; Apocalipsa după Cioran*, București: Editura Humanitas.

Modreanu, Simona. 2005. *Cioran*. Iași: Editura Junimea.

Petrescu, Ioana Em. 1994. *Mihai Eminescu – poet tragic*. Iași: Editura Junimea.

Petreu, Marta. 2005. *Filosofii paralele*. Cluj-Napoca: Editura Limes.

Pleșu, Andrei. 2011. *Pitoresc și melancolie* (epub), București: Editura Humanitas.

Simion, Eugen. 2014. *Cioran: o mitologie a nedeșăvârșirilor*. București: Editura Tracus Arte.



Pierderea și regăsirea eului la Ștefan Augustin Doinaș și la Charles Baudelaire

Livia ȚUȘCA

Preocupările unui scriitor nu se rezumă la cunoașterea cât mai autentică a lumii în care-și trăiește destinul, pentru a o transpune în artă, ci, precum se poate surprinde în procesul creației literare, ele cuprind și o adâncire în labirintul sinelui. Scriitura trimite creatorul, printr-un transfer nevăzut, la resursele interioare ale creației sale, astfel încât literatura devine un spațiu al adâncirii în sine sau un punct de plecare în drumul redescoperirii. În cele ce urmează, vom încerca să pătrundem în adâncimile poeziei lui Ștefan Aug. Doinaș, cu scopul de a urmări traseul pe care l-a parcurs spre a se descoperi pe sine, îndreptându-ne atenția, în special, spre textul *Prizonierul*, însă fără a exclude eventuale comparații cu alte opere ale sale, menite să faciliteze înțelegerea spiritului creator al poetului. De asemenea, vom recurge la o analiză a poeziei *Mortul vesel* de Charles Baudelaire, încercând o decriptare a universului său creator, luând în considerare, la fel ca la Doinaș, și câteva semnificații găsite în alte opere ale poetului, spre a ne ușura comprehensiunea crezului său artistic, nu fără a constata însă existența unor asemănări și deosebiri între înțelesurile celor două texte nodale ale analizei noastre.

În acest sens, pornind de la datele biografice, pe care nu le putem ignora, și de la opera poetului Doinaș, deducem că acesta trăiește, în primă fază, o pierdere vădit vizibilă a propriului eu în momentul în care se vede limitat de cenzura din vremurile comuniste. Pornind de la ideea pe care o evidențiază George Neagoe în lucrarea sa, și anume că „relațiile cu Securitatea l-au constrâns pe scriitor să-și piardă talentul, [...] sau, dacă nu a

regresat, este cert că scrisul lui a fost influențat de constrângerile contextului istoric” (2013, 309), observăm că Doinaș își construiește o temniță proprie, de care, deși își dorește, îi este dificil să scape. Astfel, poezia *Prizonierul*, scrisă în 1964, la un an după reintrarea în viața literară, dar publicată mai târziu, în 1971, în volumul *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte*, apare ca o reacție la tot ceea ce-a avut de suferit. Textul aproape că ia forma unei confesiuni, întrucât, lecturându-l, percepem stările ce l-au dominat și se pare că-l vor măcina în continuare de-a lungul vieții sale, având în vedere anii trecuți de la conceperea până la apariția acestuia.

Debutul de după înțemnițare semnifică pentru el un nou suflu, o regăsire a propriului eu în ipostaza de creator conectat cu cei care rezonază cu arta sa, întrucât, pentru poet, adevărata scriitură constă dintr-o completare a sinelui cu cititorul său, ceea ce va și recunoaște. Pentru Doinaș elaborarea poeziei se transformă într-o necesitate vitală, așa cum el însuși menționează într-un memoriu de reîncadrare în câmpul muncii: „Ultimii trei ani, obligându-mă, ca scriitor, la o claustrare deplină, interzicându-mi respirația firească, adică contactul cu marele public, de care orice creator are absolută nevoie, au fost pentru mine o perioadă deosebit de grea, cu atât mai grea, cu cât activitatea scriitoricească, începută acum 21 de ani a fost și este pentru mine o ocupație permanentă, susținută, o necesitate.” (în Neagoe 2013, 318). Astfel că pentru poet, scrisul în sine, pe de o parte, și receptarea artei sale de către cititori, pe de altă parte, reprezintă două componente substanțiale care reîntregesc procesul de căutare de sine.

Pătrunzând în esența textului, observăm o coexistență a eului biografic și a celui profund. În drumul regăsirii sinelui pare că eul poetic îl protejează pe cel biografic, îndemnând încă de la primul vers spre abordarea unei atitudini discrete, atente față de eul care suferă („Un delicat prizonier”), astfel că „delicat” pare că edulcorează statutul de prizonier, sugerând faptul că acesta nu e un oarecare, ci, după cum vom observa de-a lungul lecturii, un poet care-și caută liniștea interioară. Intensitatea tumultului lăuntric creează iluzia unor manifestări fizice ale durerii, astfel încât eul își simte carnea prinsă-n „lacăte grele”, iar privirea lungă, pătrunzătoare către cer denotă setea de înțelegere și cunoaștere („se uită lung [...] în largul mărilor, spre cer”).

Pare că totuși exterioritatea devine pentru el prea vagă, aproape inaccesibilă, întrucât deslușește cum sorii își pierd din lumină, percepe cometele ca fiind de-o nuanță palidă, astfel că universul ajunge să fie prea îndepărtat („scapătă-n alt emisfer”). Deși le vede îngânându-se, sorii și cometele apărând ca niște forțe menite să atragă, să ispitească, eul poetic este atras de *altceva*. Acest altceva este tocmai propriul lui univers, însă văzut ca un vid, ca o prăpastie. Culorile întunecate ale abisului pun stăpânire pe ființa sa, astfel încât eul abia mai diferențiază lumina sorilor și

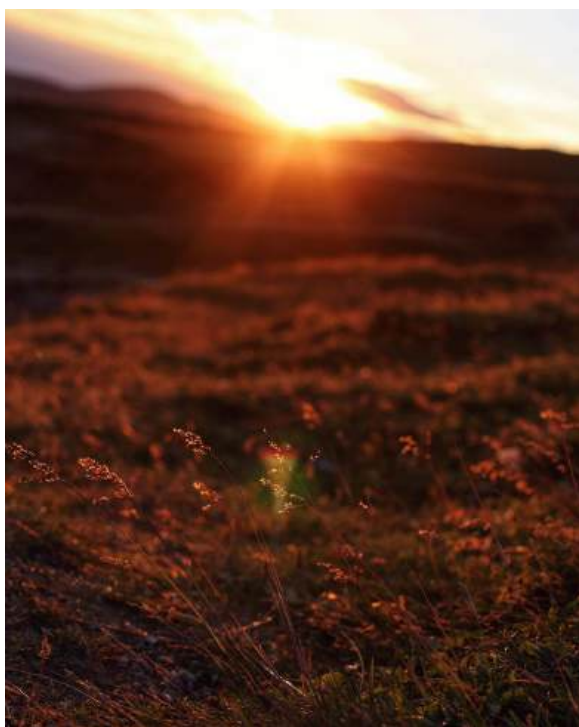
cometelor. Tocmai neantul pe care-l vede când se-ntoarce-n sine este primul pas spre a se găsi, întrucât pare că exterioritatea este o oglindire a interiorității. Se simte amețit, iar „vinețeala” din ochi îl împiedică pentru moment să-și vadă lucid interioritatea.

Nu știm dacă va reuși să vadă înăuntru reflecția luminii din afară sau dacă abisul e un simbol al morții. Totuși, pornind și de la versurile poeziei *4 octombrie 1964* („Moarte – o formă a înțelegerii noastre./ Ci singura formă strigând mereu după mine, mamă”), scrisă în același an cu *Prizonierul*, pare că Doinaș vede întoarcerea în pământ ca o formă de adâncire în propria sa conștiință. Revenirea la locul de unde a răsarit ar putea ascunde tocmai acele fire de lumină pe care le tot caută.

Reluând *Prizonierul*, eul poetic îl îndeamnă pe celălalt să nu-și orienteze atenția spre realitatea exterioară, ci, mai întâi, spre cea interioară, care devine mult mai greu de înțeles și de descoperit. Cu alte cuvinte, condiția pentru a putea trece de limitele proprii și de cele ale exteriorității este să nu fugă de sine („O altă zare, părintește,/ în sine însuși l-a închis./ Și-ncearcă-un fel de amețeală,/ când ochiu-ntors cu vinețeală/ i-arată propriul său abis.”). Încercarea de a se identifica în spațiul limitat al propriei „închisori” este tocmai condiția esențială spre a nu se pierde în orizontul vast; iar această intenție de regăsire a propriului eu, conturată ca urmare a unei chinuitoare confruntări cu realitatea istorică, devine țelul principal, astfel încât nici măcar cosmosul din afară nu mai prezintă o sursă de interes („Dar spațiul vast nu-l ispitește.”).

Mai mult, eul poetic se comportă asemenea unui părinte, sugerând că poezia își va regăsi adevărul despre ea doar în sine, transformându-se într-o expresie a sufletului. De altfel, așa cum menționează George Neagoe, Doinaș nu renunță la principiul său de viață, potrivit căruia scrisul înseamnă potențarea adevărului despre sine și despre lume, astfel încât în realitatea vremii de-atunci „importanța scrierilor sale necorupte ar echivala cu riposte”, în timp ce „biografia s-ar răscumpăra prin estetică”, văzând arta ca pe o eliberare a spiritului din captivitate.

Fotografie realizată de Maria Dimian



Ideea trupului ca închisoare este potențată și-n alte texte ale lui Doinaș, cum ar fi în *Artă poetică* din volumul *Alfabet poetic*, scrisă înainte de a fi arestat („Prizonier, eu nu respir decât/ în amplul du-te-vino al suveicii), însă aici poezia nu este atât de profund afectată de condițiile istorice, așa cum s-a întâmplat în anii ce au urmat, iar ideea de prizonierat relevă o căutare de sine firească a unui scriitor la început de cale. Conflictul autodefinirii se amplifică eminamente în timpul privării de scris, dar și în anii de după, astfel încât n-a încetat să se regăsească ori de câte ori s-a simțit pierdut: „Lăsați-mi încă inima să ardă/ aici, adânc, sub lespezi de pământ/ [...] Dar peste-un veac, puteți scurma țărâna/ [...] vă va lăsa să ridicați cu mâna/ din pieptul ars de lut un diamant./ [...] Iar dacă veți vedea vreo știrbitură,/ zvârliți-l: îngropați-l la loc!” (*Urmașilor mei*), îndemnându-și cititorii să dea continuitate acestei lupte de căutare de sine pe care a dus-o de-a lungul vieții.

Ideea trupului ca închisoare sau ca mormânt este conturată, de asemenea, în poezia lui Charles Baudelaire. *Mortul vesel* trimite la ideea eliberării prin moarte a sufletului captiv în propriul trup. Opera își creează o lume în sine, izolată în propriile ei sensuri – o lume în care pentru instanța lirică viermii sunt „tovarăși” și „filosofi ai sortii”. Baudelaire creează o nouă estetică, prin intermediul căreia sfidează mediul înconjurător, atât de banal și bizar. Astfel, urâtul se transformă într-o formă a frumosului, iar elementele grotești se rotesc în jurul trupului mort ca într-o altă realitate, plină de mister („Și spuneți-mi voi: oare, mai sunt cumva torturi”).

Poezia debutează cu imaginea unui spațiu „de moluște plin”, în care eul însuși își face o groapă. Pare că acest tărâm este cel mai prielnic atât pentru corpul său, cât și pentru suflet, iar prezența sevei ar reprezenta un remediu hrănitor pentru „osul bătrân” istovit. În acest mod, trupul, tânjind după consolare, își va lua „puterea” și „energia” dintr-o contopire organică a oaselor cu natura. În acest sens, observăm că doar groapa, adâncă și pătrunzătoare, îi va alina durerile. Somnul în

Fotografie realizată de Maria Dimian



adâncimea pământului îl face să se simtă ca un „rechin în apă”, ceea ce denotă că țărâna devine locul cel mai potrivit pentru regăsirea sufletului. Imaginea rechinului creează înfățișarea unui eu nedomolit, aproape înfiorător, însetat să „răpească” din cunoașterea lumii, „pradă” pe care o va dobândi tocmai prin moarte.

Apoi, pare că eul vrea să uite de lumea exterioară, în mijlocul căreia se vede neînțeles și pierdut („Dormind într-o uitare”). Nu vrea lespezi și testamente, sfidând aceste „ritualuri” banale omenești. Nu vrea să fie plâns de nimeni, astfel încât prezența oamenilor îi provoacă neplăcere; și, dimpotrivă, se bucură, lăsându-și trupul pradă corbilor, celor dornici de sânge și de „cărniuri” („Decât să cer mulțimii tristețea și regretul,/ Cu mult mai bine corbii îi voi pofti, pe rând,/ Să-mi curețe de cărnuri, flămânzi, întreg scheletul.”). În timp ce oamenii văd moartea ca pe un proces dureros, Baudelaire vede moartea ca pe-o artă, ca pe-o bucurie pentru spirit. Astfel, trecerea în neființă e privită ca o etapă firească a vieții, ca o eliberare în necunoscut de tot ceea ce-i îngreunează sufletul, adică de corp, de materie.

Mai mult decât atât, viermii sunt priviți ca niște prieteni „fără de văz și de auz”, respectiv, ca niște tovarăși care nu-l privesc și nu-l judecă. Chemarea viermilor pentru a-i devora trupul coroborează ideea că moartea e un proces

natural, ideea de a da pământului ce-i aparține, întrucât toți suntem meniți putrefacției. Pare că tocmai viermii sunt cei de la care eul va învăța să moară sau cei care-i deschid ușa spre misterul cunoașterii („Voi, fiii putrezirii și filozofi ai sorții”), întrucât probabil doar ei dețin răspunsul întrebării care-l macină: „Și spuneți-mi voi: oare, mai sunt cumva torturi/ Pentru-acest trup netrebnic și mort printre toți morții?”. Observăm o fascinație pentru distrugere și descompunere, o revoltă împotriva chinului provocat de neputința de a surprinde adevărurile lumii, fiind încă viu; o revoltă care se transformă într-o dorință de a descoperi și de a se descoperi. În plus, tocmai misterul nedescoperit îl incită, iar evadarea sufletului din corp îi ușurează calea către obținerea acestor taine. Faptul că eul vrea să-și sape o groapă „cât mai adâncă” reprezintă o dovadă a setei de pătrundere într-o cu totul altă realitate, moartea devenind o propensiune spre o cunoaștere irațională a lumii.

Observăm un eu care se răzvrătește, un spirit care alege să se opună rațiunii și nu se teme să înfrunte realitatea existentă, ci dorește cu tot dinadinsul să fie fericit, aceasta însemnând să moară. Deși în *Les fleurs du mal* Baudelaire militează pentru ruperea poeziei de biografie, marcând îndepărtarea de romantism, analizându-i destinul, deducem că viermii și corbii ar putea reprezenta și niște semnificații ale viciilor care i-au îngreunat viața, astfel încât până și în momentul în care vrea să moară, când trupul nu mai are absolut nicio utilitate, se așteaptă că ar mai putea primi torturi. Baudelaire își dorea „imposibilul până la capăt” (Bataille 2000, 47), astfel încât

constatăm o etapizare a morții, care nu se soldează, pur și simplu, cu atrofierea materiei, ci se încheie cu o contemplare asupra condiției acesteia („oare, mai sunt torturi/ pentru-acest trup netrebnic”).

Textul prezintă o încărcătură de reflexiv, întrucât eul își îndreaptă privirea asupra propriei conștiințe, înțelege că moartea îi e prietenă. Cugetă asupra felului în care ar fi mai bine pentru el să se elibereze de materie, realizând un proces de autoscopie și observându-și trupul „netrebnic și mort”. Remarcăm o detașare de „sine” tocmai pentru a-și vedea cadavru, pe care nu-l regretă, ci îl înlătură, ceea ce relevă o obsesie a morții, care se transformă, așa cum am conchis mai devreme, într-o ușă spre o nouă cunoaștere.

În această ordine de idei, obsesia morții e relevată în mai multe opere baudelairiene, precum în *Moartea sărmanilor* („Doar moartea consolează și-ndeamnă a trăi;/ [...] E poarta-ntredeschisă spre-un cer necunoscut!”), unde moartea, cu aceeași semnificație ca în *Mortul vesel*, înseamnă o posibilitate de evadare. Apoi, versurile „Acolo, în tihnite plăceri viețuim/ între cerul azur și întinsele ape.” (*Din altă viață*) confirmă râvnirea poetului spre înalturi, pentru dobândirea liniștii sale sufletești. Același joc oximoronic al titlului îl remarcăm în *Groază plăcută*, reliefându-se fascinația pentru rău și urât: „Ți-s norii dricuri care-n ele/ Duc toate visurile mele/ Și în lumina-ți prind să joace/ Luciri în lad, și ladu-mi place”, eul găsindu-și locul în cerul sfâșiat și infinit și, mai mult, răzvrătindu-se împotriva divinității. În plus, groaza îl incită („Cer sfâșiat, plin de ruine,/



Mândria-mi se-oglindește-n tine!”) și, la fel ca mortul vesel, care își dorește evadarea din limitările lumești, eul nu va suferi din cauza izolării de ceilalți: „Eu ca Ovidiu alungat/ Din raiul Romei, nu voi geme.”.

Astfel, elementele precum răul, urâtul, mizerabilul îi trezesc spiritul creator, îl conduc pe poet într-un dincolo de spațiu – mai vast, propice, provocator și fascinant. Răul devine o cale sigură către moarte, însă moartea nu mai e mântuire, ci o condiție a fericirii și a eliberării. Lumea de „jos” devine plictisitoare, neprimitoare, monotona pentru Baudelaire, iar cea de „sus” – ispititoare, la fel cum pentru Doinaș nu mai este ispititor universul exterior, ci cel interior. Atât Baudelaire, cât și Doinaș sunt preocupați de propria fericire, iar aceasta își are finalitatea pentru fiecare în lucruri diferite: eul obsedat de moarte, pierdut în lume, se redescoperă tocmai printr-o transpunere în uitarea eternă, dincolo de această lume, iar celălalt trebuie să-și întoarcă privirea în interior pentru a-și împlini căutarea. Cert este că pentru ambii creatori corpul devine o închisoare, însă acesta nu semnifică un sfârșit, ci tocmai un început de cunoaștere, fascinantă și abisală.

BIBLIOGRAFIE:

Bataille, Georges. 2000. *Literatura și răul*. București: Editura Univers.

Doinaș, Ștefan Augustin. 2000. *Opere*. București: Editura Național.

Doinaș, Ștefan Augustin. 1996. *Eseuri*. București: Editura Eminescu.

Neagoe, George. 2013. *Asul de pică: Ștefan Aug. Doinaș*. București: Editura Cartea Românească.



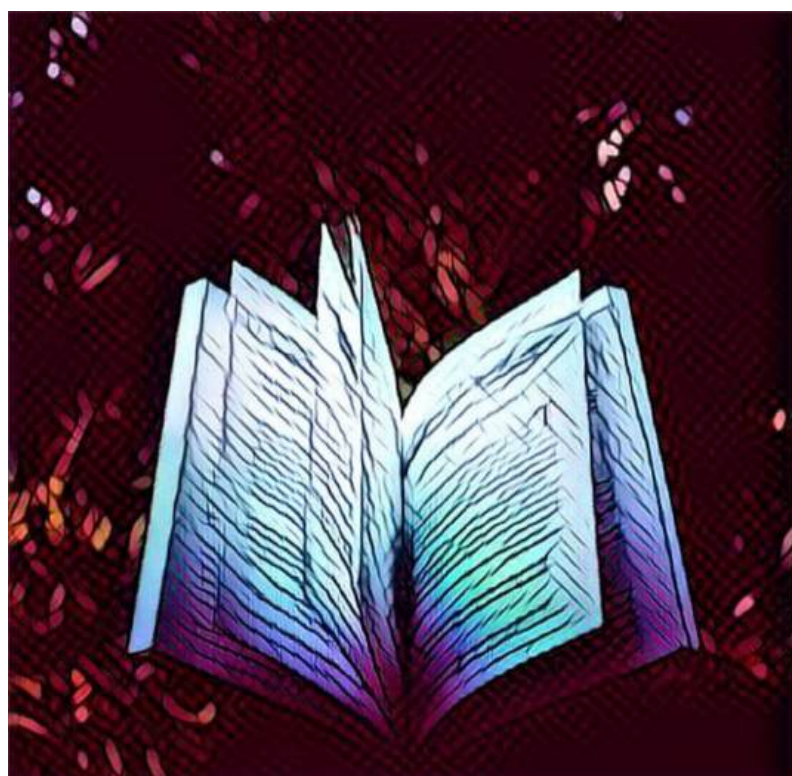
Fotografie realizată de Maria Dimian

CENTRUL STUDENȚESC
DE CERCETARE LITERACUM

Așteptarea: MODURI ȘI TIMPURI

A IX-A EDIȚIE
A COLOCVIULUI LITERACUM

MAI MULTE DETALII: WWW.LITERACUM.RO



literacum

CENTRUL STUDENȚESC
DE CERCETARE LITERACUM

Așteptarea: MODURI ȘI TIMPURI

A IX-A EDIȚIE
A COLOCVIULUI LITERACUM

MAI MULTE DETALII: WWW.LITERACUM.RO



Așteptare și lirism: Eminescu, Bacovia

Nicoleta-Larisa CHINDRIȘ

Așteptarea poate fi definită ca un „proces complex” (Liiceanu 2019, 6), presărat cu sentimente copleșitoare și chiar contradictorii, care în eventualitatea în care se sfârșește – căci poate avea caracter continuu – nu garantează nimic. Tumultul interior provocat de această etapă este abordat și în literatură, care ne oferă un ansamblu vast de perspective asupra așteptării și a efectelor sale asupra unei persoane. Atât proza, cât și poezia prezintă abordări interesante asupra așteptării, dar această lucrare își propune să analizeze tema în lirism, și mai precis, să se focalizeze pe operele a doi autori: Mihai Eminescu și George Bacovia.

