

literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM



literacum

Colectivul de redacție

Redactori:

Asist. dr. Irina Dincă

Asist. dr. Roxana Rogobete

Stud. Mihaela-Oana Gogoșeanu

Corectură:

Asist. dr. Irina Dincă

Asist. dr. Roxana Rogobete

Tehnoredactare și grafică:

Asist. dr. Roxana Rogobete

Coordonare generală:

Conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu

Contact

e-mail: literacum@gmail.com

facebook:

www.facebook.com/literacum

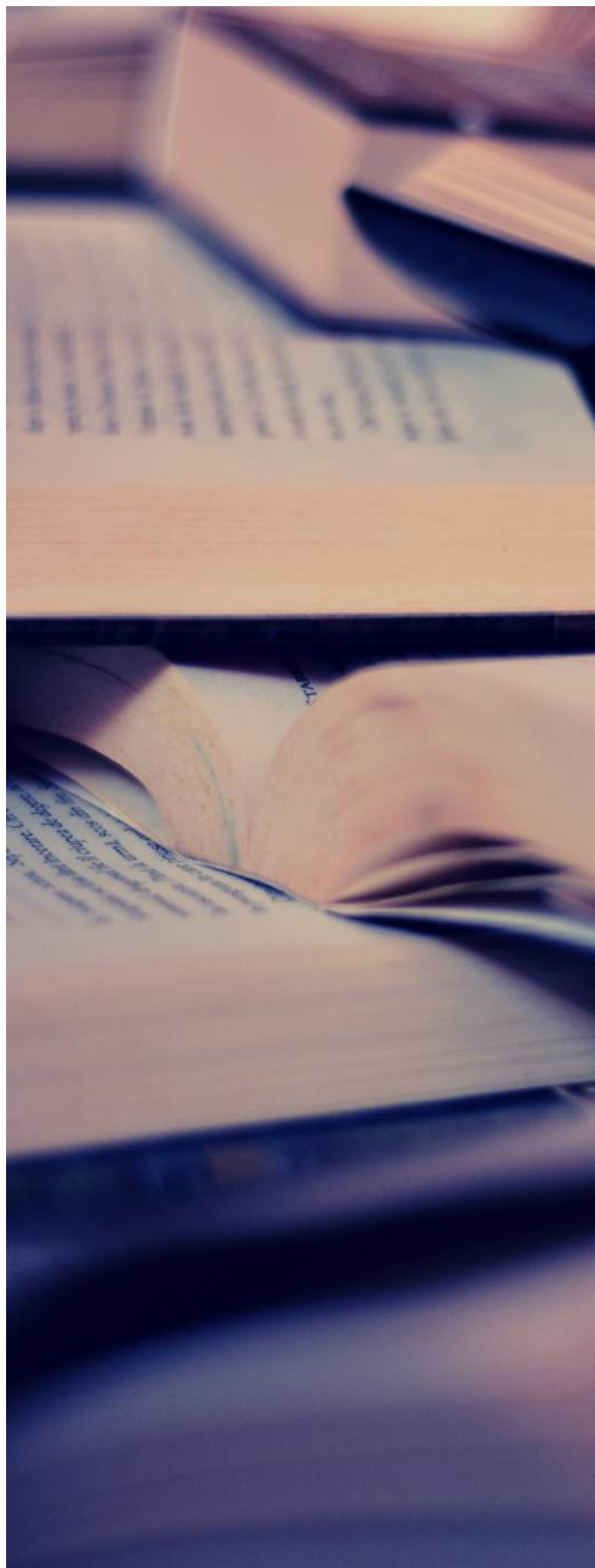
site: www.literacum.ro

ISSN 2360 – 3194

ISSN-L 2360 – 3194

Fotografii copertă I și II realizate de:

Mohamad Wasim Dyab



CUPRINS

Cuvânt de întâmpinare	4
Colocviul <i>Literacum</i> VIII — Ion Creangă — I.D. Sîrbu (2019)	5
Mihaela-Oana Gogoșeanu, <i>Fețe ale carnavalescului: Creangă – Rabelais</i>	7
Patricia Ciurdar, <i>Lenea și atributele sale în povestirile lui Ion Creangă</i>	15
Claudiu Gherasim, <i>Metamorfoze ale diavolului nătâng la Ion Creangă</i>	20
Gianina Ciupuligă, <i>Despre valoarea pedagogică a scrierilor lui Creangă</i>	27
Paula Pereș, <i>Tipologii feminine în proza lui Ion Creangă</i>	31
Raul Săran, <i>Între desacralizare și hedonism – viziuni critice postcomuniste asupra poveștilor „corozive”</i>	36
Alexandru Foitoș, <i>La o piatră de hotar, de I.D. Sîrbu: tipologii ale conflictului</i>	44
Emilia Merce, <i>Lumi în (des)facere în teatrul lui Sîrbu și Blaga</i>	52
Adela Chindriș, <i>Universul distopic din povestirea Șoarecele B</i>	58
Alina Dumitrescu, <i>Criza identitară și conflictul de gen în teatrul lui I.D. Sîrbu</i>	62
Rebeca Murgu, <i>Topografia magică a minei petrilene</i>	70
Melissa Mocriș, <i>Tipologii umane în Șoarecele B și alte povestiri</i>	76
Alexandru Lazea, <i>Arhitectura singurătății</i>	82



Succesul Centrului Studențesc de Cercetare *Literacum* de a stârni în rândurile studenților interesul pentru cercetarea în domeniul literaturii este bine-cunoscut, dovadă fiind cele opt numere ale Revistei „*Literacum*”, care încununează eforturile depuse de aceștia prin publicarea rezultatelor cercetărilor lor.

