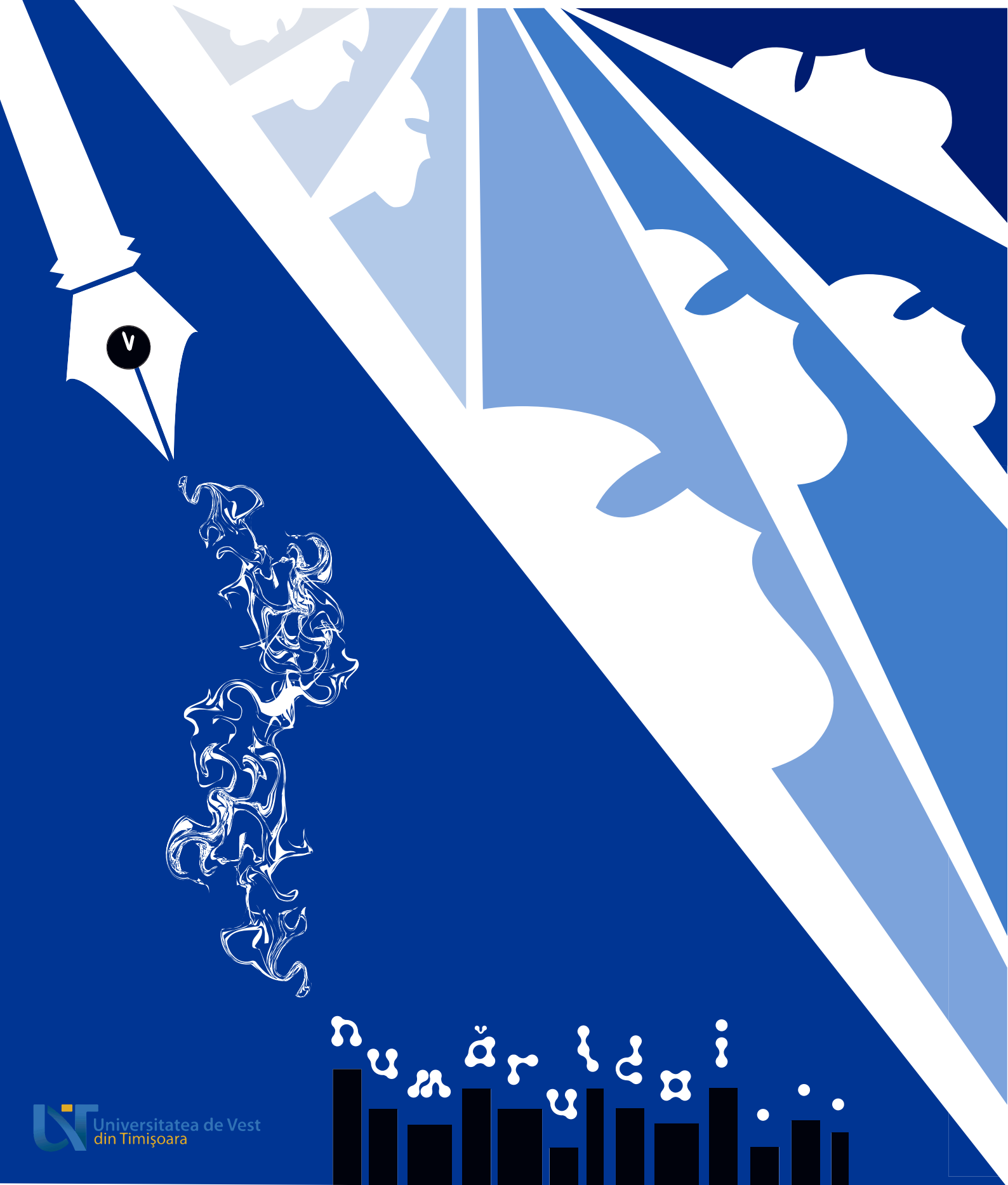


literadum

nr. 2/noiembrie 2014

revistă a Centrului Studențesc de Cercetare
literadum





literacum

revistă a Centrului Studențesc de Cercetare
literacum

COLECTIVUL DE REDACȚIE:

Redactor-șef: Victor Funar

Redactori: Lăcrămioara Bercea
Adela Stancu
Bogdan Balița
Nicoleta Papp
Teodora Udrescu
Aurora Dan
Teodora Dancău
Roxana Rogobete
Claudia Bucsa
Luca Mixich
Snejana Ung
Daniela Agheorghiesei

Secretar de redacție: Lăcrămioara Bercea

Secretar PR: Adela Stancu

Corectură: Roxana Rogobete

Tehnoredactare și grafică: Aurora Dan

Consultanți științifici:

dr. Irina Dincă

conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu

CONTACT:

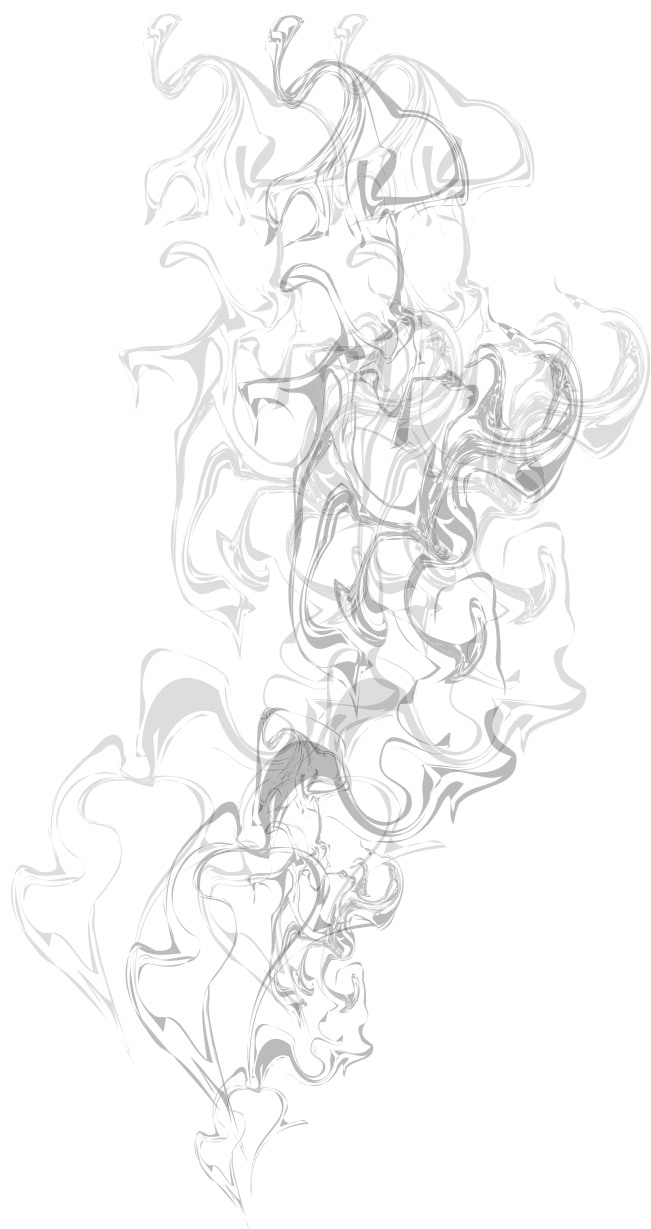
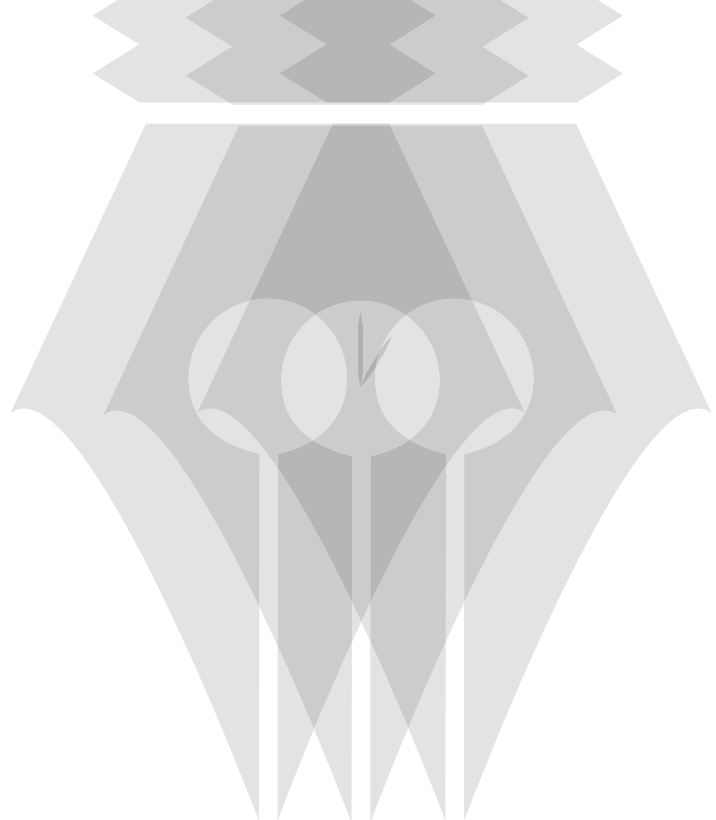
e-mail: literacum@gmail.com

facebook: www.facebook.com/literacum

site: www.literacum.ro

ISSN 2360 – 3194

ISSN-L 2360 – 3194



CUPRINS

literatura română

Gianina Haneș	Gellu Naum și visul cu ochii deschiși	4
Anamaria Garaș	Nuvelele „Fantastsimbolistului” Vintilă Horia	9
Snejana Ung	Morfologia exilului	13
Iasmina Bot	Thanatos și Eros în <i>Domnișoara Christina</i>	17

literatură străină

Roxana Rogobete, Bogdan Balița	Cioburi și mărgele	24
Victor Funar	Despre dandysm și despre integrarea dandy-ului în teatrul wildean	35

en-scène

Luca Mixich	Nocturnele lui George Banu...	42
-------------	-------------------------------	----

Arta

Claudia Bucsa	Ochiul fotografic, mesagerul războiului	47
Aurora Dan	Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu. Un film de Andrei Ujică. Autobiografia noastră – un film de Nicolae Ceaușescu	50
Nicoleta Papp	Hermann Nitsch și Acțiunismul Vinez	54

Actual

Ioneta Almăjanu	Colocviul studențesc Fundoianu/ Fondane 70	58
Roxana Rogobete	Colocviile studențești bucureștene desfășurate în anul 2014	61
Teodora Udrescu	Colocviul interuniversitar „WI-TI 2014” la Timișoara și Viena	63
Victor Funar	Colocviul Național Universitar de Literatură Română Contemporană de la Brașov	65
Adela Stancu	Colocviul Național Studențesc „Mihai Eminescu”	67
Denisa Gârnicănu	Colocviul Internațional Studențesc „Lucian Blaga” de la Sibiu	69

Atelier

Roxana Rogobete	Italo Calvino și dimensiunile literaturii	71
Roxana Fănuț	William Blake: <i>logos</i> și reprezentare	78

VARIANTE

Denisa Gârnicănu	Narcoticele, drama din umbra extazului	85
Roxana Rogobete	<i>Jouissance</i> prin <i>langue</i>	90

Gellu Naum și visul cu ochii deschiși



Suprarealismul este unul dintre cele mai confuze și mai controversate curente literare ale modernității, atât în sfera literară, cât și în cea artistică. Spun acest lucru deoarece nici atunci, în textele teoretice care dublau creațiile literare, nici în prezent, după o gamă variată de manifeste și critici, nu se poate stabili cu certitudine în ce a constatat suprarealismul, care au fost principiile directe ale acestuia. După cum observase și Ovidiu Morar, însuși André Breton, cel care a pus bazele suprarealismului, a simțit nevoia de a se întreba *Qu' est-ce-que le Surréalisme?* în 1934, deși la acea dată manifestele suprarealismului fuseseră deja scrise. Cert este că suprarealismul nu a fost un curent literar sau artistic constant, cu toate că putem identifica astăzi teme, motive sau idei comune suprarealiștilor de-a lungul timpului. Schimbările vizibile de la un autor la altul sau de la o perioadă la alta se datorează în principal refuzului unei estetici suprarealiste care să traseze anumite direcții de urmat, vizându-se tocmai „eliberarea imaginației creatoare de toate normele (logice, etice, estetice etc.) care o ținuseră până atunci încătușată” (Morar, 2003: 14). Asistăm astfel la o revoluție atât la nivelul limbajului poetic, cât și la nivelul ideilor, dinamitându-se în spirit avangardist poeticile tradiționale.

Deși toți suprarealiștii se raportează la vis ca la embrionul poetic al scrierilor lor, există

o serie de diferențe între poeții suprarealiști, care țin de modul acestora de raportare la oniric. Unii doar se apropie de lumea onirică, alții îndrăznesc să treacă granița, iar alții sunt mai ancorați în realitate, trăind însă stări halucinatorii, de delir continuu. Unul dintre cei mai reprezentativi poeți suprarealiști români este Gellu Naum, poezia lui purtând principalele însemne ale suprarealismului, printre care se numără atitudinea revoluționară, tendința nihilistă, regândirea modului de utilizare a cuvintelor (principii pe care suprarealiștii le împrumută de la dadaști), supremația visului, utilizarea metodei dicteului automat, sondarea inconștientului. În ceea ce privește știința, psihanaliza freudiană stă la baza suprarealismului literar și artistic. Visul este tema primordială a suprarealiștilor, acesta fiind analizat și interpretat pornind de la principiile indicate de Freud în scrierile sale. Astfel, suprarealiștii își construiesc opera raportându-se la vis ca la un spațiu în care se manifestă dorințele refulate conservate în inconștient. A da glas acelor dorințe prin explorarea viselor reprezintă centrul preocupărilor suprarealiste și, bineînțeles, ale lui Naum. Totuși, trăsăturile suprarealismului sunt trecute prin filtrul personalității poetului, astfel că Naum nu rămâne în totalitate fidel manifestelor bretoniene, ci pune bazele unui suprarealism personalizat.

Modul în care Gellu Naum se raportează la vis este unul original, așa cum observă Ruxan-

dra Cesereanu: „Cu obstinație sfioasă, Gellu Naum bate la ușa visului, preferând însă, starea de reverie între veghea germinativă și somnul tainic” (Cesereanu, 2000: 96). Deci, întâlnim la Naum preferința pentru starea de veghe, pentru acel teritoriu între realitate și vis, deși poetul comentează frecvent visul în poeziile sale, deviza lui fiind „un poem trebuie să fie semnificativ și profetic asemeni visului și, asemeni acestuia, semnificația trebuie să fie dereglată, absolut liberă” (Duda, 1997: 101). Pornind de la acest pilon al poeziei sale, putem spune că Gellu Naum se înscrie în rândul suprarealiștilor europeni, visul fiind așezat la baza liricii sale. Poeziile lui reflectă imagini ale unei lumi onirice, ale unei suprarealități spre care tinde, dar la care nu aderă în totalitate: „Așteptarea cu mâinile în vis/ plămânii deasupra nărilor/ O pasăre care aduce un cuțit// Te scot goală din oglinda în flăcări” (*Alfabet aquatic*).

Identificăm la Gellu Naum o „cumințenie” pe care o întâlnim și la alți poeți suprarealiști, precum Virgil Teodorescu – acesta din urmă nereușind să se desprindă total de realitate, conștiința îndeplinind un anumit rol în actul de creație – întrucât „Poetul rămâne mereu la graniță fără să traverseze fluviul fanteziei” (Cesereanu, 2000: 96). Tocmai din acest motiv, Gellu Naum nu utilizează metoda dicteului automat în maniera propusă inițial de Breton, ci rămâne lucid în aranjarea poemelor sale prin preferința sa pentru polemică.

Nu putem spune că absurdul, incoerența, straniul lipsesc din poezia lui Naum, însă modul în care acesta așază ideile reliefează faptul că funcția conștiinței este activă. Astfel, este evidentă critica poetului suprarealist la adresa convențiilor, a regulilor impuse în artă, el declarând în poemul *Drumetul incendiar*: „voi ști să-mi scot ventuzele de pe creier/ să se scurgă zeama puturoasă a viersului dulceag/ voi ști mamă în ceasurile de glorie/ să-mi flutur ciorapii împruțiți lângă porțile Academiei Române.”. În consecință, dicteul automat este îmblânzit prin intervenția rațiunii, poemul constituindu-se ca o polemică. Ovidiu Morar conchide afirmând faptul că, în ciuda apelului la haosul specific visului, din poemele lui Naum nu lipsește sensul: „Totuși, în spatele acestor incongruențe flagrante, se poate decela, ca și în cazul algiștilor, o evidentă notă polemică” (Morar, 2003: 246). Astfel, îndemnul bretonian „scrieți iute, fără un subiect ales dinainte, atât de iute încât să nu puteți să vă rețineți și să fiți tentat a vă reciti. [...] există o singură frază străină gândirii noastre conștiințe care nu cere decât să se exteriorizeze” (Breton, 1998: 42) nu este o piatră de temelie a liricii lui Naum, acesta din urmă preferând zonele de graniță, unde visul și realul se întrepătrund. Visul rămâne însă spațiul preferat al lui Gellu Naum, poetul comentându-l în bună parte din poeziile sale: „fluturii mari care aduc somnul/ care își trec antenele tăcute prin capetele noastre/ și ne sug visele/ care ne ronțăie

fața cu ferocitate/ și scot din toracele crispat/ mâini pricepute pentru făcut mulaje” (*Calul erotic*).

Un alt aspect interesant al suprarealismului este reprezentat de faptul că, nu de puține ori, poezia suprarealistă este asociată cu pictura, ambele tipuri de imagini, cea poetică și cea picturală, punând în lumină apetența suprarealiștilor pentru vis. Mai mult, unii poeți suprarealiști au realizat propriile desene care să le însoțească și să le completeze opera poetică, cele două coduri de exprimare a ideilor fiind deopotrivă interesante și originale. Împletirea armonioasă a poeziei cu pictura apare în așa-numitele pictopoezii ale lui Ilarie Voronca și Victor Brauner, acesta din urmă fiind unul dintre reprezentanții picturii suprarealiste. Această îmbinare a artelor demonstrează faptul că suprarealismul propune tocmai o depășire a convențiilor, a frontierelor dintre arte, pictopoezia fiind un manifest în sine pentru eliberarea modalităților de exprimare de sub dominația regulilor. Conexiunea dintre literatura și pictura suprarealistă nu se oprește însă la pictopoezie. E suficient să creăm imagini mentale în timpul citirii unui poem suprarealist pentru a identifica o serie de corespondențe între imaginile pe care poemetele ni le inspiră și cele semnate de pictori celebri precum Salvador Dali sau Max Ernst. De asemenea, putem observa felul în care fascinanta lume a visului se reflectă atât în pictură, cât și în poezie, imaterialitatea înghițind ambele universuri.

Imaginile fantastice create de către Gellu Naum în opera sa poetică își găsesc corespondențe în picturile lui Salvador Dali. Citind poemul *Calul erotic* ne izbim de imaginea fluturilor – imagine predilectă a suprarealiștilor – pe care Naum o asociază cu somnul, cu visul: „curg milioane de fluturi enormi/ fluturi cu aripile cât casele/ care produc vânturile cele mari/ fluturi pictați pe spate cu scene nocturne/ fluturii mari care aduc somnul/ care își trec antenele tăcute prin capetele noastre/ și ne sug visele”. Acești fluturi de dimensiuni giganticești, „cu aripile cât casele” care „aduc somnul”, apar și în tablourile lui Dali, fiind plasați de pictor în locul elicelor unor mori de vânt. Astfel, fluturii „care produc vânturile cele mari” nu reprezintă doar o imagine poetică în poezia lui Naum, ci și o imagine care stă la baza tabloului lui Dali, ambele imagini fiind construite prin asocierea unor contexte incompatibile din punct de vedere semantic. În plus, referindu-se la aceeași poezie, Ovidiu Morar conturează ideea că „se observă (ca în ceasurile păstoase ale lui Dali din *Persistența memoriei*) tendința lichefierii elementelor (verbul *a curge* revine de mai multe ori)” (Morar, 2003: 250). Astfel, la fel cum ceasurile lui Dali își pierd din consistență și se transformă în lichide, în poezia lui Naum „zeama bună a visului curge prin aceste lipitori” sau „curg milioane de fluturi enormi”. Ideea de curgere, de mișcare continuă e sugerată în ambele imagini (cea poetică și cea vizuală) prin conturarea fluturilor,

purtătorii viselor, contribuind la deformarea realității în manieră specifică suprarealiștilor. În plus, un alt aspect destul de interesant este reprezentat de faptul că, atât în poezia lui Naum, cât și în tabloul lui Dali, raportul om-insectă este inversat, în sensul că omul pare neputincios, slab în fața giganticilor fluturi. Observăm în tabloul lui Dali¹ un om cu o plasă de prins fluturi, în condițiile în care fluturii au dimensiuni uriașe în comparație cu omul respectiv. Este evidentă ironia lui Dali, care prin puterea imaginației reconturează relațiile din lumea obișnuită. Același lucru îl face și Gellu Naum în poemul său, deoarece fluturii sunt cei „care își trec antenele tăcute prin capetele noastre/ și ne sug visele/ care ne ronțăie fața cu ferocitate/ și scot din toracele crispat/ mâini pricepute pentru făcut mulate”. Deci, trecând dincolo de granița realului, fluturii, oamenii își pierd atributele obișnuite, lăsându-se modelați, metamorfozați de puterea visului.

Observăm faptul că visul cu haosul pe care acesta îl presupune nu este doar apanajul poeziei suprarealiste, ci și al picturii. Manifestarea acestuia la nivel pictural are în vedere estomparea contururilor, inversarea raporturilor obișnuite, deconvenționalizarea, dinamitarea regulilor, metamorfoza, o îmbinare îndrăzneță a culorilor, arbitrariul. Astfel, asemănările ușor de observat între poezia lui Naum și arta lui Dali nu sunt întâmplătoare, ci ele au la bază orientarea către oniric a ambilor artiști suprarealiști. Despre vis putem discuta

nu doar prin cuvinte, ci și prin imagini, cu atât mai mult cu cât consider că imaginea (fie poetică, fie vizuală) este cea care stă la baza suprarealismului.

Concluzionând, putem spune că visul apare ca temă literară preferată încă din literatura medievală sau din romantism, dar doar în cadrul suprarealismului îndeplinește un rol primordial, stând la baza *poiesisului*. Modul de raportare la vis al lui Gellu Naum este unul original, poetul trecând principiile bretoniene prin filtrul propriei imaginații și împletind armonios rezultatul obținut cu influențele din literatura anterioară sau contemporană lui.

BIBLIOGRAFIE:

- Breton, André, *Manifestes du surrealisme*, Editura Gallimard, Paris, 1998.
- Cesereanu, Ruxandra, *Deliruri și delire, O antologie a poeziei onirice românești*, Editura Paralela 45, București, 2000.
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Editura Univers, București, 2003.
- Naum Gellu, *Cerneala surdă*, în vol. *Literatura românească de avangardă*, Antologie, prefată, postfață, tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de dr. Gabriela Duda, Editura Humanitas, București, 1997.
- Naum, Gellu, *Poeme alese*, Editura Albatros, București, 1970.
- Până, Sașa, *Antologia literaturii române de avan-*

gardă și câteva desene de epocă, Editura pentru literatură, București, 1969.

Imaginile la care facem referire pot fi accesate la

[http://www.moma.org/collection/object.](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018)

[http://www.moma.org/collection/object.](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018)

<http://www.pinterest.com/pin/511791945125373519/> (accesate la

7.11.2014).

Nuvelele „Fantastismului” Vintilă Horia

Următoarele rânduri mi-am propus să prezint sinteza unor investigații pe tema evidențiată încă din titlu, care presupune analiza prozei scurte a lui Vintilă Horia, „un neobosit căutător de adevăr” (Crăciunescu, 2011: 21), și focalizarea pe câteva nuvele integrate în volumul numit *Moartea morții mele*, în care este reunită nuvelistica de tinerețe a lui Vintilă Horia.

1. Scurtă introducere în lumea fantasticului și a simbolului

Încă din prefața volumului, Mircea Popa subliniază faptul că începuturile prozei lui Vintilă Horia stau sub semnul fantasticului. Nimic mai adevărat, dacă luăm în calcul faptul că însuși Vintilă Horia construiește câteva teorii despre fantastic în două dintre cele mai reușite eseuri ale sale, *Reabilitarea fantasticului* și *O nouă înțelegere a fantasticului*, considerând fantasticul modern drept „prototipul unei arte ideale” (Horia, apud Popa, 1999: 6), artă care presupune o anumită tehnică de cunoaștere, iar în acest caz literatura se situează la același nivel cu celelalte științe sau arte. În cadrul prelegerilor sale, Pompiliu Crăciunescu explică faptul că „pentru Vintilă Horia literatura este o tehnică de cunoaștere de același ordin cu fizica, biologia, astronomia, psihologia sau pictura” (Crăciunescu, 2013).

Dacă literatura înseamnă artă, Vintilă Horia ne dă rețeta pentru realizarea

eficientă a acesteia, fiind de părere că arta nu înseamnă imitarea lumii înconjurătoare: „Arta e descoperirea unui simbol. Misiunea artistului se poate asemana cu aceea a omului din culise care ridicând cortina dezvăluie lumea nebănuită a scenei, o lume de înțelesuri limpezi și de fapte luminoase, pe care le ținea în umbră perdeaua obișnuită a vieții. Artistul care copiază realitatea nu face decât să redea faldurile și desenele fade ale cortinei. Artistul care transfigurează, care recrează realitatea imprimându-i legile originale ale propriului său suflet, împlinește misiunea adevărată a supraomului” (Horia, 2003: 33).

De aici putem deduce și faptul că artistul se află, cumva, între lumi, între cea reală și cea artistică, din moment ce el le dezvăluie celorlalți spectacolul, având funcția de mediator. Vintilă Horia îndeplinește această funcție, nuvelele și povestirile scrise de acesta se bazează pe recrearea realității, impregnate cu nuanțe fantastice.

„Opera literară nu are o formă și un conținut, ci o structură de semnificații căreia trebuie să i se cunoască raporturile” (Todorov, 1973: 8), spunea Tzvetan Todorov, lucru pe care îl încearcă și Vintilă Horia prin nuvelele sale. Același teoretician spunea că „fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural” (*Ibidem*: 42). Fantasticul este definit, deci, în raport cu realul și imaginarul.

Astfel, Vintilă Horia consideră fantasticul o condiție importantă pentru exprimarea sufletului uman, cu ajutorul simbolurilor; iar aceste idei sunt aplicate în proza scurtă din volumul menționat mai sus, în care intervenția amprentei personale este evidentă, ca o oglindă prin care vede lumea.

Dacă viața are un inefabil, acesta trebuie transpus și în literatură, iar redarea acestuia în literatură nu se poate face decât prin fantastic, prin folosirea unui limbaj care să îngăduie conceperea a ceea ce este mereu absent. Mircea Popa considera faptul că realitatea însăși reprezintă „o alcătuire eterogenă, impenetrabilă și enigmatică de semne și hieroglife ascunse” (Popa, 1999: 7), sarcina autorului fiind aceea de a reorganiza această lume de ambiguități și a-i da o nouă coerență, chiar dacă pentru a reuși acest lucru se apelează la fantastic.

Vintilă Horia afirma faptul că „marea artă a lumii a fost întotdeauna o artă a fantasticului, o evadare din realitate prin concentrarea în timpuri și simboluri *nenaturale* a unei întregi actualități de viață” (Horia, 2003: 34) și promova ideea că orice literatură mare se întemeiază pe simboluri. Denumirea pe care Vintilă Horia o dă acestui gen de scriere este *fantastsimbolism*, stadiul de înaltă perfecțiune al literaturii, întrucât, cu ajutorul fantasticului, dar și al simbolurilor, care trimit la meditație, condiția umană poate fi înțeleasă cel mai bine. Probabil din acest motiv Vintilă Horia adună în jurul câtorva simboluri

un mesaj, iar personajele acestuia încearcă să își găsească singure propriul țel. Personajele învață să privească universul dintr-o altă perspectivă, devenind receptive la miracol, revelație. Apropierea de fantastic rezultă din atmosfera care se degajă și caracterul șocant al întâmplărilor, întrucât se fac trimiteri la zonele ascunse ale realității, care pot fi atinse cu ajutorul fantasticului.

2. *Moartea morții mele-* **volumul fantastic de fantastic**

În continuare ne vom îndrepta atenția asupra câtorva nuvele din volumul precizat, iar prima nuvelă este chiar *Moartea morții mele*, nuvela care, încă din titlul care surprinde prin combinația de cuvinte, lasă loc întrebării „de ce?”, mai ales că reprezintă și titlul volumului de nuvele.

Evenimentele relatate în această nuvelă ating cotele imposibilității petrecerii lor în viața reală: întâlnirea cu *Moartea*, care devine personaj și primește corp. Vintilă Horia subliniază aici faptul că fiecare om are o moarte ce se poate transforma în dublul fiecăruia. Finalul nuvelei surprinde și mai tare, întrucât personajul își ucide propria moarte și își dobândește eternitatea, încât nici faptul că este înjunghiat de un pescar nu mai are efect asupra sa. Acest lucru, însă, marchează începutul fără sfârșit, înseamnă o moarte de plictiseală, ajunsă la culmile disperării: „Până atunci, Doamne, cum îmi voi ucide timpul? Aceasta e-ntrebarea!” (Horia, 1999: 135).

În povestirea *Despre moartea imposibilă a*

lui *Vladimir Noaptea*, Vintilă Horia dezvoltă foarte bine motivul dublului, motiv caracteristic literaturii fantastice. Miza acestei povestiri este existența unui personaj care joacă rolul dublului și anume suprapunerea existenței lui Vladimir Noaptea cu cea a propriului său destin: „dragă Vladimir, nu trebuie să uiți că tu trăiești grație mie; eu te-am creat și tot eu am dreptul să te distrug” (*Ibidem*: 42). Ideile dezvoltate și prezentate în întreaga scriere plasează cititorul în inima inexplicabilului prin existența unui eveniment straniu și îndeplinesc prima condiție a fantasticului: ezitarea cititorului în fața unei asemenea viziuni care creează ambiguitate.

Și în narațiunea *Ucigașul Teofil* întâlnim motivul dublului care dă senzația de mister întregii relatări. Cu toate că titlul ne spune încă de la început destul de multe despre personaj, aflăm de la narator că nu avem de-a face cu un „ucigaș obișnuit”, întrucât acesta nu a ucis niciodată. Prin urmare, nici numele personajelor nu sunt întâmplătoare. Numele Teofil este alcătuit din *theos* – Dumnezeu și *philos* – prieten, deci Teofil devine *prietenul lui Dumnezeu*, cel despre care titlul ne spune că este ucigaș. De asemenea, *Fekete* în maghiară înseamnă *negru*, deci din nou un simbol care ne ajută în adunarea informațiilor despre personaj. Faptul că „țeastă lui Tivadar se risipi în bucăți, iar trupul celui alt se topi ca un duh rău. Dragostea învinsese moartea” (*Ibidem*: 87) ne introduce într-o lume de basm, în care se petrec

evenimente supranaturale, dar cu final fericit. Teofil devine ucigaș în urma evenimentelor la care este participant. Vintilă Horia dă naștere celor două personaje, Teofil și Fekete Tivadar, care ajung să poarte o obsesie unul pentru celălalt, dar și o ură pe măsură, posibil provocată și de diferențele culturale existente între personaje (de menționat aici este existența mediului multicultural format dintr-o populație de români, germani și maghiari). Conflictul dintre cei doi se amplifică și astfel apare chiar și ideea crimei.

Vintilă Horia construiește cu măiestrie situații în care personajele sunt implicate pentru a crea o atmosferă stranie și a dezvolta o intrigă polițistă în care apropierea de fantastic este transparentă. În fond, atmosfera este lucrul cel mai important, întrucât criteriul autenticității fantasticului este crearea unei impresii specifice și intensitatea emoțională pe care o degajă.

Sufletul pisicii prezintă evenimente ficționale ce se apropie de fantastic. Chiar asemănarea dintre sufletul feminin și cel al pisicii este un prim semn care oferă prilejul pentru apariția misterului și a atmosferei stranie care invită la meditație. De asemenea, chiar și numele pisicii nu este ales întâmplător. Aceasta se numește Taina, semn că există ceva ascuns, care invită la cunoaștere. Astfel, într-o atmosferă terifiantă, au loc întâlnirile dintre Adriana și sufletul pisicii moarte. Remarcăm faptul că nu atitudinea față de evenimentele

relatate este cea care frapează și dă naștere BIBLIOGRAFIE:

fantasticului, ci însăși natura acestor evenimente. Crăciunescu, Pompiliu, *Literatură română*

Ceea ce vrea Vintilă Horia să sublinieze în această *în context european. Identitate, alteritate,*
 nuvelă este faptul că pentru a face artă, uneori, e *conexiuni - notițe curs masterat*, Universitatea
 nevoie de sacrificiu, chiar de moarte, întrucât fără de Vest din Timișoara, 2013.

sacrificiu totul ar fi perisabil și arta nu ar fi durabilă. Crăciunescu, Pompiliu, *Vintilă Horia:*

În nuvelele menționate întâlnim în mod *Transliteratură și realitate*, Traducere din
 frecvent „amprente” specifice lui Vintilă Horia limba franceză de Olimpia Coroamă, Prefață la
 cu privire la surprinderea fantasticului: motivul ediția în limba română de Basarab Nicolescu,
 dublului și substituirea identității, moartea Editura Curtea Veche, București, 2011.

amânată sau procedeul reîncarnării, oprirea Horia, Vintilă, *Introducere în istoria*
 timpului, urmând ca, la sfârșitul povestirii, *filosofiei românești moderne*, Prefață
 cititorul sau personajele să ia o hotărâre, după de Constantin Amărieuței, Editura
 ce autorul a produs asupra cititorului o impresie „Jurnalul literar”, București, 1999.

deosebită: groază, oroare, curiozitate, spaimă. Horia, Vintilă, *Credință și creație*, Ediție

În concluzie, pot afirma că am găsit îngrijită și prefață de Mircea Popa,
 răspunsurile la întrebarea de ce Vintilă Horia Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003.