Iluzia eminesciană

Fiind o experiență subiectivă, așteptarea nu poate fi considerată un proces clar și se dovedește a fi percepută diferit de fiecare. Altfel spus, așteptarea este „determinată de o mulțime de variabile, greu de identificat și greu de definit” (*Ibidem*, 7). Lirismul eminescian, prin romantismul său caracteristic, înfățișează așteptarea într-o lumină idealistă, prin prisma unei iluzii intens resimțite de eul liric.

În poemul *Lacul*, așteptarea eului continuă datorită – sau, poate, din cauza – fanteziei, iluziei adânc înrădăcinate în sufletul său. Poezia debutează cu imaginea lacului, toposul unde așteptarea iubitei are loc, imagine ce se regăsește și în versurile finale, atunci când așteptarea se dovedește a fi zadarnică. Totuși, până la acest punct, întreg tabloul întâlnirii mult așteptate este conturat într-o manieră visătoare, aproape idealist. Eul liric își imaginează detaliat cum va decurge întâlnirea:

„Parc-ascult și parc-aștept,/ Ea din trestii să
răsară/ Și să-mi cadă lin pe piept./ [...] Să sărim
în luntrea mică,/ Îngînați de glas de ape,/ [...] Să
plutim cuprinși de farmec/ Sub lumina
blândeii lune”.

Finalul poemului înfățișează dezamăgirea eului liric, cauzată de neîmplinirea iluziei sale și de caracterul zadarnic al așteptării: „Dar nu vine... Singuratic/ În zadar suspin și sufăr/ Lîngă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr.”.

Notabilă este prezența imaginii lacului atât în incipit, cât și în final, aspect ce conferă poemului ideea de continuitate. În această manieră este încurajată ideea unui ciclu nesfârșit al așteptării, situat într-o buclă atemporală ce ține eul liric în captivitate – o captivitate voluntară a iluziei, a plăcerii regăsite în visare. Astfel, eul liric devine „prizonier în propria imanență, într-o sferă aflată «dincoace de transcendent»” (Papa Francisc apud Gehl 2015, 12). Prin urmare, pentru eul liric eminescian, așteptarea se dovedește a fi perpetuă, în ciuda dezamăgirii și a suferinței exprimate în ultimele versuri.

Acest fapt ridică anumite semne de întrebare cu privire la motivația eului liric – de ce continuă să aștepte, voluntar, dacă realizează că este de prisos? „Să fie vitalitatea iluziei cea care ține așteptarea în matca ei?” (Liiceanu 2019, 6). Într-adevăr, pare că intensitatea iluziei este cea care conferă eului liric puterea de a ignora realitatea absenței iubitei și de a o umbri cu fericirea adusă de visarea sa eternă. „Prin așteptare un destin potențial devine posibil” (*Ibidem*, 7), iar eul liric pare determinat să spere că acest destin, acest scenariu al întâlnirii cu iubita este în continuare realizabil. Această speranță trece dincolo de

granițele rațiunii și pare de neclintit în fața realității dezamăgitoare.

Dezolantul bacovian

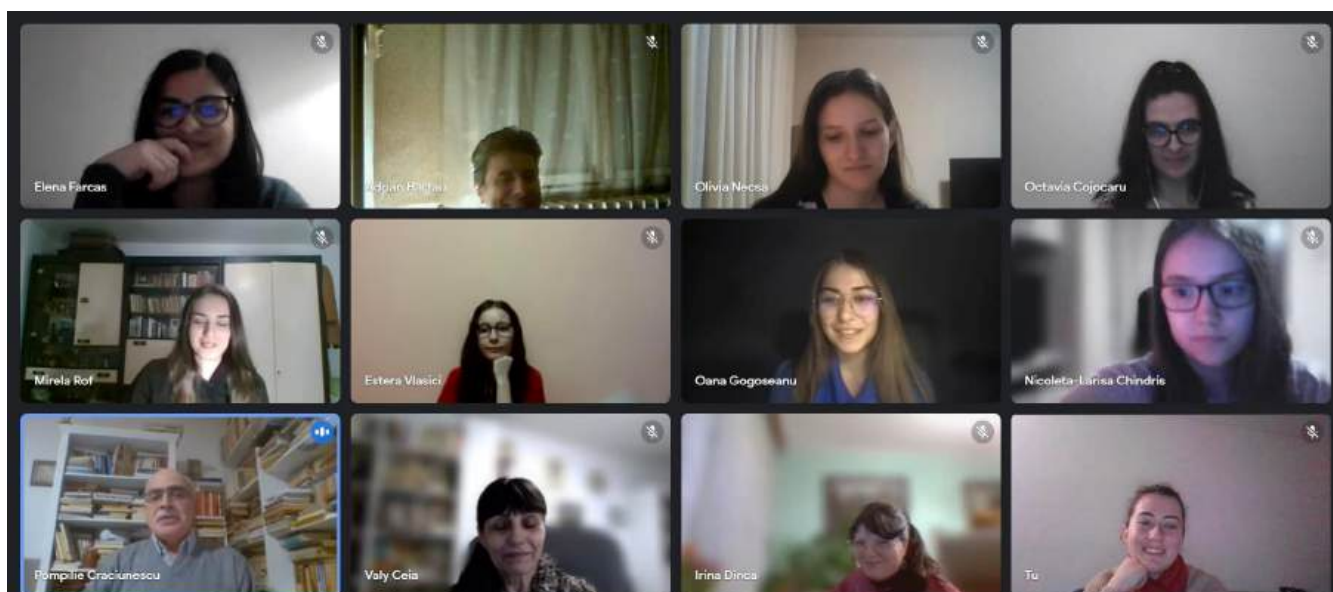
În poemele lui Bacovia, această speranță persistentă lipsește cu desăvârșire, iar așteptarea este percepută într-o manieră mai sumbră, tipic simbolist de altfel. Eul liric se arată răvășit emoțional, măcinat de așteptare – contrast notabil cu lirismul eminescian, unde așteptarea este înfățișată sub forma unei etape a speranței, a iluziilor nesfârșite.

În *Ecou de romanță* întâlnim rememorarea unei așteptări neîmplinite, care s-a desfășurat pe o perioadă îndelungată. Trecerea timpului este marcată prin motivul anotimpurilor, iar un aspect interesant este maniera deprimantă, melancolică în care eul liric descrie peisajul lăsat în urma fiecărui anotimp. Lumea exterioară care este conturată se dovedește a fi în concordanță cu lumea sa interioară – zbuciumată, pustie și lipsită de speranță:

S-a dus albastrul cer senin/ Și primăvara
s-a sfârșit –/ [...] / Și vara, cu nopțile ei,
S-a dus, și câmpu-i veștejit –/ [...] /
Târziu, și toamna a plecat,/ Frunzișul tot
e răvășit –/ [...] / Iar, mâini, cu-al iernii
trist pustiu/ De mine-atunci nu vei mai
ști –.

Versul-refren „Tu, n-ai venit!”, care este reluat de trei ori în poem, are un impact semnificativ în accentuarea sentimentului de amărăciune, având rolul unui reproș adresat persoanei așteptate care nu a venit, în ciuda eforturilor disperate ale eului liric. În final, acest vers se metamorfozează într-o formă mai dură, și anume „Nu mai veni!”. Așteptarea a adus eul liric la disperare, astfel încât a fost silit să îi pună punct.

Impunerea acestui ultimatum trebuie să fi fost o decizie dificilă, fiind cauzată nu de ură, sau de vreun alt sentiment malițios, ci izvorând din durerea unei dorințe, unei speranțe frânte. O astfel de perioadă lungă de așteptare nu ar fi fost posibilă fără ca implicarea emoțională a eului liric să nu fi fost imensă. Cu alte cuvinte, nu ar fi așteptat atât de mult dacă nu ar fi avut o motivație puternică – în acest caz, sentimentele sale. „Pare că cei care nu așteaptă fac economie de timp, dar poate că ceea ce alții așteaptă este atât de important încât timpul nu mai contează.” (*Ibidem*, 189). Și pentru eul liric bacovian timpul nu a contat, sau cel puțin nu mai mult decât persoana așteptată. Evidențierea trecerii timpului nu are rolul de a marca relevanța sa pentru eul liric, ci mai degrabă servește drept justificare pentru ultimatumul pe care a fost nevoit să îl impună – a așteptat destul, a fost nefericit destul și aici se trasează linia. Decizia finală a fost generată de realizarea „că așteptarea, cum spune proverbul românesc, este hoțul timpului, că acele zile îi scurtau timpul eliberării, neavând speranțe că



ceva se va schimba”¹ (*Ibidem*, 76).

Clepsidra aşteptării

Procesul aşteptării se desfăşoară inevitabil pe o perioadă, fie mai scurtă sau mai îndelungată, pe axa temporalităţii. Fie că este sau nu considerat relevant de către persoana în aşteptare, timpul este o variabilă importantă, probabil prima amintită atunci când spunem *aşteptare*. Toate elementele aşteptării – scopul, sentimentele, speranţele, iluziile – se raportează la timp şi sunt, într-o manieră sau alta, afectate de acest factor.

Fiind un proces atât de personal, este dificilă stabilirea efectelor timpului asupra aşteptării la scară largă. Acestea diferă de la persoană la persoană în manifestare, intensitate şi efect, iar o generalizare s-ar dovedi zadarnică prin lipsa de acurateţe inevitabilă. „Raportarea la timp, felul în care timpul modelează memoria şi identitatea sunt realităţi ale interiorităţii” (*Ibidem*, 188) şi, prin urmare, interpretate şi resimţite subiectiv.

În cele două poeme analizate anterior, contrastul este clar în mai multe privinţe, dar mai ales în ceea ce priveşte raportarea eului liric la timp. Eul liric eminescian se situează într-o realitate distorsionată de viziunea sa romantică, întrucât aceasta îl împiedică să fie afectat de adevărul incontestabil. Deşi conştientizează realitatea, şi anume că iubita nu a sosit, este încapsulat adânc în mrejele iluziei, probabil voluntar, pentru a evita suferinţa şi a se agăţa de speranţă. Timpul este un element pătitor iluziei în percepţia eului liric, fiind conturat ca o constantă ce nu se desfăşoară logic, pe o axă liniară, ci care ia forma unui cerc nesfârşit în care iluziile domnesc. În schimb, în *Ecou de romanţă* trecerea timpului este relevantă concret prin motivul anotimpurilor, fiind o aşteptare îndelungată şi năucitoare ca efect. Indiferent de abordare, timpul se dovedeşte a fi prezent şi relevant, într-o oarecare măsură, în ambele poeme.

În acest caz, o distincţie ar fi utilă, şi anume la ce *timp* ne raportăm: „Timpul cosmic

este acelaşi pentru oricine, dar timpul uman diferă de la om la om.” (*Ibidem*, 188). În ceea ce priveşte timpul cosmic, doar poezia bacoviană oferă o perioadă oarecum clară, prin menţionarea primăverii în incipit şi a iernii în final. *Oarecum* clară datorită faptului că, deşi aşteptarea ia sfârşit iarna, nu este sigur faptul că începe în primăvară. Prima strofă debutează cu trecerea primăverii, care găseşte eul liric în aşteptare: „S-a dus albastrul cer senin/ Şi primăvara s-a sfârşit –/ Te-am aşteptat în lung suspin,/ Tu, n-ai venit!”. Prin urmare, aşteptarea a avut loc de-a lungul primăverii, dar nu înseamnă că şi atunci a început. Ar fi putut să se desfăşoare timp de ani la rând, iar acest poem să nu prezinte tot procesul, ci doar stadiul final al acestuia. Poemul eminescian nici măcar nu tratează ideea de început şi final al aşteptării, fiind încurajat doar caracterul continuu al acestui proces. În *Lacul*, aşteptarea pare să fie un element omniprezent, „o realitate rezistentă la trecerea timpului” (*Ibidem*, 6).

Finit, infinit

Timpul uman este fascinant prin efectul distorsionant avut asupra timpului cosmic. Fiind o realitate care există exclusiv în mintea individului, timpul uman este supus subiectivităţii prin prisma căreia modelează inevitabil timpul obiectiv. Astfel, ceea ce în timpul cosmic ar însemna minute, ar putea fi perceput individual în câteva secunde, sau în câteva ore. Toate perspectivele ar fi valide şi interesante prin diversitatea interpretărilor, chiar dacă nu neapărat realiste.

În ceea ce priveşte poemele în discuţie în raport cu timpul uman, ar fi captivantă reflectarea asupra modalităţilor în care timpul este conturat şi perceput în ambele cazuri. În *Ecou de romanţă*, o primă intenţie ar putea fi cea de a echivala timpul precizat, şi anume cel cosmic, cu timpul uman. O interpretare plauzibilă, dar nu singura. Intensitatea sentimentelor prin care aşteptarea este rememorată în poem denotă impactul răvăşitor avut asupra eului liric. Prin urmare, este posibil



ca această așteptare să fi fost percepută, din pricina suferinței, ca fiind mai îndelungată decât a fost în realitate. Emoțiile puternice pot fi un factor determinant, pentru că pot obscuriza linia dintre real și imaginar și influențează percepția prin intensitatea lor. Aceste emoții copleșitoare au fost cele care, în cele din urmă, l-au determinat să pună punct așteptării.

În *Lacul* regăsim o situație asemănătoare din punctul de vedere al influenței sentimentelor. Așteptarea este eternă pentru eul liric datorită intensității iluziei la care nu poate sau poate nu vrea să renunțe. În viziunea sa, timpul este subjugat așteptării. Pentru el timpul stă în loc și se învârtă în jurul așteptării deșarte, iar această percepție idealizată tinde spre o eternitate al cărei sfârșit nu va fi moartea, sfârșitul timpului său cosmic, ci împlinirea iluziei. Timpul obiectiv trece pe nesimțite, și nu pare să afecteze procesul așteptării datorită determinării eului liric de a-și împlini iluzia. Nu este menționat și nu poate fi constatat, dar poate nici nu trebuie. În acest

fel, atenția cititorului este îndreptată spre fantezia ireală în care eul liric este captiv, iar detaliile minore precum trecerea timpului obiectiv sunt lăsate deoparte. Relevant nu este nisipul din clepsidră și nici timpul scurs, pentru că iluzia este oricum eternă.

Concluziv

Fascinantă prin natura sa cameleonică, așteptarea este un proces care se trăiește, dar mai presus de toate, se simte. Diferă în aspecte legate de manifestare și nu poate fi cuprinsă într-o schemă generală, fiind un proces personal, care diferă de la caz la caz. Dacă pentru unii un an de așteptare este un calvar al depresiei și al nesiguranței, altora le surâde și eternitatea atâta timp cât scopul așteptării are să fie îndeplinit. Unii rememorează așteptarea cu gust amar, alții o îndulcesc cu o seninătate incredibilă. Unii îi pun punct, în timp ce alții continuă să se învârtă în cerc.

Trăirile nu pot fi reduse la alb și negru, corect și greșit, îndreptățit și neîndreptățit. Au caracter individual înainte de toate, așa că se situează în variabile de gri care, prin perspectiva lor subiectivă și inevitabil limitată, se arată cu degetul între ele. Ca idee generală, subiectivismul generează mai multe adevăruri și minimizează posibilitatea răspunsurilor complet eronate. Până la urmă, adevărul individual poate fi valid chiar dacă nu coincide cu adevărul general.

Mihai Eminescu și George Bacovia au reușit să creioneze în poemele lor două realități diferite care se întâlnesc într-un punct comun, respectiv așteptarea. Din acel punct însă, fiecare poem își croiește propria traiectorie – unul ținând spre soarele iluziilor și ajungând un astru care se învârtă în jurul acestuia, iar altul coborând în prăpastia întunecată a durerii, acolo unde iluziile nu mai există. Puse în paralel, *Ecou de romanță* și *Lacul* se situează la poli diferiți în interpretare, concretizându-se în două variante, din infinitele posibile, prin care așteptarea poate fi percepută și conturată în lirism.

Note:

¹ Pentru a oferi context, autoarea făcea referire la divorțul în pragul căruia se afla prima căsnicie a scriitorului Ernest Hemingway. Soția i-a oferit un răgaz de 100 de zile în care să ia o decizie, dar după doar 70 de zile ea a fost cea care a renunțat la pact și i-a oferit divorțul.

BIBLIOGRAFIE:

Bacovia, George. 2009. *Plumb*. București: Editura Litera.

Eminescu, Mihai. 1975. *Poezii*, Ediție îngrijită de Perpessicius., Antologie și repere literare de Aurelia Rusu. București: Editura Minerva.

Gehl, Liana. 2015. *Între speranță și așteptare*. Oradea: Editura Ratio et Revelatio.

Liiceanu, Aurora. 2019. *Așteptarea Penelopei*. Iași: Editura Polirom.



Fotografie realizată de Maria Dimian



Meridianul Sângelui și universalitatea violenței

Petru-Emmanuel MIHAI

În filosofia lui Aristotel, violența este forța exercitată împotriva naturii esențiale a lucrurilor, împotriva substanței lor. Știm că Aristotel a fost promotorul unui sistem filosofic, numit *esențialism*, care implică existența *a priori* a unei esențe, a unei substanțe (în limbajul modern i s-ar spune *natură*, deși nu suntem de acord cu folosirea *naturii* ca termen interșanjabil pentru *esență*, nu în contextul acestei analize și nici în vreun oricare alt context), aflată sub imperiul entropiei, deci putându-se considera că dispune de o finalitate. Orice mișcare, orice transformare, orice devenire care se circumscrie în teleologia acelei finalități este în acord cu esența acelui lucru. Astfel, pentru Aristotel, violența este o contra esență, pentru că împiedică *devenirea* a ceva sau o deturneză. Cormac McCarthy, în cadrul romanului *Meridianul Sângelui*, publicat în 1985, lansează întrebarea: ce se întâmplă dacă violența tocmai că dispune de o substanță proprie?

Teologia creștină nu operează în parametri dualiști; nu vorbim de o perpetuare a unui maniheism care a suferit transmutații în vreun moment istoric; pentru un creștin, răul nu are o dimensiune ontologică, el nu e un antagon al binelui pentru că el, răul, nu există. Asta nu înseamnă că nu există adepți ai răului, în lumea profană, și reprezentări meta-mitologizante ale răului în sfera metafizicului. Ne e suficient să ne amintim de Lucifer și toți ceilalți demoni și cu suficientă atenție putem observa că răul îl precede pe Lucifer, el a devenit mândru, deci forma aceasta specifică de manifestare a răului a avut prilejul de a se manifesta *prin* Lucifer, putința

de a întoarce spatele la Dumnezeu existând dinaintea lui. Același lucru e valabil și pentru Holden, din romanul lui McCarthy: violența nu trebuia manifestată în și prin Holden ca membrii bandei să fie violenți dar cu siguranță el, ca reprezentant al violenței, a fost un factor catalizator și direcționant al acțiunilor colective ale personajelor. Conform lui Vladimir Lossky, răul este o absență, o rană sfâșiată în trupul Binelui, care este exprimat și împlinit prin Logos. Putem compara în aceeași manieră atitudinea lui Aristotel: violența nu este o contra-esență ci o lipsă de esență care atentează asupra esenței sau a ceva ce dispune de esență. McCarthy, însă, propune o perspectivă dualistă. Violența este de sine stătătoare, are o dimensiune ontologică, ba chiar și un avatar sau o încarnare a ei – Judge Holden. Credem că această formă de dualism se aseamănă cu dualismul zoroastrian, în care Ahriman (manifestarea răului) este o energie creată din Zurvan, la fel cum Ahura Mazda este o energie creată (și reprezintă binele); ambele entități divine sunt fețe ale aceleiași monede, indetașabile și aparținând unui cumul plenar de proprietăți care alcătuiesc suma posibilelor experiențe umane.