Iată-ne, aşadar, în fața unui număr dublu care cuprinde lucrările prezentate la cea de-a opta ediție a Colocviului *Literacum*, desfășurată la 23 noiembrie 2019, ce a avut ca temă literaturile lui Ion Creangă și I.D. Sîrbu. Avându-i în vedere pe cei doi autori, ne-am dorit să aducem laolaltă de-o parte, un nume cunoscut, aparținând canonului literar românesc, iar de cealaltă parte, unul mai puțin cunoscut, dar care se bucură de același rafinament al artei literare, în cadrul căreia ludicul și luciditatea se împletesc. De asemenea, colocviul a reprezentat prilejul perfect de a sărbători 100 de ani de la nașterea lui Ion Desideriu Sîrbu.

La fel ca secolele ce îi distanțează pe cei doi scriitori și ca arta care îi unește, comunicările acestei ediții, deși „separate” de o *piatră de hotar*, se întâlnesc prin abordările (în special de tip hermeneutic și comparatist) ce se dovedesc a fi întregitoare.

La Creangă, analizele stau sub însemnul *măștii*. Pornind de la reprezentativul carnavalesc, *masca* face o călătorie în universul feminității, al lenei și al diavolescului, dezvăluind noi și noi ipostaze ale acestora în cadrul *poveștilor*, *povestirilor* și *amintirilor*. Însă acestea nu au fost singurele scrieri abordate, *poveștile „corozive”* fiind și ele aduse în discuție printr-un studiu de critică a criticii. Mai mult decât atât, opera lui Ion Creangă a fost

analizată și din perspectiva didacticii, care a ridicat problematica actualității sale și a modului în care textele autorului sunt receptate în mediul educațional.

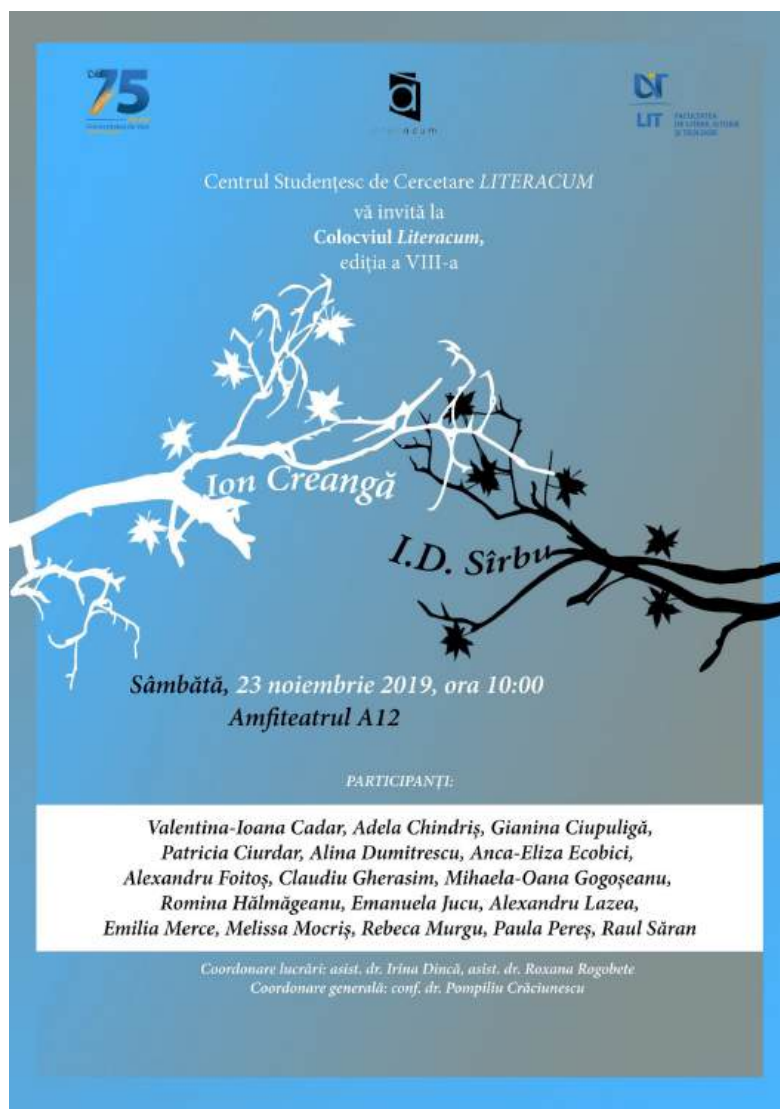
Trecând acea *piatră de hotar* de care aminteam, opera lui I.D. Sîrbu a deschis căile unor analize referitoare la universul distopic, spații marginale, *lumi în (des)facere*, care culminează în spațiul-matrice al *minei petrilene*. La fel ca în cazul analizelor asupra operei lui Creangă, au fost relevate și în scrierile lui I.D. Sîrbu diferite tipologii, precum cele ale conflictului sau ale umanului. De asemenea, s-au făcut incursiuni și în lumea personajelor, unde elementele problematizate au fost singurătatea și criza identitară și de gen.