își intitulează volumul și chiar o nuvelă *Moartea* Horia, Vintilă, *Moartea morții mele*,
morții mele. Posibil pentru că Vintilă Horia Ediție îngrijită și prefață de Mircea Popa,
 cunoaște experiența exilului, locul fără loc, și Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

aceasta dă naștere unei noi viziuni asupra lumii, Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura*
 posibil pentru că trăim înconjurați de simboluri *fantastică*, Editura Univers, București, 1973.

și acest lucru trebuie să se vadă și în literatură,
 posibil pentru că se spune despre cineva care
 pleacă dintre noi că nu mai e. Vintilă Horia nu
 a vrut acest lucru și ne-a demonstrat moartea
 morții, pentru că e, azi, mai mult ca niciodată,
 din chiar clipa în care, aparent ne-a părăsit.

Morfologia exilului

Nu sunt prea mulți scriitori care să reușească să traseze un demers autobiografic ce cuprinde o multitudine de fapte care s-au întâmplat întocmai și oameni care există sau au existat, oferind astfel cititorului o imagine autentică asupra vieții lor. Totuși, relatarea fidelă a unor scene marcante din viața autorului nu anulează inserția de elemente fictive, făcând dificilă stabilirea graniței dintre ficțiune și realitate. Fără doar și poate, acesta e cazul lui Norman Manea și al cărții sale, *Întoarcerea huliganului*.

Analizând nu doar impactul (auto) exilării asupra sa, ci și diverșii factori ce au dus la declanșarea dorinței timpurii de a pleca din țară, autorul scrie, astfel, nu numai o istorie individuală, ci reconstituie frânturi din istoria țării.

Ceea ce surprinde cititorul este maniera în care Norman Manea își structurează romanul. Acesta cuprinde patru părți, intitulate sugestiv *Preliminarii*, *Prima întoarcere (Trecutul, ca ficțiune)*, *Divanul vienez* și *A doua întoarcere (Posteritatea)*, precedate de capitolul *Barney Greengrass*, nume al unui loc ce constituie declicul (re)trăirii trecutului, ca ficțiune: „Pietonul avansează spre Barney Greengrass. «Locul îți va aduce aminte de viața anterioară», promisese prietenul” (Manea, 2011: 9).

Trama spectaculoasă a cărții pornește dintr-un punct temporal anterior nașterii autorului,

permițând astfel o privire comparativă între anii de dinaintea deportării și anii care vor urma. Astfel, *Prima întoarcere (Trecutul, ca ficțiune)* se deschide cu istorisirea întâlnirii dintre Marcu și nepoata lui Lea Riemer, părinții lui Norman Manea. Stabilirea acestui moment drept punctul *ab initio* al povestirii trecutului are, dincolo de potențialitățile istorico-descriptive ale vremii respective, și rolul de a-l determina pe cititor să devină părtaș la cele petrecute în interiorul familiei. Se produce astfel o familiarizare a cititorului cu personajele ce vor domina acțiunea romanului.

Cu toate acestea, inițierea autorului începe la vârsta de 5 ani, în anul 1941, atunci când este deportat împreună cu familia sa în Transnistria. Scenele premergătoare plecării, plecarea și anii petrecuți în deportare descriu cruzimile totalitarismului și, implicit, ale antisemitismului. Sunt descrise momente în care „viața, nu moartea, acaparase scena. Moartea pândează, însă, gata să-și ofere, și ea, serviciile” (*Ibidem*: 70). Devotamentul Mariei, tânăra aflată sub protecția familiei Manea, surprinde nu o dată. După încercarea zadarnică de a pleca împreună cu ei, Maria re apare în lagăr, aducându-le toate cele trebuincioase, lucruri care însă au fost confiscate de reprezentanții dictaturii.

După reîntoarcere, destinul nu pare a deveni mai prielnic, căci în 1958 Marcu Manea este închis la Periprava, „cea mai sinistă detenție

post-stalinistă” (*Ibidem*: 146). Erau cu adevărat vremuri în care „oroarea cădea, ca o fatalitate, oricând oricum oriunde, pe capul oricui” (*Ibidem*: 144). Toate aceste dureroase încercări de supraviețuire vor acutiza dorința scriitorului de a-și părăsi patria. Și într-adevăr, „exilul de la 5 ani, din cauza unui dictator și a ideologiei sale, se desăvârșise la 50 de ani, din cauza altui dictator și a unei ideologii aparent opuse” (*Ibidem*: 23). Perioada premergătoare plecării este una extrem de tensionată, iar această încordare izvorăște din dorința mamei bătrâne și oarbe de a-și dori unicul fiu prezent la înmormântarea ei, promisiune pe care fiul nu o poate face, fiind conștient că, odată plecat, nu se va mai putea întoarce.

Dar s-a întors... după 9 ani, mai exact în 1997, cu Leon Botstein, colegul său de la Bard College. Reîntoarcerea îi oferă prilejul de a redescoperi locurile natale și de a ajunge la mormântul mamei. Reîntors în țară, Norman Manea găsește o Românie democratică, dar care, în fond, își păstrează trăsăturile ce se dovedesc a fi etern valabile, aici nefiind „nici ordine, nici haos perfect, mereu undeva, la mijloc, să nu știi niciodată cu precizie ce ai de înfruntat, de prevenit” (*Ibidem*: 252).

Întoarcerea huliganului e o carte ce vorbește întâi de toate despre „boala și terapia cuvintelor” (*Ibidem*: 116). Exilul lui Norman Manea se dovedește a fi, din fericire, un exil incomplet, căci a reușit să ia limba-patrie cu el, în „casa melcului”: „Limba promite nu doar re-nașterea, ci și legitimarea, reala cetățenie și reala apartenență. A fi exilat și din acest ultim refugiu însemna cea mai brutală descentrare, arderea care atinge miezul însuși al ființei” (*Ibidem*: 174). Bucuria pe care o poate simți un om atunci când i se oferă prilejul de a auzi sau de a putea vorbi în limba maternă e nemărginită. O asemenea bucurie trăiește și Norman Manea atunci când vorbește românește. Forța terapeutică a limbii române reușește să transfigureze locutorul: „Limba revenise, pulsatilă, irezistibilă, redându-mă mie însumi” (*Ibidem*: 240). De aici rezultă și terapia prin scris, o bună modalitate de regăsire a sinelui.

Totuși, în fața scrisului se creează destule opresiuni interioare sau exterioare. Opresiunile exterioare țin de regimul politic, pe când cele interioare sunt limitări ale propriului eu ce încearcă să se salveze prin îmbrățișarea unei profesii cu totul străine: „Încercam să fug de Istorie și de propria mea istorie, în picarescul unei profesii căreia îi eram străin” (*Ibidem*: 166). Dar, la urma urmei, „ingineria nu mă vindecase, slavă Domnului, de mine însumi” (*Ibidem*: 139). O altă amenințare resimțită de scriitor o reprezintă exilul, întrucât afirmarea literară a unui autor într-un spațiu străin nu e deloc prielnică. Cu toate acestea, timpul a dovedit tocmai contrariul, oferind veridicitate spuselor autorului: „Nu există leac pentru boala asta, scrisul! Nici măcar femeile nu te

vindecă, știu. Banii, nici pe atât. Nici libertatea, nu, nici democrația” (*Ibidem*: 106).

Problema limbii române este însă tratată și dintr-o altă perspectivă. Având în vedere contextul istoric, autorul atrage atenția asupra faptului că în spațiul românesc de dinainte de revoluție, limba română cunoaște o neavenită diviziune. Astfel, miracolul limbii este dublat de o limbă de lemn, de un limbaj simplificat, menit să corespundă intereselor regimului. Pentru un scriitor, pendularea între cele două categorii diametral opuse este una extrem de dificilă. Alte „inovații” ale comunismului pe care autorul le remarcă sunt etatizarea spațiului și cea a timpului, procedee ce duc (in)voluntar la etatizarea ființei. De aici, precum și din suferințele anterioare, revine vechea problemă – plecarea.

Dovedit a fi inevitabil, exilul va atrage numeroase consecințe. Contribuția literară a scriitorului Norman Manea, plecat peste ocean, îi va aduce numeroase critici din partea românilor. Epitetele date scriitorului român de către comuniști nu sunt dintre cele mai generoase, ba dimpotrivă, sunt de-a dreptul rău-voitoare, aceștia numindu-l „antipartinic”, „extrateritorial”, „cosmopolit”, „piticul de la Ierusalim”, „agentul american”. Însă aceste vorbe sunt de prisos, căci, odată plecat, autorul dobândește ceea ce nu avea și nu ar fi putut obține în România: imunitatea, aceasta compensând orice rău venit din exterior. Un alt

avantaj al scriitorului este distanța, un avantaj ce îi permite autorului să își recupereze identitatea, creând totodată și o barieră de netrecut înspre și dinspre regimul malign din spațiul est-european. Mai mult decât atât, în fața atitudinii compatrioților, Norman Manea răspunde cu autoironie, stabilind cu exactitate poziția sa față de comuniștii români și felul în care era perceput de către aceștia. De aici se naște întrebarea ce își va găsi ecoul tocmai în titlul romanului: „Huligan? Adică marginal, nealiniat, exclus?” (*Ibidem*: 20). Urmarea firească este particularizarea acestei întrebări: „Dar antipartinicul, extrateritorialul, cosmopolitul apatrid care îți vorbește, ce fel de huligan o fi?” (*Ibidem*: 26). În fond, în capitolul *Arena lui August* (de aici fiind citate cele două întrebări), Norman Manea creionează un autoportret, folosind aceleași cuvinte ca și conaționalii săi, însă obținând un rezultat cu totul diferit. Pare-se că în acest caz August Proștu e cel ce câștigă confruntarea.

La urma urmei, ceea ce caracterizează poziția scriitorului român în raport cu atitudinea compatrioților este neutralitatea: „Nici comunist, nici disident... nu-i asta, cumva, aroganță? Prea vizibil nu eram, oricum, în balcanica lume bucureșteană. Altă aroganță, desigur. Și-apoi, emigrarea... departe, cât mai departe. Suprema Aroganță” (*Ibidem*: 24). Neutralitatea este cea care păstrează distanța, conferindu-i imunitatea necesară. În plus, această poziționare aduce

avantaje și așa-zisului adversar – Patria: „Renegatul 248).

trebuie pedepsit, pe când eu... nu-s decât vechea pacoste. Eu nu pot furniza surprize” (*Ibidem*: 12).

Însă premisele inevitabilei plecări sunt prezentate indirect în prima parte a romanului (*Trecutul, ca ficțiune*). Nu doar deportarea, ci și suferința cotidiană de după întoarcere a stat la declanșarea instinctului de a părăsi țara. În esență, ororile Istoriei au spulberat liniștea unei întregi familii bucovinene. Dorința de a pleca a părinților s-a transmis mai târziu și fiului, care a luat calea exilului la vârsta de 50 de ani.

Așadar, *Întoarcerea huliganului* e o carte tensionată care vorbește nu numai despre exil, ci și despre ororile Istoriei, miracolul limbii române și figurile părintești. Revenirea autorului în țară, într-o perioadă în care încă nu era suficient de indiferent față de trecut, îl ajută să reconstituie traseul autobiografic, surprinzând totodată suferințele ce au avut loc nu numai în familia Manea, ci în întreaga Europă de Est. Supraviețuitorul, reîntors în țară, constată că din orice perspectivă ai privi lucrurile, vina pândește mereu după colț, amintindu-ți de cealaltă opțiune: „Plecasem, până la urmă, plecasem! Vinovat că nu o făcusem mai devreme și vinovat că plecasem, totuși, în cele din urmă” (*Ibidem*: 21). Toate aceste vorbe pare-se că nu sunt decât o replică a ironiei sorții, la care însă, autorul îi răspunde tot cu ironie: „Trădătorul național sunt eu, nu cedez nimănui titlul” (*Ibidem*:

BIBLIOGRAFIE:

Manea, Norman, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, Iași, 2011.

Thanatos și Eros în *Domnișoara Christina*

Un roman care reușește să transgreseze granița dintre cele două lumi, oferind cititorilor posibilitatea de a trăi alături de personajele principale o poveste de dragoste imposibilă, dar în același timp tulburătoare și palpitantă, aceasta este definiția operei *Domnișoara Christina*. Mircea Eliade afirma în volumul *Memorii* (1907-1960): „După atâția ani de «literatură realistă», mă simțeam din nou atras către fantastic. Mă obseda o poveste al cărei personaj principal era o tânără moartă cu treizeci de ani în urmă. Aparent, ar fi vorba de un *strigoi* – dar nu voiam să reiau nici tema folclorică, atât de populară la noi și la vecinii noștri, nici motivul romantic al strigoiului (gen Lenore). În fond, nu mă simțeam atras de acest aspect al problemei. Dar mă fascina drama tristă și fără ieșire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpățânează să creadă în posibilitatea comunicării *concrete* cu cei vii, sperând chiar să poată iubi și fi iubit așa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată” (Eliade, 1997: 319). Eliade nu a dorit să ilustreze în acest roman versiunea tipică a strigoiului în viziunea oamenilor din popor, ci, mai degrabă, a fost interesat de imaginea domnișoarei Christina, de existența ei după moarte, de feminitatea ei nepământească și de vraja pe care moarta reușește să o răspândească în jurul ei. *Domnișoara Christina*

prezintă o viziune asupra lumii asemănătoare cu cea înfățișată de Mihai Eminescu în poemul *Luceafărul*. Și în poemul eminescian, ca de altfel și în romanul lui Mircea Eliade, este evidențiată tema iubirii imposibile dintre cei doi protagoniști ce aparțin unor planuri sau lumi diferite, în cazul poemului fiind vorba despre planurile terestru și cosmic, iar în cel al romanului de lumea celor vii în contrast cu lumea de dincolo.

Asemănarea dintre acest roman și poemul eminescian este evidențiată și de Edgar Reichmann care susținea că *Domnișoara Christina* „a fost inspirat și de celebrul poem al bardului național român Eminescu, care reia tema lui Hyperion, un tânăr zeu coborând din lumea lui să iubească fără speranță, o muritoare de rând” (Reichmann, 2005: 170). De altfel, în timpul întâlnirilor dintre domnișoara Christina și Egor, care aveau loc în iatacul celui din urmă, Christina avea obiceiul de a recita versuri din poemele *Luceafărul* și *Strigoii* ale lui Mihai Eminescu, poetul ei favorit din acea vreme. Iubirea pe care domnișoara Christina începe încetul cu încetul să o nutrească pentru tânărul Egor are rolul de a adânci din ce în ce mai tare zbuciumul interior al strigoiului aflat la hotarul dintre cele două lumi, încăpățânându-se să rămână în lumea celor vii în ciuda condiției sale. Domnișoara Christina reușește să îl atragă într-un mod ritualico-folcloric pe Egor, personajul

masculin principal al romanului, ca și când ar fi exercitat asupra acestuia un descântec, o vrajă în care muritorul este prins fără vreo porțiță de scăpare. Sabina Fânarul delimitează două planuri ale romanului lui Mircea Eliade: „Planul real pornește de la aventura erotică a lui Egor care îl duce în conacul familiei Moscu. Odată cu apariția lui Nazarie, acest plan se dedublează, insinuându-se un altul, fantastic. Lui Nazarie i se *năzare* că personajele, cadrul și evenimentele petrecute se sustrag prezentului printr-o ciudată regresie temporală. Suferința pe care o bănuiește a marca planul fizic-uman și natural – este efectul autoraportării acestuia la arhetipul «eternei reîntoarceri», care transformă ceea ce există în imagini ale vieții ca moarte” (Fânarul, 2003: 190).

Conflictul dintre Eros și Thanatos în romanul *Domnișoara Christina* este înfățișat ca o confruntare între zi și noapte, între starea de vis și starea de veghe. Separarea planurilor Eros-Thanatos, Zi-Noapte, Ființă-Neființă, Viață-Moarte vizează în mod special cele două personaje ale romanului, Egor și Christina, a căror poveste de dragoste pare a fi clădită pe o bază șubredă, hrănindu-se dintr-o iluzie ce se poate spulbera în orice moment. Moartea este reprezentată de domnișoara Christina care dirijează după bunul său plac planul fantastic, noaptea, iubirea, visul, și de către agenții ei: Simina, fetița posedată, doamna Moscu, vizitiul și caii de la rădvan, iar

Viața este întruchipată de Egor, ce aparține planului real, regimului diurn, stării de veghe, și de ajutoarele sale: Nazarie, doctorul și țărani din sat. Domnișoara Christina este capabilă să se strecoare cu multă dibăcie în lumea muritorului Egor, prezența ei putând fi percepută prin intermediul simțurilor pământești (olfactiv, vizual și auditiv), așa cum susține și Sabina Fânarul: „În planul real, o imagine, un zgomot, o atingere, un parfum îi fac pe cei doi bărbați să perceapă o prezență misterioasă și tulburătoare – strigoiul Christinei” (*Ibidem*: 192). Nazarie îi relatează înspăimântat lui Egor anumite legende pe care le-a aflat de la oamenii din sat despre faptele extrem de crude pe care strigoaica a fost capabilă să le comită în timpul vieții, proiectând în acest mod existența istorică a morții în afara realităților concret-istorice: „nu-i lucru curat cu domnișoara Christina. Domnișoara asta frumoasă nu prea și-a cinstit familia. Oamenii povestesc o groază de lucruri. [...] Puteai să-ți închipui că fecioara asta de boieri pune pe vechil să bată țărani cu biciul în fața ei, să-i bată până la sânge? Și ea le smulgea cămașa, și câte altele... Trăia, de altfel cu vechilul, știa tot satul ăsta. Și omul ajunsese ca o fiară, de o cruzime bolnăvicioasă, neînchipuită” (Eliade, 1996: 45).

Domnișoara Christina este evocată încă din primele pagini ale romanului de către Simina, care, deși nu avusese ocazia să o cunoască niciodată, văzând-o doar în tablou, manifesta

o dorință aparte de a o introduce în discuție, de a oferi oportunitatea și celor doi oaspeți, pictorul Egor Pașchievici și profesorul universitar Nazarie, să afle câteva lucruri despre ea. Rostind numele Christinei, Simina o invită pe aceasta să se alăture celorlalți meseni, deși în acel moment ea era singura persoană conștientă de prezența personajului în acea încăpere. Sanda, dorind să amâne pe cât posibil prezența fantomatică a Christinei pentru oaspeții neinițiați încă, o mustră pe Simina pentru cele spuse, întrucât rostirea numelui cuiva înseamnă instituirea existenței persoanei ce îl poartă, iar domnișoara Christina era moartă de treizeci de ani. Christina începuse să își facă simțită prezența atât în visele doamnei Moscu, cât și în cele ale Siminei, manifestându-și dorința de a nu fi uitată chiar dacă a trecut mult timp de când ea nu mai era în viață. Portretul domnișoarei Christina era păstrat la loc de cinste într-un salon în care nimeni nu mai intrase de când aceasta murise. Privirea Christinei părea că surprinde fiecare gest al celor care intraseră în acea cameră pentru a-i tulbura liniștea, iar la un moment dat atât Nazarie, cât și Egor se simt urmăriți îndeaproape și chiar intimidati de ochii sfredelitori ai fecioarei. Încă din momentul în care pătrunde în acea cameră și zărește portretul strigoaicei Egor simte că privirea domnișoarei Christina era ațintită spre el zâmbindu-i uman și trist, ca și cum ar fi dorit să-i destăinuie că dintre toți cei ce erau prezenți

în acel moment acolo el era alesul, cel pe care ea îl așteptase de atâta timp, treizeci de ani, să-i gonească nesfârșita singurătate. Afirmția lui Egor „Cu un asemenea model, nu se putea face decât o capodoperă” (*Ibidem*: 16), stârnește interesul și captează atenția domnișoarei Christina, ai cărei ochi sticlesc parcă mai viclean decât o făcuseră la început. Mirosul straniu din acea încăpere, precum și patul pe care Egor îl zărește într-un colț îl intrigă și îl duce cu gândul la faptul că acel salonaș, așa cum îl numise doamna Moscu, părea a fi camera Christinei. În odaia sacră pentru cele trei femei, așa cum era tot ceea ce ținea de domnișoara Christina, după cum bine observase Egor, mirosea a „tinerețe oprită pe loc” (*Ibidem*), ceea ce poate însemna atât o stagnare deznădăjduită într-o stare intermediară, dar și veșnicie, prezent etern.

Simina, copila de doar nouă ani care este capabilă să înțeleagă ceea ce se întâmplă în jurul ei în ciuda vârstei fragede pe care o are, este extrem de devotată defunctei, ajungând până în punctul în care devine complicea acesteia, având rolul de a-l introduce pe Egor în lumea Christinei. Micuța îi povestește lui Egor basmul în care era vorba despre un cioban și o împărăteasă moartă ce se îndrăgostesc unul de celălalt. Transpunerea basmului în realitate evidențiază rolurile celor două personaje ale romanului. Domnișoara Christina este împărăteasa, centrul lumii de dincolo, al celui altă țărâm, iar Egor este ciobanul

ce trebuie să parcurgă un proces de inițiere pentru a deveni capabil să ghideze destinele semenilor săi. Comportamentul pe care Simina îl adoptă de fiecare dată când Egor se află prin preajmă și cuvintele al căror tâlc muritorul nu pare a-l pricepe la început au rolul de a-l pregăti pentru momentul suprem: întâlnirea cu domnișoara Christina. Prima întâlnire dintre cei doi protagoniști are loc în cadrul visului lui Egor. Christina era altfel îmbrăcată de cum o văzuse Egor prima oară în tablou, de data aceasta purtând o rochie albastră, „culoare a infinitului prin care realul se transformă în imaginar” (Chevalier, Gheerbrant: 1994: 79), iar vocea ei părea a fi complet diferită de toate celelalte glasuri auzite în vis, ca și cum ar fi venit dintr-o altă lume. Domnișoara Christina îi mărturisește lui Egor că el este cel pe care l-a așteptat de atâta timp, cel de care a avut atât de multă nevoie, rugându-l totodată să nu se îndepărteze de ea, să nu se teamă de faptul că ea e moartă. Egor observă că atât înfățișarea Christinei precum și gesturile ei sunt profund umane și totodată extrem de feminine. Muritorul nu era înspăimântat de faptul că vorbea cu o moartă, ci se simțea mai degrabă tulburat peste măsură de apropierea caldă, de răsuflarea ei atât de feminină. Christina îi promisese că lui nu îi va face niciun rău, ci, dimpotrivă îl va iubi cum nu mai fusese iubit niciodată un alt muritor, dragostea ei pentru el devenind astfel modalitatea pașnică de a-l integra pe Egor într-o altă ordine

decât cea terestră. Mirosul persistent de violete ce se răspândește în întreaga cameră devine simbolul prin care moarta controlează acel spațiu: „această culoare secundară (violetul), rezultată din amestecul roșului cu albastrul [...] este simbolul temperanței, lucidității, reflexivității. Denotă un gen de echilibru între cer și pământ. Arta Evului Mediu îl înfățișa pe Iisus, înainte de supliciul de pe Golgota, îmbrăcat în violet, simbolizând astfel dubla sa natură: divină (-albastru) și pământescă (-verde) [...]. În nuanța sa de vânăt, este culoarea trecerii autumnale de la viață la moarte” (Evseev, 2001: 207). Egor realizează că Simina, doamna Moscu și Sanda erau conștiente de faptul că domnișoara Christina fusese în camera lui noaptea trecută, comportamentul straniu al fiecăreia dintre ele trădându-le.

Următoarea întâlnire dintre Egor și Christina are loc tot în cadrul visului ce devine în acest mod un spațiu mediator, deoarece „în tradiția prozei romantice orice vis deschide o poartă spre o altă realitate posibilă și aruncă îndoială asupra adevărului lumii...” (Ruști, 1997: 147). Balul din anul 1900 la care Egor participă înseamnă reîntoarcere în trecut, în perioada tinereții domnișoarei Christina, iar pătrunderea în sala de bal semnifică apropierea de centru, trecere a pragului dintre cele două lumi. Christina nu întârzie să își facă apariția, jertfind astfel clipe de eternitate, sosind într-o trăsură, vehicul ce vine sau pleacă spre lumea de

dincolo. Egor adoptă o atitudine de respingere față de strigoaică dorind să se convingă atât pe sine însuși, cât și pe Christina de crudul adevăr, faptul că ea era moartă. Intențiile Christinei sunt spulberate de neîncrederea manifestată de Egor precum și de teama pe care muritorul o simte de fiecare dată când strigoaica se apropie de el. Vorbele de dragoste pe care domnișoara Christina le rostește par a fi menite a-l face pe muritor să capituleze, să înțeleagă o dată pentru totdeauna că nu mai poate fugi din calea destinului, oricât de mult s-ar împotrivi, deoarece Christina e cea care îi fusese hărăzită dintotdeauna. Strigoaica este convinsă de faptul că Egor va ajunge să o iubească, să o privească fără teamă, să o accepte în viața și inima lui fără să șovăie nicio clipă, pentru că alesul ei nu era ca toți ceilalți ce sub puterea farmecului o urmau orbește, el fiind cel care avea puterea de a depăși barierele dintre cele două lumi.

Ultima întâlnire dintre Egor și Christina este hotărâtoare în privința deznodământului relației dintre cei doi. Gândurile Christinei sunt descifrate de Egor, care pare că înțelege în sfârșit cât de intense sunt sentimentele domnișoarei Christina pentru el. Christina îi destăinuie că el este singurul bărbat din viața ei, cel pentru care a avut curajul de a face sacrificiul suprem fără să îi pese de blestemul ce o apasă pentru că a îndrăznit să iubească un muritor, iar el, la rândul lui, trebuie să dea dovadă de temeritate și să scape

de teama reprezentativă condiției sale de muritor. Logodna lui Egor cu Sanda îi cauzează suferință domnișoarei Christina, care și-ar fi dorit ca inima muritorului să îi aparțină numai ei. Oricât de mult ar încerca Egor să se împotrivească gândurilor poruncitoare ale domnișoarei Christina, muritorul capitulează într-un final, recunoscând, la rândul său, că s-a îndrăgostit de strigoaică, deși la început s-a opus cu toată ființa sa, respingând vehement acel sentiment. Recunoașterea și descătușarea sentimentelor lui Egor pentru Christina, ce i-au adus acestuia sentimentul de eliberare mult așteptat pentru a o putea iubi fără constrângeri sunt anulate încă o dată de slăbiciunea manifestată de Egor, dovadă a condiției sale de muritor, de scârba, dezgustul, groaza ce au pus stăpânire pe el în momentul în care descoperă rana, singurul loc cald de pe trupul Christinei. Atitudinea lui Egor o întristează pe domnișoara Christina, care își dă seama în sfârșit că Egor nu se diferențiază cu nimic de ceilalți muritori, chiar dacă ea în tot acest răstimp s-a încăpățânat să creadă contrariul: „Ești și tu ca toți ceilalți, Egor, dragostea mea! Ți-e frică de sânge!... Ți-e frică de chiar viața ta, de destinul tău de muritor!... Pentru un ceas de iubire eu n-am șovăit în fața celui mai aspru blestem. Și tu șovăi în fața unei picături de sânge, Egor, muritorule...” (Eliade, 1996: 74). Rana Christinei din care încă picură sânge, deși ea era moartă, nu poate fi înțeleasă de mintea umană întrucât nu se înscrie în

niciun sistem cunoscut. Egor ar fi trebuit să simtă compasiune față de Christina, rana fiind o dovadă a condiției umane decăzute. Înțelegerea morții îl vizează pe Egor, nu pe Christina, deoarece ea conștientizează că oamenii o percep moartă, știe de unde vine precum, de altfel, știe că nu există moarte, doar ignoranță. Deznădejdea, disperarea pe care Christina le resimte provin din conștientizarea că Egor nu e capabil să înțeleagă sacrificiul ei. Ultimele cuvinte ale domnișoarei Christina („Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tânăr, ducând în mormânt șuvița asta de păr!... Ia-o, păstrează-o” [Ibidem]) răscolesc potopul sentimentelor ce duc o luptă aprigă în interiorul muritorului.

Privind lucrurile din perspectiva conflictului dintre cele două lumi, fiecare dintre ele având propriul reprezentant, este esențial să descifrăm semnificația numelor celor două personaje principale ale romanului. Numele Christina e de origine grecească provenind din cuvântul chriein ce înseamnă „Cel uns”, „Cel miruit”. În limba latină christianus însemna „urmașul lui Christos”, deci creștin. Christina acceptă sacrificiul suprem din dragoste, din compasiune pentru uman. Numele Egor cu rezonanțe slave, provine din grecescul Gheorghe, fiul Gheei, zeița Pământului. Alesul Christinei, umanul, refuză dezagregarea, dizolvarea în iubirea femeii ce vine dintr-o altă lume, cu alte cuvinte, refuză sacrul întrucât se

teme că ar putea pierde lutul trupului. În loc să accepte iubirea Christinei fără a mai privi înapoi, fără a se gândi la consecințe, muritorul preferă să se scufunde în frică, să se ascundă sub masca umanului. Focul pe care Egor îl declanșează la conac, dând vina laș pe Christina, are rolul de a purifica locul, de a mistui lumea, consumând iluzia, eliberând în acest mod esențialul. Christina este omorâtă a doua oară, de data aceasta tocmai alesul ei fiind cel care îi înfige drugul de fier în inimă. După crima absurdă pe care Egor o comite împotriva propriei ființe, îndepărtarea sa de centru se produce în mod definitiv și irevocabil. Muritorul ratează astfel accesul spre o altă dimensiune în care ar fi putut afla fericirea alături de Christina, rămânând cu un dor veșnic, asemenea feciorilor de crai din povești ce își caută zadarnic prințesa pierdută pe care speră că o vor regăsi într-o bună zi: „Așadar e adevărat – gândi el. Zâmbi trist. Totul fusese adevărat. El însuși, chiar el o omorâse; și acum, din ce parte să mai aștepte vreo nădejde, cui să se roage și ce minune îi va mai aduce aproape de el coapsa caldă a Christinei?...” (Ibidem: 87).

BIBLIOGRAFIE:

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dicționar de simboluri, vol. I, Editura Artemis, București, 1994.
Eliade, Mircea, Domnișoara Christina, Editura Minerva, București, 1996.
Eliade, Mircea, Memorii (1907-1960), Ediția a II-

a, Editura Humanitas, București, 1997.

Evseev, Ivan, Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Fânaru, Sabina, Domnișoara Christina. Intertextul în Eliade prin Eliade, Editura Univers, București, 2003.

Reichmann, Edgar, Un maestru al fantasticului în „Dosarul Eliade”, Editura Curtea-Veche, București, 2005.

Ruști, Doina, Dicționar de simboluri în opera lui Mircea Eliade, Editura Coresi, București, 1997.



Bunica mea

Ulei pe pânză, 30x40 cm
Artist plastic: Ștefania Crișan

CIOBURI ȘI MĂRGELE

„[...] Numai el
Printre ruine stă cu jocu-n mână,
Acele ieroglifice-n sens bogate
Cândva sunt astăzi doar pestrițe
cioburi.
Maestrului îi scapă, deșirate,
Și pier, amestecându-se-n țărână...”

(Hermann Hesse, *Ultimul jucător
cu mărgelile de sticlă*)

Prin mărgelile „pestrițe”, translucide se întrezărește și silueta unui *Magister ludi* al „ieroglifelor”. Ruinate de entropia universală, care mistuie orice organizare sistematizată, transformând totul în cioburi, semnele rămân jocul său. Scriindu-și opera într-o lume pulverizată de două războaie mondiale, desfășurate în decurs de doar 30 de ani, Hermann Hesse, pe de o parte, caută evadarea dintr-un cotidian clausturant, potrivit unei personalități cu înclinații filosofice, iar, pe de altă parte, *vita contemplativa* însăși pare a nu aduce mai multă liniște spiritului său. Astfel, dintr-o dublă precaritate – cu contemporaneitatea, dar și cu elita Sophiei –, Hesse încearcă, prin literaturizare, să găsească o soluție a crizei sinelui sau, cel puțin, să își potolească demonii interiori.