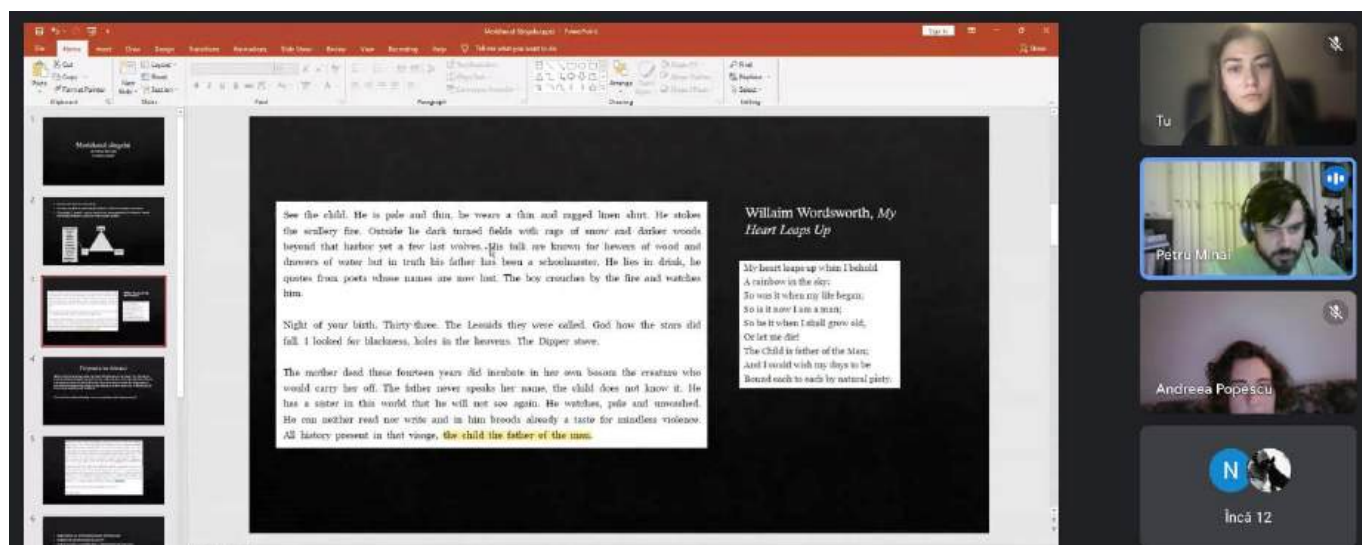
În condițiile acestea, se naște întrebarea: este pentru autor violența rea? Pe de o parte, nu sunt vreodată lansate judecăți de valoare, violența este tratată ca un dat inevitabil, ca o parte inalienabilă a vieții, este deopotrivă un artizan al statelor și imperiilor, al caracterelor și un prilej de unire între personaje, și un distrugător fără noimă al vieților și al altor forme de organizare socială. Violența este un impetus și un mecanism generator. Pe de altă parte, sunt frânturi de creștinism în poziția

autorului: *vita est militia super terram*. Adagiul acesta pare să domine fiecare pas făcut de protagonist, de *Băiat*, și, de altminteri, fiecare pas al fiecărui personaj. La nivel semantic, sintagma implică o relație de opoziție dintre viața de *aici* și o implicită viață *acolo* . Viața pe Terra este grea, dar există un *undeva* unde nu e grea. Pentru păgâni, viața de *dincolo* este o continuare a vieții de *aici* , un fel de *contrapasso* cvasi-materialist, pentru că lumea materială reflectă lumea Divinului. Pentru creștin, lumea de *dincolo* poate fi mai bună (de dragul simplificării limbajului), cu condiția îndeplinirii teozei. Toate astea ar sugera că violența poate fi rea, pentru îngreunează traiul și că există un loc unde ea este absentă, iar acel loc nu poate fi decât bun.

Până la urmă, teza susținută de romanul lui McCarthy constă în caracterul transgresiv, omniprezent și inevitabil al violenței. Violența se manifestă în toate straturile sociale, în toate religiile, nu cunoaște rasă, nu discriminează în funcție de inteligență sau forță, ea *este* . La nivel de suprafață, Băiatul, profund permeat de violență¹, este reprezentantul unei categorii sociale presupuse ca fiind inocentă, aceea a tinerilor copii, pentru care, dacă ajung violenți, nicidecum nu are vreo pondere substanța lor (sau natura căzută, pe filieră creștină), ci doar mediul. Carevasăzică, romanul se opune curentului de gândire umanist, care susține că omul se naște *tabula rasa* . Un lucru asemănător se poate spune și despre Tobin, fostul preot iezuit. Nu sunt oferite decât crâmpie din trecutul personajului, dar nimic care să ateste

vreo schimbare paradigmatică. Un cititor neatent l-ar considera un oponent al lui Judge Holden, o persoană care încă are în inimă bunătatea nativă a omului și capacitatea de a face bine inculcată de educația de iezuit, adică nu acționează *in extremis* . Drept vorbind, din perspectiva faptelor și a spiritului, Tobin este schizofrenic: participă fără remușcări la acte de barbarie inimaginabile, dar se opune lui Holden la nivel de principiu, considerând că faptele săvârșite de el sunt cu un scop, o luptă împotriva păgânilor, în vreme ce Holden acționează nediscriminatoriu. În orice caz, Tobin dovedește că și clericii pot fi la fel de nelegiuți precum Glanton, liderul *de jure* al găștii de vânători de scalpuri.

Toate aceste personaje trăiesc într-o lume cu susul în jos, într-o *verkehrte Welt* (Sheehan 1981, 12), percepție justificabilă, dată fiind epoca. Și nu e de mirare. Vestul Sălbatic al anilor 1850, până la Războiul Civil American, a fost o perioadă unică în istoria omenirii, nicidecum găsindu-se atâtea ingrediente laolaltă care să permită un climat social profund permeat de anarhie și instabilitate culturală și etnică. La nivel fundamental, Statele Unite din acea epocă facilitau aceste fenomene prin apoteozarea libertății, culmea, prin înrobirea oricărui imigrant cu visul libertății, un paradox care ducea atât la reala posibilitate a cuiva de a merge cu patru țărugi în Oregon spre a-și marca terenul pe care-l vedea ca fiind propice pornirii unei noi vieți precum și la riscul de a fi scalpat de un trib de apași, care își vedeau ținuturile ancestrale invadate. Absența frontierelor



propriu-zise precum și reticența guvernului de a avea o armată și o forță care să ocrotească viața fiecărui cetățean (ocrotirea vieții cu orice preț ar fi fost o violare a libertății promise, o subminare față de sine însuși din partea statului) explică clocotul anarhic – dar care operează în baza unor parametri legali consacrați de stat – din țară, îndeosebi în regiunea Sudului, la care adăugăm și aspectul (în adevăratul sens, ca fenomen cu totul organic) multicultural, coexistența fragilă dintre triburi de indieni, sclavi negri, creoli francezi, evrei (Spiros, traficantul de arme), (foști) sclavi irlandezi², imigranți germani, imigranți englezi, ruși, norvegieni, mexicani, spanioli etc. Adăugăm diferitele confesiuni și denotațiuni religioase și înțelegem butoiul cu praf de pușcă din acea epocă. Până la urmă, așa cum SUA s-a format la nivel macro printr-un principiu al auto-determinării, detașându-se de Imperiul Britanic, la nivel micro, individul se fracturează de țărâmul de baștină, alegând ispita lansată de un țărâm sălbatic, care oferă posibilitatea emancipării, a unui început nou. Atât revoluția cât și reacționarismul sunt forme de emancipare violente, prima, prin acțiuni nelegitime și nelegale dar care sfârșesc prin substituirea unei ordini de drept cu alta, care retroactiv va legitima revoluția³; a doua este o atitudine care fie dorește păstrarea unui *status quo*, fie este o atitudine prin care se dorește reîntoarcerea la o stare de fapt anterioară actualei forme de organizare socială, cum este în cazul romanului, unde lumea nu este de așa natură structurată încât să tolereze valorile sau înclinațiile unei minorități. Din moment ce emanciparea presupune violență, se cuvine să clasăm tipurile de violență pe care le-am identificat până acum, pentru o mai bună înțelegere a personajelor.

1. Violența coordonată, organizată și delimitată de reguli, de regulă războaiele sau duelurile. Este o violență cu caracter politic. De exemplu, conflictul dintre armata SUA și armata mexicană, luptă neîncetată, care se desfășoară constant în fundalul narațiunii. Am putea zice că are aproape un caracter formal, demistificat.

Cicero are un discurs care nu a fost vreodată tradus în limba română, *Pentru Aulus Caecina*, pe care l-a susținut la începutul carierei sale. În cadrul discursului este dezbătut uzul nelegal de violență de către Aebutius împotriva lui Caecina. Contextul este o formă de duel permis în republica romană, realizat de către războinici complet neînarmați, în cazul unor neînțelegeri funciare, îndeosebi când venea vorba de stabilirea proprietarului unor terenuri. Problema este că Aebutius a venit la duel înarmat și înconjurat de susținători și l-a alungat pe Caecina, ducând la o dezbateră în plenul Senatului roman, unde s-a discutat nu doar pe marginea încălcării legii de către Aebutius, ci chiar despre necesitatea instituției duelului în forma aceea. Cicero argumenta că forma aceea de duel nu duce la altceva decât la kraterocrație și că este o încălcare a valorilor republicane. De ce, până la urmă, un set de reguli aspre și aplicate, cu riscul sancțiunilor și a oprobriului public, care delimitează standardele duelurilor, sunt kraterocrație? Însăși ideea că e necesară legea ca să inhibe pornirile violente, de *might is right*, ilustrează că nu putea fi vorba de o domnie a forței. Holden lansează aceeași întrebare: există violență onorabilă? De ce un duel purtat între pugiliști are o valoare mai mare decât un asasinat cu pistolul?

2. Violența mitologizantă a grupului Glanton, care degenerază de la trupe paramilitare, atașate ca forțe anexe armatei americane, la o gașcă diversă de răufăcători, careucid fără vreo noimă. Este atavică, primitivă, nu domnește un fundament în spatele ei, afară de *nevoia* de a fi înfăptuită, de dragul ei. Dar este organizată, la fel cum mișcările de rezistență, alcătuite ad-hoc sunt. Mișcările de gherilă s-ar potrivea categoriei.

3. Julius Evola considera că în culturile tradiționale, în grupurile etnice în care numitorii comuni erau spiritul,

pământul și valorile religioase, violența este eroică. Există niște frontiere precise pentru care se luptă⁴, am putea să spunem un *motiv*, un scop, prin care operatorul violent este elevat la rang de erou. Violența este privită ca o datorie, ca un mijloc. Să-l luăm drept exemplu pe Ernst Jünger, pentru această categorie. Tipul acesta de violență este consacrat la nivel teoretic și de Ivan Ilyin⁵. Deși Ilyin nu vede această violență ca fiind bună, ea este necesară și legitimă prin prisma unei atitudini reacționare la prezența răului, fie el un pericol existențial la adresa unui stat sau un atac asupra unor convingeri religioase. Joel Glanton a aderat la categoria aceasta, dar în absența unui temei care să îl înrădăcineze profund, a degenerat în altă categorie.

4. Violența celui fără de frontiere, a nelegiuitului și a mercenarului; necontrolată, nu este ierarhizată în vreun fel. Aici se încadrează reacționarul, teroristul, soldatul înrâncenat care participă la o ultimă redută. În toiul săvârșirii acestei violențe, nu există un scop supraindividual. Există persoana și convingerile și atât. Aici se află Joel Glanton. În istoria noastră, trebuie amintit baronul Roman von Ungern-Sternberg⁶ și războiul lui de gherilă împotriva forțelor bolșevice, purtat în stepele Mongoliei și în tundra siberiană, un conflict din care el și cazacii lui știau foarte bine că nu vor ieși teferi, dar au continuat lupta din rațiuni aproape eshatologice: apocalipsa a venit, iar Roșii sunt emisarii Răului.

5. Violența primitivă, atavizantă privată de orice scop, de orice rațiune. Violența ca scop în sine însuși. „Fiecare ideal este un pretext pentru a ucide. Ura este cel mai important lucru în lume” zicea Rene Quinton⁷, continuând: „În război omul nu mai este om, este doar un mascul. Războiul este iubire – bărbații se intoxică cu dragostea de a se sfâșia unii pe alții.

Beția războiului e beția iubirii.” (Evola 2019, 43) Protagonistul aderă la cultul violenței creat de Holden căci numai în el și prin el pornirile pătimase pot fi exprimate prin semnele vitalității. Numai violența conferă viață pentru omul redus la animal.

6. Participantul ostil violenței, complicele nedoritor la barbarie. Erich Maria Remarque surprinde cel mai bine defetismul ridicat la rang de virtute în *Pe frontul de vest nimic nou*. Ideologia și convingerile sunt singurele motive pentru care o persoană poate să se implice în asemenea conflicte. Nimic nu rezidă în afara educației și mediului, nici măcar nobilul sălbatic, exceptând sălbăticia dobândită din împrejurări exterioare.

Drama personajelor constă în imposibilitatea dobândirii unui *mors triumphalis*, nu există valorile olimpienilor și, în contrapartidă, nici vreun prilej de a manifesta așa-numitul *devotio* roman, sacrificul suprem, deliberat. Momentul istoric, spațiul istoric, mozaicul cultural și social nu permite un alt tip de brutalitate decât cea fără de sens, incoerența spiritelor, incompatibilitatea fundamentală cauzată de diversitate împiedică formarea unui colectiv care să aibă alt numitor comun decât cel al libertății anarhice, în cazul de față.

Firul care leagă destinele membrilor găștii este demonicul Judge Holden (sunt niște paralele clare trasate între el, când își ghidează oamenii la un vulcan inactiv, și Lucifer reprezentat în *Paradisul Pierdut*). Dar este mult prea ușor să îl calificăm pe Holden ca demonic. Este dincolo de asta. El este personificarea violenței: complet spân – o coală albă, pe care se poate picta portretul fiecărui aderent la promisiunile lui; carismatic – ademenitor, toate personajele s-au întâlnit la un moment dat cu el și au simțit o atracție inextricabilă; cult, poliglot, polimat – nu cunoaște vreo graniță culturală sau civilizațională, nici măcar limbile nu sunt o piedică; peste măsură de puternic, dar nu invulnerabil, la fel cum violența provoacă daune catastrofale, dar ea și

vulnerabilizează. Tradiția iraniană include conceptul simbolic al figurii divine, Mithra, descrisă ca „războinicul ce nu doarme niciodată”, care luptă până la sfârșiturile veacurilor, până la venirea lui Saoshyant, Stăpânul Regatului de pe Urmă. O paralelă fericită, am zice noi.

Violența mitologizantă a lui McCarthy operează atât în extreme, cât și în spațiul dintre ele deși, s-ar putea zice, violența în sine este o extremă. Noi nu credem să existe o contradicție dintre manifestul lui Holden, din roman „asta e natura războiului, al cărui premiu este jocul și autoritatea și justificarea. Războiul este cea mai adevărată formă de divinare. Este un prilej de testare a voinței proprii și a voinței oponentului, ambele înscrise într-o voință mai mare, care îi leagă și care îi selectează la final. Războiul este jocul suprem pentru că este o forță ce unește într-o existență. Războiul este dumnezeu” și versetul 37 din capitolul al doilea din *Bhagavad Gita*: „Ucis de tu vei fi, cerul vei dobândi; de vei ieși biruitor, ferice pe pământ vei fi. Ridică-te așadar, o, Kaunteya și pregătește-te de luptă!” (*Bhagavad Gita*, 17).

Note:

¹ “He can neither read nor write and in him broods already a taste for mindless violence.” (McCarthy 2021, 1).

² Cu mare măiestrie este indicat de McCarthy că băiatul este descendentul foștilor sclavi irlandezi, sclavi care au precedat importul de prizonieri din Africa.

³ Un principiu fundamental în drept este că legea întotdeauna operează pentru viitor, niciodată retroactiv. Revoluția este una din puținele excepții ale principiului. Este infirmat principiul prin excepție? Dacă nu, atunci înseamnă că niciodată revoluția nu va putea fi legală, oricât de mult ar fi consacrată *a posteriori*.

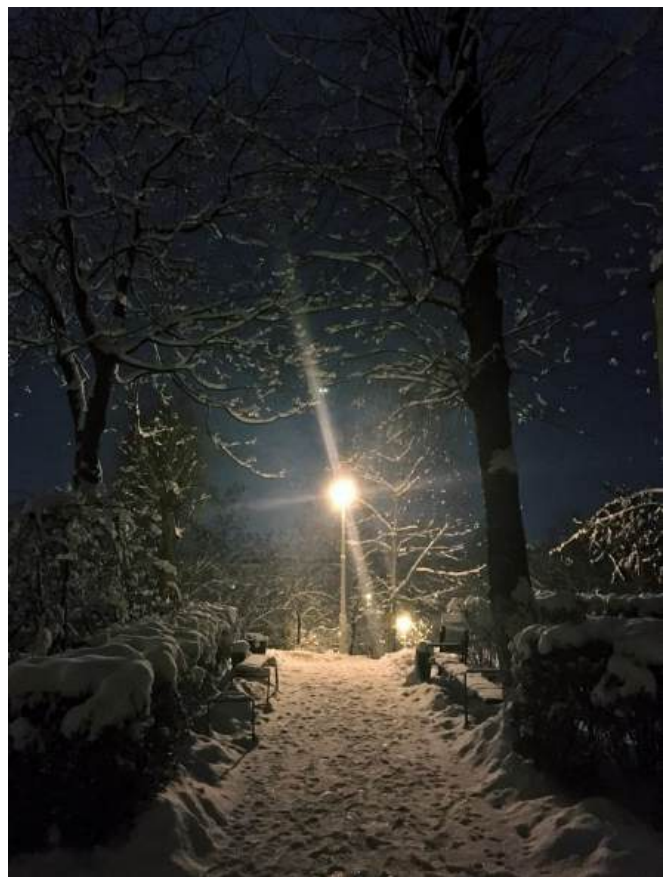
⁴ Nu ne referim doar la frontiere înțelese ca graniță.

⁵ v. *On resistance to evil by force*.

⁶ “War. The old values of peacetime no longer applied. On the haunted battlefields, they learnt cruelty, contempt for ordinary life, casual violence. Ungern was already brutal, but the war

undoubtedly worsened him. There was always something fractured in him; the war just widened the breaches. It refined and affirmed his tendencies to violence, even legitimised them as heroic. In military-controlled territory on both sides he saw his dismissive attitude towards his inferiors confirmed, watched the rounding-up of the undesirable Jews and learnt that the civilian world existed merely to provide the resources for war.” (Palmer 2004, 211).

⁷ Veteran al Primului Război Mondial, care a scris un memoriu obscur și care, cumva, a ajuns în mâinile lui Evola. În ciuda văditei plăceri de a participa în război, a fost medaliat și apreciat de ceilalți ofițeri. Similar cu Sterneberg, ale cărui șarje cu divizia lui căzăcească erau descrise cu stupefacție ca fiind sinucigașe. Sterneberg nu a refuzat vreodată o misiune, se oferea voluntar și avea una dintre cele mai mari rate de mortalitate din toate trupele călare. Cu toate acestea, nu se remarcă vreun fenomen.



Fotografie realizată de Maria Dimian

BIBLIOGRAFIE:

*** *Bhagavad Gita*. Editare și comentarii de Dr. Vladimir Atonov, Traducere în limba română de Violeta Dorobat. Disponibil online la <https://docplayer.ro/205769806-Bhagavad-gita-cu-comentarii.html>, accesat ultima dată la 15.07.2022.

Cicero, Marcus Tullius. [s.a.]. *For Aulus Caecina*. Traducere de C.D. Yonge. Disponibil online la https://en.m.wikisource.org/wiki/For_Aulus_Caecina?fbclid=IwAR2VLmVMXEB5vurs8TZF6I4hkLiMB0imDpySgW_Aoow3KYUBqhlwvvgbHanQ, accesat ultima dată la 17.07.2022.

Evola, Julius. 2019. *Metaphysics of War*. London: Arktos Publishing.

Ilyin, Ivan. 2018. *On Resistance to Evil by Force*. London: Taxiarch Press.

McCarthy, Cormac. 2021. *Meridianul sângelui*. București: Editura Polirom.

Palmer, James. 2004. *The Bloody Baron, The Extraordinary Story of the Russian Nobleman Who Became the Last Khan of Mongolia*. New York: Basic Books.

Sheehan, Thomas. 1981. *Myth and Violence: The fascism of Julius Evola and Alain de Benoist*. Johns Hopkins University, vol. 48, no.1, p. 45–73. <http://www.jstor.org/stable/40970798>.



„În ce constă simțul realității mele?”

Elena FARCAȘ

Dezintegrarea (i)materialității

Neliniștea existențială, febrilitatea trăirii, boala și confesiunea au reprezentat doar unele dintre fundamentele unui ansamblu complex, consolidat pe hiper-reprezentare, care va avea să fie împărțit, de către criticii timpului, în două tipuri de interpretări ale romanului scriitorului Max Blecher: subiectiv – psihologizantă și experiențială.

În 1928, pe când se afla la Paris pentru a studia medicina, Max Blecher se îmbolnăvește de tuberculoză osoasă, iar după cum precizează Doris Mironescu: „Ceea ce boala îl obligă pe Blecher să conștientizeze, asemenea tuturor bolnavilor, este concretețea propriului corp.” (Mironescu 2018, 109). Din acest moment, restul vieții va sta sub periclitarea bolii, următorii cinci ani petrecându-i în diverse sanatorii din Franța, Elveția și România. Max Blecher se stinge din viață la doar 29 de ani. Chiar dacă personajele romanelor sale se regăsesc cu aceeași boală avută de scriitor, tematica principală nu este boala, ci tocmai absurditatea existenței, a realității și a neputinței de recunoaștere a înfrângerii.

Pe parcursul celor două romane ale scriitorului, *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936) și *Inimi cicatrizate* (1937), cele două personaje principale își descriu clipele de durere fizică, precum și frământarea minții ce este torturată de lupta ce se dă între persoana abstractă și persoana reală, existență și non existență. Astfel, neliniștea și nemulțumirea celor două personaje devin perpetue. Sensibilitatea scriitorului va fi dezvoltată în mod firesc de boală, prin urmare această însușire o vom regăsi, din această perspectivă,

la protagoniștii ambelor romane. Întrebările care ne vor însoți pe tot parcursul acestei lucrări sunt strâns legate de problematica vindecării. Ce speră, ce așteaptă să li se întâmple? Cei doi bolnavi își doresc vindecarea trupului, înfrângerea bolii sau eliberarea de înfrânare și suferință trupească? Totul poate fi despre altceva, mai presus decât boala în sine, ceva ce nu poate fi exprimat cu ușurință, descris doar prin „imaginea materiei dure și imobile ce te înconjoară din toate părțile”? Perspectiva asupra romanelor lui Max Blecher se află, pe de o parte, sub semnul unei crize ontologice, criză a reflexivității care destramă realul și-l reconstruiește pe reperele solitudinii, pe de altă parte, tematica se răsfrânge asupra corporalității ce se pierde într-un haos al formelor spațiului. După Cezar Gheorghe, „neînțelegerea de imensă amploare”, pe care o regăsim cititorii în romanele lui Max Blecher, este cauzată de separarea dintre gândire și corporalitate, întrebările existențiale, realitatea, precum și trupul, sunt traversate de materialitatea lumii, iar „luciditatea creierului devine luciditatea corpului” (Gheorghe 2012). Prăbușirea celor două personaje se realizează treptat, conștiința eului transpunându-se gradat în lumea ireală a crizei, după cum precizează și Gabriela Glăvan într-unul din studiile sale legate de scriitor:

Trama narativă se generează prin auto-expunere – nimic nu se petrece fără a deveni întâmplare –, firul istorisirii, ducând fibra sensului la noi nivele de percepție a lumii și de expunere a proceselor secrete prin care ea se lasă contemplată, se ascunde, înșeală ochiul

sau rămâne în materia ei inertă, inaccesibilă oricărei înțelegeri, la distanță de vagabondul interogativ – protagonistul unei false călătorii într-o lume ficțională fundamentată pe aparență și disimulare. (Glăvan 2014, 117)

Criza identității este marcată încă de la începutul romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*:

Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale. (Blecher 1970, 5)

Lupta între persoana abstractă și persoana reală se datorează înstrăinării de sine, fapt ce conduce, într-un final, la dizolvarea persoanei reale, totodată se conturează antinomia elementelor definitorii textului: concret – abstract, real – ireal, existență – non existență.

Reprezentarea „trăirilor-cadru” (pierderea identității, ordinii și substanțialității) amplifică emergența realului în imaginar, sincopile spațiale și hiaturile temporale fiind inserate, treptat, în structura textului. Iluzia reliefului se regăsește prin intermediul vederilor stereoscopice în care cele două imagini care sunt separate din eroare și puse la unison prin suprapunerea lor, se identifică cu însăși

identitatea protagonistului, percepția adâncimii fiind bidimensională, rațiunea devenind centrul acesteia, iar senzația de îndepărtare a lumii existând precum un vis: „În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. [...] Senzația de îndepărtare a lumii e mai clară și mai intimă: o melancolie limpede suavă, ca un vis de care ne reamintim în puterea nopții.” (Blecher 1970, 5-7). Tabloul individualității se creează treptat, realizând totodată trecerea din realitate în irealitate, subliniind viziunea exteriorului ca halucinație: „Câteodată vroiam să fiu câine, să privesc lumea aceea udă din perspectiva oblică a animalelor, de jos în sus întorcând capul. Să merg mai aproape de pământ, cu privirile fixate în el, legat strâns de culoarea vânăta a noroiului.” (Blecher 1970, 88). Visul tulburător, crizele și spaima sunt declanșate de decorurile bizare care se întrupează precum un pumnal de neclintit:

«Crizele» aparțineau în aceeași măsură și mie și locurilor unde se petreceau. E drept că unele din aceste locuri conțineau o răutate a «personală», dar toate celelalte se aflau ele însele în transă cu mult înainte de venirea mea. [...] În odăi închise însă crizele se produceau mai ușor și mai des. De obicei nu suportam niciodată singurătatea într-o cameră necunoscută [...]. Cuvintele obișnuite nu sunt valabile la anumite adâncimi sufletești. Încerc să definesc

exact crizele mele și nu găsesc decât imagini. Cuvântul magic care ar putea să le exprime ar trebui să împrumute ceva din esențele altor sensibilități din viață, distilându-se din ele ca un miros nou dintr-o savantă compoziție de parfumuri. Pentru a exista, el ar trebui să conține ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate și apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu șuierătoarea lor spaimă ce parcurge șira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața și transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal. (Blecher 1970, 10-14).

„Materia dură și imobilă” care îl înconjură din toate părțile pe protagonist nu reprezintă altceva decât materializarea crizelor care îi aparțin, cât și a „spațiilor blestemate”. Are loc căderea din realitatea imediată, din spațiul concretului, către o irealitate imediată, într-o zonă dincolo de cea a obiectualului, printr-o dublă implicare care se realizează, o dată, prin intermediul percepției care pătrunde lumea obiectuală, fiind și factorul declanșator al crizei, apoi, prin intermediul conștiinței eului care se transpune în lumea ireală a crizei. După Alina Pamfil, irealitatea modulează și deformează imaginea universului prim, realul este trăit ca ficționalitate și „viziunea” sau visul ca realitate (Pamfil 1993, 156). Căderea în „spațiile blestemate” și cufundarea în amintiri sunt urmate, în cele din urmă, de dezintegrarea realului și a existenței. Captiv este și Emanuel. Protagonistul romanului *Inimi cicatrizate* devine un om singuratic, închis într-un salon pentru recuperare fără, prea multe posibilități de destindere: „la Berck infirmii, schilozii, paralizații, dezmoșteniții vieții, cei care în alte orașe trăiesc ca niște adevărați paria ai societății, ascunși de familii, închiși în odăi nesănătoase, umiliți profund de viața care se desfășoară sfidătoare în jurul lor, la Berck redevin oameni normali” (Blecher 2017, 225). Obiectele iau o formă ciudată, iar spațiul său se transformă într-unul sufocant, închis și anost. Singurătatea este dureroasă și speranța sa de vindecare se îndepărtează tot mai mult: „Toată

ziua stătuse închis într-un salon, împreună cu alți bolnavi. Plouase tot timpul, o ploaie rece și mohorâtă cu rafale aspre de vânt ce arunca apa în ferești. În tot sanatoriul domnea o tăcere îngrozitoare de loc pustiu.” (Blecher 2017, 64).

Deziluzia erosului

De asemenea, un alt factor perturbator pentru cei doi bărbați se materializează prin intermediul femeilor din viața acestora, anume Edda din *Întâmplări în irealitatea imediată* și Solange din *Inimi cicatrizate*. Discontinuitatea propriei existențe și discontinuitatea lumii întregi sunt intensificate de apariția, iar mai apoi de moartea Eddei, timpul devenind din ce în ce mai dens. Protagonistul își aseamănă existența cu noroiul ce aparține lumii exterioare, cu imobilitatea viitoarei sale morți, toate acestea laolaltă cu căderea ireversibilă într-o gaură întunecată. Sensul vieții ajunge să fie pus sub semnul Eddei, însă moartea câștigă: „Cine era Edda? Ce era Edda? Pentru întâia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezența Eddei era întrebarea sensului vieții mele. Mai profund și mai autentic ea mă zgudui în momentul morții ei; moartea ei era moartea mea și în tot ce fac de-atunci, în tot ce trăiesc, imobilitatea viitoarei mele morți se proiectează rece și obscură, așa cum am văzut-o la Edda.” (Blecher 1970, 114).

Pe tot parcursul romanului, îndeosebi la finele acestuia, linia dintre vis și realitate este ștearsă, iar asocierile dintre ireal și real au ca obiectiv să descrie atmosfera ambiguă, reveria care îl înconjoară pe protagonist perforează spațiul dintre cele două lumi. Inconsecvența percepției spațiului și a trăirilor sunt transmise prin visele tulburătoare care demontează orice fărâma de raționalitate, conducându-l pe personaj către antipodul realității, într-un coșmar continuu, asemănat cu iadul de neînduplecat, „trăind paroxistic un vis al visului”:

Visez somnul meu și în acel moment. Și iată că de-odată simt cum somnul se adâncește, se îngreuiază și tinde să mă tragă după el. Vreau să mă trezesc și somnul îmi atârna

greu de pleoape și de mâini. Visez că mă agită, că dau din mâini, dar somnul e mai tare decât mine și după ce m-am zbatut o clipă, mă cuprinde mai greu și mai tenace. Încep atunci să țip, vreau să rezist somnului, vreau ca cineva să mă trezească, îmi trag palme cu violență ca să mă scol, mi-e teamă că somnul mă va scufunda prea adânc, de unde nu voi putea reveni niciodată, implor ca să mă ajute cineva, și ca să fiu zgâlțâit... (Blecher 1970, 119).

Apropriindu-ne, pe de altă parte, de Emanuel și Solange, observăm focalizarea exclusivă a narațiunii asupra personajului principal. Solange reprezintă pentru acesta atât o tentație confesivă, cât și un declanșator al universului bolii și nefericirii: „În noaptea aceea Emanuel fu măcinat de cumplite pofte. Era o suferință unică și teribil de limitată. Sexul se prefăcuse într-o durere vie, într-o aspră tortură interioară a pielii însăși, ce smulgea din pubis, o dată cu epuizanta lui virilitate, tot restul de calm necesar somnului. Era o supremă trezie adânc înfiptă în carne, un suprem efort prizonier” (Blecher 2017, 94). Neputința de a se debarasa de oribilul obiect ce îl imobiliza la pat, de povara ghipsului care îl ținea legat de căruț îl conduce pe protagonistul nostru spre aneantizare. Din cauza prezenței ghipsului, Emanuel ajunge să se identifice cu propria boală, transformându-se dintr-un bolnav într-un cadavru, fără a mai înțelege sensul existenței sale, după cum precizează și Cezar Gheorghe: „«clipa» unui bolnav în durere este mult mai lungă decât oricare alta, iar aglomerarea de evenimente din fragment în această clipă este echivalentă cu vârtejul de amintiri și imagini care se perindă prin mintea bolnavului torturat de durere sau cea a agonizantului.” (Gheorghe 2012). Emanuel își vede corpul ca pe o închisoare iar boala sa se adevărește a fi prilejul de a-și găsi sensul în viață. Spațiul se dilată, lumina îi pătrunde tulburător prin ochi, iar vindecarea trupească nu era, de fapt, ceea ce aștepta cu adevărat: „Se trezi astfel deodată în plină stradă, în plină lumină a zilei. Era ca o dilatare bruscă și imensă a lumii. Așadar mai existau case, asfalt veritabil și un cer în depărtat, vaporos și alb. Părăsise lumea de afară în această lumină și o regăsea acum

identică, poate mai vastă și mai pustie, cu mai mult aer limpede în ea și mai puține lucruri decât odăile întunecoase [...]. Umbla pe trotuar moale, ca și cum ar fi plutit pe consistența asfaltului.” (Blecher 2017, 30).

În finalul romanului *Inimi cicatrizate*, Emanuel părăsește orașul: „Emanuel rămase câteva minute inert, apoi se ridică în coate și privi afară pe fereastră. În depărtare, orașul era un vapor ce se scufundă, dispărea în întuneric” (Blecher 2017, 218). Lasă în urmă momentul îmbolnăvirii de tuberculoză osoasă și experiența de sanatoriu pe care o petrece la Berck-sur-Mer, în Franța, o lasă în urmă pe Solange și, după cum precizează Alina Pamfil: „Eroul reușește să-și oprească prăbușirea și să întoarcă blestemul asupra lumii, imagine simbolică a orașului suferinței și disoluției, care dispare în întuneric.” (Pamfil 1993, 158).

Materialitatea invadează spațiul și se prezintă prin intermediul corpului în cele două romane. Corporalitatea devine o prelungire a materialității lumii dezastruoase și anoste, amplificând stările de angoasă ale protagoniștilor: „Materia brută – în masele ei profunde și grele de țărână, pietre, cer, sau ape – ori în formele ei cele mai neînțelese – florile de hârtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticile lor spirale interioare, ori statuile colorate – m-a ținut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei perpetuați în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om.” (Blecher 1970, 36).

În ambele romane perspectiva temporală redă dezagregarea unei viziuni clasice asupra timpului, deoarece timpul se dizolvă în trăirile și evenimentele din viața eroilor. Discursul este dezarticulat și evenimentele apar sub forma unui conglomerat de temporalități. Emersiunea temporalității lumii și temporalității existenței apar de sine stătătoare și închise în propriul lor contur (Pamfil 1993, 163).

Concluzii

Concluzionând, putem susține că inițierea protagoniștilor celor două romane în condiția suferinței, a izolării și a morții, se dovedește a fi

prilejul prin care scriitorul Max Blecher își relatează etapele propriei dezmembrări a identității. Călătoria sa prin lumea irealității și a bolii a constituit principalul factor mobilizator al creației. Insolitul este creat pe baza realității înșelătoare și tulbure, lumea obiectuală reprezentând exteriorul flagrant care se degradează odată cu centrul nevrotic al trupului și al minții.

Așteptarea este apăsătoare, timpul este disproporționat iar universul neînsuflețit. Pentru cei doi bărbați, vindecarea nu reprezintă vindecare trupească sau materializare a unei iubiri extraordinare dintre un bărbat și o femeie, ci descoperirea propriei identități, problematica unei crize ontologice fiind principala deviație de la viața reală. „Dislocarea identitară” se realizează, în cazul protagonistului din *Întâmplări în irealitatea imediată*, prin intermediul „spațiilor blestemate”, unde are loc și propulsarea stărilor „anormale”, în timp ce pentru Emanuel, protagonistul romanului *Inimi cicatrizate*, „dislocarea identitară” se realizează prin percepția supra-senzorială a suferinței, ghipsul reprezentând, simbolic, cavoul în care zace cadavrul personajului, neputința de a se deplasa pe picioarele sale și înfrânarea în sine.

Operele scriitorului Max Blecher însumează jurnalul complex al trăirilor sale. Descrierea interiorității se dovedește a fi de o inextricabilitate deosebită, cuvintele fiind transpuse pentru a fi citite de către lectori cu empatie și cu o viziune care este deschisă către hotarele statutului ontologic. Infinitatea întâmplărilor este descrisă prin intermediul infinității cuvintelor, suferința personajelor constituind un mod existențial aparte. Sfârșind călătoria prin nebuloasa lume interioară a scriitorului Max Blecher, considerăm creațiile sale de o marcantă autenticitate, ansamblul lucrărilor sale reprezentând emergența viziunii asupra sensului realității.

BIBLIOGRAFIE:

Blecher, M. 1970. *Întâmplări în irealitatea imediată*. Antologie și prefață de Dinu Pillat. București: Editura Minerva.

Blecher, M. 2017. *Inimi cicatrizate*. Ediție îngrijită și prefață de Marieva Ionescu. București: Editura Humanitas.

Gheorghe, Cezar. 2012. *Mintea și corpul – o singură realitate*. Disponibil online la <https://cezarvgheorghe.wordpress.com/2012/11/14/mintea-si-corpul-o-singura-realitate/>, accesat la data de 05.07.2022.

Glăvan, Gabriela. 2014. *M. Blecher – maestrul și umbra. O paradigmă în devenire*, în vol. *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*. Timișoara: Editura Universității de Vest, p. 109-173.

Mironescu, Doris. 2018. *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*. Ediție revizuită. București: Editura Humanitas.

Pamfil, Alina. 1993. *Spațialitate și temporalitate. Eseu despre romanul român interbelic*. Cluj-Napoca: Editura Dacopress.



Fotografie realizată de Maria Dimian



Așteptarea, haltă a sufletului, în și dincolo de timp

Olivia Maria NECȘA

„Portretul spiritual al unui poet este greu de schițat. Am spune că nu se împlinește niciodată prin cuvânt, ci dincolo de el, în poezie.” (Brandl-Gherga 1999, 32). Universul poetic al unui scriitor conturează lumea și reflexiile interioare ale acestuia, menținând în permanență un punct tangențial cu realitatea iminentă a vieții. *Poem, Gazel și Sosirea clipei* sunt doar câteva dintre operele lirice ale lui Radu Stanca, opere care ilustrează perpetua legătură dintre lume și creație, opere care aduc în prim-plan ilustrații deosebite prin cuvinte comune, obișnuite, că „Dacă nu s-ar vorbi despre lume, despre ce s-ar vorbi?” (Ricœur 1995, 114).

Dincolo de meritele de a fi regizor, dramaturg, asistent al lui Lucian Blaga, la catedra de filozofie, și de revoluționar al baladei prin celebra sa lucrare *Resurecția baladei*, Radu Stanca construiește prin poeziile lui un cadru inedit, contrariant și profund. Conducut parcă de tristețile vieții și de o perspectivă adeseori pesimistă, scriitorul își percepe viața și fricile într-un mod poetic, trăind „deplin fascinația simbolului, cu un deosebit rafinament intelectual și spiritual, având vocația acestui tip de existență polară.” (Brandl-Gherga 1999, 78).

Așteptarea permanentă, rătăcirea, dar și iubirea sângeroasă sunt câteva dintre principalele teme și motive care se reflectă în creațiile lui Radu Stanca. Toate acestea sunt uneori expuse în mod concret, verbalizate, spre exemplu folosind cuvântul *așteptare* și formele similare ale acestuia: „Iubito! Te-**aștept** să cobori și să sângeri/ Și-alături de mine să suferi frumos.”¹ (Stanca 1980, 135); „Te-**aștept** demult, demult, de nu știu când/ Te-**aștept**

icoana gândurilor mele.” (*Ibidem*, 435), altele rămân în straturile cele mai profunde ale poeziei, menite să fie dezvăluite și interpretate de către cititor.