Vom încerca în continuare să investigăm câteva din căile-cărți ale autorului german ce pendulează între binecunoscutele jaloane impuse culturii moderne de Nietzsche, între dionisiac (precum în *Demian*, *Der Steppenwolf*) și apolinic (ca în *Das Glasperlenspiel*, trecând prin *Narziss und Goldmund*). Personajul hessian încearcă să „păcălească” încă o zi, să iasă din „incertitudinea” vieții și să își descifreze luminile și umbrele identității, fie că este un „lup de stepă”, fie că este un „*Magister*

ludi”. Drumul pe care îl străbate proza scriitorului curge (chiar și cronologic) de la instinctualul „teatru magic” la utopia castaliană, fără ca vreunul dintre acești *topoi* ce organizează magnetic circumvoluțiunile devenirii să fie o destinație.

Casta nebunilor

Prima cale la care apelează Hesse pentru recuperarea sinelui este reprezentată de cufundarea în irațional și dionisiac, escapism / *Zuflucht* menit să pună între paranteze adevărata *Zeitkrise* pe care o evocă romanul *Lupul de stepă*, publicat în 1927¹. Protestul individului față de banalul și vidul existentului vine dintr-un idealism care începe să își piardă fundamentul, cultura însăși fiind pusă sub semnul întrebării:

Oare tot ceea ce noi numim «cultură», sau spirit, sau suflet, sau frumusețe, sau sfințenie să nu fi fost cumva decât o stafie, ceva mort de mult și considerat numai de noi, de cei câțiva nebuni, drept autentic și viu? Sau toate acestea nu fuseseră poate niciodată autentice și vii? Nu cumva tot ceea ce ne cerea nouă, nebunilor, o trudă asiduă nu fusese dintotdeauna decât o fantomă? (*LS*, p. 58).

Evanescența oricărei forme de salvare duce la o adevărată „boală a secolului”, manifestată la nivelul macrocosmic al societății, dar și la cel microcosmic al individului, căci marele flux inundă cotloanele ființei: „*Der Steppenwolf* ist somit die Widerspiegelung einer tiefen Zeit- und Lebenskrise, eines inneren Kampfes in einer zerwühlten, nihilistischen Welt, die dem

Künstler unerträglich erschien" (Szabó, 1998: 76)². Romanul este, în acest fel, și reflectare anamorfotică a tentativelor lui Hesse de a se conforma lumii, de vreme ce, așa cum mărturisește într-o scrisoare către Hugo Ball, intențiile lui Harry de a-și lua viața au o pregnantă bază biografică. Scriitorul se simțea, în perioada respectivă, la fel ca personajul său Haller, un paria: „ich [...] in unserer Zeit ein hoffnungsloser Outsider sei" (Volker, 1972: 41)³. Marginal fiind, apelează la scriitură pentru a se elibera de nimicnicia lumii, iar însemnările lui devin, pe de o parte, o formă de *catharsis*, un

document de epocă, dat fiind că boala din sufletul lui Haller [...] nu este capriciul unui individ, ci boala epocii însăși, nevroza generației lui Haller, o boală care i-a lovit nu numai pe indivizii slabi și inferior, ci îndeosebi pe cei mai puternici, mai pătrunși de spirit și mai talentați. Însemnările acestea sunt [...] o încercare de a învinge marea boală a epocii nu prin ocolirea și înfrumusețarea ei, ci prin strădania de a transforma boala însăși într-un obiect al relatării. Ele reprezintă, literalmente, o călătorie prin iad, o călătorie bântuită când de teamă, când de curaj, prin haosul unui univers sufletesc inundat de întuneric, o călătorie făcută cu voința anume de a străbate iadul de la un capăt la altul, de a înfrunta haosul, de a suporta până la sfârșit suferința provocată de toate relele (LS, p. 42-43).

Pe de altă parte, *logosul* devine o modalitate de legitimare a propriei suferințe și de includere într-o castă, a „nebunilor”. Se descoperă aici o apropiere de Heraclit din Efes, căruia i se datorează prima „definiție” de ordin filosofic a *logosului*. Unul dintre attributele sale esențiale este faptul că acesta nu poate fi accesibil oricui: „can only be grasped by the few” (Stern, 1991: 584)⁴ – cei puțini aparținători ai unei elite a minții – o castă a inițiaților, „nebuni” și ei, marginali și ei, pentru că privirea lor pătrunde altfel realitatea, în răspăr

cu cei „normali”. *Logosul* este în toate și la vedere, dar semnificația sa se ascunde mulțimii, se ascunde „normalității”. Harry Haller găsește un fir al Ariadnei, vizibil și, simultan, invizibil (un „*logos*” al posibilei salvări), căci „reclama” făcută „teatrului magic” este expusă tuturor, însă rămâne ascunsă („câteva cuvinte care apăreau fugitiv, era greu să le citești, fiind nevoie să le ghicești mai mult” [LS, p. 52]), de nepătruns fiind și întreaga esență a vieții:

(Heraclit) spune: *oamenii se înșală în privința cunoașterii* (ή γνώσις) *lucrurilor vizibile, întocmai ca Homer, care a fost cel mai înțelept dintre toți elenii. Căci și pe el l-au păcălit niște copii care-și omorau păduchii, atunci când i-au spus: ceea ce vedem și prindem, lăsam în urma noastră; ceea ce nu vedem și nu prindem, ducem cu noi*⁵ (în Banu, 1963:

272) (s.a.).

Procesul cunoașterii mortifică lucrurile vizibile, în timp ce tainicul este cel care le marchează viața. *Logosul* la Hesse face mereu semn, însă nu este perceput decât de cei care acceptă să se debaraseze de realitatea cotidiană, lipsită de sens („Man spricht mir den Sinn für die Wirklichkeit ab. Sowohl die Dichtungen, die ich dichte, wie die Bildchen, die ich male, entsprechen nicht der Wirklichkeit” [Hesse, 2003: 57]⁶): „Unlike Plato's forms, which belong to a transcendent realm, the Logos is fully present in our common waking life: but most of us are caught up in our private worlds, unable to really see what surrounds us” (Stern, 1991: 585)⁷. Întreaga peregrinare a lui Harry Haller se instituie într-un spectacol la care „INTRAREA NU E PERMISĂ ORICUI – NU E PERMISĂ ORICUI” (LS, p. 52). În locul unui bilet de intrare cumpărat de la ghișeu, ne este îngăduit să îl vizionăm numai având un „diagnostic” potrivit de la

psihiatru, căci „INTRAREA SE PLĂTEȘTE CU MINȚILE” (LS, p. 183).

Diagnosticul lui Harry Haller este clar, ancora care să îi legitimeze existența în „cetate” lipsește: „Cum să nu fiu un lup de stepă și un sihastru jerpelit în mijlocul acestei lumi, când dintre toate țelurile ei nu împărtășesc niciunul, când bucuriile ei mă lasă rece!” (LS, p. 50). „Lupul de stepă” apare odată cu destrămarea unității de sine, de aceea el și percepe durerea ca pe o mutilare necesară, amintind de Novalis: „Ar trebui să ne mândrim cu durerea – orice durere ne amintește de rangul nostru înalt” (LS, p. 37). De unde vine această exacerbare a suferinței? Antagonismul percutant dintre idealitate și realitate este dublat și de nonsensul unei perioade care nu își mai merită denumirea „the golden twenties”: acum

[v]iața oamenilor se transformă în suferință reală, într-un adevărat iad numai atunci când se întrepătrund două epoci, două culturi și două religii. [...] Haller este unul dintre acei oameni care au nimerit între două epoci, pierzându-și sentimentul de siguranță și întreaga lor naivitate, unul dintre acei oameni al căror destin îi condamnă să trăiască intens incertitudinea vieții omenești sub forma unui chin, a unui iad personal (LS, p. 43-44).

Constructul realității nu este suficient sinelui, îl face să se scufunde în infernul interior, coborâre care nu face decât să adâncească tainicul: „Cercetând hotarele sufletului, n-ai putea să le găsești, oricare ar fi cărarea pe care ai merge. Atât de adânc logos are” (în Banu, 1963: 255)⁸.

Pentru a putea scăpa de un sistem de reguli, de o viață supusă unui rațional mutilator și a unei birocratii denunțate în mod vehement („Ura de moarte biroul,

cancelaria sau locul de muncă al unui funcționar” [LS, p. 66]), Harry se supune unei tensiuni care pare să aibă doi poli critici: „Lupul de stepă avea, așadar, două firi, una de om și alta de lup [...] omul și lupul dintr-însul nu conviețuiau și nici nu se întrajutorau, ci se urau de moarte” (LS, p. 62). În acest fel, coexistă în el „câte două suflete, câte două ființe, dumnezeiescul și diabolicul” (LS, p. 64), ce își alternează pulsațiile și se află mereu într-un conflict. Care devine soluția protagonistului? – „Harry Haller e un «sinucigaș»: unul paradoxal însă, fiindcă nu își pune capăt zilelor, într-un moment de exacerbare a voinței [...], ci poartă moartea cu sine, trăind-o la nesfârșit, odată cu fiecare zi care se ridică din noapte” (Borbely, 1999: 141).

Confruntarea cu sine ar oferi premisele unei redempțiuni, așa cum este menționat și în *Tractatul despre lupul de stepă*, primit de Harry „de la un omuleț ciudat, purtător de pancartă, posibil saltimbanc și mesagerul unui circ, apariție nocturnă, histrionică” (Borbely, 1999: 137), ce prefigurează deja polifonia „teatrului magic”: „pentru a îndrăzni, în cele din urmă, să facă totuși saltul în cosmos, lupul de stepă ar trebui pus odată față în față cu el însuși, ar trebui să se privească adânc în haosul propriului suflet, devenind pe deplin conștient de el însuși” (LS, p. 76). Cine este cel îndreptățit să calce pragul acestui „teatru” personal? În varianta originală, Hesse optează pentru termenul „Verrückte” (tradus de George Guțu prin „nebuni”, iar verbul „verrücken” însemnând „an eine andere Stelle, einen anderen Ort rücken; durch Rücken die Lage, den Standort von etwas ändern”⁹, așadar, are, simultan,

un semantism spațial. Deși la Guțu nu este evidentă această componentă topografică (despărțindu-l „ne—buni”), Hesse accentuează tocmai ideea de „de-plasare”: „Nur—für—Ver—rücktel” Particula „ver” subliniază mutația spațială, torsiunea individului care nu își găsește locul într-un univers al raționalului. Adjectivul „verrückt” amintește clar de incapacitatea de raliere la o acțiune sau la o ordine prestabilită – „sich nicht verrückt machen lassen”¹⁰. Prin urmare, „teatrul magic” este destinat celor care nu se lasă „încastrați” decât într-un univers carnavalesc al metamorfozelor continue, în care iraționalul dionisiac, delirul și paradoxalul guvernează.

Călăuze îi sunt, pe rând, Hermine, Maria, Pablo, fiecare dintre cei trei augmentând personalitatea lui Harry și aducându-l la „castrul” de la care își va putea afla izvoarele sinelui: „Ai nevoie de mine ca să înveți să dansezi, să înveți să râzi, să înveți să trăiești” (LS, p. 130). Dansul devine, astfel, o celebrare dionisiacă a existenței, un ceremonial care nu face altceva decât să dezvăluie, ritmic, o nouă trepidație interioară, odată cu fiecare pas. Teatrul magic presupune instinctualul. Practic, în maniera lui Heraclit, de impuritățile vieții nu te poți curăța decât prin recursul la viață:

Cei mânjiți de sânge se purifică cu alt sânge, întocmai cum cel coborât în mocirlă s-ar curăța cu noroi. Cine l-ar surprinde făcând așa ceva, l-ar socoti nebun. Și totuși (oamenii) continuă să înalțe rugi acestor chipuri (de zei), întocmai cum cineva s-ar adresa pereților, fără să știe ce sunt în realitate zeii și eroii (în Banu, 1963: 262)¹¹.

Dezrădăcinarea eului din lume este urmată de această căutare înfrigurată a fațetelor personale prin

pestrițele cioburi, a multiplelor „persona”, care nu pot fi descifrate decât printr-un proces de „de-plasare” interioară: „Ceea ce dorești tu este să părăsești timpul acesta, lumea aceasta, realitatea aceasta și să pătrunzi într-o altă realitate, care să ți se potrivească mai mult, într-o lume atemporală” (LS, p. 194). E întoarcerea la țărână evocată în *Ultimul jucător cu mărgele de sticlă*, revenirea la animalic, la acea latură de lup care poate să și ucidă din dragoste (cerința Herminei), dar, cel mai important, e jocul cu cioburile din care Harry își poate reconstrui personalitatea într-o manieră nouă de fiecare dată când își vede sinele reflectat în oglinzile de bălci ale „teatrului magic”: fiecare anamorfoză dă glas unei fațete a individului, astfel încât se naște o polifonie a sinelui din ludicul halucinant al permutărilor și aranjamentelor (polifonie manifestată și la nivelul multiplelor paliere textuale juxtapuse). Existența devine un complex joc de neînțeles pentru exterioritate: Harry Haller aparține fenotipului lui Malte Laurids Brigge, personajul lui Rainer Maria Rilke, căci pentru amândoi este valabilă căutarea înfrigurată a suferinței, singura care poate confirma trăirea: „Nu mă mulțumesc să fiu fericit, nu sunt făcut pentru așa ceva, nu asta mi-e chemarea. Chemarea mea este contrariul acestei stări” (LS, p. 167). Jonglarea cu aceste stări se constituie într-o varietate de „dansuri” cu sufletul, așa cum îl învață Hermina pe Harry.

Dacă „trupește, omul este unitar, dar sufletește niciodată” (LS, p. 79), Harry trebuie să devină un maestru al stărilor dionisiace pentru a se salva, însă râsul zeilor nu poate fi învățat așa ușor de un individ

supus destrucției lumii exterioare: „teatrul magic” devine, în acest sens, un „castru” (în sens etimologic, *castro*, *castrare* înseamnă „a decupa”, trimite la configurarea unui bazin ce pune apelor frână, le adună, oprind curgerea) al râsului dionisiac. Numai dacă „vei putea învăța să râzi întocmai ca nemuritorii” (LS, p. 197), poți accede în această castă a nebunilor, de inițiați în delir.

Casta înțelepților

Dionisiacul însă se dovedește greu de atins și „învățat”, dar, „așa cum nebunia reprezintă, într-o accepție superioară, începutul înțelepciunii, tot așa schizofrenia înseamnă începutul artei, al fanteziei” (LS, p. 212). De la o castă a nebunilor, scriitorul german se va „de-plasa” (doar face parte dintre sublimii „*Ver-rückte*”) la cea a înțelepților, conturând un utopic castru al științelor în *Jocul cu mărgele de sticlă*¹². Tărâmul Castaliei este, de această dată, cetatea raționalului postulată peste toate incertitudinile unei vieți trăite în lume. Dacă „nebunia” nu a fost salvatoare, atunci, poate, pentru Hesse, evadarea în absolutul logicii și al faptului de gândire bine sistematizat este un răspuns posibil. Poate că izvoarele iraționale, despre care deja am adus vorba, pot fi „captate” într-un „*castrum*”, liniștite și convinse să urmeze calea apeductului, bun simbol pentru ceea ce înseamnă valorizarea rațiunii geometrice în practică. Calea aceasta este calea ce transformă șuvoiul gălgâitor (*gorges*) în *stream*-ul util cetății. Așadar, scopul rațiunii devine utilitatea publică, sau de ce nu, utilitatea la nivel general uman a faptelor produse. *Persona* ce evoluează pentru Herman

Hesse în acest nou, dar diferit, „joc al imaginației”, este Josephus Knecht, un personaj a cărui „realitate” începe doar odată cu „cetatea” Castalia. Precum Knecht este construit artificial de sistemul educațional al cetății, la fel Castalia însăși este un construct al unei lumi destructurate de viciul de esență („epoca foiletonistică”, după nomenclatura hessiană), construct ce se dorește recuperator mai ales prin factura sa de „donator” de minți luminate înapoi către societatea de proveniență.

Knecht este, astfel, un „exemplar”, poate cel mai de soi, al acestui laborator de inteligență și supremație, ce funcționează pe principiile deja omnidiseminate ale utopiei sociale. Iar Castalia este consangvină utopicelelor antemergătoare, de la Platon la Al Treilea Reich.

Perfecțiunea organizării unei cetăți (cetate – model în mic al globalului model al universului, centrată, și centrat, pe om – în antropocentrism, sau pe Dumnezeu – în teocentrism) începe, poate, în dialogul platonician *Republica*, face halte importante în drumul său diacronic sub formă de augustiniană *Civitas Dei* (încercare de a apleca către teocentrism o lume încă antropocentrică prin moștenirea sa antică) sau se iluminează solar sub comanda imaginației lui Tommaso Campanella în *La città del sole*, își găsește „nașul” în *Utopia* lui Thomas More (Morus – este, în fapt, cel care propune termenul, cu provenință evident greacă, de la amalgamarea semantică dintre *ou-topos* și *eu-topos* – locul „de nicăieri”, dar și locul bun/frumos/adevărat). Din păcate, suflul utopiei se va reaprinde în secolul al XX-lea în fascism și comunism, pentru că, nu-i așa, la ce bun o utopie, dacă în ciuda evidenței, definitorii sieși,

a impracticabilității, nu își găsește instrumente sub formă de profeți, pentru a se transporta în realitatea mundană. Iar Hesse își construiește propria utopie, Castalia, din fragmente ale anterioarelor încercări, însă, contextual, autorul fiind postat tocmai în mijlocul afirmării fascismului, construcția sa va avea rol de contraexemplu.

Similar republicii lui Platon, în Castalia sunt reproduse: organizarea ierarhiilor, având preeminent rolul înțeleptului (filosoful la Platon, iar aici „jucătorul cu mărgelile de sticlă”, un *magister ludi* care este „un fel de principe sau mare preot, aproape o divinitate” [JMS, p. 38]), controlul educațional strict, prin care creșterea copiilor este în totalitate sub conducerea sistemului, dar, mai ales, raportul dintre cetate și individ. Individul e până la identificare element, instrument și serv al comunității. Dar aici se nasc anumite controverse chiar la nivelul interpretării scopului utopiei platoniciene. Avertizarea inițială din dialog este că, precum bine remarcă și Constantin Noica, republica filosofului grec este o republică interioară: „Platon nu-și propune [...] să ofere un tip ideal de stat, ci un tip ideal de om. Poate, dacă la un congres platonician, marii specialiști ar hotărî să nu se mai traducă dialogul prin Republica, ci printr-un titlu ca «Republica interioară», opera ar fi citită pe viitor altfel decât ca până acum, drept o lucrare politică” (Noica în Platon, 1986: 9). Modelul cetății ideale este doar un adjuvant, un obiectiv grandangular aplicat, de fapt, unei căutări a omului ideal:

Cercetarea de care ne apucăm este pe măsura unui om cu vederea ascutită iar nu rea, cred eu. Or, fiindcă noi /în această privință/ nu suntem prea grozavi,

cred că ar trebui să cercetăm în felul următor: [...] mai întâi în ce fel este dreptatea în cetăți. Și apoi să o privim și în indivizi, urmărind asemănarea cu elementul mai mare în înfățișarea celui mai mic

(Platon, 1986: 134).

Astfel văzute lucrurile, devine mai puțin periculos experimentul utopic la nivel social, iar moștenirea lăsată către fascism, de pildă, pare una nesangvină. Putem afirma, de asemenea, același tip de abordare în constructul lui Hesse. Până la urmă, focalizarea narațiunii din *Jocul cu mărgelile de sticlă* este asupra devenirii personale a lui Knecht, nume cu trimiteri directe către rolul său în „casta” castalienilor (de *Diener* – motiv recurent în proza hessiană, individ aflat „în serviciul” cetății, termen folosit deseori în sens peiorativ pentru a desemna un servitor, un sclav, o persoană care este supusă unor constrângeri¹³). Dacă inițial poziția strictă a acestuia în configurația socială a „provinciei pedagogice” (inspirată, să nu uităm, de Goethe prin *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, o altă utopie cu care Hesse se ține în apropiat contact intertextual, preluând oarecum critic modelul) este acceptată cu toată diligența, tocmai prin evoluția sa intelectuală, rolul de componentă funcțională într-un angrenaj, chiar dacă de o însemnătate prioritară, căci pentru Knecht „unul dintre principiile majore ale vieții noastre spirituale constă tocmai în disoluția factorului individual, în încadrarea pe cât posibil desăvârșită a insului în ierarhia autorității educative și a științelor” (JMS, p.7), acest rol îi devine străin, claustrant, chiar inacceptabil.

Dar care este „metoda” propusă de Castalia

pentru împlinirea individuală? Avem continua relaționare între membrii săi, oameni de știință sau artiști, selecționați prin triere valorică absolută. O astfel de „lume bună” poate oferi mediul prielnic unei afirmări a individului predispus excelenței. Totodată, provincia este un „turn de fildeș” ce-și protejează componenții de exterior, oferindu-le confortul de a trăi doar în miezul spiritului. Tumultul lumii cotidiene și nevoile bazale sunt eliminate, timpul este alocat în totalitate muncii intelectuale. Dar timpul este tocmai cheia acestei existențe sau, mai lămurit, eliminarea sa din ecuația vieții. Iar salvarea din timp se încearcă prin activitatea tutelară a ordinului castalienilor, prin „jocul cu mărgelile de sticlă”. Însă ce presupune această activitate ludico-intelectualo-spirituală? Răspunsul scurt oferit lectorului este că „jocul cu mărgelile de sticlă este, așadar, un joc care sintetizează toate conținuturile și valorile culturii noastre, se joacă cu ele, cam cum trebuie să se fi jucat cu vopselele de pe paleta sa un pictor din perioadele de înflorire a artelor” (*JMS*, p. 10). Dar, de fapt, jocul, prin inutilitatea sa practică, unicul său scop fiind jongleria intelectului, adică o nevoie de ordin superior, propune evadarea din real:

El devenise o aleasă formă simbolică a năzuinței spre desăvârșire, o alchimie sublimă, o apropiere de spiritul unic în sine, pe deasupra tuturor imaginilor și pluralităților, așadar o apropiere de Dumnezeu. Așa cum, de exemplu, gânditorii pioși din epocile mai vechi își reprezentau viața creată ca pe o cale spre Dumnezeu și concepeau varietatea lumii aparente ca desăvârșindu-se și atingându-și țelul final în unitatea divină, tot astfel figurile și formele jocului cu mărgelile de sticlă construiau, făceau muzică și filozofau într-un limbaj universal, hrănit de toate științele și artele, jucându-se și năzuind spre perfecționare, spre sensul pur, spre realitatea desăvârșită împlinită. „A realiza” era o expresie preferată printre jucători, care o interpretau ca pe

o cale eficientă de la devenire la existență, de la posibilitate la realitate (*JMS*, p. 36).

Putem astfel face o analiză deconstructivă a jocului hessian. În primul rând, la nivel epistemologic, „jocul cu mărgelile de sticlă” reprezintă un salt de la *dianoia* (διάνοια, intelectul analitic, cunoașterea prin despărțire, despicare) la *nous* (νοῦς, intelectul pur, sintetic, adică cel transcendent). *Dianoia* caracterizează spiritul științific, al analizelor raționale și postulabile, pe când *nous*-ul este prezent în lumea celor nonpostulabile, este intelectul filosofului sau, platonice spus, al înțeleptului ce pricepe universul chiar dincolo de limitele sale raționale. *Nous*-ul este în legătură cu divinitatea, de pildă, sau cu iraționalul. În plan ontologic, aceeași diferențiere s-ar traduce în dubletul devenire și existență sau în termeni germani *Werden* și *Sein* (omțând stadiul inițial al ființării, căci devenirea este procesualitatea care ar putea asigura ființei atingerea, din păcate asimptotică, a existenței, a *Sein*-ului). Cea dintâi formă de a fi, specifică umanului, curgătoare în timp, viciată tocmai de acesta, își caută salvarea, atât la Platon, cât și la Hesse, în *Sein*, în existență la nivelul atemporal și imaterial al divinității, al staticului, al perfecțiunii pure. Prin devenire, ființa evoluează ascendent pe scara cunoașterii, rămânând însă la stadiul de ființă, deoarece, dacă ar obține statutul de existență, ar înceta să mai fie ceea ce a fost (ființă). De aceea, devenirea este un proces asimptotic axei existenței. Cel puțin pentru Platon, obținerea salvării din precaritatea de a fi în lume, adică în timp, nu se poate face printr-un proces pur rațional,

fiind nevoie de un salt calitativ, de o revelație (exact cum va fi preluat sistemul în filosofia creștină), dar, esențialmente, precum ne dă de înțeles mitul lui Er, acest salt este posibil, chiar dacă nu inteligibil. Dar aici intervine marea schismă dintre poziția lui Heraclit și cea platoniciană. Heraclit, însă, consideră devenirea ca stație finală: totul curge, în opoziție este unitatea, viața este tot ceea ce există, ghidată de un *logos* intern ei, iar nu de unul aflat în transcendent! El oferă vieții statutul de esență. Calea devenirii ființei, prezentă și la filosoful efesian, nu duce în afara lumii, ci la înțelegerea ei așa cum este, pentru că scopul cunoașterii este a fi în legătură cu *logosul* înțeles ca intimă organizare a universului, aparținătoare universului, astfel, aparținătoare omului ca parte a acestuia. Iar atunci dezideratul devenirii nu este transcendența, ci coborârea în sine.

Astfel, jocul castalienilor este căutarea „verigii lipsă” din calea spre împlinire propusă de Platon, ei caută saltul revelator, ieșirea din ființă, prin iluminare, către existență. Jocul încearcă parcursul de la *Werden* la *Sein*, de la Heraclit la Platon, dar eșuează în găsirea idealului – Castalia nu are ca finalitate devenirea, ci are ca instrument devenirea pentru a atinge *Sein*-ul. Dar acest tip de existență este una până la urmă pietrificată, atribut posibil zeilor (care nu trăiesc, ci există), dar nu omului ce nu este decât devenire. Acceptându-l pe Heraclit, universul întreg nu e decât devenire, totul se mișcă, iar nimic nu este etern în sine, astfel încât tocmai devenirea este eternă și de neschimbat: procesualitatea este singura constantă, iar definiția lumii devine mișcarea, devenirea. Prin urmare, singura care există

este predicția: **devenirea este** (das *Werden* „ist”).

Să observăm argumentele din textul lui Hesse: personajul Knecht, reprezentant al tipului de realizare platoniciană, se găsește tocmai în fața imposibilității saltului calitativ de care aminteam și simte acuta nevoie a revenirii la viață, a evadării din utopie și a întoarcerii în ființare. Astfel se explică renunțarea la Castalia. Dar, pentru un individ ce fusese structural construit după percepțiile slujirii spiritului, aerul tare al vieții nu îi poate aduce decât moartea. Simbolică este întrecerea sa, provocată de tânărul Tito, cu soarele (reprezentare a lui Apollo), element declanșator al episodului final. Apa, heraclitiana apă, se războie astfel pe cel ce se dedicase existenței statice:

se simți crunt încolțit de răceala glacială, de sălbăticia și vrăjmășia apei, dar continua să creadă că dă bătălia pentru micșorarea distanței, pentru atingerea țintei concursului de înot, pentru stimă și camaraderie, pentru sufletul băiatului, când el și lupta în realitate cu moartea, care i se înfățișase și, îmbrățișându-l, se luase cu el la trântă. îi făcu față luptând din răputeri, atât cât îi mai bătuse inima

(JMS, p. 411).

Până la urmă, a obține existența pură înseamnă a deveni în moarte. Omul Knecht nu poate atinge nemurirea, dar, într-un fel, spiritul său superior este cel ce îi supraviețuiește, este cel ce prin curgerea sa în discipol reprezintă acel *logos* universal văzut ca unitate a lumii de Heraclit. Tânărul Tito, pe de o parte „orbit de soare” (deci de „lumina înțelepciunii”), pe de alta, îngrozit de apa „străină și rea”, se află la conjuncția dintre cele două tipuri de abordare a vieții, cea platoniciană și cea a curgerii heraclitice:

Amețit, cu răsuflarea tăiată, ajunsese în cele din urmă pe mal, văzu halatul de baie aruncat pe jos, îl ridică și

începu să-și frece mecanic cu el corpul și membrele, până când pielea amorțită i se încălzi din nou. Se așeză pe mal în bătaia soarelui, ca orbit, rămase cu ochii holbați spre apa a cărei față albastră-verzuie și rece îl privea acum straniu de goală, de străină și rea, se simți copleșit de nedumerire și de o jale profundă, până când, o dată cu dispariția epuizării fizice, deveni conștient de ceea ce se întâmplase și groaza puse stăpânire pe el (*JMS*, p. 411).

Acesta are posibilitatea împăcării Castaliei cu lumea, tocmai pentru că spiritul său nativ conține în nuce moștenirea părintească a filonului dionisiac (prin Plinio Designori), dar și aprecierea promisului său magistru Knecht. El este un „însemnat” al lui Pan, precum o arată dansul său fanatic:

Băiatul, plin de frumusețea sărbătorească a clipei și de simțământul de fericire născut din tinerețea și vigoarea lui, se propti încordat pe picioare și începu să-și miște ritmic brațele, cărora le urmă îndată corpul întreg, ca să celebreze într-un dans entuziast ivirea zilei și să-și exprime acordul intim cu elementele ce tălăzuiau și iradiau în jurul său. [...] Acest dans solemn ca la celebrarea unui sacrificiu, străbătut de ardoarea lui Pan (*JMS*, p. 407-408).

Jocul său va fi mult mai înalt: avem de a face aici cu un transfer de gnoză în manieră senzorială. Prin moartea sa (necesară!), Knecht „se transferă” către un Tito capabil de a-i înțelege intelectul, dar aflat sub cupola jocului, la fel cum scriitorul ce deține o raționalitate a poveștii (nu a vieții) are posibilitatea de a-și transfera rațiunea în personajul-recipient, caracterizat de ludic. Este procesul prezent în povestirea *Die Morgenlandfahrt* (*Călătorie spre Soare-Răsare*)¹⁴, scrisă în 1932 (bazată, se pare, pe destinul lui Gusto Gräser [vezi Kloos, 2014]). De altfel, *Jocul cu mărgel de sticlă* este dedicat „celor ce vizitează Orientul apropiat”, trimitere explicită la Confreria care acaparează întreaga existență și impune, la fel ca în cazul lui Knecht, „legea slujirii”. Fixarea în scris

a peregrinării spre Soare-Răsare devine pentru Lukas „unica posibilitate să [se] salvez[e] de neant, de haos, de sinucidere” (*CSR*, p. 156). La fel și pentru scribul H.H., care caută înfrigorat istoria lui și a servitorului Leo (care se dovedește a fi judecătorul suprem) prin arhivele Confreriei – literatura este singura care îi mai poate legitima trăirile și memoria. Ceea ce descoperă este transferul de substanță produs prin literaturizare, căci scribul se „de-plasează”, curge în propriul personaj:

Era o figurină compusă de fapt din două, care aveau spinarea comună. [...] Se întâmpla ceva acolo, ceva ca o curgere sau o topire înceată, lină dar neîntreruptă, și anume ceva se topea sau se scurgea din imaginea mea în cea a lui Leo și mi-am dat seama că imaginea mea se dăruia clipă de clipă tot mai mult lui Leo, se revărsa în el, hrănindu-l și întărindu-l. Cu timpul, așa se părea, întreaga substanță a unei imagini se va scurge în cealaltă și va rămâne una singură: Leo. El avea să crească, eu aveam să mă împuținez (*CSR*, p. 187-188).

Verbalizarea (lingvistic reprezentată de verbul *sein*, „a fi”, nu de substantivul *Sein*, care denumește o finalitate) salvează lumea prin textualizare: aceasta este devenire, curgere din real în ficțional, drumul de la *Werden* la *Sein* al jucătorilor cu mărgel de sticlă (vezi *JMS*, p. 36) este posibil doar aici, prin spunerea unei povești prin care se trece de la potențialitate la act, la existență, adică la *Sein*. Scrisul este o devenire, iar opera, creația stau sub semnul existenței. Doar jocul literaturizării poate unifica la limită cioburile, bucăți plane care, prin ochiul lectorului, pot să-și obțină sfericitatea, căci, până la urmă, între scriitor și lector se află ludicul pactului ficțional.

BIBLIOGRAFIE:

Banu, Ion, *Heraclit din Efes*, Traducerea fragmentelor heraclitice: A. Piatkowski în colaborare cu I. Banu, Editura Științifică, București, 1963.

Borbely, Ștefan, *Visul lupului de stepă: eseuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

Hesse, Hermann, *Călătoria spre Soare-Răsare*, în vol. *Siddhartha. Călătoria spre Soare-Răsare*, traducere din limba germană de George Guțu, Adriana Rotaru, Grupul Editorial Rao, București, 1996.

Hesse, Hermann, *Jocul cu mărgelele de sticlă*, introducere, prefață și note de Ion Roman, Editura pentru literatură universală, București, 1969.

Hesse, Hermann, *Lupul de stepă. Siddhartha*, Traducere și prefață de George Guțu, Editura Univers, București, 1983.

Hesse, Hermann, *Sämtliche Werke*, Herausgegeben von Volker Michels, Band 12, *Autobiographische Schriften II. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Gedenklblätter und Rundbriefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Knecht> (accesat la 15.06.2014).