Permanența iubirii și ambiguitatea sufletului omului reprezintă nucleul operei lirice *Poem*, unde autorul aduce în lumină cele mai profunde și dureroase trăiri. Sintagma „o să rămâi în mine” devine leitmotiv al poeziei, aceasta deschizând trei dintre strofele poeziei: „O să rămâi în mine și după ce-o să pleci”; „O să rămâi în mine și când vei încerca”; „O să rămâi în mine și după ce-o să zbori” (*Ibidem*, 339). În toate aceste situații verbul *a rămâne*, verb ce sugerează stabilitatea și staticul, este însoțit de câte un verb de mișcare, care indică un anumit dinamism: *a pleca*, *a încerca*, *a zbura*. Prin alăturarea acestor termeni poezia se articulează într-o formă contrariantă, ambivalentă și metaforică, cea mai puternic opozantă fiind perechea *a rămâne* – *a pleca*, pereche ce deschide poezia avută în vedere.

Legătura cu lumea exterioară și cu cadrul natural este sugerată prin folosirea anumitor termeni „cheie”, de exemplu: „O **insulă** ciudată cu drumuri și poteci”; „Să intri în **pădure** și să te pierzi într-însa.”; „ca un **canar**”; „Tristețea mea ciudată te va ochi și-n **nori**” (*Ibidem*). Asemănarea cu diferite elemente ale mediului înconjurător trasează temeinice legături între interioritatea și intimitatea sentimentelor și fațetele lumii. Așadar, frământările și intensitatea stărilor trăite sunt exprimate prin transpunerea lor în elemente obișnuite, ușor reperabile, dar cu o considerabilă dimensiune simbolică. În acest sens, pentru a înțelege conținutul mesajului, expresia simbolică, figurată este necesar a fi interpretată

(Gombrich *apud* Benoist 1995, 12). În consecință, poezia *Poem* a lui Radu Stanca poate fi considerată o poezie de dragoste. Opera prezintă o dragoste neîmplinită, o iubire regretată, o iubire asemănătoare unor drumuri încurcate „Ce nu duc nicăiera sărmana [...] plimbare”, dar totodată, o iubire care nu își pierde niciodată farmecul și magia: „O să rămâi [...] / La fel de nepătrunsă, la fel de-nbietoare”. Sentimentele resimțite nu sunt totuși aleatorii, ci dimpotrivă, poetul subliniază predestinarea acestora de către univers prin versurile: „Visarea mea e ca un condur împărătesc / Ce numai la piciorul tău zvelt se potrivește.” (Stanca 1980, 339).

Fotografie realizată de Maria Dimian



Strofa finală adâncește până la maximum starea dezolantă în care eul poetic se află. Incapacitatea detașării față de persoana iubită este privită ca pedeapsă, ca formă a unui blestem, defamiliarizarea familiarului devenind pentru vocea lirică un lucru imposibil. Sentimentele negative devin astfel forme de cunoaștere și totodată de identificare sau chiar de recunoaștere: „Și te-aș zări oricâte costume ai schimba, / Oricâte măști ți-ai pune să nu te pot cunoaște. / Visarea mea – din sute de mii te-ar descifra. / Tristețea mea – din sute de mii te-ar recunoaște” (*Ibidem*).

O abordare la fel de bivalentă și contrariantă este ilustrată în poezia *Gazel*. Caracterul nonconformist al autorului este ușor reperabil încă din titlul poeziei, titlul denumind o formă fixă a poeziei formată din distihuri, un tipar pe care opera lirică a lui Radu Stanca nu îl respectă.

Spectrul emoțiilor descrise în această poezie păstrează formula anterioară, tristețea, durerea și dezordinea sentimentală fiind premergătoare: „Închis între patru pereți plâng și sufăr”; „S-a-ntors și mi-a-nfipt un pumnal între coaste.”; „Și-acum împlinirile nu-s împlinite / Și, singur la masa de scris, îmi pierd timpul” (Stanca 1980, 355). Indici și simboluri ale timpului – „ceas”; „clipa”; „timpul”; „mâine” – sunt prezenți în text, întărind ideea diacronicului și susținând tema permanenței și a speranței: „De-atât de mult timp te-așteptam” (*Ibidem*).

O altă asemănare apare la nivel lexical, unde termenul „cușcă” se găsește în ambele creații lirice, *Poem* și *Gazel*: „O să rămâi în mine și după ce-o să zbori / Din inima mea neagră, ca un canar din **cușcă**.” (*Ibidem*, 339); „Și visul meu trist, ca un câine de-acuma, / Va fi nevoit să se-ntoarcă în **cușcă**.” (*Ibidem*, 355), unde substantivul desemnează însingurarea, izolarea, precum și un loc al degradării și al privării de libertate. Această paletă a emoțiilor, pe care eul poetică o experimentează, este rezultatul unor dezamăgiri din iubirile anterioare de care acesta nu se poate detașa. Aceeași idee a izolării este regăsită în poezia *Poem* și prin cuvântul „insulă”, cuvânt care, raportat la limba italiană, are etimon comun cu „izolare”: *isola* (Tohăneanu 1995, 170). Toate aceste lexeme conturează imaginea tainică a eului poetic din operele lui Radu Stanca, ale cărui sentimente, dezvăluite într-un cadru intim, reprezintă apoteoza vieții interioare.

„Tu nu ești tu. Nu! Și-mprejurul tău nu e / Decât o căutare a celui ce te caută.”. Acest vers cheie, din poezia *Gazel*, evidențiază o altă nuanță a verbului *a aștepta*. Dacă până acum raportarea s-a făcut la sensul de ‘A lăsa să treacă timpul sperând să... sau că...’ (<https://dexonline.ro/definitie/a%C8%99tepta>), acum raportarea se face la *a avea așteptări*. Crearea

unei imagini iluzorii îl conduce pe eul poetic la negarea realității, la o continuă și zadarnică comparare între realitatea imediată și realitatea proiectată, cât și la o profundă dezamăgire generată de imposibilitatea de a-și transforma năluca în realitate:

Închis între patru pereți plâng și sufăr,/
Căci, iată, deși te-am găsit, nu te aflu./ Și
visul meu trist, ca un câine de-acuma,/
Va fi nevoit să se-ntoarcă în cușcă. [...]
Și-acum împlinirile nu-s împlinite/ Și,
singur la masa de scris, îmi pierd timpul/
Visând c-o să vii, cine știe, ca mâine, -n/
Străina aceea ce-așteaptă la poartă.
(Stanca 1980, 355).

Imaginea vizuală generată de aceste versuri, împreună cu sentimentul disperării care se desprinde din acestea, conturează un tablou complex, un portret al omului care, răvășit fiind de decepțiile din viața lui, alege să își trăiască pe deplin suferința, în singurătate. Pe lângă amalgamul stărilor deja exprimate, acceptarea și conștientizarea propriului destin sunt sugerate prin versurile: „Și visul meu trist, ca un câine de-acuma,/ Va fi nevoit să se-ntoarcă în cușcă.”. Deși, pe tot parcursul ei, poezia este una ce se îndreaptă mai mult spre o abordare și o zonă pesimistă a vieții, sentimentele negative precum tristețea, melancolia, regretul, singurătatea, deznădejdea, disperarea fiind principalele trăiri transmise, finalul trasează, printr-o notă discordantă, dar plină de sinceritate, o urmă de speranță: „Visând c-o să vii”.

Sosirea clipei continuă seria poeziilor în care limbajul aparent antonimic generează o imagine armonioasă și aluzivă, formând un tablou complex, respectând fidel tumultul vieții și traseul ei neregulat. Prezența verbelor opozabile este definitorie, întreaga poezie urmând acest tip de figuralitate: „Stai cu piciorntins, dar nu fă pasul.../ Deschide-ți aripa, dar nu-ți lua zborul,/ Fii pasărea ce-și pregătește glasul/ Nu ca să-și cânte, ci ca să-și tacă dorul...” (Stanca 1980, 372). Prin utilizarea anumitor verbe ce denumesc acțiuni, poetul creează la începutul fiecărui vers anumite așteptări cititorului, așteptări pe care, mai apoi,

Fotografie realizată de Maria Dimian



le demontează prin folosirea verbelor cu efect invers. Astfel, temporalitatea din opera lirică și direcția pe care aceasta se dezvoltă devin imprevizibile și, totodată, surprinzătoare.

Spiritul romantic nu este nici aici pierdut din vedere, poetul surprinzând fascinația jocului erotic dintre iubiți prin versurile: „Să amânăm pe cât putem sărutul.../ Gurile noastre-un timp să se mai caute”. Pe lângă aerul idilic generat, la polul opus se poate observa și perceperea fluctuantă a lucrului mult așteptat, care la momentul apariției își slăbește intensitatea: „Abia sosită, clipa-i ca pierdută”. Prin acest joc de cuvinte poetul aduce în prim-plan vulnerabilitatea omului în fața timpului, care se lasă ușor influențat de repulsiile sentimentale trăite în acele momente, și care se lasă condus de instincte: „Sub vraja ei noi ne dăm risipei/ Și bem din apa ce no vrem băuta...”. Seria sinonimică *timp*, *clipă*, *moment* conturează limitele și caracterul efemer al omului, demonstrând totodată că „eternitatea vieții nu există decât în perpetuarea ciclică. Fiecare ființă are limitele ei dureroase și plătând. Dar viața în sine se continuă prin fiecare dintre noi.” (Brandl-Gherga 1999, 136). Mai mult decât atât, aceste măsuri, delimitări ale timpului sunt văzute și percepute ca fiind „vrăjite”, ilustrând astfel percepția omului asupra duratelor de timp. Percepția este una subiectivă, intervalul lărgindu-se sau restrângându-se, la nivel figurat, în funcție de implicarea afectivă a subiectului.

În ceea ce privește structura celor trei poezii avute în vedere, aparținând lui Radu Stanca, se pot observa anumite similarități.

Atât operele *Poem*, *Sosirea clipei*, cât și opera *Gazel* sunt formate din strofe de tip catren, tipurile predominante de rimă fiind rima îmbrățișată și rima încrucișată. Muzicalitatea poeziilor nu este dată numai de rimele pe care autorul le folosește, ci e susținută și la nivel de înțelegere și interpretare, prin cuvintele și imaginile artistice care conferă grandoare și fluentă operelor lui.

În concluzie, Radu Stanca creează în poeziile lui un univers fascinant, unde dragostea și suferința se întrepătrund redând cele mai profunde și sincere emoții. Formată din elemente ce aparent oglindesc lucruri din sfere diferite, sau care contrazic înțelesul lor primar, autorul reușește să formeze imagini complete și complexe, în deplină armonie. Simțul estetic și modul în care sentimentele sunt redată oferă onestitate și credibilitate poeziilor, acestea plinuindu-se perfect pe conturul vieții. Opera lirică a lui Radu Stanca e mai mult decât o înșiruire de cuvinte potrivite și imagini, versurile lui au o anumită „chintesență”, acea formă care este cea mai curată sau cum o definește Tohăneanu „acel «ser din care visul să ia viață»” (Tohăneanu 1995, 102).

Note:

¹ Toate versurile vor fi citate din volumul: Radu Stanca. 1980. *Versuri*. Îngrijirea ediției, prefață, note și comentarii de Monica Lazăr. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

BIBLIOGRAFIE:

Benoist, Luc. [1995]. *Semne, simboluri, mituri*. Traducere de Smaranda Bădiliță. București: Humanitas.

Brandl-Gherga, Mariana. 1999. *Radu Stanca — Simboluri poetice*. Prefață de G.I. Tohăneanu. Timișoara: Editura Marineasa.

Ricoeur, Paul. [1995]. *Eseuri de hermeneutică*. Traducere de Vasile Tonoiu. București: Humanitas.

Stanca, Radu. 1980. *Versuri*. Îngrijirea ediției, prefață, note și comentarii de Monica Lazăr. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Tohăneanu, G.I. 1995. *Dicționar de imagini pierdute*. Timișoara: Editura „Amarcord”.





Eul arghezian între așteptare și timp

Andreea POPESCU

Când vorbim despre curentul romantic în lirica românească, primul scriitor evocat este Mihai Eminescu. După moartea sa observăm o perioadă de „stagnare” a liricii romantice, perioadă care cere o reinventare și o perspectivă nouă. Cel care a preluat acest rol, în concepția lui Pompiliu Constantinescu, este Tudor Arghezi: „în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se așează imediat în primul rang.” (Constantinescu 1974, 67). Astfel, opera lui Tudor Arghezi devine „noua față a romantismului” (*Ibidem*, 91) care reanimează lirica romantică, reîmprospătând-o semantic și tematic.

Cadrul natural romantic, tematica ludicului, estetica urâtului și explorarea trinomului eu-lume-poezie, constituie doar câteva „fețe” ale liricii argheziene. În poeziile propuse pentru analiză și interpretare, *Melancolie*, *Oseminte pierdute* și *Toamna*, aspectele romantice construiesc atât cadrul natural, cât și ipostaza de contemplare a ființei iubite și relația cu divinitatea. Relația dintre toate aceste simboluri romantice evidențiază la nivel macro al textului o întrepătrundere a două teme fundamentale: **așteptarea și timpul**. În *Melancolie*, eul liric așteaptă sosirea persoanei iubite, așteptare care se situează în atemporalitate și vis. În poemul *Oseminte pierdute*, eul liric îl așteaptă pe „domnul grădinar” meditănd asupra curgerii timpului. În *Toamna*, încheierea așteptării se rezumă la revelarea sensului ei prin ființa iubită, rezolvare privită ca și în instanțele precedente, prin prisma timpului.

Lirica argheziană este în esența ei eterogenă, iar acest punct de interferență

tematic dintre așteptare și timp suferă un proces de transfigurare surprins în poezia *Toamna* și în poeziile *Nu Știu* și *Ora confuză*. Dacă scopul meditației asupra timpului era revelarea în imanență, în poeziile propuse vorbim de o atemporalitate apăsătoare și scăpată de sub control. Așteptarea se subjugă fricii, iar timpul devine o obsesie a eului liric care îl macină și îl bântuie. Tematic, nu ne mai rezumăm doar la așteptare și timp, ci la o **căutare a sufletului** și la **teama de revelare a sinelui**.

Astfel, această lucrare își propune să analizeze, într-o manieră exegetică, modul în care Tudor Arghezi prezintă tematica așteptării și a timpului în poeziile *Melancolie*, *Oseminte pierdute* și *Toamna*, pentru a evidenția căutarea sinelui în textele *Nu Știu* și *Ora confuză*.

Un omagiu adus liricii și romantismului eminescian se găsește în opera argheziană cu precădere în poezia *Melancolie*, care formează un „dialog strălucit” (Constantinescu 1974, 91) cu poemul *Lacul* prin elementele care compun cadrul romantic și tema așteptării. În ambele poeme lacul este contextul în care eul liric așteaptă venirea ființei iubite, fiind prezentat într-o manieră idilică, cu puternice accente romantice. Lacul pentru Eminescu are o cromatică deosebită, reprezentând un refugiu pentru îndrăgostiți: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ [...] / Să sărim în luntrea mică,/ Îngânați de glas de ape,/ [...] / Să plutim cuprinși de farmec/ Sub lumina blândeii lune”. În poemul arghezian, lacul este mai mult decât un cadru romantic, fiind reperul temporal central pentru întâlnirea mult anticipată: „Am luat ceasul de-ntâlnire/ Când se tulbură-n fund

lacul/ Și-n perdeaua lui subțire/ Își petrece steaua acul.”. Așteptarea ființei iubite constituie nucleul romantic al poemelor, fiind prezentată, mai ales de către Eminescu, într-o manieră iluzorie, ontologică.

În poemul *Lacul*, luna este cea care catalizează infuzia romantică a cadrului natural și care facilitează explicarea sentimentelor și dorințelor eului liric, visul fiind cel care „înfățișează o simbolizare a acestor dorințe” (Călinescu 1970, 184). Iluzia începe cu apariția bruscă a ființei iubite care răsare din trestii și cade pe pieptul eului liric. Învăluți de o somnolență contagioasă și de o fericire fără margini, ei plutesc „[...] cuprinși de farmec/ Sub lumina blândeii lune”. Imaginea lacului prezintă atât la începutul poemului, cât și la sfârșit, reprezintă o simetrie spațială și temporală perfectă. Vorbim de o atemporalitate perpetuată la nesfârșit, iar transpunerea în vis îi oferă eului liric șansa de a se cunoaște pe sine și ființa iubită. Aurora Liiceanu consemnează că „prin așteptare un destin potențial devine posibil” (Liiceanu 2019, 7), afirmație care sintetizează ideea poetică a poeziei *Lacul*: dorința arzătoare a eului liric de a retrăi la nesfârșit o realitate dorită, nu una dezamăgitoare.

Poemul *Melancolie* accentuează mai mult partea ontologică, nu cea iluzorie. Pe măsură ce persoana iubită întârzie să își facă apariția, percepția temporală se metamorfozează: „Câtă vreme n-a venit/ M-am uitat cu dor în zare./ Orele și-au împletit/ Firul lor cu firul mare.”. Când eul liric o vede venind, observăm dorința lui de a prelungi la infinit așteptarea, de a persista în atemporalitatea caracteristică visării: „Și acum c-o văd venind/ Pe potecă solitară,/ De departe, simt un jind/ Și-aș voi să mi se pară.”. Lirica arghezie prezintă procesul așteptării ca o trăire plăcută, ce captivează ființa eului liric. Astfel, dacă așteptarea se prelungește în infinit, anticiparea întâlnirii cu ființa iubită aduce o satisfacție sufletească mai mare decât o așteptare încheiată în plan real.

În poezia *Osemințe pierdute* Arghezi folosește cadrul natural pentru a construi gradual o meditație profundă asupra trecerii

timpului. Elementul romantic, ființa iubită, prezintă încă din primul vers: „Iubirea noastră a murit aici.”, declanșează retrospectiva. Relația de iubire a încetat într-un trecut îndepărtat: „Atât amar de ani e de atunci!”. Timpul, constată eul liric cu nostalgie, continuă să treacă nemilos, asemenea unei crengi care se înalță tot mai sus și în care se pierd momentele importante, comparate cu frunzele: „Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.”. Iubirea este asemănată și cu o floare de glicină, plantă cu flori violet ce se ofilește în mai puțin de trei luni, pentru a întări și mai mult ideea de efemeritate: „Glicină tu, florile-ți arunci.”. Element romantic cunoscut datorită poemului eminescian *Pe lângă plopii fără soț* și pe care Arghezi îl plasează în cadrul natural sunt plopii: „A mai venit de-atuncea să vă asculte,/ Voi ploi adânci, cu voci și șoapte multe?”. Avem aceeași idee pe care Arghezi o reia aproape obsesiv în doar câteva versuri, sub o altă formă: relația a fost sortită eșecului de la început, plopii fiind îndreptați către apus: „Voi



Fotografie realizată de Maria Dimian

ați rămas întorși tot spre apus,/ Voi creșteți toți de-a pururea în sus.”.

În continuare, urmează punctul în care meditația asupra perspectivei temporale se adâncește. Dacă până în acest moment ne-am raportat la relația de iubire petrecută într-un trecut îndepărtat, eul liric o plasează pe axa temporală „ieri”: „N-o mai zăriți, din vârfuri, nicăieri?/ Știți voi ce vorbă este vorba »ieri«?”. Vorbim de două dimensiuni temporale: timpul fizic care se desfășoară în ore și minute, redat prin elementele naturale, și un timp interior, în care eul liric constată că este blocat. Dualitatea perspectivei temporale permite eliminarea timpului cosmic și înlocuirea acestuia cu un timp specific uman. Eul liric este capabil să acceseze și să redea la nesfârșit un moment trecut, plin de încărcătură emoțională. Aceeași dualitate o întâlnim și în poemul eminescian *Pe lângă plopii fără soț*, unde timpul fizic este redat astfel: „Pe lângă plopii fără soț/ Adesea am trecut;/ Mă cunoșteau vecinii toți/ Tu nu m-ai cunoscut” în comparație cu timpul interior: „În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins;/ Ai fi trăit în veci de veci/ Și rânduri de vieți,”.

Interesant este motivul fântânii, al apei clare care oglindește ceea ce se reflectă în ea, prezentă în versurile: „Fântâna curge, ca și-atunci, mereu,/ Tu curgi, fântână, pe trecutul meu.”. În concepția Elenei Tacciu, „marea eminesciană nu este atât o întindere orizontală, cât un abis infinit, materializare a bivalenței eterne, viață și moarte.” (Tacciu 1979, 131). Ideea din spatele poemului *Oseminte pierdute*, raportându-ne la percepția temporală, este identică: timpul interior eclipsează timpul cosmic, îl șterge și îl anulează, tinzând către un timp primordial: „Și toate sunt precum le-am cunoscut,/ Rămase-așa, ca dintr-un început.”. Prezentă mult mai subtil comparativ cu poemul *Melancolie*, tema așteptării o regăsim în versurile: „La poartă, umbr-aceleiași ștejar,/ Mă rog, intrând de domnul grădinar.”. Întrebarea pe care ne-o punem este următoarea: Cine este domnul grădinar? Un posibil răspuns, care să satisfacă firul nostru interpretativ, ar fi divinitatea. Întoarcerea la un timp primordial reprezintă întoarcerea la divinitate, căreia eul liric i se adresează: „I-am

spus că vreau să caut un mormânt,/ Pe care l-am săpat, de mult, cântând./ Și mi-a răspuns că nu e în grădina lui./ E-adevărat./ Nu este mormântul nimănui.”. În finalul poemului intervine al treilea plan tematic, anticipat de cel al așteptării și al timpului. În încercarea de căutare a sufletului, a unui sine pierdut, eul liric îl caută pe Dumnezeu, divinitatea creatoare, păstorul sau grădinarul duhovnicesc al lumii. Aflăm motivul meditației, dar nu ni se oferă și rezolvarea acesteia, căci „Privirea iscoditoare, introspectivă, nu întâlnește »în sine« decît golul.” (Balotă 1979, 26). Când eul liric arghezian se caută pe sine, își caută sufletul, se lovește de orizonturi imposibil de deslușit, căutarea fiind „identică cu orbecăiala.” (*Ibidem*, 30).

Orbecăind, în încercarea de a privi în interiorul său, eul liric din poezia *Toamna*, se caută pe sine în prezența ființei iubite: „Ne-am așezat alături și brațu-i m-a cuprins./ Un luminiiș în mine părea că s-ar fi stins./ Mă-ndrept încet spre mine și sufletul mi-l caut/



Fotografie realizată de Maria Dimian

Ca orbul, ca să cânte, spaturile pe flaut.”. Atunci când se deschide „ochiul interior”, eul liric se lovește de un gol, asemănat de această dată cu un instrument muzical. Poezia *Toamna*, spune Nicolae Balotă, „închipuie situația paradoxală a unui Orfeu condamnat la pierderea sufletului și la regăsirea lui în cântare.” (*Ibidem*). Avem o dezintegrare atât fizică, la nivelul trupului: „O! mă ridic, pe suflet s-o strâng și s-o sărut – / Dar brațele, din umeri, le simt că mi-au căzut.”, cât și o dezintegrare a cadrului temporal cosmic, acesta fiind înlocuit de o atemporalitate caracteristică spațiului ontologic: „Și de-am venit ca-n timpuri, a fost ca, înc-o dată/ S-aplec la sărutare o frunte vinovată/ Să-nvingem iarăș vremea dintr-o-ntărire nouă/ Și să-nviem adâncul izvoarelor de rouă.”. Așadar, găsirea și vindecarea sufletului sunt mijlocite de iubire, de prezența ființei iubite și contopirea cu aceasta: „Și fără glas, cu luna, și noi ne-am ridicat.”.

În lirica arghezieană avem secvențe în care nu ne confruntăm cu goluri sau viduri interioare imposibil de rezolvat, ci cu o dedublare. Eul arghezian vorbește cu sufletul „său”, se întreabă pe sine însuși cine este, însă nu primește niciun răspuns. Dacă introspecția este precum orbecăiala, atunci această interogație se petrece mereu din exterior, unde poetul ne dă impresia că sinele poate fi deslușit și identificat. Dialogul dintre cele două entități în poeziile *Nu Știu* și *Ora confuză* constă în întrebări rămase fără răspuns și teama permanență de regăsire a sinelui pierdut.

Poezia *Nu Știu* surprinde atât teama de găsire a sufletului și incapacitatea de a-l descoperi, cât și dedublarea identitară. Poezia debutează cu sentimentul de frică: „Mi-e frică./ Nu știu de ce mi-e, mamă, frică./ Mi-e frică de umbră și de soare,/ Mi-e noaptea prea lungă și ziua prea mare.”. Ceea ce creează această stare de neliniște este timpul fizic: „Orele trec încâlcite și-ncete/ Parcă bolnave și parcă bete”. Interesant este modul în care Arghezi prezintă dimensiunea temporală. Spre deosebire de poemele *Melancolie*, *Oseminte pierdute* și *Toamna* unde avem o atemporalitate caracteristică stării de visare, aici timpul devine

o obsesie a eului liric care îl macină și îl bântuie. Cu cât eul liric insistă să își găsească adevărata identitate de-a lungul vieții, timpul îi dovedește că încercarea este de prisos. Introspecția se lovește de numeroase identități false: „Și se opresc toate la mine,/ Se uită zgîite ca niște măști și chipuri străine”. Poezia este o lungă interogație care nu primește răspuns. Dialogul se realizează între eul liric și o așa zisă entitate, în acest caz „orele”. Observăm din versurile „Mă cercetează, mă întreabă, fără chemare, fără cuvinte, [...]/ Și orele, măștile m-așteaptă [...]/ Frumoase sau schimonosite,/ Presimt că-mi caută o vină [...]/ Să mă acuze, să mă judece” că ele sunt personificate până la un anumit punct. Dând impresia unui prădător necunoscut care pândește și îl așteaptă la fiecare „treaptă” a vieții, „orele” nu sunt o persoană, nici glas, nici vorbe, ci „o multitudine informă” (Balotă 1979, 22). În fond, adevăratul dialog se realizează între eul liric și sufletul mult căutat, pe care acesta nu și-l recunoaște. Sentimentul de frică prezent de-a lungul întregului poem izvorăște din teama eului liric de a-și identifica propriul suflet/sine: „Sînt ca un om care ascunde și minte/ Și nici eu și nici ele, nici una,/ Nu știu care-mi este minciuna.”. De aici și prezența unei dedublări identitare „Și eu m-am născut? Și eu am trăit?/ Nu-i dovedit.”.

Aceeași problematică o întâlnim și în poezia *Ora confuză*. Ceea ce ar trebui să aducă claritate și înțelegere devine confuzie și îndoială: „Și nu pot ști nimic din ce-am a spune/ Și nu am cui, căci nu-nțelege nime/ Cum nici eu nu-nțeleg ce e cu mine.”. Eul liric nu se recunoaște pe sine, iar sufletul pare să îl trădeze: „Te iau duhovnic, suflete,-n tăcere/ Ești tu măcar, sau sufăr de-o părere?”. Îndoiala cu privire la identitatea sa declanșează dedublarea: „Parc-aș trăi și parc-aș fi murit,/ Parc-aș fi și parcă aș fi fost,/ Parcă-s pribeag și fără adăpost.”. Sinele care părea a fi deslușit și contopit cu ființa eului liric se înstrăinează și mai mult de acesta, până se mistuie definitiv, devenind o entitate străină, de nerecunoscut: „Și mă trezesc cu cineva umblînd,/ Și zic că poate-ar fi un gând,/ Dar gândul mi-e și el nedeslușit,/ De cine a intrat, de cine a ieșit”. În momentul în care eul liric se dovedește

incapabil de a-și regăsi sinele se instalează sentimentul de frică: „Mi-e frică de ceva. Pe-aci, pe undeva,/ Se tot petrece, tot câte ceva,/ Taine ursuze, chipuri de secunde”. La fel ca în poezia *Nu știu*, eul liric se simte urmărit de o entitate care se dovedește a fi propriul sine pe care nu îl recunoaște. Astfel, el devine prizonierul unui cerc vicios: „Un început fără sfârșit știut/ Și un sfârșit mereu fără-nceput.”.

În concluzie, opera argheziană suferă un proces de transfigurare permanentă din punct de vedere tematic. În poezia *Melancolie* observăm cea mai puternică influență a curentului romantic. Prezentate într-o manieră ontologică și iluzorie, tema așteptării și dimensiunea temporală trădează o similitudine evidentă cu lirica eminesciană, mai precis poemul *Lacul*. Aceleași influențe ale romantismului le întâlnim și în poemul *Oseminte pierdute*, în care scopul eului imaginar arghezian este de a medita asupra timpului într-un cadru romantic. Atât în poemul *Oseminte pierdute* cât și în poezia *Toamna*, timpul și așteptarea suferă o metamorfozare din punct de vedere tematic. Focalizarea ideii poetice trece de la influențele curentului romantic către o tematică specifică liricii argheziene surprinsă în poemele *Nu Știu* și *Ora confuză*. Căutarea sufletului și speranța de regăsire a acestuia este obstrucționată de însuși cel care îl caută. Căzut pradă sentimentului de frică și alienare eul liric arghezian pune, în fond, aceeași întrebare: „Ce să aștept să vie și ce să înțeleg,/ Când peste mine timpul se prăbușește-ntreg?”.

BIBLIOGRAFIE:

Balotă, Nicolae. 1979. *Opera lui Tudor Arghezi*. București: Editura Eminescu.

Constantinescu, Pompiliu. 1974. *Poeți români moderni*. Antologie, postfață și bibliografie de Ion Lotreanu. București: Editura Minerva.

Călinescu, G. 1970. *Opera lui Mihai Eminescu*, II. [București]: Editura Minerva.

Liiceanu, Aurora. 2019. *Așteptarea Penelopei*. Iași: Editura Polirom.

Tacciu, Elena. 1979. *Eminescu. Poezia elementelor, Eseu asupra imaginației materiale din postumele de tinerețe*. [București]: Editura Cartea Românească.





Mecanismul așteptării în Adam și Eva de Liviu Rebreanu

Octavia-Miruna COJOCARU

Introducere

Așteptarea este un subiect des întâlnit atât în proza și poezia românească, cât și în cele universale. Lucrarea de față își propune să analizeze temporalitatea din romanul care îi era cel mai drag lui Liviu Rebreanu – *Adam și Eva* (Rebreanu 1931, 59). Pornind de la o anchetă integratoare în opera și viziunea rebreniană, analiza literară dorește să surprindă așteptarea ca mecanismul prin care se construiește diegeza romanului, realizându-se o pendulare între fizic și metafizic, dar și între fluiditatea și inerția timpului dual.

Orizontul temporalității

Temporalitatea romanului *Adam și Eva* se remarcă pe axa romanului interbelic prin fuziunea timpului istoric cu timpul de actualitate. Acest melanj se datorează faptului că Liviu Rebreanu nu s-a oprit asupra societății pe care o cunoștea – secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea –, ci a realizat o cercetare amănunțită pentru a putea construi cele șapte medii existențiale prezente în cadrul romanului. Chiar dacă în perioada în care romanul *Adam și Eva* a văzut tiparul se miza pe un roman românesc care să evidențieze fie timpul trecut, fie timpul contemporan – așa cum se sugerează în articolul *Temporalitatea internă a romanului românesc (1844-1932)* (Vancu et al. 2020, 26) –, fluxul epic al acestuia se întindește între două maluri – *Începutul și Sfârșitul* – care surprind șapte lumi comprimate în timp și spațiu, lumi unite prin multiple similitudini pe care le vom analiza în detaliu. Firește că viziunea rebreniană

asupra temporalității se conturează într-o imagine caleidoscopică, operele fiind conturate pe orizontul lumii exterioare, precum *Ion*, *Gorila*, *Jar*, pe orizontul lumii interioare – *Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*, *Adam și Eva* –, iar uneori evocă protagonistul în raport cu eternitatea (Pamfil 1993, 39). Astfel, cronotopul lumii interioare, regăsit în Bucureștiul secolului al XX-lea, deschide spații exterioare din: India secolului al VI-lea î.Hr., Egiptul antic, epoca asiro-babiloniană, Roma antică, Germania secolului al XIV-lea, Franța secolului al XVIII-lea.

Continuând analiza temporalității din roman, se observă edificarea diegezei prin anacronisme care oglindesc realitatea configurată printr-o mișcare în retrospecție. Rebreanu a reușit să construiască un paradox – o narațiune care se desfășoară în analepsă și în același timp respectă mișcarea timpului care avansează. Prin aceasta se subliniază viziunea rebreniană a temporalității alternante, a discontinuității, rezultând astfel o acțiune multiplă și simfonică (Pamfil 1993, 34) ce permite autorului să creeze, așa cum susțin Alina Pamfil și Mariana Ionescu (Ionescu 1989, 249), o nouă dimensiune spațio-temporală a discursului narativ. Metoda folosită în romanul *Adam și Eva*, prin care se refuză cronologia evenimentelor, își găsește originile în teoria lui Ricœur, teorie care separă timpul narat de timpul narării, postulând că „Timpul romanului se poate rupe de timpul real”¹ (Ricœur, *apud* Currie 2007, 93) și susținând succesiunea rectilinie a evenimentelor. Toată această organizare i-a permis scriitorului să ofere cititorului „o creație de oameni și viață” (Rebreanu 1931, 10) în care discursul reflectă interioritatea individuală, dar și viața

asimetrică, imperfectă și schimbătoare (Pamfil 1993, 35). Mai mult, structura aceasta temporală servește pentru a marca nucleul germinativ fundamentat în biografia autorului și în mitologie. Mai întâi, avem întâlnirea de la Iași pe care Liviu Rebreanu o numește „pretextul romanului” în *Amalgam* și care constă în recunoașterea unei femei pe care nu a mai văzut-o sau, cum o numește Ion Vineanu, într-o „paramnezie de reduplicare” (Vinea, *apud* Simuț 2003, 81): „Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am văzut-o niciodată. Din toată înfățișarea ei înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. [...] Din figura ei totuși n-am reținut decât ochii și mai mult privirea” (Rebreanu 1931, 53). Din această întâmplare s-a creionat un discurs care urmărește filozofia indiană a migrației sufletului în șapte vieți, mitul androgenului, iar protagoniștii sunt purtați prin timpuri diferite, toate acestea pentru a recupera atemporalitatea unității primordiale și pentru a expune drama unică și interioară a protagoniștilor.



Fotografie realizată de Maria Dimian

Așteptarea ca topos sincron și diacronic

Arhitectura romanului este, pe de o parte, un spațiu al retrăirii, guvernat de așteptarea purificatoare care se manifestă prin dihotomia temporală *fluiditate–inerție*. Fiind un roman din sfera realismului metafizic, timpul discursului narativ coincide, în cele șapte capitole numite după avatarurile protagonistei, cu timpul trăit de protagonist. Această particularitate a discursului permite analiza pe două nivele: *timp* și *supratimp*. Potrivit Alinei Pamfil, ființa pendulează între fizic și metafizic, între „timpul ființei umane și supratimpul atomului spiritual” (Pamfil 1993, 47), realizându-se o relație de interdependență între suflet și cosmos, asemenea contopirii omogene între două metale. În acest mod, așteptarea eternă este văzută ca topirea ființei în timpul care stagnează și continuă simultan în fluxul epic.

Din acest motiv, diegeza prezintă elemente distincte care au rolul de a diferenția societățile între ele, folosindu-se tehnica variației pe aceeași temă, dar și de a susține ideea rebreniană de circularitate. Prin urmare, se conturează latura socială a romanului care asigură fluiditatea temporală, schițând diferite societăți culturale și creând șapte avataruri metamorfozate care acționează în funcție de cadrul în care se află. Un exemplu al adaptării la cadrul socio-cultural al protagoniștilor este observabil prin compararea primului capitol, *Navamalika*, cu cel de-al patrulea – *Servilia*. Capitolul *Navamalika* expune India milenară prin ochii lui Mahavira, fiul unui păstor care locuia la poalele munților Himalaya, loc ce se remarcă prin prezența brahmanilor care evocau credințele sfinte. În urma unui ritual de inițiere, Mahavira este ales de Înțeleptul Înțelepților pentru a-l însoți în călătoria sa către orașul Hastinapur; scopul acestuia din urmă era de a-l dojeni pe regele Arjuna. Înțeleptul Înțelepților intră într-un conflict de putere cu regele, în urma căruia cel dintâi se sinucide în Ganga. Rămas singur, Mahavira nu rezistă tentației și se întâlnește cu Navamalika, dar această întâlnire în care își mărturisește

sentimentele este urmată de judecata regelui care dorea să o ia de soție pe fecioara Navamalika. Întrucât protagonistul nu renunță la iubirea sa pentru fecioară, este bătut, mutilat și ucis. Dacă în acest capitol, el aparține unei caste inferioare, iar ea avea destinul pus sub semnul norocului, aparținând lumii superioare, în capitolul *Servilia* raporturile se inversează – ea fiind o servitoare de care se îndrăgostește stăpânul. Prin urmare, în cel de-al patrulea capitol este ilustrată Roma antică prin intermediul cavalerului Axius, fiul lui Nigidius Saturnis, care în urma presiunii părinților se căsătorește cu hotărâta Chrysiller, toate acestea pentru a urca pe scara societății. Iubirea dintre protagoniști se confruntă cu prejudecăți de statut, desfășurându-se, spre deosebire de prima variantă, prin încercări de îndepărtare, sfârșind prin acceptarea adevărului, comportament pedepsit de soție prin uciderea servitoarei Servilia și urmat de sinuciderea protagonistului.

Așa cum am menționat anterior, divergențele sunt cele care permit formarea unei circularități temporale. Evenimentele narate – călătoria în capitală, înmormântarea, captivitatea în război, nunta, ciuma declanșatoare de frica apocalipsei, revoluția franceză – sunt marcante pentru societățile în care s-au întâmplat, mimând realitatea, dar și descriind un timp al crizei, timp ce se repetă sub diferite forme în toate culturile, sau un timp sacru specific ritualurilor, precum nunta, înmormântarea, botezul. Aici se vizează importanța timpului sacru ce permite reactualizarea în prezent a trecutului, determinând astfel un prezent continuu. Spre exemplu, înmormântarea din capitolul al doilea – *Isit* – evidențiază pașii ritualului de înmormântare, prezentând elementele specifice: sarcofagul de bazalt, mormântul într-o coastă stâncoasă, timpul alocat pregătirilor, participarea întregii societăți, de la preoți la păstori și chiar porcari, iar corpul mortului îmbălsămat este înfășurat într-un lințoliu alb; au loc și sacrificiul unei vaci, și rostirea unor cuvinte sfinte regăsite în ceremonialul egiptean. Acest timp circular, reversibil și recuperabil este discutat de Mircea Eliade, în

capitolul al doilea din *Sacral și profanul*, și definit tocmai prin *timpul festiv* (Eliade 2005, 55), dar și prin *timpul crizei*. Mai mult, întrucât opera literară își are rădăcinile în mitul androginului și în mitul metempsihozei, tot de la Eliade putem observa cum repetarea narativă a cifrei șapte, a întâlnirii cuplului, este privită ca eradicare temporală pentru a eterniza dragostea, a o încălca pe aceasta cu energie mitică: „Funcția repetiției (prin ritualuri) e esențială: e voința de a continua viața, speranța de a o prelungi *ad infinitum*” (Eliade 1993, 158).

Tocmai din această cauză, axa inerției, a elementelor comune, stă sub semnul asocierii dintre *eros* și *thanatos*, ele fiind cele care guvernează timpul. Așa cum susține chiar Rebreanu în textul *Literatura și iubirea*, iubirea se învecinează cu moartea (Rebreanu 1931, 240), iar timpul în cazul romanului *Adam și Eva* se repetă pentru a marca eterna reîntoarcere a iubirii (Simuț 2003, 84) ce are ca scop contopirea atât cu sufletul-pereche pentru că „Un bărbat din milioane de bărbați dorește pe o singură femeie din milioanele de femei” (A.E., 17), cât și cu universul, văzută ca revelația ce apare după lunga așteptare și căutare a unificării în eternitate:

Fiindcă moartea a șaptea înseamnă sfârșitul existenței materiale și începutul întoarcerii în lumea spirituală, sufletul re trăiește într-o străfulgerare toate viețile anterioare pentru a se putea bucura mai deplin de strălucirea vieții noi, eterne, ce-l așteaptă. De-acuma nu va mai rătăci în sferile lumii materiale, ci, transformat în principiu pur, echilibrat iarăși în atom spiritual cu celălalt suflet, redevenit de asemenea principiu, își va relua existența divină în planul spiritual (*Ibidem*, 18).