<http://www.duden.de/rechtschreibung/verruecken> (accesat la 12.06.2014).

<http://www.duden.de/rechtschreibung/verrueckt> (accesat la 12.06.2014).

Kloos, Mihaela, *Gusto Gräser, profetul nomad din Transilvania*, 16 februarie 2014, articol disponibil online la <http://povestisasesti.com/2014/02/16/gusto-graser-profetul-nomad-din-transilvania/>

(accesat la 15.06.2014).

Platon, *Opere V*, Ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, *Cuvânt prevenitor* de Constantin Noica, Traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

Stern, David G., *Heraclit's and Wittgenstein's River Images: Stepping Twice Into the Same River*, în „The Monist”, vol. 74 (1991), nr. 4, The Hegeler Institute, p. 579-605, disponibil online la <http://clas.uiowa.edu/philosophy/files/philosophy/5-HeraclitusandWittgensteinsRiverImages.PDF> (accesat la 14.06.2014).

Szabó, László V., *Nihilismus und Erlösung in Hermann Hesses Roman Der Steppenwolf*, în vol. *Studia Germanica Universitatis Veszprimiensis*, hrsg. von Csaba Földes, 2 (1998) 1, p. 73-84, aici p. 76, disponibil online la <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/szabo-manuscript.pdf> (accesat la 12.06.2014).

Volker, Michel (Hrsg.), *Materialien zu Hermann Hesses ›Der Steppenwolf‹*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.

NOTE:

1. Hermann Hesse, *Lupul de stepă. Siddhartha*, Traducere și prefață de George Guțu, București, Editura Univers, 1983. Toate citatele din romanul *Lupul de stepă* vor face referire la această ediție și vor fi semnalate prin sigla LS.

2. „Lupul de stepă este, așadar, reflectarea unei profunde crize a timpului și a existenței, a unei lupte interioare într-o lume haotică, nihilistă, care îi părea de neîndurat artistului” (trad. noastră).

3. „aș fi un Outsider lipsit de speranță în lumea aceasta” (trad. noastră).

4. „nu se pot uni cu *logosul* decât cei aleși” (trad. noastră).

5.Fragm. *DK B53*, Hippolytos, *Refutationes*, IX, 9.

6.„Refuz existența unui sens al realității. Atât scrierile, cât și desenele mele nu corespund realității” (trad. noastră).

7.„spre deosebire de formele platoniciene, ce aparțin orizontului transcendent, *Logosul* este prezent aieva în totalitatea sa: dar cei mai mulți dintre noi suntem prinși în lumile noastre personale, incapabili să vedem cu adevărat ceea ce ne înconjoară” (trad. noastră).

8.Fragm. *DK B45*, Diongenes Laertios, IX, 7.

9.Dicționar Duden, disponibil la <http://www.duden.de/rechtschreibung/verruecken>, accesat ultima dată la 12.06.2014, „a deplasa în altă poziție, în alt loc; a modifica locul unui obiect prin translatare” (trad. noastră).

10.Dicționar Duden, disponibil la <http://www.duden.de/rechtschreibung/verrueckt>, accesat ultima dată la 12.06.2014, „a nu se lăsa deplasat” (trad. noastră).

11.Fragm. *DK B5*, Aristocritos, *Theosophia*, 68; Origenes, *Contra Celsum*, VII, 62.

12.Hermann Hesse, *Jocul cu mărgelele de sticlă*, introducere, prefață și note de Ion Roman, București, Editura pentru literatură universală, 1969. Toate citatele din romanul *Jocul cu mărgelele de sticlă* vor avea în vedere această ediție, fiind semnalate în lucrare prin sigla *JMS*.

13.Vezi Dicționar Duden, disponibil online la <http://www.duden.de/rechtschreibung/Knecht>, accesat la 15.06.2014: „2. (meist abwertend) jemand, der [willenlos] Befehlen oder Zwängen zu gehorchen hat”.

14.Hermann Hesse, *Călătoria spre Soare-Răsare*, în vol. *Siddhartha. Călătoria spre Soare-Răsare*, traducere din limba germană de George Guțu, Adriana Rotaru, București, Grupul Editorial Rao, 1996. Toate citatele din această povestire vor avea în vedere această ediție, iar textul va fi semnalat prin sigla *CSR*.



Stalker (1)

ulei pe pânză, 130x160 cm, 2014
Artist plastic: Ștefania Crișan

DESPRE DANDYSM ȘI DESPRE INTEGRAREA DANDY-ULUI ÎN TEATRUL WILDEAN

The first duty in life is to be as artificial as possible. What the second duty is no one has yet discovered.

Oscar Wilde

Când ne amintim de Oscar Wilde, gândul ne zboară mai tot timpul la aforismele sale. O simplă căutare a sintagmei „oscar wilde” pe Google este suficientă pentru a ne trimite către o multitudine de site-uri pline cu maxime wildeene. Trăim într-o eră în care totul se desfășoară cât se poate de rapid, o eră în care internauții nu mai au suficient timp să parcurgă textelungișiplecticoase (doar se numesc internauți, nu cititori). De aceea, trebuie să se ajungă la o soluție de compromis. Internautul are nevoie de multă informație într-un interval cât se poate de scurt de timp. Singura rezolvare: condensarea la maxim a informației și servirea ei pe o tavă frumos decorată tuturor doritorilor. Unul din rezultatele acestei nefaste realități este numărul tot mai mare al site-urilor care nu oferă altceva decât... citate. Pentru majoritatea utilizatorilor de internet care „abuzează” de asemenea site-uri, identitatea autorului maximei și contextul din care aceasta a fost extrasă sunt perfect irelevante. Contează doar ca acel citat, pe care aceștia îl distribuie cu atâta mândrie pe facebook, twitter sau în altă parte, să sune bine. Oscar Wilde este, din păcate, sau din fericire (nici nu știm ce se potrivește mai bine aici), una din victimele preferate ale acestor amatori

de idei mari. „Sometimes I am so clever, spunea racheta remarcabilă, that I don't understand a single word of what I am saying”. Probabil că nu puțini sunt cei care s-ar putea plânge de același lucru azi. „Sometimes I am so clever that I don't understand a single word of what I am sharing”.

Lăsându-i pe acești internauți deoparte, să migrăm către opera autorului aforismelor prezentate mai sus. În creația lui Wilde aforismele joacă un rol central. Avem uneori impresia că acțiunea este special construită în jurul acestor cuvinte de duh, care, cel mai adesea, au rolul de a frâna, de a încetini acțiunea, personajele care le rostesc fiind, de cele mai multe ori, niște dandy spirituali și contradictorii. Numărul aforismelor fiind unul mare, Wilde a fost nevoit să construiască un număr mare de astfel de personaje care să le enunțe. Anne Varty corela și ea „focul de artificii de aforisme” cu prezența dandy-ului în comediile lui Wilde: „One distinguishing feature of Wilde's social comedies is the style of the dialogue, with its firework display of aphorisms. Epigrams, paradoxes and aphorisms are particularly characteristic of the dandy, a stock figure in Wilde's plays. Witty, astonishing, shocking, but always authoritative, this linguistic style constitutes the

dandy's main weapon against the complacent or rigidly codified morality of late Victorian society. As Ernest Newman, one of Wilde's early critics, argues, the paradox serves to deliver wisdom, and the seer is the dandy. Wilde's deployment of this character on stage allows him to demonstrate fundamental principles in the philosophy of dandyism, as it developed from George Brummel (1778-1840), Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) and Charles Baudelaire (1821-67), namely, that art and life are inseparable, and that perfection lies in the cultivation of artifice. "The first duty in life is to be as artificial as possible", Wilde states in *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* (1894). Wilde's dandies are literally able to act this out, with their discourse, as elegant as their clothes, distinguished by the delivery of aesthetic comment where ethical judgment is expected" (Varty, 2002: XV).

Și, totuși, de ce alege Wilde dandy-ul pentru a-i enunța aforismele? Răspunsul ni l-ar putea furniza Charles Baudelaire, care, în studiul său intitulat *Dandy-ul*, discută și despre perioadele de emergență a dandysmului: „Dandysmul apare mai cu seamă în epocile de tranziție, în care democrația nu este încă atotputernică, în care aristocrația nu este decât în parte zdruncinată și ponegrită. În zbuciumul acestor epoci o mînă de oameni decasați, dezgustați și inutili, dar plini cu toții de o forță înăscută, pot plămădi planul întemeierii unui nou fel de aristocrație, cu atât literacum

mai greu de răsturnat cu cît ea va fi mai bine statornicită pe însușirile cele mai de preț și mai de nezdruccinat, precum și pe acele daruri cerești pe care truda și banul nu le pot dărui. Dandysmul este ultima explozie de eroism în lăuntrul epocilor de decadentă” (Baudelaire, 1971: 210). Să ne gândim doar că Wilde și-a scris piesele în ultimele două decenii ale secolului XIX, care coincideau și cu ultimii ani ai lungii domnii a reginei Victoria. Societatea britanică ajunsese să fie sufocată de un sistem de norme și maniere depășite, pe care Wilde, urmând exemplul altor dramaturgi din acea perioadă, îl ironizează în piesele sale.

Dandy-ul apare aproape pretutindeni în creația lui Wilde; îl întâlnim în piesele sale de teatru (Prințul Paul din *Vera; or, The Nihilists*, Lordul Darlington și Cecil Graham din *Doamna Windermere și evantaiul ei*, Lordul Illingworth din *O femeie fără importanță*, Lordul Goring și Phipps din *Un soț ideal* etc.), în romanul său (Lordul Henry Wotton, Dorian Gray), în basmele sale (racheta remarcabilă), dar și în eseurile sale (Vivian din *The Decay of Lying*, Gilbert din *The Critic As Artist* etc.). Când putem și când nu mai putem să discutăm despre dandysm în piesele lui Wilde și cum reușește scriitorul irlandez să-i integreze pe acești excentrici în creația sa? Acestea sunt cele două întrebări la care vom încerca să răspundem în studiul de față.

Am putea lucra cu vechile definiții ale dandy-ului, propuse odinioară de Barbey d'Aurevilly sau de

Charles Baudelaire, și în cazul dandyilor wildeeni? Iată cum își începea Baudelaire studiul intitulat *Dandy-ul*: „Omul bogat, trîndav, și care, blazat chiar, nu are altă îndeletnicire decît să gonească pe căile fericirii; omul crescut în lux și obișnuit din tinerețe ca alți oameni să i se supună, acela, în sfârșit, care altă meserie nu are decît eleganța, se va bucura întotdeauna și în toate timpurile de o înfățișare distinctă, cu totul aparte” (*Ibidem*: 207).

În discuțiile despre dandysm, Barbey d'Aurevilly îi prezenta ca exemple pe George Bryan Brummell și pe Lauzun, două figuri destul de diferite de acelea ale dandyilor wildeeni. În esență, pentru Barbey d'Aurevilly și Baudelaire dandy-ul era un bărbat care acorda o deosebit de mare atenție aparențelor și eleganței, căruia-i plăcea să șocheze, fără a fi vreodată șocat.

În textele lui Oscar Wilde aceste definiții și modele ne sunt utile până la un anumit punct. Dandy-ul wildean șochează nu doar prin atenția deosebită acordată vestimentației („One should either be a work of art, or wear a work of art”, spunea Wilde în *Phrases and Philosophies For The Use of The Young*), ci mai ales prin limbaj. Și aceasta nu este singura diferență. În viziunea celor doi francezi și a mării majorități a celor care s-au ocupat de studiul dandysmului, dandy-ul este o persoană de sex masculin. Or, în studiile dedicate dramaturgiei lui Wilde, unii critici (vezi Raby, 1998 sau Varty, 2002) le-au atribuit eticheta de „dandy” și unor doamne ca Mrs. Erlynne din *Doamna*

Windermere și evantaiul ei sau Mrs. Allonby din *O femeie fără importanță*. Până și racheta remarcabilă din basmul omonim pare a fi un dandy, dacă ținem cont de atitudinea și comportamentul ei.

Așadar, pentru a putea discuta despre acest tip de personaje din opera lui Wilde, avem nevoie fie de o modificare radicală a ideii de dandy, care să includă și personajele de sex feminin, fie de o nouă denumire pentru toate aceste personaje. Socotim mai potrivită varianta din urmă, din moment ce, în afară de spiritualitate (care, deși este una din calitățile cele mai importante ale dandy-ului, nu este neapărat strict legată de dandysm), aceste personaje de sex feminin nu afișează și celelalte trăsături specifice unui dandy. Mrs. Erlynne nu rămâne impasivă, neimpresionată de cele ce se petrec în jurul ei. Să nu uităm de sacrificiul pe care este dispusă să-l facă pentru a salva reputația fiicei ei. Răceala dandy-ului, despre care vorbeau atât Barbey d'Aurevilly, cât și Baudelaire, nu este prezentă în cazul ei. Să nu mai vorbim de celelalte trăsături esențiale ale unui dandy care-i lipsesc.

De remarcat, însă, că aproape toți dandy-i wildeeni (cu câteva excepții – Prințul Paul, Phipps și racheta remarcabilă – care se poate doar autoemoționa până la lacrimi) sunt „dandy cu intermitențe”, din moment ce nu reușesc să rămână impasivi la cele din jur. Să ne gândim și la peripețiile prin care trece Lordul Goring (sau despre care aflăm numai) în *Un soț ideal* – la logodna sa din trecut cu Mrs. Cheveley, la surprinderea sa

din momentul discuției cu Phipps¹ și la căsătoria dintre el și Mabel Chiltern, care este pusă la cale la finalul piesei. De cele mai multe ori, dragostea este cea care reușește să-i convertească la un alt stil de viață. Lordul Goring nu este singura „victimă” în acest sens. Printr-o transformare similară trec Lordul Darlington (în *Doamna Windermere și evantaiul ei*), Algernon Moncrieff (în *Ce înseamnă să fii Onest*), Dorian Gray (în *Portretul lui Dorian Gray*). Lordul Henry Wotton este și el nevoit să renunțe la dandysmul hedonist pe care încercase să-l promoveze odinioară după ce descoperă influența nefastă pe care a avut-o acest stil de viață asupra lui Dorian Gray.

Cum își construiește însă Wilde acești „eroi”? Cum reușește să-i integreze și să-i individualizeze în piesele sale? La începutul actului al treilea din *Un soț ideal*, excentricitatea unor dandy wildeeni este probabil cel mai bine scoasă în evidență, dramaturgul irlandez construind cu grijă întreaga scenă în care-i va introduce pe Phipps și pe Lordul Goring. Indicațiile de la începutul actului nu prezintă doar decorul în care urmează să se desfășoare conversația dintre Lordul Goring și majordomul său, Phipps, ci și unicitatea celor două personaje pe care urmează să le auzim. După o scurtă descriere a decorului (biblioteca din casa Lordului Goring), ne este prezentat Phipps, care lucrează la aranjarea unor ziare pe masa de scris. Mai apoi, aflăm că Phipps este un individ impasiv („nici Sfinxul nu este atât de incomunicabil”),

numit de entuziaști „Majordomul Ideal”. El pare a fi purtătorul unei măști perfecte („Despre viața sa intelectuală sau emoțională, istoria nu cunoaște nimic”), care-l transformă pe Phipps într-un personaj misterios și excentric, la fel ca stăpânul său.

Lordul Goring își face intrarea într-o ținută de seară cu o floare la butonieră (să ne amintim de importanța pe care butoniera o ocupă în viziunea lui Wilde²), întreaga sa ținută recomandându-l ca pe un adevărat dandy (pălărie de mătase, pelerină Inverness, mănuși albe, baston Louis Seize). El nu este doar la curent cu moda actuală (cu viața modernă). El este cel care o construiește, fiind un trendsetter. „Este primul filosof bine îmbrăcat din istoria gândirii”. Despre îmbrăcămintea lui Phipps nu aflăm însă nimic.

Iată începutul actului al treilea din *Un soț ideal*³:

Actul III

Biblioteca lordului Goring, o cameră mobilată în stil Adams. În dreapta, o ușă care dă în hol. În stânga ușa fumuarului. Ușile pliante din spate se deschid în salon. În cămin arde focul. Phipps, majordomul, aranjează ziarele de pe birou. Distincția lui Phipps constă în aerul său total impasibil. Entuziaștii l-au numit „majordomul ideal”. Nici sfinxul nu e un un adept mai convins al incomunicabilității. Este o mască desăvârșită, ale cărei maniere sînt greu sesizabile. În privința vieții sale intelectuale sau afective, istoria nu consemnează nimic. Este întruchiparea perfectă a formelor fără fond. Intră lordul Goring, în toaleta de seară, cu o floare la butonieră, cu mănuși albe, ținînd în mînă jobenul și pelerina, precum și un baston în stil Ludovic al X-lea⁴. Lordul Goring este partizanul tuturor micilor amănunte la modă. Se vede bine că e strîns legat de viața modernă, că o trăiește cu adevărat și, deci, o stăpînește pe deplin. Este primul filozof bine îmbrăcat din istoria gândirii.

LORD GORING: Mi-ai pregătit o a doua floare pentru butonieră, Phipps?

PHIPPS: Da, Mylord. *[Preia jobenul, bastonul și pelerina din mîna stăpînului și-i oferă floarea pe o tăviță.]*

LORD GORING. E un obiect destul de distins, Phipps. Sînt singura persoană de mică importanță, din Londra zilelor noastre, care poartă o floare la butonieră.

PHIPPS. Da, Mylord. Am observat și eu.

Lord Goring. *[scoțîndu-și floarea pe care o avea înainte la butonieră.]* Vezi tu, Phipps, modă înseamnă ceea ce porți tu însuși. Numai lucrurile pe care le poartă ceilalți pot să nu fie la modă.

PHIPPS. Da, Mylord.

LORD GORING. După cum vulgaritate este pur și simplu purtarea celorlalți.

PHIPPS. Da, Mylord.

LORD GORING. *[punîndu-și floarea cea nouă.]* Iar minciunile sînt numai adevărurile spuse de ceilalți.

PHIPPS. Da, Mylord.

LORD GORING. Ceilalți sînt de-a dreptul îngrozitori. Singura societate posibilă este cea pe care ți-o oferi tu însuși.

PHIPPS. Da, Mylord.

LORD GORING. A te îndrăgi pe tine însuși constituie începutul unei iubiri de o viață întreagă, Phipps.

PHIPPS. Da, Mylord.

LORD GORING. *[privindu-se în oglindă]* Tare mă tem că nu prea îmi place floarea asta, Phipps. Parcă mă îmbătrînește prea tare. Ce zici Phipps, nu-i așa că mă face să arăt aproape în floarea vîrstei?

PHIPPS. N-am observat nici o schimbare în înfățișarea dumneavoastră, Mylord.

LORD GORING. Nu, Phipps?

PHIPPS. Nu, Mylord.

LORD GORING. Am oarecare îndoieli. Pe viitor am să te rog să-mi pregătești joi seara o floare mai frivolă, Phipps.

PHIPPS. Am să vorbesc cu florăreasa, Mylord. De curînd a suferit o pierdere în familie, și poate aceasta este cauza lipsei de frivolitate de care se plînge Mylord, în privința acestei flori.

LORD GORING. Se petrece un lucru extraordinar cu clasele de jos din Anglia: mereu își pierd rudele.

PHIPPS. Da, Mylord! Au un noroc extraordinar în privința asta.

LORD GORING. *[se întoarce și se uită la el, dar Phipps rămîne impasibil]* Hm! Ceva scrisori, Phipps?

PHIPPS. Trei, Mylord. *[Îi oferă scrisorile pe o tăviță.]*

LORD GORING. *[luînd scrisorile]* Trăsura să fie pregătită peste douăzeci de minute, te rog.

PHIPPS. Da, Mylord. *[Se îndreaptă spre ușă.]*

LORD GORING. *[luînd o scrisoare într-un plic roz].* Hm, hm! Phipps, cînd a sosit... ăă... scrisoarea asta?

PHIPPS. A adus-o cineva, imediat după ce ați plecat dumneavoastră la club.

LORD GORING. Mulțumesc. *[Phipps iese.]*

La începutul discuției, Phipps pare a fi un personaj cât se poate de plat, răspunzând laconic, cu aceeași replică („Yes, my lord.”) la afirmațiile Lordului Goring. Wilde alătură aici două personaje cât se poate de contrastante, majordomul fiind destinatarul perfect pentru nenumăratele butade ale Lordului. Spre deosebire însă de alte personaje din textele lui Wilde, mai mereu impresionate de replicile de acest tip și uneori determinate să ia decizii radicale (cel mai adesea greșite⁵), Phipps rămîne impasiv la cele spuse de stăpînul său. În final chiar, el este cel care reușește să-l surprindă pe interlocutorul său cînd, pe lângă clasicul „Yes, my lord”, adaugă și „They are extremely fortunate in that respect”, o completare care reușește să răstoarne întreaga situație, transformându-l pe Phipps în singurul dandy prezent în această scenă, din moment ce el este cel care a reușit să impresioneze fără a fi impresionat⁶. „Majordomul Ideal” este, așadar, un dandy concis, o nouă superbă contradicție wildeană, din moment ce calitatea de majordom și cea de dandy sunt, aparent, cât se

poate de incompatibile⁷.

Un personaj la fel de laconic, dar la fel de surprinzător și amuzant este Lady Agatha Carlisle din *Doamna Windermere și evantaiul ei*. La fel ca Phipps, care-i răspundea stăpânului său mai mereu cu „Yes, my lord”, (aparent) naiva Lady Agatha îi răspunde mamei sale aproape întotdeauna cu „Yes, mamma”, chiar și când nu acesta este răspunsul pe mama ei îl așteaptă. Ducesa de Berwick, mama lui Lady Agatha, speră ca fiica ei să se mărite cu Hopper, un tânăr înstărit din Australia. Ducesa plănuiește totul dinainte, asigurându-se că Hopper va avea posibilitatea să o ceară de soție (în timpul unui dans sau imediat după aceea) pe fiica ei. Dansul începe și Lady Agatha pleacă cu Hopper. La scurt timp după terminarea muzicii, Hopper o aduce pe Lady Agatha înapoi la mama sa, care începe rapid să o descoasă. Ea află că fiica ei a acceptat nu doar cererea în căsătorie a lui Hopper, ci și propunerea acestuia de a se muta împreună în Australia:

HOPPER. [stînga, centru] Vă rog să mă iertați, Alteță. Am ieșit pentru o clipă, și pe urmă ne-am antrenat în discuție.

DUCESA. [centru] A, probabil despre frumoasa Australie, nu?

HOPPER. Da!

DUCESA. Agatha, scumpă! [îi face semn să se apropie.]

LADY AGATHA. Da, mamă!

DUCESA. [în șoaptă] Domnul Hopper ți-a spus că...

LADY AGATHA. Da, mamă.

DUCESA. Ce răspuns i-ai dat, fetițo?

LADY AGATHA. Da, mamă.

DUCESA. [plină de afecțiune] Scumpa mea, copilă!

Totdeauna spui cuvîntul cel mai potrivit. Domnule Hopper! James! Agatha mi-a spus totul. Ce abili ați fost că v-ați păstrat cu atîta dibăcie taina.

HOPPER. Va să zică, Alteță, n-aveți nimic împotrivă s-o iau pe Agatha mea în Australia?

DUCESA. [indignată] În Australia? Te rog să nu mai pomeniști de țara aia oribilă și vulgară.

HOPPER. Dar ea a spus că ar vrea să vină cu mine.

DUCESA. [severă] Ai spus tu asta, Agatha?

LADY AGATHA. Da, mamă.

DUCESA. Agatha, spui niște prostii cît tine de mari. Cred că cel mai sănătos ar fi să locuiți în Grosvenor Square. Și acolo stau o mulțime de oameni vulgari, dar cel puțin nu țopăie peste tot cangurii ăia scîrboși. Dar o să vorbim mîine despre toate astea. James, acum poți s-o conduci pe Agatha. Bineînțeles, ai să vii mîine la noi la masă. La unu și jumătate, în loc de două. Sînt convinsă că ducele o să dorească să-ți spună vreo două vorbe.

Construind asemenea personaje și situații, Wilde reușește să ne prezinte și o altă față a comicului său. Majordomul-dandy Phipps și Lady Agatha nu au nevoie de aforisme sau de un vocabular prea bogat pentru a-i șoca pe interlocutorii care, în mod aparent, orientaseră discuția în direcția dorită, neștiind însă ce capcană avea să-i aștepte în cele din urmă.

În piesele lui Wilde, dandy-ul este, după cum am încercat să demonstrăm mai sus, o prezență esențială. Un maestru atunci când vine vorba de construirea discursului personajelor sale, dramaturgul irlandez reușește să ne prezinte o largă paletă de personaje excentrice. De la diabolicul Prinț Paul la exuberantul Lord Goring; de la misteriosul majordom Phipps la Bunbury-istul Algernon Moncrieff distanțele par a fi uriașe. Cu toții însă, fie că urmăresc obiective

nobile sau meschine, posedă o incredibilă forță de atracție. Pieseile lui Wilde nu atrag atât prin complexitatea acțiunii, cât prin densitatea ideatică pe care dramaturgul reușește să o condenseze în discursurile acestor bărbați charismatici. Cuvintele lor au darul de a ne pune uneori pe gânduri. Alteori, de a ne aduce zâmbetul pe buze. Ce altceva le-am mai putea cere?

HarperCollins Publishers, Glasgow, 1994.

Wilde, Oscar, *The Plays of Oscar Wilde*,

Introduction and Notes by Anne Varty, Royal

Holloway, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2002.

BIBLIOGRAFIE:

****The Cambridge Companion to Oscar Wilde*,

Edited by Peter Raby, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

****The Cambridge Companion to Victorian and*

Edwardian Theatre, Edited by Kerry Powell,

Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Dandysmul*, Traducere și

selecția antologiei de Adriana Babeți, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2013.

Baudelaire, Charles, *Curiozități estetice*, Traducere

de Rodica Lipatti, Prefață de Ludwig Grunberg,

Editura Meridiane, București, 1971.

Danson, Lawrence, *Wilde's Intentions. The Artist in His Criticism*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

Wilde, Oscar, *De Profundis. The Ballad of Reading Gaol and other writings*, Notes and Introduction

by Ann Varty, Royal Holloway, Wordsworth

Classics, Hertfordshire, 2002.

Wilde, Oscar, *Teatru*, Editura pentru literatură universală, București, 1967.

Wilde, Oscar, *The Complete Works of Oscar Wilde*,

NOTE:

1. Pe care o vom prezenta mai jos.

2. „A really well-made buttonhole is the only link between Art and Nature.” (în Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*)

3. Extrasă din Oscar Wilde, *Teatru*, București, Editura pentru literatură, 1967 (în traducerea lui Andrei Bantaș).

4. În original, Louis-Seize cane.

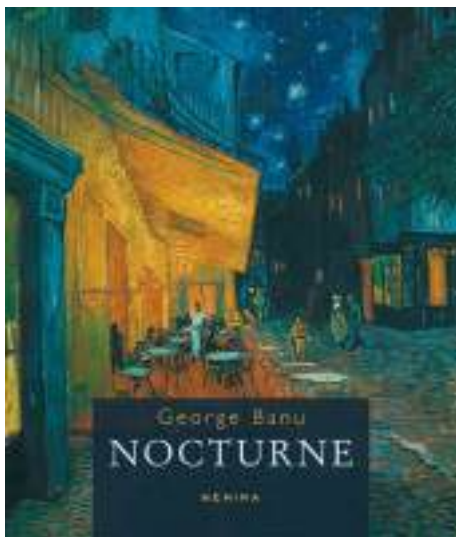
5. V. influența nefastă a Prințului Paul asupra Țarului și apoi asupra nihilistilor în *Vera; or, The Nihilists*, cea a Lordului Darlington asupra lui Lady Windermere în *Doamna Windermere și evantaiul ei*, cea a Lordului Henry Wotton asupra lui Dorian Gray în *The Picture of Dorian Gray* etc.

6. Să ne amintim de impasivitatea și răceala lui George Bryan Brummell despre care vorbea Barbey d'Aurevilly în *Despre dandysm și despre George Brummell* sau de cuvintele lui Charles Baudelaire din *Dandy-ul*: „Caracterul frumuseții unui dandy stă mai ales în aerul acela de răceală, ce vine din neștrămutata hotărâre de a nu se lăsa să fie emoționat; ai zice că e un foc mocnit pe care-l bănuie și care ar putea dar nu vrea să strălucească.”

7. V. în acest sens și distincția dintre cele trei tipuri de viață (ocupată, de artist și elegantă), propusă de Honoré de Balzac în *Tratat de viață elegantă*.

NOCTURNELE LUI GEORGE BANU...

În urmă cu câteva luni, reputatul critic de teatru George Banu și-a încheiat trilogia albumelor de artă ce abordează fascinantă și complexă relație teatru-arte plastice cu un nou volum, intitulat *Nocturne*¹. După ce teatrologul



român a sistematizat tipurile de cortine existente în artele spectacolului și în cele vizuale (în primul volum), și după ce a analizat posibilele semnificații pe care spatele omului le-a primit de la anumiți pictori ori regizori în diverse perioade istorice (în cel de-al doilea volum), acum George Banu își îndreaptă atenția înspre conceptul de „noapte”. De asemenea, mai analizează modurile în care acesta a fost întrebuințat în ultimele două secole de către cei mai emblematici artiști occidentali.

Criticul a ales ca punct de plecare în studiul său analiza a două curente estetice majore ale secolului al XIX-lea, Romantismul și Realismul, din două motive. Primul are legătură cu construirea și delimitarea spațiului; mai precis, pictorii premoderni (baroci, manieristi etc.) au legat

nocturnul de anumite spații interioare (camere, chilii ale călugărilor, hale etc.) care în plan pictural reprezintă universuri închise, pe când realiștii, romanticii, simbolisții, expresioniștii și suprarealiștii de mai târziu au ales să-și creeze imaginile nocturne în natură sau în oraș, ambele fiind spații exterioare și deschise ce nu pot fi controlate asemenea primelor. Iar al doilea motiv ține de însăși natura nopții. Mai exact, până la romantici, oricât de prezentă ar fi fost noaptea la anumiți pictori precum Caravaggio, El Greco sau Georges de la Tour (pentru a numi doar câțiva), întotdeauna în tablourile acestora „un fulger străpunge inima nopții” (Banu, 2012: 12), adică noaptea există, dar ea este suprimată de o lumină salvatoare, de proveniență divină. Însă această credință intensă în forțele divinității, valabilă pentru majoritatea artiștilor premoderni, nu mai corespunde credințelor celor moderni (și chiar postmoderni!). Prin intermediul acestei idei putem înțelege mai bine premisele de la care pornește George Banu în acest studiu: nu noaptea generalizată a divinului îl preocupă pe acesta, ci noaptea subiectivă și personalizată a artistului modern însingurat (idee valabilă cel puțin ca punct de plecare al acestui *Preambul*, pentru că pe parcurs autorul va oscila între cele două atitudini, spiritual – laic, în funcție de artiștii analizați).

În primele două capitole propriu-zise, intitulate *Peisaj nocturn sau sinele lumii*, respectiv

Avataruri și dereglări nocturne, George Banu începe prin a analiza peisajul artistic din perioada romantică, pe care îl consideră deosebit de important, mai ales în privința accentului pus de către artiști pe mediul nocturn. Chiar dacă motivul nopții începe treptat să devină un clișeu (fiind folosit în orice context, de către oricine), forța de sugestie a acestuia nu dispare. Din contră, prin operele unor creatori remarcabili (precum Caspar David Friederich sau Eugène Delacroix) noaptea primește noi valențe, ajungând să se personalizeze. Este bine cunoscută expresia referitoare la pictorul german care îl caută pe „Dumnezeu în trestii” (*Ibidem*: 60). Aici criticul ajunge să vorbească despre panteismul emblematic al lui Friederich, care într-un anumit fel a ajuns să fie reprezentativ și pentru alte generații de creatori romantici. La el natura se „topește” în noapte și devine un întreg, în care este importantă atât realitatea vizibilă, cât și cea pe care o intuim aflându-se dincolo de ea. Când mai pe la sfârșitul secolului al XIX-lea începe să-și facă apariția o altă societate cu o altă mentalitate, cu alte impulsuri, Romantismul începe să-și piardă din intensitate, să „obosească”. Și din această apatie apar simbolistii, pentru care noaptea „implică tăcerea absolută a ființei și suspendarea materiei, pentru că doar așa ea poate elibera totalitatea pulsionilor care o animă” (*Ibidem*: 61). Noaptea simbolistă îi cere artistului să se depersonalizeze și să renunțe la redarea realistă a exteriorului. Banu vorbește despre mai mulți pictori simbolști, dar

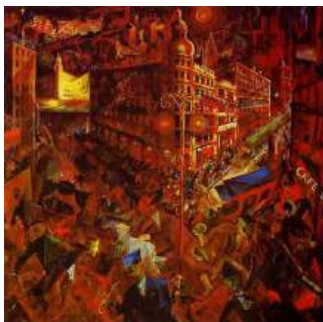
unul care mi-a atras atenția în mod special a fost Leon Spillaert (pe care teatrologul român îl vede ca fiind „un Friederich al sfârșitului de veac”) (*Ibidem*: 62). Despre opera sa aflăm că se află la limita dintre concret (prin faptul că se inspiră din experiențele proprii) și abstract (prin refuzul realismului) și că în multe din nocturnele sale lipsește omul...