Având în vedere această perspectivă rebreniană, poate fi surprinsă prezența așteptării morții și a îndrăgostirii. Conform teoriei rebreniene, moartea este condiția obligatorie pentru realizarea comuniunii, astfel după moarte sufletul devine „conștiință pură” (*Ibidem*), iar mișcarea acestuia este

redată prin comentariile discursive, prezente la începutul și sfârșitul fiecărui capitol, evidențiind continuitatea existenței dincolo de barierele materialului. Poemul metafizic se deschide în capitolul *Începutul* nu prin moartea propriu-zisă a protagonistului, ci prin desprinderea conștiinței care „plutea deasupra spațiului și în afara timpului” (A.E., 23) și continuă cu călătoria metafizică a protagonistului, urmărindu-i trama vieților, ce se sfârșește în moartea acestuia, dar nu înainte de a sesiza că a realizat verificarea supremă. Văzută ca modalitate de cunoaștere prin agonie și moarte – așa cum o definește Ion Biberi (Biberi, *apud* Sîrbu 1985, 243) – călătoria descrie metafizica sufletului care se desprinde și intră în avataruri, metafizică susținută de teoria lui Rebreanu, prezentată în textul *Dincolo*, asupra liantului dintre individualitatea spirituală și individualitatea materială:



Fotografie realizată de Maria Dimian

«Sufletul comunică permanent cu cosmosul întreg, dincolo de timp și spațiu, dincolo de materie și neant. Într-însul trecutul și viitorul își lămuresc tainele peste viața și moartea efemeră. El e trăsătură de unire între spirit și materie, cu el suntem în legătură cu cei ce au fost și cu cei ce vor veni după noi, între cei ce rămân și cei ce pleacă, între

dincoace și dincolo, în sfârșit, între ființă și ne-ființă!» (Rebreanu 1931, 70).

Stagnarea timpului dublată de întoarcerea în trecut este schițată mai întâi ca o limpezire a spiritului – „Apoi chinul se lămură într-o așteptare ca presimțirea unei schimbări inevitabile. Sufletul se zbugiuma în tulburarea viitorului prezent. Conștiința își pierdea treptat limpezimea atotcuprinzătoare, parcă s-ar fi scufundat într-un nour alburiu și năbușitor. Sferele lumii noi apăsau ființa sufletului și îl mărgineau din ce în ce. Era o fâlfâire plâpândă în spațiul fără început și fără sfârșit, în bătaia timpului transparent” (A.E., 24) – urmată de coborârea în materialitate: „Începu senzația unei coborâri prin planuri tot mai dese în care conștiința se subția ca un fir de argint răsucit fără cruțare. Și deodată însăși conștiința parcă se frânse în două, iar sufletul se închise într-un zid nepătruns” (*Ibidem*). Acest procedeu se repetă în fiecare mediu existențial, oferind un ritm în *crescendo* poemului metafizic care evocă neliniștea, agonia, suferința așteptării în singurătate, dar și speranța găsirii finale:

...Singurătatea era cenușie și apăsătoare. Sufletul tremura, o fâlfâire de eter în nemărginire. Amintirea vieții pure în altă lume străbătea ca un luminis înviorător, ca o promisiune a împlinirii speranțelor. O așteptare grea îl atrăgea din ce în ce mai stăruitor spre o țintă necunoscută. Timpul alerga alături, apă tulbure în care se îneacă toate schimbările. Apoi reminiscențele se întunecară și așteptarea se prefăcu iar într-o prăbușire dureroasă. (*Ibidem*, 53) În golul nesfârșit, sufletul stingher pâlpaia ca o licărire de speranță. Așteptarea dincolo de timp era străbătută mereu de o rază caldă din infinit, aducătoare de îndemnuri. Apoi așteptarea se subția și timpul parcă începea iar să curgă în linie dreaptă. Conștiința spațiului se încheaga treptat, se îngroșa în unde tot mai dese. Planuri de materie se schimbau caleidoscopic, împovărând aripile sufletului și născând senzația mișcării” (*Ibidem*, 81).

Dar așteptarea morții nu se desfășoară doar pe liniaritatea fluxului epic, este prezentă și în adâncimea acestuia, luând forme diferite în diegeză. Trebuie amintit mai întâi episodul cu Hans și Maria, în care protagonistul dorește să deslușească prorociile ascunse pentru a descoperi data Apocalipsei, marcându-se astfel amenințarea morții nu doar asupra individualității, ci și a colectivității. Un alt episod important este cel regăsit în capitolul al șaselea – *Yvonne* – unde cuplul reîncarnat trăiește așteptarea morții simultan cu momentul întâlnirii. Mai exact, sunt aduse în centrul atenției deplasarea protagoniștilor condamnați la moarte prin ghilotină, bătăile inimii care arată concomitent iubirea și frica, ceremonialul construit prin strigătul condamnaților, cortegiul ce asistă la o înmormântare și la o nuntă, mirii exprimând prin comportament legământul eternității iubirii, dorința de a muri împreună. Așa cum a fost ilustrat în rândurile de mai sus, așteptarea morții este unul dintre rezultatele melanjului dintre eros și thanatos care ocupă o bună parte din arheologia romanului, reprezentând firul roșu care leagă palierele spațio-temporale.

În continuare, vom analiza cealaltă parte componentă a romanului, și anume întâlnirea protagoniștilor care este constituită din așteptarea întâlnirii, întâlnirea propriu-zisă cu elementele specifice – tulburarea, privirea, recunoașterea –, despărțirea în moarte. Firește că aceste particularități sunt prezente în fiecare dintre lumile descrise, doar că proporționalitatea lor variază. Spre exemplu, capitolul *Hamma* prezintă iubirea concentrată în așteptare, adică protagoniștii se întâlnesc în adolescență, iar după aceea sunt separați de schimbările socio-culturale – izbucnirea războiului. Pentru Gungunum, timpul și spațiul devin astfel o închisoare, fiind incapabil să se desprindă de imaginea sortitei: nu se căsătorește cu o altă fată, Hamma îi apare în vis ca o transpunere a dorinței de a o căuta, plânge deoarece este captiv în Casa Femeii, tristețea lui se manifestă ca o boală, este prizonier în palat, află că Hamma este prizoniera regelui Iluma-Ilum, visează mereu că va ajunge la ea, dar în cele din urmă este ucis

de rege și nu o mai reîntâlnește. În schimb, privirea reprezintă elementul care guvernează toate întâlnirile, atribuindu-se rolul de element declanșator al recunoașterii și rolul de oprire a așteptării. Mai mult, privirea evocă omenescul, iar repetarea continuă a privirii îi acordă o nuanță negativă, fiind indicatorul dezechilibrului, al pierderii identității, mai exact, a dezintegrării individualității materiale (Muthu 1993, 77). Așa cum se observă în ultimul capitol, privirea lui Toma Novac marchează moartea protagonistului – ruperea de corpul uman: „Compasul minutarelor se șterse pe cadranul pendulei și în ochii lui Toma Novac rămase numai albul din ce în ce mai lucitor, ca o lumină mare, blândă, mângâietoare” (A.E., 234). Totuși, privirea, arătând recunoașterea celuilalt, evocă iubirea cuplului primordial. Se observă, de asemenea, de-a lungul diegezei că repetarea constantă a privirii permite recunoașterea mai clară a ochilor, astfel se trece de la privirea revelatoare din capitolul *Navamalika* la privirea tulburată din *Isit*, la privirea arzătoare și cutremurătoare a unor ochi albaștri din *Hamma*, la privirea minunată și aprinsă a ochilor verzi din *Servilia*, la privirea seducătoare din *Maria*, la puternica și rugătoare privire a Yvonnei care îl determină pe Gaston să o recunoască imediat, privire care este martora întregii călătorii și chiar modalitatea de comunicare dintre îndrăgostiți – „Se priveau ca și când s-ar fi regăsit după o despărțire. Își citeau în ochi taine vechi pe care le simțeau din licăriri ascunse. Inimile lor vorbeau și se înțelegeau mai desăvârșit decât prin cuvinte” (*Ibidem*, 200) – , ajungând la privirea revelatoare din *Ileana*:

Privirea însă îi alerga de ici-colo, iscoditoare. Toma știa că pe el îl caută. Totuși privirile lor se găsiră. Ochii ei erau verzi, mari, cu o lumină tainică, moale și învăluitoare ca o îmbrățișare. Sufletul lui se înfioră până în temelii, parcă i s-ar fi lămurit deodată o lume în care până azi a bâjbâit ca orbul fără călăuză. Pe fața ei se ivi o umbră de uimire. Era semnul că în inima ei s-a petrecut aceeași revelație (*Ibidem*, 219-220).

Recunoașterea este, astfel, efectul privirii și al reduplicării în contexte diferite, rezultând „sentimentul unui *déjà vécu*” menționat de Ov. S. Crohmălniceanu (Crohmălniceanu, apud Simuț 2003, 84). De aceea, dintr-o perspectivă exterioară, protagonistul recunoaște: spațiul – „Din primul moment avu impresia că a mai umblat cândva pe-aci” (A.E., 209); logosul – „Citind i se părea mereu că întâlnește lucruri care dormeau într-însul, pe care le-a visat cândva și apoi le-a uitat când s-a deșteptat” (*Ibidem*, 126); sufletul-pereche – „În piața palatului avu o tresărire ciudată. Își aruncase ochii pe celălalt trotuar și zărise o femeie necunoscută la brațul unui bărbat necunoscut. O vedea numai din spate și totuși simțea că o cunoaște” (*Ibidem*, 219).

Așteptarea în hotarul lăuntric

Pe de altă parte, configurația romanului permite asimilarea acestuia ca un spațiu încapsulat în sfera psihicului. Mai exact, evenimentele din capitolele ce urmăresc acțiuni dinainte de Bucureștiul secolului al XX-lea – *Navamalika*, *Isit*, *Hamma*, *Servilia*, *Maria*, *Yvonne* – formează o producție iluzorie a inconștientului care amestecă haotic amintiri din trecutul lui Toma Novac. Spre exemplu, capitolul *Ileana* dezvăluie informații relevante care permit amestecarea experiențelor în inconștientul personajului: studiul filosofiei în Germania, continuat de vizitarea Parisului, Indiei, Mesopotamiei, Egiptului. Toate aceste călătorii în țările străine ce sunt descrise între capitolul *Începutul* și capitolul *Ileana*, dublate de teoria care i-a fost expusă de Tudor Aleman, reprezintă dovezile care pot îndrepta privirea de la caracterul metafizic la cel psihanalitic.

Dacă punem în aplicare premisa de mai sus, atunci recunoașterea primește alte valențe, devenind paramnezie – o falsă recunoaștere, adică iluzia de memorie care transformă percepția în amintire. Așa cum o definește Georges Poulet în studiul său *Timelessness and Romanticism* (Poulet 1954, 3), paramnezia reprezintă emoția care îmbină convingerea că am văzut un eveniment cu

certitudinea că nu l-am mai văzut înainte. Deci se poate afirma că, prin intermediul paramneziei, realul și imaginarul se confundă, subiectul în discuție având dificultăți în a localiza exact amintirea sau a recunoaște situația. Acest procedeu apare și în ultimul capitol al romanului *Adam și Eva*, în care Toma Novac afirmă realizarea verificării supreme din teoria lui Aleman, identificându-se cu cele șapte avataruri ce sunt doar iluzii create de inconștient în urma crizei prin care a trecut protagonistul, tocmai acțiunea de a fi împușcat a generat starea de autoapărare în care individul se minte pe sine. De asemenea, paramnezia trăită de Novac își are rădăcinile în ideea kantiană potrivit căreia imaginația oferă individului puterea de a evada din limitele impuse de timp (*Ibidem*, 13), astfel spațiul în care se consumă așteptarea morții protagonistului ar fi chiar mintea sa.

Dintr-o perspectivă psihanalitică și modernistă, psihicul uman este spațiul care permite crearea unui cronotop intern. Pe de o parte, cronotopul intern se realizează în timpul visului, visul presupunând realizarea unei dorințe, unei temeri sau unei pedepse care au fost reprimare în viața reală sau care au legătură cu acțiunile petrecute recent (Freud 1980, 206). Astfel, așa cum am expus înainte, toate acele avataruri ale lui Toma Novac se dezvoltă în visul ce avea rolul de a-i expune „întâmplările vieții” într-un timp pe care muribundul îl percepe ca fiind scurt. Premisa visului își găsește originea și în nesiguranța bolnavului Novac: „«Și dacă toate astea sunt închipuiri care s-au smuls acum din subconștientul meu?... De ce însă tocmai acum?» întrebările roiau în creierii lui ca scânteile dintr-un cărbune peste care a căzut un strop de ulei. Îl dureau și-l oboseau” (A.E., 233). De asemenea, firul epic din cele șase medii existențiale puternic colorate evidențiază frica de moarte a protagonistului și dorința de a fi aproape de persoana iubită; acestea sunt particularități întâlnite în planul oniric. Tocmai în acest plan al inconștientului, mintea lui Toma Novac încearcă să rezolve drama prin care acesta trece, plasându-l într-un joc care evocă aceleași întâmplări în diferite contexte și

oferindu-i șansa de a accepta venirea morții. Deci, se constată că anacronismul se poate desfășura și între timpul obiectiv al ceasului – pendulei în cazul romanului – și timpul subiectiv al protagonistului afectat fizic și psihic ce își așteaptă moartea. Pe de altă parte, cronotopul intern la care avem acces prin intermediul discursului direct și indirect liber al naratorului omniscient schițează memorii ce respectă liniaritatea temporală, dar și perspectivele filozofice despre narațiune și timp. Având în vedere ideologia lui Derrida, conform căreia exteriorul este introdus în interior (Derrida, apud Currie 2007, 76), mintea încătușează locurile în care protagonistul Toma a fost și noțiunile pe care le-a asimilat despre diferitele culturi:

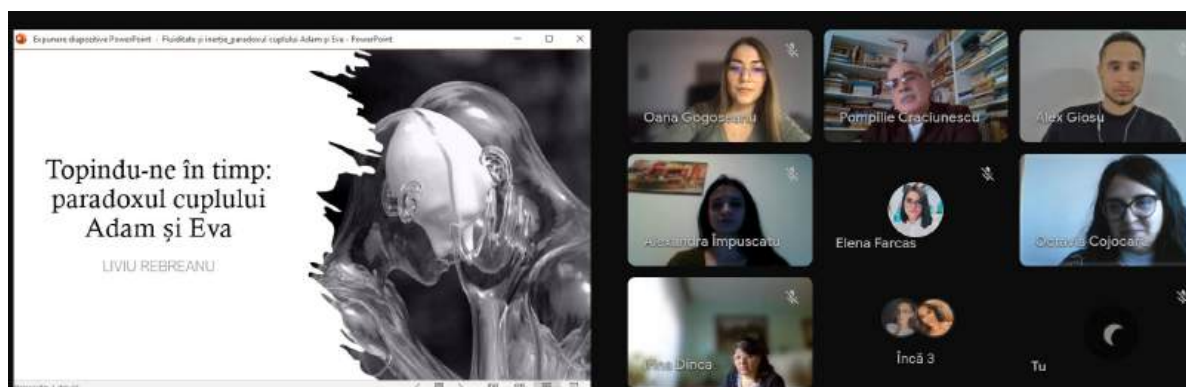
Exprimarea este exteriorizare. Ea importă într-un anumit exterior un simț care se găsește mai întâi în interior. Am sugerat mai sus că acest exterior și acest interior erau absolut primordial: exteriorul nu este nici natură, nici lume, nici un exterior real relativ la conștiință. Acum putem fi mai preciși. Sensul (semnificația) vizează un exterior care este cel al unui obiect ideal. Acest exterior este apoi exprimat și merge dincolo de sine într-un alt exterior, care este întotdeauna «în» conștiință² (*Ibidem*, 84).

Prin urmare, imposibilitatea de a separa mintea de corp și lume alături de particularitățile visului și de starea tulburată de paramnezie, incoerentă a protagonistului Toma Novac sunt argumentele care justifică teza conform căreia cele șapte călătorii spațio-temporale au fost schițate la nivelul cronotopului intern

din psihic, toate acestea pentru a accepta efemeritatea individului și drama ce se ascunde în spatele ei, pierderea persoanelor iubite și frica de necunoscut.

Concluzie

Acest articol oferă cititorului un cadru teoretic pentru analiza literară a temporalității din romanul *Adam și Eva*, urmărind modul în care așteptarea funcționează la nivelul compoziției și structurii. De aceea, am urmărit, mai întâi, locul romanului în contextul cultural în care a apărut, descoperindu-i focarul în lumea interioară, și anacronismul ce își găsește izvorul în viziunea rebreniană, capabilă de a oferi speranță, de a transpune viața omului deasupra începutului și sfârșitului pământesc, de a compune o carte a iluziilor eterne (Rebreanu 1931, 59) și în mărturiile mitologice. În continuare, am analizat așteptarea ca un rezultat al delimitării dintre timp și supratimp sau al delimitării dintre timpul exterior și timpul interior. Primul tip de așteptare a fost investigat prin disonanțele și similitudinile prezente în fluxul epic, observându-se modelarea așteptării în funcție de împrejurări, eros și thanatos. Cronotopul interior al protagonistului a fost epicentrul urmărit în relație cu cel de-al doilea tip de așteptare, examinându-se jocul de încercare-reușită din visul iluzoriu ce pregătea pentru acceptarea destinului. În consecință, elementele analizate au demonstrat că așteptarea este punctul central al temporalității din romanul rebrenian și au permis aducerea în discuție a unei perspective moderniste asupra imaginarului exotico-social configurat de Rebreanu.



Note:

¹ Traducerea mea. În original: "The time of the novel may break away from real time".

² Traducerea mea. În original: "Expression is exteriorization. It imports to a certain outside a sense which is first found on the inside. We suggested above that this outside and this inside were absolutely primordial: the outside is neither nature, nor the world, nor a real exterior relative to consciousness. We can now be more precise. The meaning (bedeuten) intends an outside which is that of an ideal object. This outside is then expressed and goes forth beyond itself".

BIBLIOGRAFIE:

Bibliografie primară:

A.E.: Rebreanu, Liviu. 1985. *Adam și Eva*. Postfața de I. Sîrbu. [Iași]: Editura Junimea.

Bibliografie secundară:

Butiurcă, Doina. 2018. *Liviu Rebreanu: Adam și Eva, lectură critică*. În „Studia Universitatis Petru Maior. Philologia”, nr. 25, 28-36.

Currie, Mark. 2007. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Eliade, Mircea. 1993. *Jurnal. Volumul I 1941-1969*. Ediție îngrijită de Mircea Handoca. București: Humanitas.

Eliade, Mircea. 2005. *Sacrul și profanul*. Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu. Ediția a III-a. București: Humanitas.

Freud, Sigmund. 1980. *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihologia vieții cotidiene*. Traducere, studiu introductiv și note de Dr. Leonard Gavriliu. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Ionescu, Mariana. 1989. *Postfață*. În Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*. Postfața de Mariana Ionescu. București: Minerva, p. 233-249.

Muthu, Mircea. 1993. *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

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

Poulet, Georges. 1954. *Timelessness and Romanticism*. În „Journal of the History of Ideas”, Vol. 15, No. 1, 3-22.

Rebreanu, Liviu. 1931. *Amalgam*. București: Editura Socec & Co.

Simuț, Ion. 2003. *Liviu Rebreanu – monografie*, antologie comentată, receptare critică. Brașov: Editura AULA.

Sîrbu, Ion. 1985. *Postfață*. În Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*. Postfața de I. Sîrbu. [Iași]: Editura Junimea, p. 237-247.

Vancu, Radu, Goldiș, Alex, Olaru, Ovio, Pojoga, Vlad, Susarenco, Teodora, Frătean, Denisa, Baghiu, Ștefan. 2020. *Temporalitatea internă a romanului românesc (1844-1932)*. În „Transilvania”, nr. 10, p. 22-32.



O femeie pentru Apocalips sau despre așteptare ca anticipare a cunoașterii profunde

Alexandra-Mihaela ÎMPUȘCATU

Mai vorbim despre iubire ca formă a cunoașterii? „Suntem sortiți să rămânem închiși în noi sau să ne întregim în celălalt?” (Vulcănescu 1991, 17) se pune întrebarea în lucrarea *Logos și Eros*. Autorul continuă prin a descrie cele două principii ca „dragoste și vorbă cu înțeles, expresie cu tâlc [...], căci logos înseamnă în același timp mai mult decât vorbirea pură și simplă și mai mult decât cunoașterea gândită. Nu este prin urmare vorba de relația dintre iubire și cunoaștere pură și simplă, ci și de relația dintre ea și fundamentul rațional al existenței.” (*Ibidem*, 18).

Astfel întrezărim miza romanului horian, *O femeie pentru Apocalips*. Publicat în 1968, este construit în jurul cuplului Blanca și Manuel, personaje prin care autorul susține ideea de supraviețuire prin iubire, a energiei care permite atingerea adevăratei cunoașteri. Călătoria este infinită, sunt conturate trei epoci în care cei doi se regăsesc – un trecut îndepărtat – un Ev Mediu în care se desfășoară Reconquista –, un prezent familiar, adică Războiul Civil Spaniol din secolul XX și un viitor la fel de îndepărtat, anume Apocalipsa.