Leon Spillaert (1881-1946), *Plajă sub clară de lună, marină cu lumină*, colecție particulară (<http://idata.over-blog.com/1/01/82/90/tableaux/clair-de-lune.jpg>).

În următorul capitol, *Nocturne urbane*, George Banu analizează metamorfozele nopții din orașe, pe care o regăsim ca motiv plastic în mai toată pictura din prima jumătate a secolului XX. Elementul de la care criticul își începe acest capitol și care modifică fundamental întregul peisaj artistic al Occidentului (contribuind decisiv și la apariția cinematografului) este electricitatea (*Ibidem*: 87). După apariția acestuia, noaptea își pierde liniștea și misterul, ea începând să semene mai mult cu ziua. Istoria câștigă în fața naturii. Futuriștii și expresioniștii sunt primii care au în centrul preocupărilor lor orașul. Totuși, trebuie precizat faptul că perspectivele lor sunt destul de diferite: dacă la primii orașul are o

conotație pozitivă, fiind locul în care orice progres este posibil, la expresioniști orașul este un loc acaparator, care dezumanizează și care provoacă oamenilor stări intense de angoasă, intensificate cu ajutorul nopții (un ilustrativ exemplu pentru această situație este mitul orașului *Metropolis*, folosit de cinești expresioniști, cum ar fi Fritz Lang, în filmul ce poartă același nume, sau de către un pictor precum George Grosz) (*Ibidem*: 108). Astfel, noaptea urbană devine un spațiu mai neliniștitor și mai stresant decât în trecut, iar artiștii moderni vor reflecta acest lucru în creațiile lor.



George Grosz (1893-1959), *Metropolis*, 1916-1917, Colecția Thyssen-Bornemisza, Madrid (<http://data2.whicdn.com/images/1412534/large.jpg>).

În capitolul al V-lea, adică cel dedicat teatrului, lucrurile sunt ceva mai clare. În privința nopții teatrale, mai toți istoricii s-au pus de-acord asupra faptului că Richard Wagner este primul om de teatru care a avut ideea de a stinge luminile în sală, instaurând astfel un regim al nocturnei (*Ibidem*: 115). În acest mod, atenția spectatorilor se va focaliza pe tot ce se întâmplă pe scenă și aceștia nu vor mai fi distrași de ce se întâmplă în jurul lor. Dar pe lângă această motivație, să o numim de natură fizică/vizuală, mai există și o

altă explicație : prin stingerea luminilor din sală, scena dobândește valențe mitice, poetice de care Wagner este perfect conștient și pe care acesta dorește să le acutizeze. Și, din nou, elementul care face posibilă această schimbare este electricitatea, cu ajutorul căreia regizorii au o varietate mult mai mare de opțiuni în a-și crea mizanscenele (la care predecesorii lor probabil nici măcar nu au visat).

În paginile următoare, George Banu analizează pe curente estetice tipurile de nopți pe care le-au creat dramaturgii sau regizorii moderni (cu accent pe cei din urmă). Începe cu naturalistii, despre care criticul spune că aceștia, materialisti prin esență, urmăresc să creeze iluzia ciclului zi-noapte (asemenea vieții reale). În schimb, contemporanii lor, simbolistii, sunt atrași de mirajul nopții, ei propunând o „noapte eternă”. Regizorii Lugné-Poe și „Meyerhold-ul primei perioade” sunt cei mai cunoscuți simbolisti. La aceștia, „efectele de noapte abundă, [...] se întrezăresc siluete ce par umbre nesigure, în timp ce noaptea înăbușă cuvintele, produce murmure repetitive, psalmodiază rugi profane” (*Ibidem*: 121). Așa descrie George Banu teatrul simbolist. Puțin mai târziu își face apariția un german „furios” pe societate, Bertolt Brecht, care atacă virulent acest „misticism” în teatru, considerând că publicul nu trebuie hipnotizat de spectacol, ci trebuie să fie pus pe gânduri de ce vede și ce aude în permanență. El revendică „filiația zilei și a luminii” și este interesat de tot ce ține de rațiune. Dar, oricât

de mult și-a dorit, Brecht nu va reuși să învingă noaptea care va fi aleasă de mulți alți creatori de teatru să umple spațiul scenic. Teatrologul român va mai analiza *Noaptea* lui Vilar. Acesta a fost un important regizor francez de teatru care, printre altele, este considerat a fi inițiatorul Festivalului de Teatru de la Avignon. Jean Vilar este adeptul nopții cosmice, a nopții care unește actorii cu spectatorii dar și cu natura... Este interesant de comparat antitetic estetica lui Brecht cu cea a lui Vilar; dacă primul alege ziua pentru a scoate în evidență diferențele dintre oameni (mai ales în privința statutului social), cel de-al doilea alege noaptea pentru a elimina diferențele de orice tip dintre aceștia. George Banu mai menționează și alți regizori, dar noi ne vom mai îndrepta atenția înspre un singur alt regizor (tot un adept al nopții „cerești”) mai apropiat de vremurile noastre, polonezul Jerzy Grotowski. El a fost un insomniac notoriu și obișnuia să meargă noaptea cu trupa sa de actori în mijlocul pădurii, pentru ca dimineața cu toții să se regăsească. De aici se poate observa o anumită doză de romantism și de primitivism în atitudinea lui Grotowski, pe care o întâlnim destul de rar la oamenii de teatru ai anilor '70-'80.

Și în ultimul capitol al acestui fascinant studiu, intitulat *Noaptea modernă*, Banu se reîntoarce la pictura modernă. Aici ideea centrală a capitolului este că universul pictorilor nu mai depinde de experiențele lor (ca în cazul



Richard al II-lea de Shakespeare, spectacol regizat de Jean Vilar, Avignon, 1947 (<http://shakespeare.revues.org/docannexe/image/1060/img-9-small480.jpg>).

pictorilor premoderni), ci de creativitatea lor și de personalitatea lor. Criticul de teatru vorbește de o noapte „personală” și „semnată” (*Ibidem*: 143). Numai prin acest filtru al subiectivității profunde poate fi apreciată și înțeleasă experiența nopții. Dintre pictorii enunțați și analizați în cadrul acestui capitol final, iese în evidență numele unui Marc Chagall care practică „un naiv fantastic” (*Ibidem*: 144), artistul având o libertate de creație completă (se îmbină, regnurile, dispăre gravitația, culorile se amestecă etc.). Și toate aceste lucruri sunt valabile sub „zodia” nopții. La Chagall mediul nocturn este cel care favorizează aceste metamorfoze de basm atât de specifice lui. Din curentul suprarealist Banu îl remarcă pe René Magritte ca fiind pictorul care recurge cel mai frecvent la motivul nopții.

Noaptea acestuia este una „mentală” întrucât ea este construită pe baza unor semne (nu multe la număr) care se repetă tot timpul și care se cer a fi descifrate (acesta fiind lucrul care i se reproșează cel mai des de către criticii săi, manierismul). Și, nu în ultimul rând, „negrul pur” al lui Kazimir Malevici. La acesta, noaptea atinge cel mai ridicat grad de abstracțiune (probabil din istoria artei!), Malevici limitându-se la a desena un pătrat negru pe un fundal alb... Și atât. Artistul rus atinge o limită a gândirii și simțirii umane prin această concepție a negrului absolut, primordial care probabil nu va putea fi în întrecută nicicând.

În concluzie, nu pot decât să spun că citirea acestui minunat album de artă mi-a creat o reală plăcere și recomand atât celor pasionați de pictură, cât și celor pasionați de teatru, să-l citească! Și dacă sunteți pasionați și de pictură și de teatru, atunci nu aveți nicio scuză să nu aruncați măcar o privire peste el...

BIBLIOGRAFIE:

Banu, George, *Nocturne – pictură și teatru*, traducere din limba franceză de Dana Monah, Editura Nemira, București, 2012.

NOTE:

1. Precedentele volume sunt: *Spatele omului* (traducere din limba franceză de Ileana Littera, Editura Nemira, București, 2008) și *Cortina sau fisura lumii* (traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Editura Humanitas, București, 2012).



René Magritte (1898-1967), *Simțul nopții*, 1927, Menil Foundation, Houston (<http://www.mattesonart.com/Data/Sites/1/magritte/The%20Meaning%20of%20Night%201927.jpg>).

OCHIUL FOTOGRAFIC, MESAGERUL RĂZBOIULUI

Muzeul Național al Ungariei a sărbătorit centenarul unuia dintre cei mai mari fotografi ai săi cu expoziția fotografică *Robert Capa/ The Gambler* (18.09.2013-12.01.2014). Andre Friedman, cu pseudonimul Robert Capa, este de origine maghiară, un imigrant evreu ce a părăsit Germania cu un aparat foto în brațe, acesta devenind vectorul identității sale. Înainte de a deveni cunoscut drept Robert Capa, Andre a fost arestat pentru proteste antifasciste, dar a reușit să scape fugind la Paris. Pseudonimul a avut referințe în lumea cinematografică, și anume Frank Capra, care tocmai câștigase Academy Award, și a fost creat din nevoia unui identități puternice care să reprezinte fotografiile vândute agențiilor de presă. Determinat de crezul antifascist, Robert și-a înrolat în război conștiința nealterată și glasul sincer, atât de sincer, încât fotografiile sale erau mai aproape de adevăr decât de artă. Însă, pentru a fragmenta războiul în imagini sincere, pur documentare este nevoie de o minte lucidă, de o adrenalină dusă la extrem și, concomitent, de o detașare față de moartea aflată în proximitate în fiecare clipă sau, poate, de o conștientizare adâncă a ei ce duce la ignorare. Moartea sa pe câmpul de luptă nu a fost întâmplătoare, ci a fost rezultatul unui moment dozat cu adrenalină, în care setea de cunoaștere și comportamentul său de tip explorator l-au



Robert Capa și John Steinbeck – disponibilă online la <http://meste.ro/2013/10/24/vocea-lui-capa/> transformat într-un soldat veritabil, care lupta pentru cauza sa. Robert Capa a fost dintotdeauna un jucător care s-a hrănit din pierderi pentru a renaște, iar acest spirit l-a condus prin războaie.

Meseria de fotograf se poate confunda cu meseria de scriitor. În timp ce condeiul scriitorului este penelul care dă viață cuvintelor, unealta fotografului este camera de fotografiat, iar materialul cu care acesta dă viață unei alte realități este lumina. O poezie sau o proză se compune în mintea cititorului în imagini, iar o fotografie se recompune în timpul procesului de decodare prin povestea pe care a surprins-o sau cu întrebările pe care le ridică. Povestea devine camaradul imaginii și viceversa. Imaginile lui Robert Capa devin poemele morții.

„Dacă o pictură sau o descriere în proză nu poate fi decât o interpretare limitat-selectivă, o fotografie poate funcționa ca o transparență

limitat-selectivă” (Sontag, 2014: 14). Astfel, chiar dacă Robert Capa lucra pentru *Time*, reportajul de război se concentrează pe surprinderea realității în complexitatea ei și nu pe prelucrarea în avantajul vreunei părți implicate. Această transparență aduce moartea în centrul de interes al publicului, însă moartea în direct, prin instantaneele aproape suprarealiste ce contracarează timpul și spațiul, reflectând asupra tragismului, a ororii, fără copertine și subterfugii: „*Aparatul foto surprinde într-adevăr realitatea, nelimitându-se la interpretarea ei, fotografiile interpretează lumea în aceeași măsură ca o pictură sau un desen. [...] Munca fotografiilor nu constituie o excepție de la negocierea subtilă dintre artă și adevăr*” (Ibidem).

Pentru Robert Capa, o fotografie bună se rezumă la o apropiere cât mai mare de acțiunea surprinsă pentru a oferi privitorului o sinteză veridică a evenimentului. O apropiere este ca un punct privilegiat din care consemnarea devine adevăr. Această participare ca martor al războiului îi potențează statutul de colportor pur, a cărui participare la război este compasiunea pentru victimele rămase în urmă, deoarece a fotografia înseamnă a participa, încurajând situația, dar nealterând-o: „*Fotografierea este în primul rând un act de non-intervenție. Parte din ororile surprinse de fotojurnalismul de azi, precum imaginile unui bonz care întinde mâna spre canistra cu benzină, sau cele ale unei grupări de gherilă bengaleză în momentul în care înjunghie cu baioneta un*

colaboraționist cu mâinile legate la spate, provin din conștientizarea faptului că, în situația în care fotograf ar avea de ales între a fotografia și a salva o viață, este foarte plauzibil ca el să aleagă fotografia. Persoana care intervine nu poate consemna, persoana care consemnează nu poate interveni” (Ibidem: 19). Astfel, intervenția fotografului se coagulează pe făgașul interpretării privitorilor, al căror subconștient, măcinat de curiozitatea războiului, este sculptat de imaginile care devin singurul contact cu un eveniment în care toată conștiința europeană este implicată și pasibilă de consemnare.

Un eveniment unic și de o deosebită importanță pentru fotografia de reportaj a avut loc în anul 1947, când, împreună cu Henri Cartier Bresson, David Seymour și George Rodger, Capa a pus bazele agenției Magnum, un pilon fără de care fotografia de astăzi nu ar fi existat și nu și-ar fi atins standardele de calitate și estetică.

John Steinbeck lansează în 1948 *Jurnalul rusesc*, o consemnare a cursului vieții în spațiul Uniunii Sovietice de la începutul Războiului Rece. În compania lui Robert Capa, Steinbeck a preluat din conștiința sa fotografică sinceră și a dorit să surprindă într-un mod nealterat viața banală a oamenilor, atitudinile lor față de lume, sau, altfel spus, să înregistreze, asemeni fotografiei, glasul poporului aflat în război. Împreună au întocmit un document istoric, căruia îi lipsesc concluziile de orice fel, în schimb, se poate observa cum orașele

sovietice rezonează cu cele europene la pacea ce 11.11.2014).

domina străzile și casele lor.

[http://potd.pdnonline.](http://potd.pdnonline.com/2013/07/20875#gallery-3)

În Războiul Civil din Spania, Capa s-a [com/2013/07/20875#gallery-3](http://potd.pdnonline.com/2013/07/20875#gallery-3) (accesat la 11.11.2014).

lăsat pradă compasiunii și umanității pentru a reda expresiile oamenilor, suferința lor, iar astfel transparența terorii și a spaimei a ajuns în ochii privitorului european. Oamenii de rând erau neputincioși, iar singurele lor mijloace de comunicare au rămas portretele sau instantaneele foto. Măștile au căzut, nici ei nu s-au mai putut recunoaște. Însă un singur chip sau privire poate să descrie un război. Picasso a redat suferința civililor nevinovați din Guernica în tonuri cenușii, negre și albe, asemeni fotografiilor, pentru a obține efectul de haos și neliniște.

disponibilă online la <http://potd.pdnonline.com/2013/07/20875#gallery-3>



Demnitatea îl definește pe soldatul surprins în aer de Robert Capa în ultima sa suflare. Demnitatea l-a acompaniat și pe fotograf în procesul de disecare a realității în timpul documentării din Războiul Civil din Spania, cel de-Al Doilea Război Mondial, Primul Război din Indochina. A fost desemnat cel mai bun fotograf de război, însă el era împotriva războiului și a consecințelor acestuia.

disponibilă online la <http://meste.ro/2013/10/24/vocea-lui-cap/>



BIBLIOGRAFIE:

Sontag, Susan, *Despre fotografie*, Editura Vellant, București, 2014.

Mestecăneanu, Șerban, *Vocea lui Capa*,

articol disponibil online la [http://meste.](http://meste.ro/2013/10/24/vocea-lui-cap/)

[ro/2013/10/24/vocea-lui-cap/](http://meste.ro/2013/10/24/vocea-lui-cap/) (accesat la literacum

AUTOBIOGRAFIA LUI NICOLAE CEAUȘESCU. UN FILM DE ANDREI UJICĂ

AUTOBIOGRAFIA NOASTRĂ – UN FILM DE NICOLAE CEAUȘESCU

„Toate imaginile cu și despre Ceaușescu sunt comandate de el și executate de aparatul lui de propagandă. Ca atare, singura perspectivă posibilă era cea autobiografică. Sigur că e o falsă autobiografie și că titlul e ironic”, spunea Andrei Ujică într-un interviu.¹ Filmul este, evident, o „autobiografie” imaginată, rezultat al unui minuțios proces de „recompunere a filmului istoriei din fragmente conservate de timp”, după cum declara regizorul. *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (2010) este filmul care încheie trilogia lui Andrei Ujică dedicată sfârșitului comunismului, trilogie din care mai fac parte și filmele *Videogramme einer Revolution* și *Out of the present*.

Procedeul prin care se deconstruiește un montaj existent, pentru a se remonta (sau reconstrui) este integrat unui tip de cinema care operează exclusiv cu imagini de arhivă, și pe care Ujică îl numește „cinema sintactic”. Re-crearea sau recompunerea istoriei este, în esență, un joc de sintaxă în interiorul unei lungi și nesfârșite fraze. Procedeul este, deci, unul ludic *per se*, dar și prin aceea că presupune, în cazul de față, o demascare a mecanismelor puterii printr-un montaj ingenios, care ne pune sub lupă momente-cheie ale dictaturii ceaușiste.

Structura narativă a filmului este una ciclică – filmul începe și se termină cu judecarea



soților Ceaușescu, acțiunea desfășurându-se ca o retrăire într-un plan secund, al memoriei, a amintirilor lui Nicolae Ceaușescu, începând cu proclamarea sa ca lider al partidului comunist (1965) până în momentul procesului (1989). Caracterul discursului cinematografic „sintactic” – acela de reinterpretare a arhivei, este redat în mod convențional la nivelul acțiunii prin aceea că Ceaușescu însuși își parcurge „arhiva amintirilor”. Noi, ca spectatori, avem acces la o presupusă „cutiuță cu amintiri” a liderului comunist.

Prin manevrarea materialelor de arhivă, obținute de la TVR și de la Arhiva Națională de Filme, Andrei Ujică ne face să ne simțim confidenții lui Ceaușescu: îngroziți și totodată fascinați, încercați de o empatie vinovată față de „tiran”, pe care că îl urmărim cu ochi ocrotitori de părinte, fiindu-i alături pe drumul cu două sensuri, al ascensiunii și declinului. Suntem alături de el în momentele semnificative (nu întâmplător alese) pe care le

vedem sau re-vedem, începând de la stângăcia primei fluturări suverane din mână, unde pelicula rămâne câteva secunde pe figura unui Ceaușescu stingher, care își reglează concentrat unduirea mâinii din încheietură, până la sfârșitul foarte explicit al unui cuplu care pare inspirat din (alte) filme: un el și o ea infami, dar atât de uniți, primind moartea împreună. Povestea lui „Ceașcă” este povestea poporului purtat spre „zările luminoase ale comunismului”, care, odată deschise, oferă un spectacol social aproape grotesc.

Publicul român a rezonat, în marea lui majoritate, cu filmul lui Andrei Ujică, pentru că acesta a făcut apel la un fond comun – la memoria lui națională, „colectivă.” O autobiografie a lui Nicolae Ceaușescu a putut să fie ficționalizată, „construită prin deconstruire” tocmai datorită faptului că face apel la memoria colectivă: „Nu este suficientă reconstituirea, bucată cu bucată, a unui eveniment din trecut pentru a obține o amintire. Trebuie ca această reconstrucție să se opereze plecând de la date sau noțiuni comune care se găsesc în mintea noastră ca și a celorlalți, deoarece ele se transmit neîncetat de la ei la noi și invers, lucru posibil dacă toți am făcut și continuăm să facem parte din aceeași societate. Numai în acest fel o amintire poate fi recunoscută și, totodată, reconstruită” (Halbwachs, 2007: 61).

Filmul lui Andrei Ujică s-a bucurat, însă, de o foarte bună receptare critică și în afara țării, lucru care dovedește faptul că avem de-a face cu literacum

un produs artistic care nu are neapărat nevoie să facă apel la un cadru istoric pentru a-și atrage publicul. Eludarea oricăror precizări de factură documentară dovedește faptul că filmul lui Andrei Ujică este, înainte de toate, un film de artă, un manifest estetic prin care se dorește concentrarea atenției spectatorului asupra sensurilor din spatele imaginilor. Izolarea acestora de orice semnificație contextuală obligă, într-o oarecare măsură, spectatorul să contribuie la re-semnificarea realității care este prezentată. „Din punctul de vedere al unui străin [filmul] poate fi autobiografia oricărui dictator, iar din punctul de vedere al unui român poate fi autobiografia oricărui român care a avut de-a face cu epoca respectivă”², punctează regizorul. Filmul este o narațiune universală a cărei personaj principal este Puterea, care are aici glasul dictatorului.

Ideea de la care se pleacă este următoarea: „Dictatorul este, ca și artistul, purtătorul sensului. El se reprezintă ca purtătorul unei viziuni pe care trebuie să o pună în practică, așa cum artistul o face în opera lui. Deosebirea dintre artist și dictator constă în faptul că dictatorul are la dispoziție o întreagă națiune și o hartă prin și pe care să pună în practică o viziune, ce nu-i aparține personal, dar la care a aderat și la care are impresia că aduce contribuții esențiale”³.

Opera de artă a lui Nicolae Ceaușescu este, așadar, chiar dictatura lui și tot ceea ce a presupus această dictatură. Din cele 1000 de ore de

înregistrare (materiale de propagandă și secvențe din arhiva personală) se izbuteste nu numai „recompunerea filmului istoriei”, ci și crearea unui personaj care reușește, dincolo de vâlul de ură care îi acoperă figura, să apară drept fascinant, atât pentru publicul din țară, cât și pentru cel din afară. Mecanismele de propagandă ale puterii par artificii teatrale pline de savoare, decupate dintr-un spectacol aproape înspăimântător în absurditatea lui.

Prima scenă pe care, în mod convențional, Nicolae Ceaușescu (care devine conștient de iminența propriei execuții) o revede este cea a înmormântării fastuoase a liderului comunist Gheorghe Gheorghiu Dej, prin care se anunță venirea lui imediată la putere. Scena înmormântării este încărcată de o simbolistică prin care, pentru ochiul instruit, mecanismul comunist al puterii se face vizibil – „Nimic nu e mai caracteristic pentru mișcările totalitariste în general, și pentru faima de care se bucură liderii lor în particular, decât uimitoarea repeziciune cu care ei sunt uitați și surprinzătoarea ușurință cu care pot fi înlocuiți” (Arendt, 2007: 403).

După modelul „Regele a murit, trăiască regele!”, Ceaușescu este desemnat Secretar general al Partidului Comunist Român, pentru ca mai apoi, în 1967, să devină șeful de stat al Republicii Populare România. Câteva momente-cheie ale dictaturii ceaușiste urmează să fie redade într-o halucinantă narațiune în imagini.

Montajul ingenios al filmului face ca persoana din spatele personalității să iasă la iveală – frapantă este aici naturalețea lui Nicolae Ceaușescu. Așa cum remarcă și regizorul, lui Ceaușescu nu i-a lipsit autenticitatea: „Ceaușescu este la fel de mult el însuși în imaginile așa-zicând private, ca și în imaginile oficiale. El s-a identificat atât de mult cu ceea ce numim noi masca lui publică, încât, în cea mai mare parte – aceasta a constituit una dintre surprizele mele –, el este așa cum l-am cunoscut. Ceaușescu nu era duplicitar. Însă societatea asupra căreia domnea el era, așa cum bine știm, profund duplicitară”⁴.

„Tovarășul” Ceaușescu apare, în filmul lui Andrei Ujică, mai degrabă ca victimă a propriei sale ficțiuni – ficțiune al cărei declin este reconstruit pe parcursul filmului. Imaginea de final a dictatorului înduioșează spectatorul, care are acum senzația apropierei de Ceaușescu – empatie normală, declanșată de vizionarea momentelor lui vulnerabile. Conflictul se declanșează acum în mintea spectatorului, în care se ciocnesc deopotrivă antipatia și simpatia vinovată față de dictator. Cred că Andrei Ujică reușește, prin senzațiile de final pe care le oferă filmul, să redea condiția actuală a lui Ceaușescu ca „fantomă” în memoria societății – apreciat și disprețuit, totodată, cu argumente de ambele părți. Filmul este încă o dovadă că, pentru români, procesul lui Nicolae Ceaușescu încă nu s-a încheiat.

Cred că ar trebui să îi mulțumim lui Andrei Ujică

pentru filmul lui, prin care facem încă un pas spre „exorcizarea” de comunism. Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu este o recompunere terapeutică a „filmului istoriei”, căci „pentru a îmbrățișa viitorul, trebuie să uităm trecutul într-un gest de inaugurare, de începere, de reîncepere, ca în ritualurile de inițiere” (Ricoeur apud Marc Augé, 2001: 610).

BIBLIOGRAFIE:

Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, Editura Humanitas, București, 1994.

Comisia Prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România, *Raport final*, Editura Humanitas, București, 2007.

Halbwachs, Maurice, *Memoria colectivă*, Editura Institutului European, Iași, 2007.

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Online:

Blaga, Iulia, *Interviu cu Andrei Ujică despre Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, la care lucrează de trei ani: „Slavă Domnului, mi-a ajuns!”*, în „Suplimentul de cultură”, nr. 289, 6 noiembrie 2011, <http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/7/6169>, accesat ultima dată la 23 noiembrie 2014.

<http://www.digi24.ro/Stiri/Digi24/Timp+liber/Stiri/Andrei+Ujica+la+Digi24+Incerc+sa+recompun+filmul+istoriei+din+fr>, accesat ultima dată la literacum

23 noiembrie 2014.

<http://andrei-ujica.com/>, accesat ultima dată la 23 noiembrie 2014.

Ujică, Andrei, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu: un film despre persoana din spatele personajului istoric*, în „Revista 22”, 9 noiembrie 2010, <http://www.revista22.ro/autobiografia-lui-nicolae-ceau351escu-un-film-despre-persoana-din-spat-9323.html>, accesat ultima dată la 23 noiembrie 2014.

NOTE:

1. <http://www.digi24.ro/Stiri/Digi24/Timp+liber/Stiri/Andrei+Ujica+la+Digi24+Incerc+sa+recompun+filmul+istoriei+din+fr>

2. <http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolAllCat/7/6169>

3. <http://www.revista22.ro/autobiografia-lui-nicolae-ceau351escu-un-film-despre-persoana-din-spat-9323.html>

4. <http://www.revista22.ro/autobiografia-lui-nicolae-ceau351escu-un-film-despre-persoana-din-spat-9323.html>

HERMANN NITSCH ȘI ACȚIONISMUL VIENEZ

A

Acționismul vienez s-a afirmat începând cu anii '60, termenul fiind folosit pentru a se referi la acțiunile șocante pe care le desfășurau patru artiști din Viena: Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günter Brus și Rudolf Schwarzkogler. Ecourile acționismului vienez au apărut în mai mare măsură în America. Implicarea artistului în propria sa artă a fost prima premisă a *happeningului* și artei *fluxus*, precursori ale direcției de *performance art* (Grigorescu, 2005: 5).

Elementul principal al acțiunilor era reprezentat de corp, atât de cel uman, cât și de cel al animalelor, care ajungeau să fie sacrificate în scopul unor demonstrații metaforice. Cei patru membri ai acționismului vienez au dezvoltat teme ale psihanalizei legate de violență și teoretizate de Freud. Ei transformau violența în ritualuri ale lumii moderne prin substanțe și materiale corespunzătoare. Se dezvoltă, astfel, într-un mod șocant, latura distructivă a psihicului uman. Acțiunile erau în general imortalizate prin aparate de filmat sau de fotografiat.

Otto Muehl scria referitor la acțiunile lor: „M-am purtat ca un criminal cu plăcile de metal, cu scândurile, cu toate obiectele, care ar putea fi folosite de civilizația noastră. Am izbit cu putere toate aceste obiecte până le-am transformat în «artă a deșeurilor». Uneltele noastre nu mai erau pensulele pictorului, ci pickhamerul și securea,

dar nici acestea nu ne sunt de-ajuns. Avem, astfel posibilitatea de a ne exprima într-un mod cât mai direct și mai intens agresivitatea. În ceea ce mă privește, lucrez deopotrivă cu femei și bărbați: îi îngrop literalmente pe toți în produse de consum” (apud *Ibidem*).

Hermann Nitsch a fost unul dintre cei mai controversați artiști ai perioadei, pentru că se folosea de carnea, sângele și intestinalele animalelor sacrificate. Artistul utiliza arta ca instrument prin intermediul căruia aducea critici la adresa societății, atenționându-o, totodată, în perioada postbelică. Acest tip de critică prin utilizarea animalelor ca exponenți l-a făcut și Francis Bacon anterior, dar într-un mod mai puțin șocant (putem ține aici cont și de faptul că acesta nu era atât de apropiat de spațiul german – sau rusesc). Acțiunile sale, cum e, spre exemplu, celebra *Orgien Mysteries Theater*, provocau „o reacție considerată de Nitsch a fi «expresia unei atracții intelectuale»” (*Ibidem*). Hermann Nitsch s-a născut la 29 august 1938 și a creat peste 100 de piese cu aspect teatral, una dintre reprezentații fiind în Burgtheater din Viena. În 1998 a avut loc acțiunea cu numărul 100, numită *6-Day Play* (după durata sa), la Schloss Prinzendorf, în castelul său din Austria. Modul său de manifestare a fost considerat o blasfemie, dar acțiunile sale au fost, totodată, receptate și ca ritualuri existențiale care evidențiază violența

lumii moderne prin totalitatea mijloacelor de informare în perioada de după război. Hermann Nitsch a fost de mai multe ori arestat, verificat și chiar condamnat la închisoare, fiind acuzat de blasfemie, violență și pornografie. În 1966 a fost condamnat la jumătate de an cu suspendare cu mențiunea de a nu mai realiza nicio acțiune în acel timp, în caz contrar, fiind condamnat la un an de închisoare. După această hotărâre, artistul a preferat să se refugieze în Germania, la München.

Artistul utilizează energia aparținând corpului în așa fel încât să o poată folosi într-un spațiu rezervat artei prin diverse metode. Agresivitatea răbufnită dinlăuntrul psihicului merge până la distrugere propriu-zisă. Prin mutilare se ajunge la stadiul în care corpul poate exista doar ca obiect artistic. Organele de animale sunt așezate pe corpuri dezgolate ale oamenilor, ca și cum corpul, ca obiect, ar fi cel care a fost despicat așa cum crapi o scândură. Omul a fost tratat ca un animal, ca un organism viu fără rațiune, incapabil să se opună și să aibă o opinie personală în timpul celor două războaie mondiale (deci nu cu mult înainte ca acțiunismul vienez să se impună ca mișcare artistică și nu numai). Am văzut omul ca animal, vânat și vânător în același timp, de-a lungul istoriei.

Corpul unui om nu reprezintă nimic mai mult decât o face trupul unui animal, încât „pare întotdeauna destinat să devină un obiect” (Jeudy, 1998: 15). De multe ori, în acțiunile lui Hermann

Nitsch, pare că avem de-a face cu simple cadavre care nu mai pot spune nimic, ci pot exista doar ca simple imagini, așa cum au rămas immortalizate. Astfel, putem vedea cadavrul prezentând „destinul corpului ca obiect” (*Ibidem*: 22).

Iluzia se construiește prin diverse mecanisme, diversificate de-a lungul reprezentațiilor așa-zis teatrale, astfel încât „imaginile corpului corespund imaginarului, reprezentările corpului, mai elaborate, în ceea ce privește sensul și finalitatea lor, aparțin domeniului simbolicului” (*Ibidem*: 18).

Avem de-a face cu o revoltă împotriva lumii contemporane, în care importanța unei dimensiuni aparținând sacrului a început să fie diminuată începând cu romantismul și dusă la extrem în modernitate, mai ales după 1914. Extirparea dramelor se face tocmai prin prezentarea lor într-un mod violent, fără perdea, prin eliberarea violenței prin sexualitate și sadism. Acea „plăcere estetică” despre care vorbește Freud ni se prezintă nouă, care suntem spectatori la durerea altora și putem simți liber posibilitatea de eliberare a angoaselor și psihozelor. Referindu-se la opera dramatică, Freud afirma faptul că „se obține plăcere din travaliul intelectului, care în alte condiții blochează aceste surse. În primul rând, trebuie desigur să amintim *descătușarea* propriilor noastre afecte; plăcerea care-i corespunde provine, pe de o parte, din ușurarea sufletească datorată unei masive descărcări, iar pe de altă parte, din simultana

excitare sexuală care, putem afirma, însoțește, ca produs secundar, orice activitate afectivă și care oferă omului acel sentiment, foarte dorit, de augmentare a tensiunii psihice” (Freud, 1980: 289). Suferința este, în primul rând, fizică, dar modul în care aceasta acționează în urma conștientizării violenței o transformă într-o suferință axată pe ambele planuri. Ne putem întoarce la teatrul antic roman pentru a stabili o conexiune în timp prin menționarea faptului că romanii foloseau oameni pe post de cascadori sacrificabili, iar aici trupurile mutilate aparțin unor animale, ceea ce ne confirmă faptul că „un animal poate fi făcut să sufere, dar niciodată nu se spune, în sensul zis propriu, că este vorba, în cazul său, de un subiect lezat, de victima unei crime, a unui omor, a unui viol sau a unui furt” (Benjamin, Derrida, 2004: 45). Spectatorii sau chiar artistul au nevoie de veridicitate pentru a crede, „căci sângele e simbolul simplei vieți” (*Ibidem*: 21). După dramele provocate de război, părea că nimic nu mai poate șoca lumea în materie de corpuri mutilate.

Revolta împotriva dramelor produse în război, împotriva masacrelor existente de-a lungul istoriei trebuia să aibă la bază existența umană expusă cu toată fragilitatea ei, psihicul uman expus cu toate angoasele, carențele, nevrozele, izbucnirile sale. Pentru cei întorși din război, deveniți purtători ai unor traume de natură psihică sau, alteori, fizică, acest tip de reprezentări poate părea o joacă de copii, sau poate avea doar rolul de literacum

a rememora anumite peisaje din urma unor bătălii. Pentru spectator există două tendințe psihice, una conștientă și alta refulată: „Pentru a fi de acord cu o astfel de piesă, spectatorul ar trebui să fie și el nevrotic. Căci doar acestuia i-ar produce plăcere dezvăluirea și recunoașterea, într-o anumită măsură conștientă, a tendinței refulate” (*Ibidem*: 292). Ceilalți spectatori se opun acestui tip de manifestări, simțind doar repulsie.

Hermann Nitsch consideră că instinctele umane au fost reprimare de convenții și norme sociale. „Ritualurile” sale de ucidere și mutilare a animalelor erau văzute de el ca acte de purificare. Ele pot fi, totodată, „terapii” pentru artist sau pentru spectator. Artistul se implică direct în eliberarea stărilor acumulate prin violență, fiind un reprezentant al spectatorului, care participă și acesta la un proces de eliberare bazat pe faptul că „în ultimul război critica violenței militare a devenit punctual de plecare pentru o critică pătimasă a violenței în general” (Benjamin, Derrida, 2004: 12).

În realizarea și imortalizarea acestor *performance-uri* sau *happeninguri* vedem, pe de o parte, distrugerea valorilor și convențiilor care guvernează societatea, dar descoperim și o latură simbolică de natură psihianalitică. Totodată, mesajul transmis societății în anii '60 ai secolului trecut poate fi perceput ca actual, puternic și de impact în vremea sa. Consider însă că atenționarea și critica aduse societății nu trebuie uitate, ci

păstrate în memorie ca permanentă actualitate.

Scurt-metraj on-line din 1970: http://www.ubu.com/film/nitsch_action.html

Hermann Nitsch în America: <http://www.scribemedia.org/2008/05/22/hermann-nitsch-in-america/>

BIBLIOGRAFIE:

Benjamin, Walter, Derrida, Jacques, *Critica violenței*, Editura Idea, Cluj, 2004.

Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980.

Grigorescu, Dan, *Dicționarul Avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2005.

Jeudy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong&Book, București, 1998.

<http://www.scribemedia.org/2008/05/22/hermann-nitsch-in-america/> (accesat la 24 iunie 2014).

<http://sastreport.x10.mx/nitsch.html> (accesat la 25 iunie 2014).

COLOCVIILE STUDENȚEȘTI BUCUREȘTENE DESFĂȘURATE ÎN ANUL 2014

În „cioburile” memoriei reconstituim momentele câtorva colocvii studențești ale anului universitar 2013-2014, mai precis, ale celor desfășurate de Facultatea de Litere din București, întâlniri destul de așteptate de studenții noștri, având în vedere calitatea mult aclamată a învățământului din capitală.

Cu prilejul manifestărilor dedicate sărbătoririi a 150 de ani de la înființarea Universității din București, Centrul Studențesc de Cercetare și Comunicare (CSCC) al Facultății de Litere a organizat prima ediție a Colocviului Studențesc *BucharEst STudent BEST Letters Colloquia* (28-29 martie 2014). Având în vedere și specificul specializărilor din cadrul facultății bucureștene, concursul a cuprins patru secțiuni: „Studii literare”, „Studii de lingvistică”, „Studii culturale”, „Științe ale comunicării”. Amploarea evenimentului s-a răsfrânt și în numărul mare de participanți – aproximativ 90 de studenți din opt centre universitare (Universitatea din București, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Universitatea de Vest din Timișoara, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Universitatea din Craiova, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați). Lucrările fiecărei secțiuni au fost grupate tematic ori cronologic, în funcție de subiectul ales, o misiune grea pentru organizatorii care nu au dorit să impună o anumită direcție a lucrărilor, ceea ce a făcut dificilă și

selectarea acestora pentru premii.

Astfel, participanții au avut ocazia să își valorifice punctele tari ale propriilor cercetări. Facultatea noastră a fost reprezentată la acest colocviu de Alexandra Ungureanu (masterandă în anul I la *Tendințe actuale în studiul limbii române*) la secțiunea „Studii de lingvistică”, ea prezentând meticuloasa lucrare *Mijloace de achitare a contravalorii unei cărți în epoca veche, deduse din însemnări de pe manuscrise și cărți din Moldova*, coordonată de lect. univ. dr. Adina Chirilă; Lidia Ștefănescu, (studentă în anul al III-lea la *Studii culturale*) la secțiunea „Studii culturale” (nicio surpriză în alegerea categoriei, deci!) cu lucrarea *Kirvaiul – „atunci” și „acum”*, coordonată de asist. univ. dr. Nicoleta Mușat; respectiv, subsemnata, la secțiunea „Studii literare”, cu lucrarea *Marionete în civitas diaboli*, coordonată de conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu. Însoțite am fost de grija și spiritul critic al doamnei lect.



univ. dr. Valy Ceia, căreia îi mulțumim pentru faptul că s-a asigurat de nivelul glicemiei noastre și ne-a furnizat dozele de cofeină necesare supraviețuirii.

Moderatorii secțiunilor au încercat să ia în considerare fiecare comunicare în parte și să le acorde atenție egală tuturor lucrărilor în cadrul discuțiilor. Am considerat, totuși, că puține au fost comunicările cu o teză: s-au făcut anumite apropieri riscante între literatura europeană și cea română, s-a recurs deseori la analize, însă a părut, uneori, că lipsește scopul. Și, poate suntem mai de modă veche, dar e mai greu să digerăm „postmodernisme” și „hipsterisme” științifice despre Coca-Cola sau gadgeturi, chiar dacă ele fac parte dintr-un „popular culture” actual. Dar să fim onești: fiecare secțiune a avut obiectul ei, iar originalitatea se demonstrează și printr-o cercetare riguroasă a unei teme aparent banale, impusă, poate, și de cele mai „sănătoase” norme de tehnoredactare de la toate colocviile la care timișorenii au participat până acum.

Seriozitatea a fost dovedită și de transparența cu care juriul a motivat public fiecare dintre premiile acordate, inclusiv acele premii speciale. Marele Premiu al colocviului a fost acordat anul acesta la secțiunea „Studii literare” și a fost adus cu trenul București-Timișoara, după două zile pline în care organizatorii ne-au încântat cu atmosfera prietenoasă, cu atitudinea lipsită de aroganța „capitalistă”. Nu putem decât să le mulțumim (poate ne citiți! ☺) încă o dată pentru căldură și pentru deschidere (pentru informațiile de culise legate de organizarea unei astfel de manifestări),

așteptând cea de a doua ediție.

După un entuziasm primăvărat, reîntoarcerea la Literalele bucureștene a fost mult așteptată, dar, din păcate, puțin supraevaluată. În vară, *jucăriile* au devenit literare de-a dreptul, căci ludicul a fost tema celei de a cincea ediții a colocviului organizat de studenții masteratului de *Studii Literare Românești*, desfășurat în perioada 19-20 iunie 2014. Deși subiectul anunțat a fost „Ludicul în literatură și critică”, iar cea de a doua componentă a stârnit curiozitatea, ea a fost acoperită destul de slab de cei câțiva studenți de la Universitatea din București, Universitatea „Transilvania” din Brașov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași și Universitatea de Vest din Timișoara.

Timișorenii care au participat la această „escapadă literară” au fost Violeta Osiceanu (masteratul de *Literatura română în context european*, anul al II-lea) cu lucrarea *Jocuri Diavolești*, Victor Funar (*Literatura română în context european*, anul al II-lea) cu lucrarea *Jocul scrisorilor pierdute* (probabil cea mai clară prezentare „ever” a colegului nostru), respectiv Bogdan Balița (masteratul de *Literatură română și cultură*, anul I), care a colaborat cu subsemnata la lucrarea *Cioburi și mărgele*. Comunicările au fost grupate din punct de vedere cronologic, iar lipsa unor recompense în premii a transformat colocviul, uneori, într-o competiție a orgoliilor. Juxtapunerea comunicărilor studenților cu cele ale cadrelor universitare a prelungit discuțiile, iar aici amintim de dr. Irina Dincă de la Timișoara, care a susținut comunicarea *Mircea Cărtărescu – jocurile*

fractalice ale scriiturii.

Nu am fost, spunem noi, prea demonici în comentarii, am pierdut, poate, firul unei prezentări, nu ne-am rănit în cioburi și nu am aruncat cu mărgelă în colegii noștri. Totuși, nu am putut să nu remarcăm faptul că s-a pus prea mult accent „sociologico-politic”, că s-au realizat prea multe statistici... convingerea noastră este că nu poți scrie în afara esteticii, că orice fel de scriitură, fie ea și proastă, este tot o poziționare față de *frumos*. Da, eticul reprezintă o variantă, după cum s-a spus, însă poate noi, timișorenii, suntem mai estetici (sic!)...

Colocviul a cuprins și lansări de carte (cu tot felul de săgeți trimise de unii, altora, datorită unor evenimente ce țin de bucătăria internă a facultății bucureștene, ceea ce pentru „musafiri” a însemnat „felu’ paispe”... Ceartă, ceartă, dar s-o știm și noi! Cauza... zic – nu toți suntem „ași” într-ale conflictelor universitare), dar și lansarea revistei *IN-FI-NI-TE-ZI-MAL* (respectând pronunția oratorului!), a cărei denumire ne-a răsunat în cap până a doua zi și ne-a rămas *in-fi-ni-te-zi-mal* astăzi în memorie... Sfârșitul de stagiune al *Cafenelei critice* a adunat diverse personaje în Club A: pe „domnu’ poet”, pe unii cu paharul, pe alții cu pipa celebră... nu a lui Magritte... Unii se îneacă în apele lui Heraclit, sau în diverse alte fluide... deh, e ușor să ființezi, mai greu e să exiști...



COLOCVIUL INTERUNIVERSITAR „WI-TI 2014” LA TIMIȘOARA ȘI VIENA

„WI-TI 2014” – aproape un nume de cod, greu de descifrat la o primă aruncătură de ochi – este denumirea unui colocviu interuniversitar la care au participat studenți ai Facultății de Litere, Istorie și Teologie din cadrul Universității de Vest, alături de studenți ai Universității din Viena, prin intermediul Institutului de Romanistică afiliat acesteia. Cele două orașe participante s-au bucurat, pe rând, de „rezultatele” proiectului, astfel că, în perioada 8-10 mai 2014, studenții vienezi au avut prilejul să-și prezinte lucrările în fața noastră, iar, mai apoi, noi, timișorenii, am ajuns la Viena cu același scop în perioada 15-17 mai.

Din punct de vedere tematic, colocviul s-a centrat pe ideea alterității, anunțând ca subiect „*Celălalt. Identitate culturală națională și/sau europeană în secolul al XXI-lea*”. Partea cea mai interesantă și, probabil, cea mai productivă, a fost aceea că fiecare dintre noi a tratat subiecte diferite, ajungând ca, în final, să acoperim o arie destul de vastă: de la cafeneaua vieneză la deschiderea pieței muncii pentru cetățenii români, de la *Sărmanul Dionis* sau Herta Müller la situația minorităților din România, până la o privire comparativă asupra legislației ce vizează prostituția în România și

Austria sau la perspective asupra satului în literatura română. Vorbesc aici despre studenții vienezi, care ne-au surprins în mod plăcut în repetate rânduri. O dată prin paleta largă de subiecte pe care le-au abordat și prin faptul că au dovedit nu numai interes față de fațete cultural-istorice, sociale sau literare ale României, ci și cunoștințe temeinice și, a doua oară, prin româna impecabilă pe care o vorbesc. Situația inițială s-a arătat impresionantă – există tineri care sunt nu numai interesați, ci chiar fascinați de limba și cultura noastră și care, indiferent că au un *background* care include sau nu apartenența în vreun fel la România, ne-au arătat cum e să privești din exterior ceea ce noi trăim în prezent.

În ceea ce ne privește pe noi, gradul de diversitate s-a păstrat, în mare măsură, astfel încât lucrările noastre s-au centrat pe teme literare

*Celălalt.
Identitate culturală
națională
și/ sau
europeană în secolul XXI*

universität
wien

Facultatea de Vest
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät Wien

Parteneri:
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie,
Universitatea de Vest din Timișoara
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät Wien
Österreichisch-Rumänische Gesellschaft
Institutul Limbii Române București
Institutul Cultural Român din Viena

WI-TI
2014

*„Celălalt.
Identitate culturală națională
și / sau
europeană în secolul XXI”*

Programul Colocviului interuniversitar „Wi-Ti 2014”, organizat în colaborare de Institutul de Romanistică al Universității din Viena și Facultatea de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara.

8-10 mai 2014,
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie,
Universitatea de Vest din Timișoara
15-17 mai 2014
Instituts für Romanistik,
Universität Wien

și istorice. Ne-am bucurat și de prezența a două a colocviului.

studente ale Facultății de Istorie, Alina Lulariu și Roxana Vîlceanu, care au prezentat lucrările *Banatul și celelalte culturi*, respectiv *Români și maghiari în Transilvania regimului dualist*. Studenții Facultății de Litere s-au prezentat după cum urmează: Teodora Dancău, cu lucrarea *Timișoara – cartografii literare din perioada interbelică*; Bogdan Balița, *Timișoara central-europeană, de la o „renaștere” italiană la un „biedermeier” theresian*; Victor Funar, *Memorie și traumă în textele românești despre Gulag*; Nicoleta Papp, *Persistența exteriorității în comunitățile șvabilor din Banat*; Roxana Rogobete, ***Sprachreise, ars combinatoria între geografii personale și*** Teodora Udrescu, *Ipostaze ale alterității în **Jacob se hotărăște să iubească***, de Cătălin Dorian Florescu.

Lipsa unui cadru competitiv a condus spre o atmosferă mult mai degajată, mai relaxată, în care interesul tuturor s-a concentrat spre a „fura” cât mai mult din ce știu ceilalți. Dorința de-a împărtăși era direct proporțională și, în consecință, ne-am aflat adesea în postura în care cele 20 de minute nu au fost de ajuns. Diferențe culturale nu s-au simțit în sens negativ, ci, mai degrabă, au creat un context intercultural, spunem noi, fructuos.

Mulțumim pentru încă o experiență frumoasă și anunțăm că, pentru cei care vor să ne citească, lucrările rezultate, coordonate de lect. univ. dr. Florin Oprescu și lect. univ. dr. Dumitru Tucan, vor fi publicate în curând într-o antologie

COLOCVIUL NAȚIONAL UNIVERSITAR

DE LITERATURĂ ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ DE LA BRAȘOV

Tea de-a unsprezecea ediție a Colocviului Național Universitar de Literatură Română Contemporană, organizat de Universitatea „Transilvania” din Brașov, s-a desfășurat în acest an în zilele de 8 și 9 mai. Spre deosebire de ediția precedentă, la care studenții fuseseră încurajați să vină cu lucrări în care să discute operele a doi scriitori disidenți (Dorin Tudoran și Dumitru Țepeneag), în 2014 invitați la universitatea brașoveană au fost doi teoreticieni și istorici literari, Paul Cornea și Mircea Martin (sau, ca să fiu mai exact și să citez de pe programul primit la colocviu, „Paul Cornea – istoric literar și teoretician al literaturii” și „Mircea Martin – teoretician, critic și istoric literar”).

Universitatea de Vest a fost reprezentată la această manifestare de doi studenți (câte unul la fiecare secțiune), Adela Stancu (cu lucrarea *Interpretarea iraționalului prin rațional*) și Victor Funar (cu lucrarea *Introducerile lui Mircea Martin în opera lui B. Fundoianu/Benjamin Fondane*), dar și de un profesor coordonator, drd. Ana Pușcașu (cu lucrarea *Mircea Martin și cenaclul Universitas*). Și acum, câteva impresii...

Ajungem la Brașov și... iată că trenul a întârziat doar douăzeci de minute. Minunat! Mă gândesc că dacă voi ajunge să iau o cupă ar trebui să i-o dau mecanicului pentru arta cu care a mane



vrat trenul de-a lungul șinelor. Ne urcăm într-un taxi și călătorim către căminele unde urmează să fim cazați. Căminul în care au fost cazate fetele nu este prea aproape de al meu. Colegul meu de cameră, un băiat simpatic și citit, a venit de la Bacău tot pentru colocviu. Discut cu el despre literatură și nu numai și, mai apoi, mai lucrăm puțin la prezentările de mâine.

8 mai. Azi ne susținem lucrările. Emoții mari până la prezentarea propriei lucrări, ca de obicei. Despre ce a fost vorba în celelalte lucrări de la secțiunea dedicată lui Mircea Martin? Îmi este destul de greu să spun. Studentul are prea mari emoții pentru a se concentra la prezentările care o preced pe a sa și, după ce prezentarea sa a

trecut, ajunge să fie prea relaxat pentru a-și mai putea focaliza atenția pe cele spuse de ceilalți participanți. Totuși, să facem un efort... Opera lui Mircea Martin a fost mai adesea lăudată decât comentată de mulți dintre studenți, deși au existat și în ziua următoare câțiva (foarte puțini... ce-i drept) profesori care le-au călcat pe urme studenților amatori de discursuri encomiastice.

9 mai. Prezentările coordonatorilor și o dată numai bună pentru premiarea studenților. Emoții multe, cupe puține... Cam așa ar putea fi rezumată ceremonia de decerare a premiilor CNULRC 2014 pentru trioul timișorean. Victor Funar... mențiune. Adela Stancu... mențiune specială. Ana Pușcașu... la secțiunea dedicată profesorilor nu s-au acordat premii.

10 mai. Azi trebuie să ne întoarcem la Timișoara, dar până atunci mai avem ceva timp. Și, ca de obicei, după ce trec toate prezentările și au și studenții timp să mai viziteze puțin orașul, în cazul nostru unul destul de vizitabil, începe ploaia. Totuși, ne plimbăm puțin prin centru și apucăm să vedem și Biserica Neagră. Ne urcăm în trenul București – Timișoara (via Conop, comuna Adelei) și pornim spre casă.

Cu ce am rămas după acest colocviu? O mențiune, un teanc de cărți, un nou prieten pe Facebook (colegul de cameră), niște mese copioase pe holurile universității, niște cunoștințe interesante, câteva plimbări (cam minunate) prin Brașov, câteva idei, câteva impresii, câteva discuții

plăcute cu ceilalți participanți (dar mai ales cu colegile din Timișoara), dar și cu alte lucruri de o valoare inestimabilă.

Cu toate că premiile nu au venit, cu toții am fost (aproape) mulțumiți de ceea ce am realizat la această ediție. Dar vor veni și edițiile viitoare... *Tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther* și vom atinge și cupele.

COLOCVIUL NAȚIONAL STUDENȚESC „MIHAI EMINESCU”

*D*in „cititul” calendarului nu transpare doar o constatare a „tregerii”, ci el se încarcă de subiectivitatea „cititorului”, astfel că, referindu-ne la „timpul academic”, luna mai se anunță a fi cea mai prolifică, plină de activități dedicate studenților deschiși la dialog cultural, doritori de angrenarea în polemici constructive.

Florar devine sinonim cu luna colocviilor, exprimare pertinentă dacă luăm în considerare paleta variată de colocvii naționale și locale pe care ne-o pun la dispoziție universitățile din țară – Colocviul Național Universitar de Literatură Română Contemporană, organizat de Universitatea „Transilvania” din Brașov este urmat de Colocviul Național Studențesc „Mihai Eminescu”, organizat de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Încheiem activitatea academică poposind la Timișoara unde, cu fiecare an, tradiția colocviilor capătă, prin avântul și entuziasmul studențesc, o formă tot mai încheată, mai unitară.

Am participat, într-o formă sau alta, la fiecare dintre colocviile amintite mai sus. „Impresiile”, deși încărcate de subiectivism, ar fi într-o oarecare concordanță cu realitatea observată. Aleg să mă opresc însă cu gândul (și cu consemnatul) la colocviul de la Iași.

Călătoria lungă și „energizantă” cu mașina ne-a aruncat pe noi, pe câțiva în plina efervescență academică de la Iași, în dimineața zilei de joi,

22 mai 2014. Asistăm cumiți (și obosiți) la ceremonia de deschidere a colocviului, ceremonie care marca cea de a XL-a ediție a Colocviului, cu emoții crescânde (unii dintre noi), întrucât după-masa era rezervată primei sesiuni de comunicări. (Numărul mare de participanți de la unele secțiuni obligă organizatorii la un interesant exercițiu de imaginație). Ne concentrăm energia rămasă fie pentru a prezenta lucrarea, fie pentru a ne susține colegii, fie pentru a „spiona” concurența.

Ziua de vineri, 23 mai, a doua zi dedicată colocviului, respectă în mare parte tiparul zilei precedente – secțiunile se desfășoară simultan, iar gândul ne este la colegii care își prezintă acum lucrările. Colocviul se încheie în aceeași notă festivă cu care își anunța desfășurarea, după-amiaza zilei de vineri fiind rezervată răsplătirii studenților merituozii.

Echipa timișoreană, coordonată de domnul conf. dr. Pompiliu Crăciunescu și de dr. Irina Dincă, a fost la înălțime, întorcându-se acasă cu premii la aproape toate secțiunile. Secțiunea *Exegeze* a fost reprezentată de Aurora Dan (*Visul unei umbre și umbra unui vis*, premiul I) și Luiza Bârz (**Cu pânzele-atârinate: niveluri de existență și fatum**). Secțiunea *Critica criticii/ Studii culturale* a avut tot două reprezentante – Roxana Rogobete (*Minusul grotesc?*, mențiune) și Snejana Ung (*Topografia labirintului insular*, mențiune). Bogdan Balița

s-a-ncercat în ale stilisticii și poeticii, participând la secțiunea *Stilistică și poetică: Lexicografie poetică* cu lucrarea *Numărul – o categorie estetică* (mențiune). Eu (Adela Stancu) am rămas fidelă secțiunii *Publicistică. Însemnări. Corespondență* și m-am înfățișat comisiei cu lucrarea *Interioritatea punctului*.

Bilanțul (cam târziu făcut și cu o atitudine detașată de astă dată) mă obligă să consemnez două tipuri de atitudini observabile la studenții participanți – pe de o parte, mirare și bucurie, iar pe de altă parte, rezervă și scepticism. Cum o fi, cum n-o fi, eu, una, (m-)am învățat! La cele însușite mai rămâne să reflectez...



UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA” IAȘI
FACULTATEA DE LITERE



COLOCVIUL NAȚIONAL STUDENȚESC
MIHAI EMINESCU

Ediția a XI-a

Decizie nr. 22 mai 2014, ora 10:00
Aula Magna a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Președintele doctorei Prof. dr. Vasile Ișan, Rectorul Universității
Vicepreședintele doctorei Prof. dr. Codrin Liviu Culțaru, Decanul Facultății de Litere
Vicepreședintele doctorei Mihai Chiriac
Vicepreședintele doctorei Prof. dr. Lăcrămioara Petrescu
Directorul Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”

Lista de carte

Marturie despre Eminescu: Poemata unei creații epice de contemporani, volum editat de Cătălin Ciobă, Editura Humanitas

Participă:
Elena Bodea, Cătălin Ciobă, Lăcrămioara Petrescu,
Eugen Mustranu (moderatori), Andrei Patraș

Lucrările **Colocviului** vor începe joi, 22 mai (16:00-19:00);
vineri, 23 mai (9:00-13:00), în Aula II, 11, Șos. Al. D. B. G.
Iași

Parteneri: Primăria Municipiului Iași, Uniunea Scriitorilor din România, Editura Adersum, Editura Timpul, Editura Imago, Societatea „Comerțului Literar”, Universitatea „Petre Andrei”, Societatea „Timpul”, Asociația culturală „Alcoru”, Editura Humanitas, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”



COLOCVIUL STUDENȚESC FUNDOIANU/ FONDANE 70

Ambiția și curiozitatea de a căuta comori în literatura română au determinat un grup de studenți, cu mic, cu mare, de la anul I licență la anul II masterat, să-și îndrepte *corabia hermeneutică* spre opera eseistului și poetului B. Fundoianu/ Benjamin Fondane. Consider că este fascinant să faci parte dintr-un asemenea echipaj de tineri voioși, pregătiți să sondeze diferitele culturi cărora le-a aparținut B. Fundoianu.

Cultura evreiască, românească și cea franceză a lui Fundoianu/ Fondane au fost puse în valoare din plin la *Colocviul Studențesc Fundoianu/ Fondane 70*, organizat de Centrul Studențesc de Cercetare Literacum din cadrul Facultății de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara, anul acesta, în data de 31 mai 2014. Lucrările studenților și masteranzilor, coordonate de domnul conf. dr. Pompiliu Crăciunescu și de dr. Irina Dincă, au încercat să descifreze, într-o manieră elegantă și documentată, complexitatea operei autorului ales. Colocviul s-a desfășurat în două episoade, fiecare fiind moderat de către o studentă și o masterandă care au dinamizat și dezbaterile ce au urmat fiecărui calup de prezentări. O privire sintetică asupra colocviului ne-a oferit-o, în intervenția sa din timpul discuțiilor, invitatul special al acestei ediții, domnul profesor Iosif Cheie-Pantea. Între cele două secvențe ale colocviului s-a lansat și primul volum al *Colocviului Literacum*,



ce cuprinde lucrările studenților timișoreni de la primele două ediții ale manifestărilor științifice organizate de CSCL, *Barbu – Blaga 50* și *Caragiale 100*.

Participanții s-au axat, în cea mai mare parte, pe latura poetică a operei lui Fundoianu/ Fondane. Astfel, douăzeci și trei de studenți au pus la cale o întâlnire culturală între Fundoianu/ Fondane și Arghezi, Cărtărescu, Rimbaud, Baudelaire ori Walt Withman. Deși *omniprezența morții din Priveliști* ne-a urmărit la un moment dat, totuși, drumul parcurs pe *Titanic* a fost liniștit. *Călătoriile livrești* ale autorului au primit și o notă de feminitate în timpul colocviului, chiar dacă estetica urâtului revenea în atenția studenților. Unul dintre

discursurile prezentate la colocviu evidențiază modul în care Fundoianu reinterpretează unele episoade biblice, dându-le culoare, stil, eleganță și forță.

Nici dimensiunea teoretică nu a fost neglijată, astfel că perspectiva comparatistă, prin raportarea la ideile lui Eugen Lovinescu, George Călinescu ori Felix Aderca, amintiți în unele lucrări, aduce un spor de sens operei lui Fundoianu/ Fondane. Nu se mai pune, aici, problema unei definiții a poeziei, ci, pe urmele lui George Călinescu, ne-am întrebat, mai degrabă, „cum este poezia?”. Un procedeu stilistic la care s-a oprit însuși autorul este *metafora*: ca replică la afirmația lui Aderca, „ideile nu se plimb goale”, Fundoianu pune în discuție ponderea raționamentului și a metaforei într-o operă artistică. Problemele referitoare la critică, (anti)estetică, și poetică au fost aduse în discuție la colocviul dedicat lui Fundoianu/ Fondane. Nici dimensiunea polemică nu a lipsit, faptul că Fundoianu a avut curajul să afirme ca literatura română a devenit o colonie a literaturii franceze a stârnit reacția lui Eugen Lovinescu și a altor critici.

Ca orice tânăr dispus să schimbe lumea cu propriile inovații, Fondane este cucerit de filosofia lui Lev Șestov, considerând că omul trebuie să se disciplineze, astfel încât să aibă tăria de a accepta și chiar a construi o idee, o teorie sau o filosofie. Apoi, cum Lev Șestov a propus o anti-filosofie, și B. Fundoianu a propus o anti-estetică, aplicând

poeziei concepte existențialiste. După contactul cu filozoful rus, Fundoianu/ Fondane se reinventează ca poet și pune problema relației poezie-filosofie, deși această înțelegere a filosofiei nu e introdusă, propriu-zis, în poezia lui Fondane. Totuși, termenii în care se pune problema relației poezie-filosofie, ca o eternizare a clipei și nu a conceptelor sau imaginilor, exprimă exact ceea ce urmărește poetul.

B. Fundoianu/ Benjamin Fondane este unul dintre autorii care încă nu au fost în întregime descoperiți și suficient valorificați. Opera sa este o provocare reală, împletind eseistica, dramaturgia, critica literară, estetica, scrierile cu o adevărată încărcătură filosofică și, mai ales, poezia.

Colocviul a avut un curs lin și organizat, în funcție de temele prezentate de către studenți. Astfel, ideile au avut o logică și s-au armonizat perfect între ele. În genere, colocviile reușite sunt cele în care auditoriul înțelege scopul dezbaterii, își însușește cele învățate și, mai ales, împărtășește mai departe.

COLOCVIUL INTERNAȚIONAL STUDENȚESC „LUCIAN BLAGA” DE LA SIBIU

Desfășurată în perioada 30 octombrie – 1 noiembrie 2014 la Sibiu, Ediția a II-a (XVI) a Colocviului Internațional Studențesc de la Sibiu a reunit și în acest an studenți și profesori de la importante universități din țară și de peste hotare. În aceste trei zile, sesiunile de prezentare a lucrărilor și lecturile publice de poezie s-au împletit cu plimbările prin frumosul oraș transilvănean, iar temperaturile ușor scăzute de toamnă târzie au fost încă un motiv care ne-a făcut atât pe noi, studenții, cât și pe profesorii participanți, să petrecem mai mult timp împreună. Echipele venite de la Iași, Brașov, Craiova, București, Cluj-Napoca, Timișoara și, nu în ultimul rând, cea din Sibiu au dat dovadă nu numai de implicare totală, dar și de o impresionantă aprofundare a temei alese pentru această ediție, de o foarte bună cunoaștere a operei autorilor abordați, acest lucru observându-se pe parcursul prezentării fiecărei lucrări. Dezbaterile ce au urmat sesiunii de prezentări au fost constructive, întrebările fiind menite să ofere o mai bună perspectivă asupra lucrărilor fiecărui participant. În acest an, la secțiunea *Lucian Blaga în traducerea studenților* au fost trimise traduceri în limbile franceză, engleză, germană, italiană, dar și greacă și hindi, încă un exemplu al deschiderii colocviului către o arie mai largă, acceptându-se lucrări nu numai din România sau Europa.

De la Universitatea de Vest din Timișoara am avut reprezentanți la cinci din cele șapte secțiuni ale colocviului, inclusiv la secțiunea specială *Mircea Ivănescu*. Dr. Irina Dincă ne-a însoțit la colocviu și, împreună cu domnul conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu, ne-a ajutat pe fiecare dintre noi să descoperim aspecte incitante ale temei alese și să ne descoperim prin lucrările noastre. La secțiunea *Hermeneutica textului literar* am fost reprezentați de Snejana Ung (licență, anul II) cu lucrarea intitulată *Moarte și/ sau absolut?*, care a adus echipei timișorene premiul al III-lea. La secțiunea *Stilistică și poetică* ne-a reprezentat Iasmina Bot (licență, anul III), cu lucrarea *Poetica zborului*, care a adus echipei noastre un premiu II; la secțiunea *Filosofia și estetica lui Lucian Blaga* a participat Isabela Ivan (licență, anul III) cu lucrarea *Elemente de filosofia artei la Blaga și Vianu*, pentru care a primit mențiune, iar la *Secțiunea Specială Mircea Ivănescu* a participat Alexandru Bodog (licență, anul I) cu lucrarea *Biografism și alteritate*. Eu am participat la secțiunea *Receptarea critică a operei lui Lucian Blaga*, cu lucrarea *Ipostaze ale receptării în contemporaneitatea poetului*, pentru care am obținut Mențiune.

În ziua a doua, după susținerea eseurilor și sesiunea de dezbateri pentru fiecare secțiune, au avut loc festivitatea de premiere și o ședință

extraordinară a Cenuclului „Zona nouă”, unde doi dintre studenții din țară participanți la colocviu și-au prezentat creațiile literare (în versuri) pentru care au primit un feedback pozitiv, dar și critici constructive. În ultima zi a Colocviului a avut loc o excursie în orașul Săliște, unde am vizitat biserica și Muzeul Parohial, apoi am fost invitați la Primăria orașului, unde s-a lansat *Caietul „Lucian Blaga”* (vol. XV), iar câțiva dintre membrii cenuclului amintit mai sus au avut o lectură publică de poezie.