Ipostaze ale focului

Pe parcursul romanului, moartea apare cu o frecvență galopantă în vecinătatea iubirii. Există o permanentă tensiune între creație și distrugere. Când riscul pierderii își face simțită prezența, atunci pulsivitatea vieții – Eros – se naște tocmai pentru că presupune conservarea vieții, iar iubirea celor doi devine la fel de intensă precum evenimentele care îi

înconjoară. Simbolul focului oscilează între putere distructivă – „fumul acoperă satul, îl înghite, îl îndepărtează, îl desparte de castel și de colină, înșfăcate în înalt de cerul hulpav de vârtejuri și țipete, pierite pe vecie.” (Horia 2018, 19) – sau expresie a pasiunii: „bâjbâi ca beat urcând scara ce scârțâie sub povara unirii noastre și va urma, deasupra focului arzând în vatră, o nouă izvodire a Marii Lucrări, a Transmutației, o alchimie vie” (*Ibidem*, 38).

Dar vorbim despre un „Eros al virtuții ori nu al viciului” (Platon 2005, 98), care duce la o stare de plenitudine originală, printr-o aspirație ascensională, Manuel o vede pe Blanca ca fiind „nebănuită, cunoaște prin premoniție. S-a trezit în toiul iubirii ca în punctul culminant al cunoașterii. După ce am cunoscut-o s-a schimbat totul.” (Horia 2018, 90). Ea este așadar cea care îl îndreaptă către ascensiune spirituală. Salvată din mâinile unui maur, în timpul Recuceririi, de către Manuel – cavaler, fost student la medicină și actual negustor de cadavre – petrece alături de acesta o noapte care schimbă cursul existenței amândurora:

fusesem ca botezat prin iubire și străbătusem într-o noapte toate distanțele secrete ale universului. Pe viitor, puteam înțelege totul, nu datorită latinei și medicinei pe care le stăpâneam, ci prin înțelepciunea primară pe care Blanca o trezise în mine și care acoperise rănilor sângerânde din care eram alcătuit și care nu lăsau să mi se vadă privirile interioare, căci eram menit durerii, asemenea unui Prometeu inutil. (*Ibidem*, 81).

În termenii folosiți de Julius Evola, vedem cum „calitatea masculină sau feminină primordială pătrunde și împregnează întreaga ființă, așa cum o culoare pătrunde un lichid”. Cuplul se întrecește în „misterul Unului” (Evola 1994, 76) și transcende.

Întregul cunoașterii este alcătuit din variate simboluri care conduc la unitatea romanului, iar cel mai des vom regăsi elementul focului. Războiul, pasiunea carnală, iubirea și avântul ei, ascensiunea și cunoașterea, toate acestea stau sub această idee-umbrelă a focului, reprezentată sub toate formele sale, „de la a incendia la a încălzi” (Horia 2018, 8). Atât puterea devastatoare: „duhoarea fumului devine înecăcioasă, dau pintenii calului ce nu mai poate înainta, aproape că nu mai mișcă [...] și-n timpul ăsta moara noastră arde, cuprinsă de flăcări, de fum și de țipete.” (*Ibidem*, 70), cât și cea care ghidează, având o deplasare verticală: „în fața acestui foc ce ne mistuie pe amândoi, atât de aproape de flacăra purificatoare, de această mișcare ce ne anihilează toate prefacerile, simt cum mă îmboldesc vechile mele nebunii de alchimist” (*Ibidem*, 37) sunt ipostaze ale elementului, care apare atât ca „fenomen fizic cât și metafizic.” (*Ibidem*, 11).

De asemenea, prezența cimbrului este relevantă, deoarece devine laitmotivul întregului roman. Semn al reînnoirii, puterea i se manifestă în momentele de zbucium intens și astfel devine un simbol cathartic, care reordonează universul cuplului și produce eliberarea de tensiune:

Și vine goana nebună printre fugari, urmăritori, dușmani, dar și cei de-un grai, și-apoi trapul, galopul, opririle printre flăcările mușcătoare, brațele, spadele, salturile anevoioase, mirosul de sânge și fum, carnea pârjolită ori urlândă, pietrele lovite de copitele potcovite. Mireasma de cimbru mă face să deschid ochii. (*Ibidem*, 20).

În prefața cărții, Mihaela Pasat consideră cimbrul și un simbol al „procesului de așteptare, dinaintea cunoașterii profunde.” (*Ibidem*, 13). Așteptarea devine un

eveniment important deoarece este catalizatorul ascensiunii lui Manuel. Înțelepciunea pe care o dobândește prin iubire este posibilă datorită acestui moment-cheie în relația cu Blanca, anume cel al despărțirii celor doi, vreme de cinci ani. În continuare, doresc să abordez tema așteptării și felul în care aceasta se raportează la relația cu timpul, dar și cu iubirea, în cazul cuplului Manuel–Blanca.

Așteptare și speranță

În lucrarea *Între speranță și așteptare*, Liana Gehl afirmă că atunci când „așteptarea nu se împletește și cu o dimensiune care să transeandă orizontul temporal, aceasta îl poate ține pe om prizonier în propria imanență.” (Gehl 2015, 12). În *O femeie pentru Apocalips*, Blanca, ajunsă „vestită-n sat pentru credința ei.” (Horia 2018, 78), este despărțită de Manuel vreme de cinci ani, timp în care iubirea nu este risipită. Este o iubire care mai degrabă anihilează timpul, nu i se supune, iar despărțirea este un moment necesar pentru a traversa propria condiție. Manuel, în acest timp, vede o altă față a lumii prin Xavier, Alfarabi și Aben Halevi – cele trei călăuze ale sale – și anume cea spirituală. Îi surprinde esențialul prin intermediul Blancăi, figura pe



Fotografie realizată de Maria Dimian

care o poartă cu sine: „Părintele Xavier n-a făcut decât să definească lucrurile. Mi-a spus: Tu ai credință fiule, însă nu știi acest lucru. Și așa era. O regăsisem de când revenise Blanca să mă lumineze dinlăuntru cu licărul ei ciudat. Ea m-a creat din nou, cu ajutorul iubirii.” (*Ibidem*, 91). Astfel amândoi îndeplinesc destinul prefigurat de numele care le-a fost dat – „Emmanuel=Dumnezeu este în noi, Blanca=auroră” (*Ibidem*, 11):

Mi-a fost menit s-o întâlnesc pe Blanca, s-o părăsesc în scorbura unui măslin, să fug în ceață, să cad ostatec, să putrezesc într-o temniță, să-l cunosc pe părintele Xavier, apoi pe Alfarabi și pe ai săi, să mă-mplinesc încet-încet cu această lumină și să pricep, în cele din urmă, cu ochii pironiți mereu pe chipul acela, aflat, să zic așa, la îndemâna privirilor mele interioare, a nevăzutelor mele mâini. Am suferit, oare, departe de ea? [...] Ea mi-a înlocuit trecutul, și toate amintirile mele parcă au fost măcinate, tocite, topite în cele din urmă în una singură, frontieră extremă a unui trecut de demult și a unui viitor îndepărtat. Ea mi-a încercuit și mi-a țărnuț cuprinsul sufletului. (*Ibidem*, 78).

Blanca, de asemenea, nu manifestă o formă de așteptare pasivă, nu cel puțin precum Penelopa, figură arhetipală a așteptării. Este determinată în a-l regăsi pe Manuel și este deci mai degrabă o afirmare a *speranței*:

Am bătut toate dealurile între Consuegra și Almonacid și chiar mai departe, în ziua următoare, în partea unde s-a pierdut în neguri, am întrebat la castel, m-am dus la Eulalio, dar nici el nu mai revenise în veci la moară. L-am căutat printre morți, în ziua blestemată când maurii s-au întors la atac. Am oferit recompense. Nimeni, nici în sat, nici la castel, nu m-a ajutat să aflu ceva, câtuși de puțin, despre viața ori despre moartea lui. Parcă l-ar fi înghițit ceața, cu bidiviu și cu spadă cu tot, cu urma îmbrățișărilor mele pe tunică, pe trupul de adolescent fericit. (*Ibidem*, 69).

Natura celor două procese este diferită. Speranța presupune și o dimensiune care nu se lasă în voia timpului. Așteptarea are un caracter mai degrabă imanent. Liana Gehl descrie mai departe cele două procese astfel: „Unul (speranța) este activ, exprimă și o mobilizare a voinței, ceea ce presupune din start o implicare afectivă puternică, unită cu o dimensiune atitudinală. Celălalt proces în schimb (așteptarea), este o stare pur pasivă, care nu angajează voința decât, cel mult, în sensul de «a avea răbdare».” (Gehl 2015, 34).

Exilul lăuntric

Pentru Manuel, Blanca este începutul și sfârșitul, cu ea începe și se sfârșește propria viață. Este *apokalipsis* mai întâi ca revelație în privința celor misterioase, suflu inițiator, iar abia apoi vorbim despre Apocalipsa ca simbol al sfârșitului lumii, ca profecie. Drept urmare, cei doi asistă împreună la marele final, ieșind din istorie. Ultima parte a romanului indică acest final de ciclu, temă recurentă în operă și conformă cu viziunea autorului asupra lumii. Pe scurt, din perspectivă horiană trăim un timp al dezastrului, al despiritualizării. Este dezechilibrul lumii occidentale care se traduce prin bine-cunoscuta sintagmă *moartea lui Dumnezeu*: „Cu toate acestea, un optimism latent infuzează viziunea aceasta aparent lipsită de speranță. Desigur, în concepția ezoterică, hrănită de mitul unei eterne reînnoarceri, al metempsihozei în varianta hinduistă sau orfică, orice declin anunță și pregătește venirea unui nou ciclu, a unei alte vârste de aur.” (Bădiliță, Nicolescu 2016, 202).

În această cheie putem citi finalul romanului. Într-o lume distopică, cu un astru ce împrăștie „o lumină de final de sfârșit al lumii” (Horia 2018, 181), cuplul Manuel–Blanca este „condamnat la exil pe Pământ” (*Ibidem*, 176). În această *lume nouă*, un „Sfat al Înțelepților” interzice cărți precum Noul Testament, „al cărei text actual nu mai are nimic în comun cu cel autentic”, în timp ce „Crucificatul apare drept o ființă ștearsă și

problematică, înlocuit de alți Mântuitori, mai recent, strămoși direcți ai celor mai influenți membri din Sfatul Înțelepților.” (*Ibidem*, 185). De asemenea, Sfatul dorește să raționalizeze Timpul, pentru că oamenii îl folosesc în exces.

Ca răspuns, Manuel și Blanca se opun *actualului* prin lumea lăuntrică, dar sunt oprimați. Vor purta, în această lume, pecetea exilaților, a celor asupriți. Este reluat motivul timpuriu al prigonirii creștinilor de către cei care conduc: „s-au debarasat, așadar, de el și de mine, soția lui, vinovată de a consimți să-l iubesc [...] ne-au trimis ici și colo, după cum sunau sentințele, și n-am avut nicicând un cămin stabil.” (*Ibidem*, 175). Dar în timp ce Blanca conturează acest exil ca rătăcire, Manuel îi conferă o conotație pozitivă: „căminul nostru este în noi, așadar pretutindeni.” (*Ibidem*, 175), devenind astfel un moștenitor îndepărtat al gândirii filosofului stoic Seneca: „câtă vreme sunt parte a celor cerești atâta cât îi este îngăduit unui om să fie, câtă vreme îmi am în înălțimi sufletul, ce râvnește să vadă elementele cu care se înrudește – ce-mi pasă pe unde calc?” (Seneca 2015, 168).

Exilul este temă recurentă în opera lui Vintilă Horia. El însuși îndepărtat de propria țară de regimul comunist, va resimți pe parcursul existenței sale lipsa patriei. De altfel, *Dumnezeu s-a născut în exil*, primul roman din *Trilogia exilului*, va fi opera căreia i se va atribui premiul Goncourt. Jurnal apocrif al poetului Ovidiu, *Dumnezeu s-a născut în exil* se întinde pe durata a opt ani și descrie atent viața exilatului la capătul Imperiului, la Tomis. Între

poetul din secolul I și scriitorul Vintilă Horia, figură a secolului XX, se naște o legătură prin asemănare, iar identificarea îl îndeamnă pe autor la inserții biografice. Dar universul epic nu se va limita doar la Ovidiu. Vintilă Horia fie se va lega de diverse figuri ale culturii europene care au fost exilate (precum pictorul El Greco în *Cheile crepusculului* sau Platon în *Scrisoarea a șaptea*), fie va crea personaje care trăiesc această „existență în suspensie” (Bădiliță, Nicolescu 2016, 168) – precum Toma Singuran în *Prigoniți-l pe Boețiu* și, evident, cuplul Manuel-Blanca în romanul *O femeie pentru Apocalips*.

Dar, revenind la romanul supus atenției în prezenta lucrare, acesta se încheie simetric deoarece reapare simbolul cimbrului care preconizează un nou ciclu, reînnoirea: „și văzduhul se pătrunde de chipuri cunoscute și de mireasma unei ierburi sălbatice, care mi-a însoțit mereu începuturile.” (Horia 2018, 187).

În final, *O femeie pentru Apocalips* este expresia iubirii ca forță ireductibilă, a energiei care traversează timpul și este imună puterii sale devastatoare. Țintește dincolo și parcurge un drum vertical, către cunoaștere. Personajul Manuel întrupează acest lucru, este figura celui care se rupe de actual, devenind „Moștenitorul Pământului Îndepărtat” sau „Ultimul” (*Ibidem*, 183). Așadar, în opera lui Vintilă Horia iubirea este, după cum spune Ovidiu în *Dumnezeu s-a născut în exil*, unul din adevărurile care marchează ieșirea din pustiu a acestuia: „dragostea este cunoaștere.” (Horia 1999, 136).



BIBLIOGRAFIE:

Fotografie realizată de Maria Dimian

Bădiliță, Cristian; Nicolescu, Basarab (editori). 2016. *În căutarea „omului total”. Moștenirea literară și spirituală a lui Vintilă Horia*. București: Vremea.

Evola, Julius. 1994. *Metafizica sexului*. Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini. Traducere de Sorin Mărculescu. București: Humanitas.

Gehl, Liana. 2015. *Între speranță și așteptare: de la fiii lui Adam la fii ai lui Abraham*. Oradea: Ratio et Revelatio.

Horia, Vintilă. 1999. *Dumnezeu s-a născut în exil*. Traducere din lb. franceză de Al. Castaing, revizuită în prima fază de către autor iar într-o a doua fază de Ileana și Mihai Cantunari. Prefață de Monica Nedelcu. Postfață de Daniel Rops. București: Anastasia.

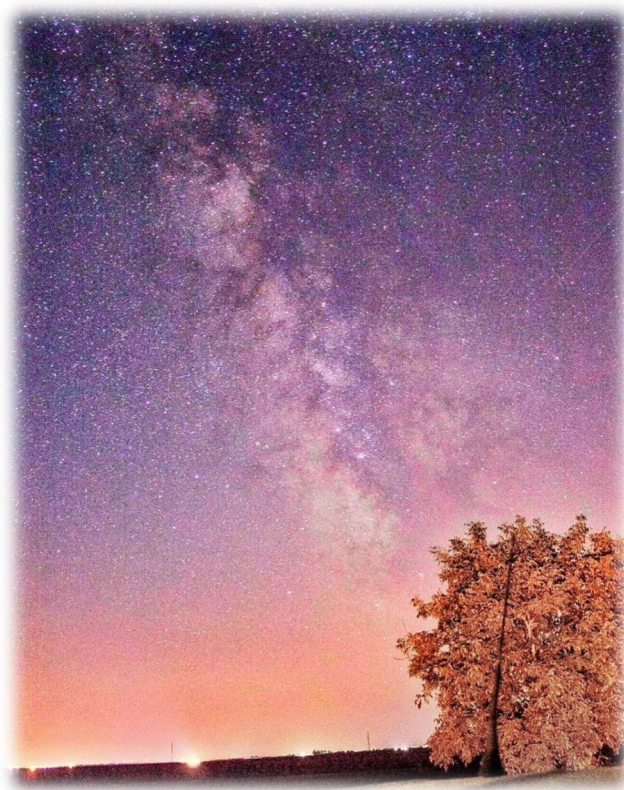
Horia, Vintilă. 2018. *O femeie pentru Apocalips*. Ediție revăzută. Traducere din limba franceză și prefață de Mihaela Pasat. București: Vremea.

Pasat, Mihaela. 2018. Prefață la *O femeie pentru Apocalips*. Ediție revăzută. București, Vremea.

Platon. 2011. *Banchetul sau despre iubire*. Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția. București: Humanitas.

Seneca, Lucius Annaeus. 2015. *Nu mai plânge! Consolație pentru Marcia. Consolație pentru Polybus. Consolație pentru Helvia*. Traducere din limba latină de Ioana Costa. București: Seneca Lucius Annaeus.

Vulcănescu, Mircea. 1991. *Logos și Eros*. București: Paideia.



Colocviul Literacum IX

Așteptarea: moduri și timpuri

LIT
CENTRUL STUDENTESC DE CERCETARE
LITERACUM

Centrul Studențesc de
Cercetare Literacum vă
invită la a cincea secvență a
Colocviului

Așteptarea: Moduri și timpuri

Prezintă:
Octavia Cojocaru,
*Topindu-ne în timp:
paradoxul cuplului Adam
și Eva*

Alexandra Împușcatu, *O
femeie pentru Apocalips:
Așteptarea ca predecesor
al cunoașterii*

Coordonare generală:
Pompiliu Crăciunescu



literacum

Centrul Studențesc de Cercetare
LITERACUM
vă invită la
prima secvență a Colocviului
AȘTEPTAREA : MODURI ȘI TIMPURI

Prezintă:
Ana Chindris, *Așteptare și lirism: Eminescu, Bacovia
și Mihail, Meridianul Sângelui: o analiză a violenței*

Coordonare generală: Pompiliu Crăciunescu

Luni, 6 decembrie 2021, ora 18:30



literacum

Centrul Studențesc de Cercetare
Literacum
vă invită la
a doua secvență a Colocviului
AȘTEPTAREA: MODURI ȘI TIMPURI

Prezintă:
Elena Farcaș, *„În ce constă simțul realității mele?”* Blecher
Sammy Tajkuma, *Enigma Eccelesiastului* Solomon

Coordonare generală: Pompiliu Crăciunescu

Luni, 10 ianuarie 2022, ora 18:30

Google Meet:
[Meet.google.com/rjq-dvq-kuv](https://meet.google.com/rjq-dvq-kuv)

Literacum
vă invită la
a șasea secvență a Colocviului
AȘTEPTAREA: MODURI ȘI TIMPURI

Prezintă:

Adina Știucă, *Între Marea Trecere și teroarea
așteptării bacoviene*
Alex Giosu, *Opera postumă a lui Kafka -
ambiguitate și absurditate*

Coordonare generală: Pompiliu Crăciunescu

Luni, 16 mai, ora 18:30
Sala 201



literacum

Centrul Studențesc de
Cercetare
Literacum
vă invită la
a patra secvență a
Colocviului

AȘTEPTAREA: MODURI ȘI
TIMPURI

Prezintă:
Andreea Popescu, *Rețele așteptări în drica
arhaică*
Elena Vlăsco, *Dualitatea așteptării
în drica lui Merin Sorensen*

Coordonare generală: Pompiliu Crăciunescu

Luni, 28 martie 2022, ora 18:30
Google Meet:
meet.google.com/rjq-dvq-kuv



literacum

Centrul Studențesc de Cercetare
Literacum
vă invită la
a treia secvență a Colocviului
AȘTEPTAREA: MODURI ȘI TIMPURI

Prezintă:
Elena Farcaș, *„În ce constă simțul realității mele?”*
Olivia Necșu, *Așteptarea, haltă a sufletului, în și dincolo de
timp*

Coordonare generală: Pompiliu Crăciunescu

Luni, 28 februarie 2022, ora 18:30

Google Meet:
meet.google.com/rjq-dvq-kuv

Grafica afişelor incluse în cuprinsul revistei:

- dezbateri *Pierderea și regăsirea eului* (părțile 2-5), episoadele 1-4 și 6 ale Colocviului *Literacum* IX — *Așteptarea: moduri și timpuri*: Mirela-Larisa Rof
- episodul 5 al Colocviului *Literacum* IX — *Așteptarea: moduri și timpuri*: Elena Farcaș
- dezbateri *Pierderea și regăsirea eului* (partea 1 și lansarea nr. 9-10 al revistei): Roxana Rogobete



literacum

literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM

Fotografie realizată de Maria Dimian

ISSN 2360 – 3194
ISSN-L 2360 – 3194