Chiar dacă am participat pentru prima dată la un colocviu de o asemenea anvergură, pot spune că emoțiile s-au disipat pe parcurs și atmosfera, ce părea neliniștită inițial, s-a destins într-o ambianță plăcută și antrenantă spre finalul zilelor dedicate desfășurării colocviului! Starea de nesiguranță ce mă cuprinsese în timpul pregătirii pentru colocviu a lucrării și a prezentării a rămas într-un trecut îndepărtat, momentele de teamă mi le amintesc rar, cu un surâs. Echipa noastră va rămâne, pentru

UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE
CENTRUL DE CERCETĂRI FILOLOGICE ȘI INTERCULTURALE

**COLOCVIUL INTERNAȚIONAL STUDENȚESC
„LUCIAN BLAGA”
EDIȚIA A II-A (A XVI-A)
SIBIU, 30 OCTOMBRIE - 1 NOIEMBRIE 2014**

PROGRAMUL ACTIVITĂȚILOR:

Joi, 30 octombrie
Vizitarea Sibiului (ULBS, BCU, Biblioteca ASTRA)

Vineri, 31 octombrie
Ora 9 – Deschiderea lucrărilor CILSB – Aula „Avram Iancu”
a Facultății de Litere și Arte

Orele 10⁰⁰ – 14⁰⁰ și 15⁰⁰-18⁰⁰ – comunicări și dezbateri în secțiuni:

1. HERMENEUTICA TEXTULUI LITERAR
2. STILISTICĂ ȘI POETICĂ
3. RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI LUI LUCIAN BLAGA
4. FILOSOFIA ȘI ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA
5. SECȚIUNE SPECIALĂ: MIRCEA IVĂNESCU
6. LUCIAN BLAGA ÎN TRADUCEREA STUDENȚILOR

Ora 19⁰⁰ – Festivitatea de premiere – Aula „Avram Iancu”

Sâmbătă, 1 noiembrie
Ora 9⁰⁰ – Vizitarea monumentelor istorice din Săliște Sibiului
– Lansarea Caietelor „Lucian Blaga” vol. XV
– Lectură publică de poezie – laureați concursului de creație literară

ITALO CALVINO ȘI DIMENSIUNILE LITERATURII

„Totul tinde la un moment dat să se strângă în jurul meu, până
și această pagină în care povestea mea caută să găsească un sfârșit care
să-i îngăduie să nu se încheie.”

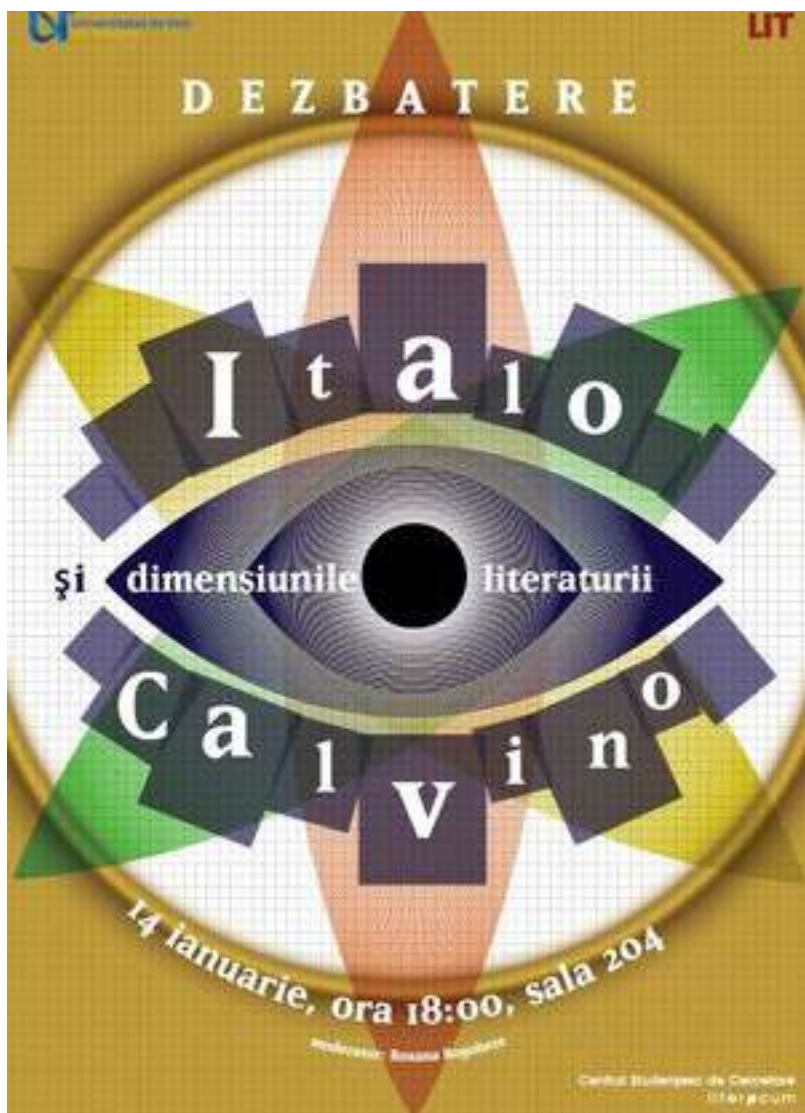
(Calvino, 1970: 221)

Țunoscute mai degrabă ca prozator, pe care critica de specialitate îl menționează pentru amestecul de neorealism și fantastic, Italo Calvino dezvăluie în operele sale și interesul pentru procesul scriiturii, pentru nivelul inter- și metatextual al literaturii (spre exemplu, în *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* sau în *Cavalerul*

inexistent). Scrierile sale, centrate pe știință, pe exercițiul ludic, arată, pe de o parte, fascinația pentru complexitatea lumii, iar, pe de altă parte, preferința pentru geometrie și ordine, pe care, de altfel, o împărtășește cu ceilalți membri ai grupului Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), care vor recurge, și ei, la algoritmii și combinatorica

specifică. În operele marcate de aceste elemente (în special *Cosmicomicării*, *Orașele invizibile*), interesantă este construirea unor lumi *als ob*, căci relația prozei lui ficționale cu realitatea va fi exploatată și mai târziu, Calvino încercând să teoretizeze „relația dintre scriitor și societate, statusul autorului vizavi de textul ficțional, natura limbajului și a discursului literar, rolul cititorului în producerea sensului” (vezi Cannon, 1981: 11)¹. Cele peste 200 de studii, articole și eseuri de teorie și critică vor fi adunate în câteva volume precum *The Uses of Literature* sau *Six Memos for the Next Millenium* (1988), care îl au ca traducător pe Patrick Creagh.

Deși țesătura volumelor lui Calvino



pare a re-structura universul în mod deconcertant, scrierile pot fi citite cel mai bine avându-l drept ghid chiar pe Calvino. Astfel, dacă proza italianului conține o poetică implicită, volumul *Six Memos for the Next Millenium* reprezintă o poetică explicită, în care sunt denudate principiile directoare ale operelor. Scris la finalul vieții, poate ca o justificare pentru propriul demers al scriiturii, *Lezioni americane: sei proposti per il prossimo millennio* poate fi un bun preambul teoretic. Invitat, în 1984, la Universitatea Harvard pentru a ține celebrele Charles Eliot Norton Lectures (inițiate în 1926, la care au fost chemați și T.S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye, Octavio Paz etc.), Calvino începe să lucreze la aceste *memos* în ianuarie-februarie 1985, anunțând un plan pentru opt cursuri (dintre care ultimul trebuia să se intituleze *Sul cominciare e sul finire – On the beginning and the ending [of novels]*), pe care le-a redus, mai apoi, la șase, iar până în septembrie finalizează doar cinci dintre studii: *Lightness* (*Leggerezza*), *Quickness* (*Rapidità*), *Exactitude* (*Esattezza*), *Visibility* (*Visibilità*), *Multiplicity* (*Molteplicità*). Cea de a șasea prelegere (*Consistency*) urma să fie pregătită în Statele Unite ale Americii, însă Calvino a murit înainte de călătorie. Soția sa, Esther Calvino, a strâns materialul găsit pe biroul scriitorului, predându-l apoi editorului.

Prelegerile lui Calvino trebuiau să aducă în discuție trăsăturile literaturii pe care autorul le

considera esențiale pentru ca o operă literară să își găsească locul în canon. Aceste caracteristici sunt cele care merită să transgreseze „mileniul”, sunt valorile pe care timpul trebuie să le poarte cu sine, indiferent de contextul istoric și de curentul literar-artistic. Fiecare eseu are drept titlu una dintre aceste trăsături: *lightness*, *quickness*, *exactitude*, *visibility*, *multiplicity*.

Ce este interesant la aceste scrieri este caracterul enantiomorfic al dimensiunilor, care funcționează contrapunctic, căci, de fiecare dată când este adusă una în discuție, Calvino se folosește de dihotomii pentru a le evidenția. Valorile nu se exclud una pe cealaltă, ci sunt complementare. În acest fel, Calvino ajunge să observe că opera care întruchipează cel mai bine o trăsătură este cea care surprinde, în același timp, și opusul ei. Aceste coordonate generale ale literaturii (în care polul și antipolul se conțin unul pe celălalt) sunt instituite pentru a încerca, poate, o taxonomie la literaturii. Așadar, avem de a face cu o dublă poziție a acestui studiu: normativă și descriptivă.

Pe lângă exemplele pe care le dă scriitorul (este cunoscută apetența lui pentru clasici: „Una della caratteristiche salienti delle *Lezioni americane* e la varietà e ricchezza dei riferimenti letterari, italiani e stranieri, con una robusta presenta di classici” [Barenghi, 2008: 115]), potrivite pentru o analiză devin chiar operele lui Calvino: în fond, miza studiului poate fi a studia ficțiunea lui Calvino prin lentilele acestor valori ori

dimensiuni pe care el însuși le teoretizează.

În ceea ce privește *lightness*, așa cum declară în *Memos*, „I have tried to remove weight, sometimes from people, sometimes from heavenly bodies, sometimes from cities; above all I have tried to remove weight from the structure of stories and from language” (Calvino, 1996: 3). Procesul se observă atât în *Cavalerul inexistent* – „Pentru că eu nu exist, sire. [...] / – Și cum e cu puțință să-ți faci serviciul dacă nu ești? / – Cu puterea voinței – zise Agilulfo – și cu credință în sfânta noastră cauză!” (Idem, 2007: 10) –, cât și în *Orașele invizibile*. Raportul dintre real și ireal, dintre concret și imaterial este urmărit aici pentru a sugera o nouă perspectivă asupra existentului: „Whenever humanity seems condemned to heaviness, I think I should fly like Perseus into a different space. I don’t mean escaping into dreams or into the irrational. I mean that I have to change my approach, look at the world from a different perspective, with a different logic and with fresh methods of cognition and verification. [...] But if literature is not enough to assure me that I am not just chasing dreams, I look to science to nourish my visions in which all heaviness disappears” (Idem, 1996: 7). Așadar, această trăsătură vine din scriitura personală, e un fel de a privi lumea bazat pe filozofie și știință: „The poetry of the invisible, of infinite unexpected possibilities—even the poetry of nothingness—issues from a poet who had no doubts whatever about the physical reality of the literacum

world” (*Ibidem*: 9). Exemplele pe care Calvino le alege sunt Cavalcanti și Dante: în timp ce primul ia orice greutate de pe umerii limbajului, opera lui devenind imponderabilă, cel de al doilea încearcă să dea greutate, densitate limbajului, concretețe lucrurilor, corpului și senzațiilor. Și în acest caz, polii sunt interschimbabili: „everything can be transformed into something else, and knowledge of the world means dissolving the solidity of the world” (*Ibidem*).

Expunerea caracterului convențional al limbajului este unul dintre obiectivele studiului, care amintește de un univers enciclopedic instaurat și în *Cosmicomicării*: „întreaga materie a universului era concentrată într-un singur punct. – Bineînțeles că stăteam cu toții acolo, – zise bătrânul Qfwfq. Unde să stăm în altă parte? Că putea exista spațiu, nimeni nu bănuia? [...] Fiecare punct al fiecăruia dinter noi coincidea cu fiecare punct al fiecăruia dintre ceilalți într-un punct unic care era acela în care stăteam cu toții” (Idem, 1970: 43). Ca în *aleph*-ului borgesian, ori așa cum este văzut și de Gadda, avem de a face cu un univers comprimat, punctiform, dar tocmai această simplitate îi aduce potențialul de polivalență, prin posibilitatea de a forma diverse figuri geometrice și de a-și schimba coordonatele. Fantasticul lui Calvino nu presupune escapism, ci reprezintă o alegorie și o ironie la adresa lipsei de substanță a realității.

Rapiditatea cu care se desfășoară universul prin fața cititorului face obiectul următorului eseu:

„The secret of the story lies in its economy: the events, however long they last, become punctiform, connected by rectilinear segments, in a zigzag pattern that suggests incessant motion” (Idem, 1996: 35). Pentru acest *quickness* Calvino îl dă ca exemplu pe Leopardi, unde viteza este plăcere, vivacitate, energie, forță. Exaltarea narativă presupune, în același timp, mobilitate și ușurință. Principiul rapidității, însă, implică și opusul, căci strategiile repetiției, digresiunilor sunt folosite pentru a încetini ritmul.

În ceea ce privește propriile scrieri, Calvino urmează același principiu al „atomicității” textului: „My work as a writer has from the beginning aimed at tracing the lightning flashes of the mental circuits that capture and link points distant from each other in space and time” (*Ibidem*: 48). *Cosmicomicările* conturează această lume în care finitudinea nu există, ci se pulverizează: „trecând o dată făcui un semn într-un punct din spațiu, tocmai pentru a-l putea regăsi după sute de milioane de ani mai târziu, când urma să trecem din nou pe acolo, în următoarea mișcare de rotație” (Idem, 1970: 33). Semnele universului textual încearcă, în acest fel, să facă ordine în haos (de altfel, acesta este și rolul narațiunii): „Memoria este redundantă: repetă semnele pentru ca orașul să înceapă să existe” (Idem, 1979: 13). Însă cât de posibil este să restrângi lumea la (și în) cuvinte, să o percepi în totalitatea ei, să dai glas fiecărui element al ei?

este aici pusă în discuție. chiar prin *exactitatea* cu care scriitorul își configurează lumea. Compoziția ei depinde de planificarea precisă a operei, de evocarea unor imagini vizuale clare, incisive, memorabile, dar și de precizia limbajului. *Exactitude* este scopul a două moduri de cunoaștere: explorarea spațiului mental, al raționalității a corporale (prin teoretizări abstracte), apoi găsirea unui echivalent lingvistic pentru acest topos: „(1) a well-defined and well-calculated plan for the work in question; (2) an evocation of clear, incisive, memorable visual images; in Italian we have an adjective that doesn't exist in English, *icastico*, from the Greek *eixaorixós*; (3) a language as precise as possible both in choice of words and in expression of the subtleties of thought and imagination” (Idem, 1996: 55-56). Antiteticul nu este lăsat nici aici deoparte: „The poet of vagueness can only be the poet of exactitude, who is able to grasp the subtlest sensations with eyes and ears and quick, unerring hands” (*Ibidem*: 60). Ficțiunea este cea care absoarbe realitatea și devine infinită, astfel încât orașul lui Calvino se conturează ca o adevărată cosmologie, devine labirintic (ca arhetip al literaturizării lumii) și nu e o simplă copie a realității, ci se compune din multiplicitatea unor imagini în oglindă, care se proiectează la infinit, păstrând limitele condensării borgesiene. În mod paradoxal, infinitul orașului este conținut într-un singur punct, iar perfecțiunea cristalului se conturează ca un răspuns la entropie: „I wanted

to tell you of my fondness for geometrical forms, for symmetries, for numerical series, for all that is combinatory, for numerical proportions; I wanted to explain the things I had written in terms of my fidelity to the idea of limits, of measure... But perhaps it is precisely this idea of forms that evokes the idea of the endless: the sequence of whole numbers, Euclid's straight lines..." (*Ibidem*: 68). Scufundare și reclădire sunt termenii care se succed permanent la Calvino, căci nimic nu poate exista fără opusul său.

Geneza orașului ține însă și de *visibility* – la care trebuie raportat atât scriitorul, cât și lectorul, de vreme ce definitoriu pentru construcția ficțiunii este modul în care se proiectează o imagine, dar și felul în care este ea receptată. Astfel, Calvino face o adevărată semiologie a imaginației (ca instrument de cunoaștere și plăsmuire), identificând două tipuri: pe de o parte, imaginația care pornește de la elementul lingvistic și construiește vizualul, pe de altă parte, cea care începe cu imaginea vizuală și ajunge la expresia sa verbală. Acestea sunt mecanismele din schema retorică tipică *rhetor/logos/receptor*, aplicabilă pentru literatură ori cinema. Scriitorul are un dublu rol: pe lângă anticiparea receptării, el trebuie să își multiplice punctul de vedere, astfel încât să definească și viziunile propriilor personaje, trebuie să își imagineze ce vede, ce gândește, ce visează personajul. Deși imaginația vizuală precede expresia verbală, autorul recurge mereu la acest litteracum

proces de reconstituire a lumii prin limbaj. În fond, chiar și autonomia textului sau moartea autorului se transformă într-o chestiune de vizibilitate: cordonul ombilical al textului se rupe, iar acesta este eliberat, dobândind *leggerezza*.

Ultimul eseu (finalizat) al lui Calvino se focalizează asupra polimorfismului: *multiplcity* marchează idealul de a reprezenta lumea ca un conglomerat de elemente dispartate. Literatura are scopul de a oferi o viziune multifacetată despre lume. Multidimensionalitatea caracterizează planul scriitorului, care desface lumea din imaginația sa în fâșii, așezându-le pe planul bidimensional al cărții, în mâinile lectorului. Cel din urmă nu reconstruiește neapărat aceeași lume, ci încearcă să îi dea consistență prin imaginație și să definească lumi posibile. Astfel, cei doi actori sunt puși pe picior de egalitate. Cartea ca atom se expanda nelimitat – dar e nevoie de un incipit și de un final: „Dumneavoastră credeți că orice poveste trebuie să aibă un început și un sfârșit? În Antichitate, o povestire se putea încheia doar în două moduri: trecând prin toate probele, eroul și eroina se căsătoreau sau mureau. Sensul ultim la care trimit toate povestirile are două fețe: continuitatea vieții, inevitabilitatea morții” (Idem, 2006: 303).

Dimensiunile literaturii instaurate de Calvino par a configura o ficțiune complexă, care transgresează limitele realului. Paradoxal, literatura este conținută de realitate și produsă de

aceasta, dar o și depășește, iar proza italianului este grăitoare în acest sens: „his writings are a sign of destruction of boundaries of mimetical fiction, he explores unusual situations” (Cannon, 1981: 14).

În lumea postmodernă, fenomenul de mimesis este greu de realizat, nivelurile de realitate în literatură (vezi *The Uses of Literature*) sunt legate mai mult de naratologie – de multiplicitatea perspectivelor narative, de instanțe narative creditabile sau necreditabile.

Lezioni americane îl dezvăluie pe Calvino atât ca teoretician, cât și ca lector – ceea ce el reușește este să denudeze mecanisme ale scriiturii prin actualizarea unor texte ce corespund, așa cum și-o dorește, idealului literaturii: „Literature remains alive only if we set ourselves immeasurable goals, far beyond all hope of achievement” (Calvino, 1996: 112). Pe de altă parte, conștiința de sine a propriilor texte marchează *jocurile fără sfârșit* ale literaturii: „Mă întorc: Pfwfp era tot scai după mine. Mă întorc din nou în față: și iată-l acolo fugind și întorcându-mi spatele. Dar, privind mai bine, văzui că în fața galaxiei lui care mă precedea, era o alta, iar aceea era a mea, mai ales că pe ea mă aflam eu, de neconfundat chiar văzut din spate. Și mă întorsei spre Pfwfp, care mă urmărea și, ascuțindu-mi privire, văzui că galaxia lui era urmărită de o altă galaxie, a mea, cu mine în vârf care, chiar în acel moment, mă întorceam să mă uit înapoi. Și așa, în spatele fiecărui Qfwfq era un

Pfwfp, iar în spatele fiecărui Pfwfp, un Qfwfq, și fiecare Pfwfp urmărea un Qfwfq și era urmărit de el, și vice-versa” (Idem, 1970: 63-64).

BIBLIOGRAFIE:

- Barenghi, Mario, *Calvino. Profili di storia letteraria*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Calvino, Italo, *Cavalerul inexistent*, Traducere din limba italiană de Bogdan Chioreanu, Editura Polirom, Iași, 2007.
- Calvino, Italo, *Cosmicomicării. T – indice zero*, În românește de Sanda Șora, Editura Univers, București, 1970.
- Calvino, Italo, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, Traducere din limba italiană de Anca Giurescu, postfață de Bogdan-Alexandru Stănescu, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Calvino, Italo, *Orașele invizibile*, În românește de Sanda Șora, Editura Univers, București, 1979.
- Calvino, Italo, *Six Memos for the Next Millennium*, Translated from the Italian by Patrick Creagh, New York, Vintage Books, 1996.
- Calvino, Italo, *The Uses of Literature. Essays*, Translated by Patrick Creagh, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego-New York-London, 1986.
- Cannon, JoAnn, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longo Editore, Ravenna, 1981.

NOTE:

1. „the relationship between the writer and society, the status of the author vis-à-vis the fictional text,

the nature of language and literary discourse, the
role of the reader in the production of meaning”
(trad. noastră).



Picioarele (3)

tehnică mixtă pe hârtie, 127x 82 cm
Artist plastic: Ștefania Crișan

Picioarele (4)
tehnică mixtă pe hârtie, 127x 82 cm
Artist plastic: Ștefania Crișan

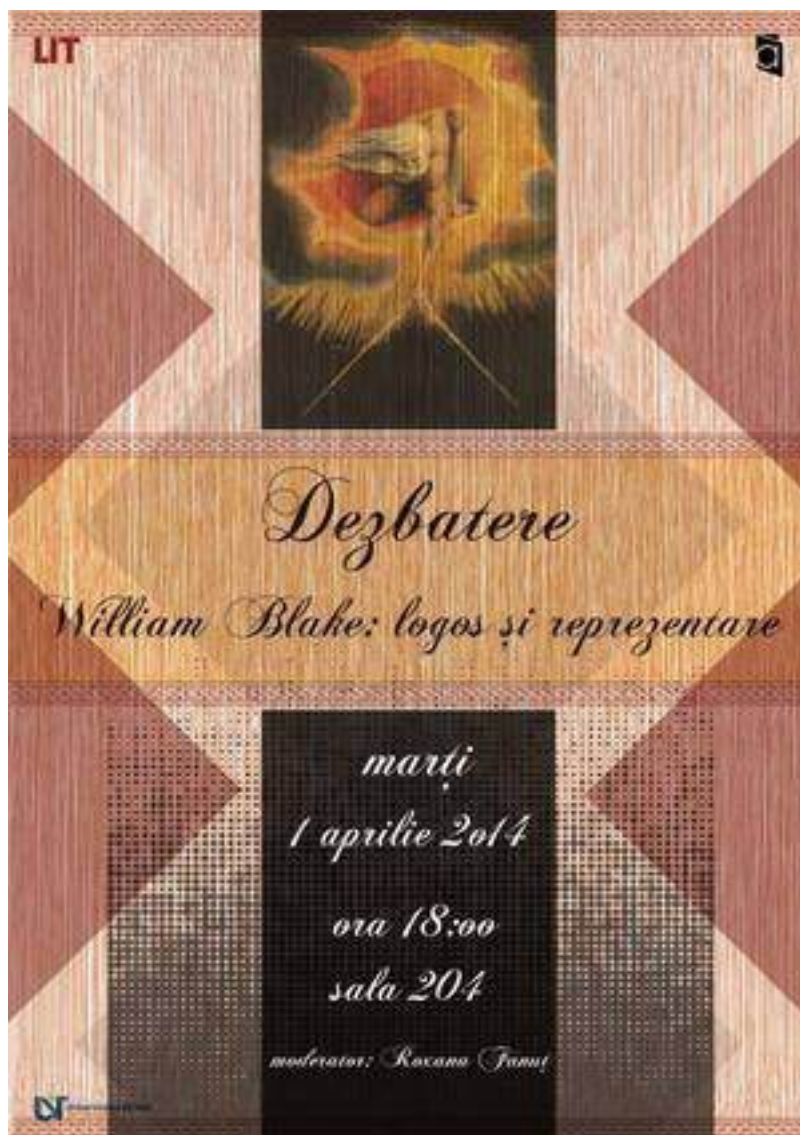


WILLIAM BLAKE: LOGOS ȘI REPREZENTARE

„In the visionary imagination of William Blake there is no birth and no death, no beginning and no end, only the perpetual pilgrimage within time towards eternity” (Ackroyd, 1995: 9)

William Blake, o voce a epocii romantice engleze, a fost nu doar un poet strălucit, ci și un artist deosebit, deși în vremea sa a avut puțini susținători. Pictura și arta în general au reprezentat pentru Blake o compensație pentru incapacitatea cuvântului de a reda plenitudinea gândului; doar prin îngemănarea celor două forme ale artei, artistul poate reuși eliberarea sufletului și crearea unei cosmogonii proprii. Dublarea *logosului* prin imagine înfățișează absența, dar și necesitatea prezenței cuvântului în eliberarea spiritului artistic, căci acesta se vede nevoit să evoce realitatea imediată, deoarece individul, conform ideologiei vremii, se naște liber, dar moare în lanțuri.

Schițele poetice reprezintă primul volum de poezie al lui Blake, cel care l-a și făcut celebru în cariera sa de poet. Cele patru poeme ce deschid volumul, *Primăvara*, *Vara*, *Toamna* și *Iarna* glorifică natura, aspect pe care William Blake îl va trata în multe din operele sale poetice, și pregătesc totodată apariția cărților profetice. *Ierusalim*, una din cărțile sibilnice ale poetului și gravorului englez, prezintă căderea lui Albion,



întruchiparea blakeană a omului sau a Britaniei, Albion reprezentând denumirea latină a acesteia. Albion, omul universal, face parte dintre Ființele Vii, care, alături de nemuritorii înstelați, alcătuiesc partea actantă a sistemului cosmogonic creat de Blake. Cei patru Zao, căzuți din eternitate, sunt Tharmas, Urizen, Luvah și Urthona și se află fiecare în om, dar având la rândul lor câte un corespondent

feminin, căci lumea trebuie să fie completă.

Perioada de tranziție în care a trăit l-a făcut să devină un personaj desconsiderat de către contemporani, nefiind înțeles de mediocritatea înconjurătoare. Blake a reușit să evite astfel o perioadă de încarcerare, căci ideile sale nu au fost în conformitate cu ideologia vremii. Libertinismul gândirii sale a fost încurajat de către revoluționarii francezi, de gânditori precum Diderot sau J.J. Rousseau, adepți ai unei lumi conduse de rațiune și caracterizate de libertate. Ideea conform căreia omul prin natura sa este bun, dar societatea în care acesta trăiește îl distruge și îl face mai corupt a fost adoptată și de către William Blake, fațete ale acestei idei fiind prezente în *Cântece ale inocenței* și *Cântece ale experienței*.

Cântece ale inocenței prezintă o lume care distruge inocența copiilor, singurii, pe lângă artiști, care mai păstrează ceva din amintirea paradisului. Lumea inocenței este una a mieilor, simbol creștin al oamenilor, conduși de puterea divină. Există aici și adevărații miei, dar și miei simbolici, acei copii plini de puritate, aruncați în iadul vieții cotidiene, care îi va măcina și îi va face să își piardă atributele paradisiace, îi va transforma în oameni care vor profita de alți mielusei pentru a-și atinge propriile țeluri ipocrite. Copilăria reprezintă pentru Blake un sâmbure al paradisului, căci totul este creat după imaginea fiului ceresc:

„Are numele la fel

Căci și el își zice Miel.

literacum

E smerit și este blând,

S-a născut și El ca prunc.

Eu, copil, și tu, un miel,

Avem numele ca el” (Blake, 2006: 36).

Mielul lui Dumnezeu, copilul divin, are aceleași calități precum un copil oarecare, și asta pentru că Tatăl ceresc este cel care l-a creat pe el, dar și pe cel care vorbește. Omul nu are decât să își păstreze atributele divine, dar experiența este prea primejdioasă, căci îl va distruge precum viermii distrug un trandafir:

„Viermele cel nevăzut [...]

Și-a găsit culcuș la tine,

Bucurie și culoare;

De iubirea ta vicleană,

Viața ta e-ntunecare” (*Ibidem*: 152).

Simțurile și imaginația sunt atributele esențiale care îl pot face pe om să fie împlinit, rațiunea fiind cea care îl va dărâma în mod constant. Dorința avidă de cunoaștere și putere îl va face să își piardă cea mai importantă parte a vieții, copilăria – o primăvară a jocurilor, în schimbul experienței – o iarnă a alterării, după cum însuși Blake o denumeste antinomic în *Cântecul doicii*:

„Cu jocuri, ca și ziua, vă pierdeți primăvara

–

Tot prefăcuți, și iarna veți pierde-o, ca pe-o noapte” (*Ibidem*: 148).

Cântecul doicii din *Cântece ale experienței* reprezintă corespondentul poemului omonim din *Cântece ale inocenței*, unde copiii și doica se bucură

de perioada nevinovăției, parcă uitând că aceasta este efemeră. Candizii copii nu consimt cu altceva decât cu ludicul, căci altceva mai pur nu poate fi în lume. Lumina, ziua, soarele, primăvara sunt termeni simbol ai paradisului mundan, cu care Blake pătrunde în inocența pierdută, chiar doica pare să se detașeze de iadul experienței; „peste colină, încă e lumină” (*Ibidem*: 100). Imaginea atașată poemului dă mai multă putere cuvântului, datorită nu numai culorii, ci și prezenței salciei plângătoare care contrabalansează feeria panică. Salcia este simbolul vieții ce va urma, al paradisului pierdut, unde doica devine o femeie cu fața palidă, umbrită de nevoile tinerilor adolescenți, mult prea ingrați, Iana Maravis afirmând în acest sens: „Blake era convins că femeia distruge eroul. Relația dintre bărbat și femeie este – în afara copulației (generation) – pe cât de frustrantă, pe atât de sterilă pentru bărbatul dornic de înfăptuiri de seamă. Fiindcă vrea să dea oamenilor, prin exemplul personal, măsura lui Dumnezeu însuși, bărbatul artist și erou este adevăratul preot” (*Ibidem*: 240), deoarece în viziunea blakeană creator este doar bărbatul.

Universul paradisiac din cântecele inocenței este contrabalansat de universul plin de păcat din cântecele experienței. Cele două volume, deși inițial nu au fost unite, prezintă miraza celui alt: păstorul și coșarul, băiatul pierdut și băiatul găsit, trandafirul bolnav, mielul și tigru, omida și corbul, căci nimic nu vine singur în această lume, însăși literacum

lumea fiind creată din bine și din rău, iar creatorul suprem este cel care guvernează asupra tuturor. Mielul își regăsește astfel contrastul în poemul *Tigru*, Blake creând aici o dihotomie a întinericului și a luminii. Aceleași prozopopei, folosite în aflarea celui care guvernează lumea blândă a mieilor, sunt folosite și în aflarea celui care a creat și stăpânește lumea sălbaticilor și fioresilor tigri:

„Tigru, tigru, foc ce bați

Codrii nopții să-i desparți –

Ce nemuritor ți-a vrut

Simetria de temut?” (*Ibidem*: 164)

Creatorul tigruului, deopotrivă și cel al mielului, pare să fie, în ochii lui Blake, mult mai fioros decât însuși sângerosul tigru, căci a crea și a stăpâni forțe malefice este mai crud decât a fi cel creat, fără putere de decizie și schimbare. Imaginea de pe marginea poemului nu lasă să se întrevadă aspecte ascunse de cuvânt, ci parcă sporește și mai mult misterul din jurul acesteia, căci reprezentarea din jurul poemului a fost schimbată de către artist, într-unele versiuni lăsând să se întrevadă o felină feroce, plină de sângele victimelor sale, reprezentare ce nu face decât să adâncească însăși ferocitatea creatorului suprem, iar alte versiuni prezintă un tigru blând, mult mai apropiat de imaginea unei pisicuțe. Lăsând să se vadă în aceste poeme furia asupra demiurgului și a trădării sale, William Blake își va crea o cosmogonie proprie, demistificând credințele creștine și creând o metafizică poetică.

Sistemul cosmologic blakean îl are în centrul său pe Albion, omul universal și pe Urizen, divinitatea. Urizen și cei patru Zoa sunt spiritele căzute din lumea eternă, căci în viziunea acestuia, creația este precedentă existenței, înainte de a fi trebuie să fi fost creat, dar, deși aceștia au căzut din eternitate, se mai păstrează încă legătura cu divinul. Artistul este și el un creator, căci prin creație el reușește să mai păstreze încă legătura cu lumea eternă, așa cum copiii reușesc, prin puritatea lor, să facă să dăinuiască imaginea paradisului, însăși copilăria lor fiind un paradis mundan. Omul universal are așadar putere creatoare, artistul purtând în sine cunoașterea edenică și putând reconstrui imaginea paradisului, rămânând astfel în eternitate.

Starea sacră a omului este păstrată în copilărie, inocența acestuia fiind o reminiscență edenică. Paradisul lui Blake se compune astfel din mieii, imagini ale copilului divin, copii, ciobani, flori, crânguri, doici și inocență. Prezența rațiunii în viața omului nu îl va face decât să se depărteze de Eden și chiar să alunece în Infern, căci doar inocența îl poate păstra în lumea protejată. William Blake a analizat minuțios standardele morale și sociale ale vremii sale, ceea ce l-a determinat să reprezinte în arta sa valorile și nonvalorile realității imediate. *Cântece ale inocenței* relevă importanța copilăriei în dezvoltarea umană, căci oamenii tind să lase la o parte ceea ce contează cu adevărat și să se

îndepărteze de starea pură. Preceptorii pe care copiii îi urmează în viață sunt părinții, doicile și Dumnezeu, dar aceste personaje sunt ele însele încărcate de greutatea experienței, întrucât au pierdut candoarea nevârstniciei, *Cântece ale experienței* având aici menirea de a chema cititorul înapoi la inocență, prin imaginație și de a recâștiga lumea căzută în păcatul rațiunii. Arta și imaginația au la Blake puterea de a-l spiritualiza pe om și, totodată, de a-l apropia de paradisul pierdut. Reprezentările picturale au menirea de a oferi o dublă încărcare a ideii, de a oferi o imagine mult mai puternică, deoarece este de înțeles de ce artistul și poetul englez nu a dorit să își vehiculeze creațiile lirice decât însoțite de imaginile create de el însuși. Acest lucru nu a putut decât să limiteze răspândirea lucrărilor și să nu îi acorde faima și recunoașterea, Blake trăindu-și viața în umbra poezilor și artiștilor minori.

Spiritul revoluționar l-a făcut pe William Blake să critice aspru societatea guvernată de o biserică viciată, restrictivă și autoritară, în care oamenii se încred orbește, fără să judece și observe cruntul adevăr din spatele unei instituții menite să fie pură și să dăruiască alinarea credincioșilor:

„De lângă el, un preot a auzit ce spune

Și l-a-înșfăcat de plete, brusc posedat de zel.

L-au admirat cu toții pe cuviosul Preot

Când l-a târât de guler ducându-l după el
Și la altar, cucernic, l-a-nvinuit de-a dreptul:
Uitați-vă ce demon stă printre noi ascuns
Ca unul ce cutează să judece cu mintea-i
Misterul cel mai sacru și mai de nepătruns”
(*Ibidem*: 196).

Băiețelul pierdut înfățișează lumea aspră a bisericii engleze din secolul al XVIII-lea, unde un băiețel își întreabă Tatăl ceresc cum este cu putință ca un om să iubească pe altcineva, mai presus de sine, când iubirea nu este decât egoistă. Limitările, date de inocența copilului, sunt luate de către un preot drept blasfemie și judecate ca atare. Primele strofe ale poeziei prezintă o meditație asupra naturii iubirii, căci aceasta este altruistă, spiritualitatea umană fiind limitată în a se iubi pe sine însăși, în detrimentul persoanelor și idolilor aflați în jurul său: „nu-i nimeni să iubească un altul ca pe sine” (*Ibidem*). În strofele ce urmează preotul îi prezintă copilului pedeapsa cuvenită blasfemiei: arderea. Exagerarea pedepsei primite de băiat, căci nu se cunoaște, în realitate, o pedeapsă atât de dură aplicată copiilor pentru defăimare, poate fi văzută precum o reprezentare simbolică a sufletului uman, aflat în căutarea înțelegerii divinului sau chiar a prezenței lui Dumnezeu, într-o lume covârșită de păcat: „plângea-n zadar copilul de nimeni ascultat” (*Ibidem*). William Blake arată astfel că omul nu este capabil să își conducă

seamănul pe calea cea dreaptă, spre pacea și adevărul etern, instituțiile și biserica nefăcând decât să adâncească și să îngreuneze lupta pentru apropierea de paradis: „toată zestrea edenică, toată iubirea naturală (Inocența) este astfel distrusă în sufletul de copil, pustiit de focul rece și străin impus de clerici” (*Ibidem*: 260). Tânăr ce nu a primit vreo educație din partea statului sau a bisericii, William Blake se bucură că acest lucru nu s-a întâmplat și că a scăpat de la a fi pângărit de ereticii vremii, deși asta nu l-a oprit să devină un om cult (afirmă deseori că dorește să știe totul), mirându-se la finalul poemului *Un băiețel pierdut* cum de în Anglia s-a ajuns la astfel de fapte: „Și părintescul plânset zadarnic a fost plâns;/ În Albion, la astfel de lucruri s-a ajuns?” (*Ibidem*: 126). Aceeași imagine dezolantă a vieții este prezentată și în *Londra*, unde chinul și neputința sunt întâlnite la tot pasul:

„În fiecare strigăt amarnic de Bărbat,
În fiecare plânset de Prunc înspăimântat,
În fiecare voce, în toate ce-s oprite
Aud sunând cătușe de minte făurite”
(*Ibidem*: 160).

Imaginea citadină a Londrei nu face decât să accentueze gravitatea situației în care se află sufletul uman, năpădit de puternicele lumini, de biserica viciată, de prostituatele ce umplu străzile nopții, căci imaginația și apropierea de paradis nu se pot face decât prin traiul în lumea pură a naturii,

așa cum a fost ea lăsată de puterea divină, nu așa cum a fost transformată de mâinile oamenilor ce au dobândit experiența. Sunt prezente aici multe din ipostazele poetului din *Cântece ale inocenței*: bărbatul, pruncul, coșarul, suflete inocente ce caută a supraviețui în lumea presărată de forțele nefaste (biserica, soldatul, prostituata, dar și de instituțiile vremii), reprezentate de Blake prin sinecdocă. *Londra* poate fi privită și ca o imagine politică, știut fiind faptul că poetul englez a empatizat, pentru o perioadă, cu revoluționarii francezi, dar și o revoltă împotriva industrializării, căci aceasta nu face decât să distrugă spiritul pur al omului. Nu există deci nicio șansă pentru om de a dobândi Edenul pierdut în citadin, viața trebuind trăită cât mai aproape de natură, așa cum este ea prezentă în *Răsună crângul*. Melancolicul poem glorifică venirea primăverii, prima parte a poeziei se situează în prezentul inocenței, unde purii copii zburdă în frunzișul crângului:

„Triluri dau în clocot
Sunetul de clopot.
Noi zburdăm pe unde
Crângul ne răspunde” (*Ibidem*: 28).

În cea de-a doua parte a poemului perspectiva vizionară se schimbă, oamenii experienței sunt cei care contemplează natura și regretă pierderea ei: „John, cu părul nins,/ Râde înadins” (*Ibidem*). Oferind în oglindă cele două aspecte ale mundanului, Blake accentuează

importanța și puritatea copilăriei, iar faptul că oamenii maturi se află în același spațiu panică mult mai multă nostalgie și regret poemului. Primăvara se va transforma în toamnă, tinerii copii vor deveni maturi și raționali, totul având astfel un început și un sfârșit, „Jocul terminat,/ Crângul s-annoptat” (*Ibidem*: 32), William Blake conturând astfel, încă o dată, lumea bivalentă, a binelui și a răului, a inocenței și a experienței, a imaginației și a rațiunii. Reprezentările ce completează poemul înfățișează arborele vieții, aflat mereu în dezvoltare, care produce fructe, ce au să devină coapte și au să părăsească, prin moarte, crengile arborelui. Pe crengile arborelui se află și tinerii care oferă struguri tinerelor fete, imagine ce sugerează dorințele sexuale care îi domină pe adolescenți.

Civilizația lipsită de spiritul uman este prezentată de William Blake, prin vocea lui Tom-Cenușă, în poemul *Coșarul*. În Anglia degradantă a secolului al XVIII-lea, copiii născuți în familii sărace sau cei ce trăiau în azilurile pentru săraci erau vânduți în jurul vârstei de patru-șapte ani pentru a curăța coșurile caselor. Nevinovații copii mureau de cele mai multe ori din cauza sufocării sau a malformațiilor survenite în urma serviciilor prestate și erau considerați imagini ale potenței, fiind de multe ori angajați să sărute miresele la ceremoniile matrimoniale. Poemul *Coșarul* prezintă viața lui Tom-Cenușă, al cărui tată l-a vândut după moartea timpurie a mamei sale:

„Când a murit mama, tare mic eram;

Tata m-a vândut când de-abia puteam

Să îngăim cu strigăt: cașă, cașă, cașă!-

Sunt deci, azi, coșarul ce vă intră-n casă”

(*Ibidem*: 52).

Tânărul copil speră că tot răul se va transforma în bine, existând și aici o aluzie la modalitatea prin care liderii societății încercau să manipuleze societatea:

„Albi, curați, goi pușcă, de toate uitând,

Încalecă norii pe spinări de vânt.

Îngerul îi spuse: «Tom de-ai asculta,

Domnul ți-ar fi tată, griji n-ai mai avea»”

(*Ibidem*).

În acest sens exista și o sărbătoare a coșarilor, numiți și „băieții cățărători”, în data de 1 mai, la care micii coșari erau aproape obligați să-și arate falsa bucurie. Într-o altă ordine de idei, poemul poate reprezenta și un testament propriu a lui Blake, care speră într-o lume mai bună, așa cum afirmă Peter Ackroyd în volumul *Blake* (Ackroyd, 1995: 125). Inocența lui Tom este una distructivă pentru sine, chiar dusă până la limita ignoranței, căci acțiunile întreprinse și supunerea pe care o manifestă nu fac decât să accentueze datoria pe care el consideră că o are. Culpă ignoranței se află într-o mai mare măsură și în mâna societății, permisivă în acest sens: „hărnicia face omul fericit” (*Ibidem*: 126). Reprezentările plastice realizate de Blake în completarea poemului prezintă tineri

coșari, ajunși în lumea purificată, dansând într-un câmp al veseliei.

Romanticul Blake a combătut cu fervoare atât organizarea religioasă, cât și cea statală, considerând că acestea nu au rolul de a îngreuna imaginația, de a-l face pe om să fie întemnițat în propria-i viață, să fie guvernat de alți semeni ai săi, când totul ar trebui să se afle la îndemână și la libera alegere a individului, fiindcă omul s-a născut liber și așa și trebuie să treacă în neființă, nimeni neavând dreptul de a interfera cu demiurgul. Imaginația și uzanța sa propice devin, în viziunea blakeană, singura modalitate prin care umanitatea poate ajunge la salvare.

Cele două volume de poezie, *Cântece ale inocenței* și *Cântece ale experienței*, prezintă în oglindă viața mundană, căci binele își găsește mereu reflexia în răul ce urmează, precum și natura duală a sufletului. Infernul și paradisul lui Blake relevă astfel nevoia de eliberare a sufletului prin artă.

BIBLIOGRAFIE:

Ackroyd, Peter, *Blake*, Sinclair-Stevenson, Great Britain, 1995.

Blake, William, *Cântece ale inocenței și ale experienței*, Traducere, prefață, comentariu, tabel cronologic de Iana Maravis, Potfață de Mircea Dumitrescu, Editura Rao, București, 2006.

NARCOTICELE, DRAMA DIN UMBRA EXTAZULUI

„Fericirea putea fi cumpărată pe un penny și
purtată în buzunarul de la vestă;
extazul se lasă închis într-o sticlă,
iar seninătatea spiritului putea fi
expediată cu diligență” (Thomas De Quincey)

*O*n articolul de față am ales să prezint, pe scurt, o parte din experiențele de origine metafizică induse de substanțe halucinogene și alcool pe care le-au experimentat câțiva dintre cei mai importanți autori ai literaturii universale. Am încercat să selectez o triadă potrivită, în care se află un autor de origine franceză (Charles Baudelaire), unul de origine americană (Edgar Allan Poe) și autorul și binecunoscutul istoric al religiilor, de origine română, Mircea Eliade.

1. Charles Baudelaire și hașișul

Charles Baudelaire își deschide propriile mărturisiri de opioman cu o serie de dezvinovățiri pe care le observase în *Confesiunile* lui Thomas De Quincey. El nu vedea opiomania ca pe o crimă, ci ca pe o slăbiciune, „și încă o slăbiciune atât de ușor de iertat!” (Baudelaire, 2001: 81). Dar pentru Baudelaire opiumul nu este la fel de important ca hașișul, pe cel din urmă considerându-l mult mai periculos: „hașișul este, în efectul lui imediat, cu mult mai vehement decât opiumul, în mai mare măsură dușman al vieții obișnuite” (Oișteanu, 2011: 287). Pe când opiumul este un seducător pașnic, hașișul este „un demon dezordonat”

(*Ibidem*: 288).

Etapele ingerării și drogării propriu-zise sunt explicate de Baudelaire: „orice exces perfect are nevoie de un moment perfect” (Baudelaire, 2001: 42). Deoarece hașișul duce la exacerbarea individului, a împrejurărilor și a mediului, pentru efectul de *fericire* trebuie îndeplinite anumite condiții: trebuie uitate suferințele care ar putea să învenineze plăcerea, deoarece durerea ar putea deveni o tortură și neliniștea – angoasă. Timpul trebuie să fie plăcut, să te afli într-un mediu favorabil, înconjurat de persoane dragi, și, de ce nu, în fundal să cânte muzică. Acest „ritual inițiativ” (*Ibidem*: 84), pe care îl descoperim în explicațiile date de Baudelaire, precedă beția cu hașiș, caracterizată de trei faze: prima dintre ele este reprezentată de un acces de veselie nemotivată, urmată de o liniștire temporară; o a doua fază vizează persoana fizică (extremitățile corpului se răcesc și amorțesc, ochii se măresc și fața e inundată de paloare), simțurile se ascut și lumea înconjurătoare este percepută mai intens; iar ultima etapă constă în apariția de viziuni, halucinații încântătoare, beatitudine și resemnare glorioasă. A doua zi este descrisă de Baudelaire ca fiind „groaznică”; toate organele interne slăbesc,



"It all boils down to the desire to live forever. That's what art is all about." - Hirst

Tehnică Mixtă, 150x120 cm, 2014

Artist plastic: Ștefania Crișan

apare pofta de a plânge, iar imposibilitatea de a realiza ceva ce și-a propus pentru ziua respectivă îi demonstrează narcoticului că a jucat un rol interzis, acela de a fi Dumnezeu pentru o zi.

Nu trebuie să uităm faptul că Baudelaire, Alexandre Dumas-tatăl, Théophile Gautier sau Honoré de Balzac au făcut parte, începând cu 1844, din același „club al consumatorilor de hașiș”. Acest drog îi izolează pe consumatori, le anihilează voința, îndeamnă la imobilism și reverie – spre deosebire de consumatorii de cocaină sau alcool, care tind să socializeze. Totuși, Baudelaire, un narcoman înrăit, vorbea în termeni depreciativi despre cei care își doreau excitația (pe care trebuiau să o găsească în ei înșiși) de la „dulceața blestemată de hașiș” (*dawamesk* – o dulceață preparată de arabi dintr-un amestec de extract literacum

gras de hașiș cu zahăr și diferite arome ca vanilia, scorțișoara sau fisticul). Deși el nu a reușit să se abțină de la droguri, l-a apreciat pe Balzac, „un teoretician al voinței” (*Traité de la Volonté*, 1813), pentru faptul că nu a dorit să guste ademenitorul amestec.

Există posibilitatea ca narcoticele să influențeze opera consumatorilor, și, mai ales, a unor scriitori precum Baudelaire. De aceea, am ales să prezint în continuare o altă figură marcantă a literaturii universale, care nu și-a ascuns niciodată afinitatea pentru narcotice sau alcool.

2. Edgar Allan Poe și opiumul

Văzut ca un geniu al misticismului, Poe și-a transpus în operă nefericirea și problemele din viața de zi cu zi cu un stil care l-a făcut cunoscut până în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii.

Creativitatea debordantă de care a dat dovadă este asemănătoare unui „motor”, care l-a propulsat pe cele mai înalte culmi ale literaturii americane și universale. Însă baza pe care Poe și-a clădit opera este una îndelung discutată – adicția față de droguri și alcool.

Prin descrierea pe care i-am făcut-o mai devreme, Poe nu trebuie receptat ca un *suflet pierdut*. El este, în definitiv, un om care își caută alinare și un loc care să-i ofere siguranță spirituală și o beatitudine în planul fizic. Deși multe dintre operele sale magistrale au fost scrise când autorul se afla sub influența alcoolului și a drogurilor, acestea din urmă nu trebuie văzute ca mijloace de autodistrugere, ci ca trepte ale unei scări ascendente spre absolut. În *Impresii asupra literaturii spaniole*, George Călinescu descria tipologia scriitorilor romantici (aici îl includem și pe Edgar Allan Poe): „Clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănâncă miere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie de excitante, ori de analgezice ca să suporte sau să uite infernul vieții” (Călinescu, 1965: 14). Stupefiantul devine, astfel, o descoperire a sensibilității romantice, la care un întreg șir de autori fac apel în momentele creației. Adrian Marino susține că „poezia stupefiantelor, oricât ar părea de paradoxal, e strict europeană”, de aici rezultând că în Occident se țese o întreagă literatură în jurul substanțelor halucinogene, începută încă din Antichitate și literacum

până la *fin-de-siècle*. Poe se încadrează în grupul decadenților, cei care, prin fatalismul și simțul acut al zădărniciiei oricărui efort, asteaptă de la otrăvuri să le întrețină nevrozele, căutând în ele uitarea și moartea. Autorul a așteptat tocmai acest tip de rezultat când a încercat să se sinucidă, în 1848, administrându-și o cantitate enormă (o uncie) de opiat (Oișteanu, 2011: 143). Doza extrem de mare nu și-a atins scopul, fiind respinsă de stomac și, prin regurgitarea involuntară a narcoticului, sinuciderea a eșuat.

O serie de documente apărute după moartea lui Poe atestă faptul că marele autor nu ar fi fost vreodată dependent de droguri, după cum avea să susțină cel mai mare „dușman” al său, Dr. Thomas Dunn English: „Dacă Poe avea obiceiul să consume opiu, ar fi trebuit ca eu, om de știință cât și om cu spirit al observației, să-mi dau seama, cu ocazia frecventelor vizite ale sale la mine în casă sau al întâlnirilor noastre de oriunde. Nu am văzut niciun semn” (*The Independent*, 15 octombrie 1896). Singurul moment în care Poe a admis că ar fi utilizat opium este surprins într-o scrisoare din 15 noiembrie 1848, către Annie Richmond; într-o serie de propoziții ce păreau incoerente, el recunoaște vădita încercare de a se sinucide cu laudanum, moment de care aminteam mai devreme.

Pelângă hașiș și opium, preferate descriitori, amintim mai departe canabisul. un drog ce oferea senzații diferite de cele menționate mai devreme,

dar de o intensitate mai mică, experimentate de Mircea Eliade, care descrie stările extatice oferite de consumul acestuia

3. Mircea Eliade – opium și canabis

Perioada petrecută în India este cea mai bogată în mențiuni referitoare la opium și canabis din viața lui Mircea Eliade. Într-una din paginile din *Memorii*, Eliade scrie: „A fost o săptămână ciudată, în care am întâlnit tot felul de necunoscuți și necunoscute. [...] Odată, cu un asemenea grup, am intrat într-o casă din China Town unde se putea fuma opium pe o sumă modestă. [...] Nu puteam distinge întotdeauna ceea ce mi se întâmplase cu adevărat de ceea ce îmi închipuiam. Eram istovit, îmi simțeam capul greu, pleoapele grele, ca de plumb. Simțeam că se întâmplase ceva cu mine, dar nu izbuteam să-mi amintesc exact ce” (Eliade, 1991: 183). Din textul anterior ne dăm seama cu ușurință că istoricul religiilor a experimentat intoxicarea cu opium, obicei la care nu va renunța nici din pricina reacțiilor adverse cunoscute. Încă din 1929, când abia ajunsese în Calcutta, el descrie în jurnalul său indian relația *carte vs opium*: „Simțeam o poftă nebună să las cărțile și să fumez opium” (Idem, 1935: 40). Totuși, opiumul este perceput de viitorul istoric al religiilor drept un adjuvant al studiului și nu ca o alternativă a acestuia.

După 1930, când Eliade s-a retras în orașul Rishikesh din nordul Indiei, cunoștințele sale în literatură

domeniul plantelor medicinale au sporit. Deoarece își făcea ucenicia pe lângă un sihastru care „culegea și îngrijea plante medicinale”, Eliade a descoperit și a descris mai multe plante cu proprietăți halucinogene, inclusiv o specie de *cannabis* care producea o intoxicație, asemenea opiumului. După experimentarea unei astfel de specii (*Cannabis indica*), multitudinea de senzații trăite de Eliade vine să întărească explicațiile pe care ni le oferea mai devreme Baudelaire referitoare la imaginile și trăirile pe care le dă o doză pură de hașis: „sensul spațiului se deplasase și mă simțeam atât de ușor, încât de câte ori voiam să mă întorc pe o parte, cădeam din pat...[planta] *bhang* (canabisul) are o curioasă însușire de a concentra și de a adânci gândul, orice gând care domină conștiința în momentul intoxicării” (Oişteanu, 2011: 336).

Pentru ca narcoticele inhalate sau îngurgitate să producă starea de euforie așteptată, trebuie să se țină seama de regulile formulate de Baudelaire, amintite în incipitul articolului. Folosite într-un mod cumpătat și echilibrat, ele oferă o plăcere înălțătoare, meditativă și nu conduc la nebunie. Nu se recomandă excesul (chiar dacă nici acesta nu lezează organismul, după cum am văzut în cazul lui Poe), dar este acceptată varietatea (în cazul lui Eliade). Fie că au influențat sau nu stilul specific de a scrie al fiecăruia dintre autorii menționați mai sus, narcoticele rămân un subiect discutabil în contextul biografiei oricărui scriitor și al operei sale.

BIBLIOGRAFIE:

Baudelaire, Charles, *Paradisurile artificiale*,

traducere în română de Gabriela și Constantin

Abăluță, Editura Univers, București, 2001.

Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii*

spaniole, Editura pentru literatură universală,

București, 1965.

Eliade, Mircea, *Memorii*, vol. 1 (1907-1960), ediție

îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas,

București, 1991.

Eliade, Mircea, *Șantier. Roman indirect*, Editura

Cugetarea, București, 1935.

Oișteanu, Andrei, *Narcotice în cultura română*.

Istorie, religie și literatură, Editura Polirom, Iași,

2011.

<http://www.eapoe.org/geninfo/poealchl.htm>,

accesat ultima dată la 27.10.2014.



***The painting paints itself while
drying (4)***

Acrilic pe hârtie, 180 x 150 cm

Artist plastic: Ștefania Crișan

JOUISSANCE PRIN LANGUE

Motto: „Mă interesez de limbaj pentru că mă rănește sau mă seduce” (Barthes, 1994: 60)

*M*onolitul lingvistic este destrămat de seducția varietății, „marginile” limbajului se relaxează până la dispariția contururilor, căci „amestecul limbilor nu mai este o pedeapsă, subiectul are acces la desfătare prin coabitarea limbajelor, care *lucrează cot la cot*: textul de plăcere este un Babel fericit” (*Ibidem*: 8). Amalgamare și fragmentarism – această manieră de exersare a limbajului este cea care domină și textul barthesian, iar legătura dintre subcapitole e o trăsătură simptomatică a volumului *Plăcerea textului*, construit ca o rețea reticulată. Fiecare piesă este conectată cu celelalte, alcătuind un model rizomic al aspectelor pe care Barthes le discută în volumul său – deși *plăcerea* și *desfătarea* par a fi punctele de foc, ele se sprijină constant pe alte structuri sau „platouri” (vezi Deleuze, Guattari, 1980).

În acest fel, textul este aidoma unuia de *desfătare*, fiecare fragment activează, simultan, și alte zone ale volumului: „Plăcerea pe frânturi; limba pe frânturi; cultura pe frânturi. Ele sunt perverse prin aceea că sunt în afara oricărei finalități imaginabile – chiar aceea a plăcerii (desfătarea nu obligă la plăcere; ea poate chiar să plictisească în aparență)” (*Ibidem*: 81-82).

Sugestia este cea care acaparează, explicitul nu mai presupune o ispită, ci face ca textul să devină anost. Barthes pune aici problema reprezentării literacum

și a figurației – pentru el, „textul de plăcere nu este neapărat acela care relatează despre plăceri; textul de desfătare nu este niciodată acela care povestește o desfătare. Plăcerea reprezentării nu este legată de obiectul ei: pornografia nu este sigură” (*Ibidem*: 87). Arta se compromite, astfel, în momentul în care nu mai lasă loc imaginației și se expune în toată intimitatea ei. Astfel, denudarea completă anulează orice interes, pentru că, „de îndată ce un lucru se înțelege de la sine, eu îl părăsesc” (*Ibidem*: 68). În mod paradoxal, chiar amânarea sensului și experiența limitelor sunt cele care augmentează semnificația textului – acesta nu trebuie gestionat cu o privire scrutătoare, care să restrângă infinitul și echivocul în mod ireductibil. Pluralitatea textului nu trebuie redusă la tăcere, explozia lingvistică aduce dispersia sinelui în text, iar eul nu trebuie reconstituit, ci doar întrevăzut, tocmai datorită calității limbajului de a fi atopic (v. Idem, 2007).

Autoreferențialitatea exagerată („afișarea”, „parada” [Idem, 1994: 82]) dinamitează întreaga receptare, presupune anularea de sine: „Figurația ar fi modul de apariție a corpului erotic (în orice grad și sub orice mod) în profilul textului. De exemplu: autorul poate apărea în textul său (Genet, Proust), dar nu sub forma biografiei directe (ceea ce ar exceda corpul, ar da un sens vieții, ar făuri un

destin)” (*Ibidem*: 88). Inefabilul, subtilul, tăcerea – acestea sunt elementele determinante dezvoltării interesului și *obsesiei* pentru un text: „Cărțile zise «erotice» [...] reprezintă mai puțin scena erotică decât așteptarea ei, pregătirea ei, creșterea ei; prin aceasta sunt ele «excitante»; iar când scena se întâmplă, are loc firește decepția, deflația. Altfel spus, ele sunt cărți ale Dorinței, nu ale Plăcerii” (*Ibidem*: 91). Nevoia de mai mult este cea care aduce înaintarea în text, însă acest demers aduce cu sine și înaintarea în meandrele propriului univers, cel care completează datul textual.

Pledoaria lui Barthes este similară cu observațiile lui Mario Vargas Llosa din *Scrisori către un tânăr romancier*. Pentru scriitorul peruan, a scrie presupune un proces invers *striptease*-ului: „În decursul elaborării romanului, el [romancierul, s.n.] și-ar îmbrăca, disimulându-și acțiunea sub nenumărate haine groase și multicolore țesute de imaginația sa, acea goliciune inițială, punctul de plecare al spectacolului” (Vargas Llosa, 2005: 19). Nu mai este aici o deflorare sau o decojire a textului, ci o învelire a lui cu toată pleiada de mantii ale închipuirii. Ceea ce se ascunde sub ele devine, prin urmare, mai incitant decât ceea ce se lasă la vedere; invizibilul este cel erotic, iar cititorul nu mai este un *voyeur*, ci un creator de lumi. Imaginația și rețeaua de conexiuni a receptorului sunt cele care umplu golurile (și goliciunile) textuale. Voluptățile foșnetului de materiale care „acoperă” textul determină erotismul, la fel cum o face „scriitura literacum

cu voce tare” (Barthes, 1994: 103). Aparent declamativă și descoperitoare, „scriitura cu voce tare nu este fonologică, ci fonetică; obiectivul ei nu este claritatea mesajelor, teatrul emoțiilor; ceea ce caută ea (într-o perspectivă a desfătării) sunt incidentele pulsionale, limbajul tapizat cu piele, un text unde să se poată auzi granulația gâtuleului, patina consoanelor, voluptatea vocalelor, o întreagă stereofonie a cărnii profunde: articularea corpului, a limbii, nu aceea a sensului, a limbajului” (*Ibidem*: 104).

Textul nu este o „bolboroseală” (*Ibidem*: 9), „scriitura cu voce tare” sporește acuitatea simțurilor și conturează opera ca emanație viscerală, ca joc al corporalității: „Scriitorul este cineva care se joacă cu corpul mamei sale” (*Ibidem*: 59). Tocmai această legătură organică a autorului cu propria compoziție face ca textul de *desfătare* să fie „în afară de plăcere, în afară de critică [...] nu puteți vorbi «despre» un astfel de text, puteți doar să vorbiți «întru» acesta” (*Ibidem*: 35). Literatura nu se poate reduce la descifrare, „plăcerea textului” exclude, așadar, critica, iar *jouissance* este declanșat tocmai de inefabilul său – în fond, e pierderea de sine în text, în lectură („totul se pierde, integral” [*Ibidem*: 62]).

Reactualizarea limbajului „en moi-même” se transformă într-o manieră a exhibării de sine – a psihicului, dar și a carnației. Totodată, ea presupune încercarea de a nu cădea în marasmul formelor stereotipe ale exprimării cotidiene. În acest sens,

scriitura devine o formă de salvare de oceanul structurilor rigide, autorul trebuie să se „sustragă” din acest circuit al cuvintelor neîmplinite, care sunt ușor de găsit, și încearcă, în consecință, să fie „anacronic”. Teoreticianul realizează o subtilă distincție între limbajul personal, privat (al individului, sinelui) și cel „oficial”, public, al societății exterioare: „Limbajul pe care îl vorbesc în mine însumi nu este al timpului meu” (*Ibidem*: 63).

Limbajul timpului este supus iterării și descompunerii: el este compromis în momentul în care este repetat – practic, uzul, deși presupune reactualizare, aduce cu sine și alterarea. Barthes ajunge astfel la antiteza dintre vechi și nou: „Noul nu este o modă, este o valoare, temelie a oricărei critici: evaluarea noastră despre lume nu mai depinde, cel puțin direct, ca la Nietzsche, de opoziția dintre nobil și josnic, ci de aceea dintre Vechi și Nou [...] orice limbaj vechi este de îndată compromis, și orice limbaj devine vechi de îndată ce este repetat” (*Ibidem*: 64). Recurența structurilor este pregnantă în cazul limbajului „enclitic”, care, prin definiție, este un limbaj al repetiției – întreaga pleiadă de instituții presupune doar utilizarea unui limbaj convenționalizat. În mod paradoxal, societatea modernă, deși promotoare a spațiului de exprimare liberă, personală, se confruntă cu imperativul anonimizării individualității și a controlului. În aceste „modern times” regimurile politice impun, totuși, un discurs finit care literacum

neutralizează noul ce poate răsturna vechiul. „Solidificare” a metaforelor, după Nietzsche, discursul instituționalizat impune adevărul și se impune ca element de forță: „limbajul enclitic (cel care se produce și se răspândește sub protecția puterii) este în chip statutar un limbaj de repetiție; toate instituțiile oficiale de limbaj sunt mașini ale reluării” (*Ibidem*).

Așadar, pe de o parte, avem „cuvântul repetat” ca „stereotip” (*Ibidem*: 67) care fixează limbajul pe un pat procustian. Dacă acesta este un caz de repetiție cu efecte negative, ce nu poate produce nici *plăcere*, nici *desfătare*, Barthes aduce în discuție și procesul opus – repetiția poate deveni o formă de *desfătare*, atunci când este orchestrată în cadrul unor ritualuri sau ceremonii. În acest caz, iterația dobândește valori simbolice, sacre, fără de care procesul este considerat un eșec – incantatorul duce la pierderea de sine. Aici, repetiția nu poate permite intruziunea noului, căci el nu ar putea decât să destrame ritualul: „repetarea ar zămisli ea însăși desfătarea [...] repetarea la exces înseamnă intrarea în pierdere, în zeroul semnificatului. Decât că iată: pentru ca repetarea să fie erotică, trebuie ca ea să fie formală, literală, și în cultura noastră această repetare afișată (excesivă) redevine excentrică” (*Ibidem*: 66).

Prin urmare, „cuvântul poate fi erotic în două condiții opuse, ambele excesive: dacă este repetat până peste limită, sau dimpotrivă dacă este neașteptat, succulent prin noutatea sa”

(*Ibidem*). Însă „problema” cu acest tip de percepție (conform căreia noul își propune să zguduie structurile existente și să impună altă ordine prin subversiune) este că timpul transformă mereu noul în tradiție, deci schimbarea de viziune, preferința pentru nou se repetă în mod constant. Dubla implicație, *jouissance* și *nouvelle*, nu poate avea loc, în cadrul limbajului, decât în cadrul „discursului unui îndrăgostit”, de care lectorul se îndrăgostește, la rândul său. *Noul* se luptă mereu cu pericolul de a se transforma în *vechi* și de a anula *desfătarea*. Scrierea însăși reprezintă o formă de a dialoga cu moartea și de a câștiga bătălia împotriva ei – textul reprezintă confluența dintre Eros și Thanatos și o formă de hedonism – nu numai lectura se poate finaliza prin *desfătare*, ci și actul scriiturii.

BIBLIOGRAFIE:

- Barthes, Roland, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, traducere din franceză de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chișinău, 2007.
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Vargas Llosa, Mario, *Scrisori către un tânăr romancier*, Editura Humanitas, București, 2005.



liter  cum