Principalele metode de analiză, după cum aminteam, au fost abordarea hermeneutică și demersul de tip comparatist, autorii propuși pentru dezbateri fiind așezați alături de alți scriitori, precum Lucian Blaga, Eugen Ionescu sau François Rabelais, dezbaterile transgresând, astfel, granițele literaturii române.

Ca de fiecare dată, dorim să le mulțumim profesorilor coordonatori și studenților implicați atât în organizarea colocviului, cât și în realizarea lucrărilor! Prezența lor asigură continuitatea și mai ales încurajarea activităților Centrului Studențesc de Cercetare *Literacum*.

Ne punem toate speranțele că ediția de anul viitor va fi cel puțin la fel de mult așteptată și că va problematiza subiecte la fel de inedite, oferind posibilitatea studenților să (re)lectureze și să (re)descopere dintr-un alt unghi literatura.

Mihaela-Oana Gogoșeanu







Fețe ale carnavalescului: Creangă – Rabelais

Mihaela-Oana GOGOȘEANU

Abatere, bufon, comic, grotesc, haos, inversiune, ironie, joc, mască, nebunie, oralitate, „prostie”, răs, umor, vulgaritate. Toate aceste cuvinte ar putea, într-o oarecare măsură, caracteriza atât opera lui Ion Creangă, cât și cea a lui François Rabelais. Însă, deși par a nu avea o prea mare legătură între ele, toate se adăpostesc sub noțiunea-umbrelă a carnavalescului, o formă „de inter-textualitate comică [...] debordantă, exuberantă, predispusă la încălcarea regulilor, contradictorie (ce) nu ține cont de nici un punct de referință, de nici un model. [...] (și în cadrul căreia) abaterea, contrastul, nepotrivirea, repetate fără încetare în toate felurile, constituie norma.”¹.

Stabilind aceste puncte comune între stilurile lui Ion Creangă, François Rabelais și sfera carnavalescului, ne propunem ca în cadrul acestei lucrări să supunem analizei sub formă comparativă manifestările *carnavalului* în operele celor doi scriitori, în încercarea de a găsi în opera prozatorului român aspecte identificate și analizate de Mihail Bahtin în cadrul operei rabelaisiene, în studiul intitulat *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, precum dublul valențelor lumii și ale răsului, grotescul sau limbajul.

1. O lume à l'envers

Lumea carnavalului este, în primul rând, o lume a valorilor răsturnate, care anulează clasele sociale, un univers al libertății și libertinajului, în mod paradoxal aprobat de Biserica Catolică: „În timpul Carnavalului nu mai există granițe între ranguri, maniere și spirite, amalgamul este perfect [...] ca și cum n-ar mai

exista ordine socială. [...] agitație de plăceri zgomotoase, când sufletul se retrage de tot în sine”².

Această atmosferă se caracterizează prin ideea de inversiune, în literatură observându-se adeseori trecerea personajelor dintr-o ipostază socială în alta sau răsturnarea valorilor societății în general.

În ceea ce îl privește pe Rabelais, întreaga lume a romanului *Gargantua și Pantagruel* este întoarsă pe dos. Regii nu sunt altceva decât acei *rois pour rire* ai carnavalului, adică niște mășcarici puși în ipostaza de a conduce lumea, creatori de situații ale unei societăți cu susul în jos, precum mulțumirea neobișnuită adusă de Gargantua parizienilor, furtul clopotelor catedralei Notre-Dame, consultarea Sfintei Butelci ș.a.m.d. Însă, spațiul „cel mai răsturnat” și controversat este cu siguranță Mănăstirea din Telem, un lăcaș de cult cu totul și cu totul neobișnuit, unde oamenii se ghidează după instinct și nu după reguli, iar bărbații și femeile trăiesc împreună, relațiile dintre aceștia fiind permise. În construcția acestui topos, putem observa un ideal utopic al autorului, pe care Huizinga îl considera tipic Renașterii, „un joc al desăvârșirii figurate”³, la care am putea adăuga, prin abaterea efectuată de acesta de la normele societății, maniera carnavalescă de a-l crea.

Ion Creangă răstoarnă valorile sociale în *Povestea lui Harap-Alb*, unde evidențiază o transformare în manieră circulară, realizată prin schimbul de roluri dintre Harap-Alb și Spân: nobil-supus, supus-nobil și revenind în final la nobil-supus. Diferența dintre aceste mutații este redată de strategiile de subversiune ale personajelor, care se află în strânsă legătură cu calitatea lor de protagonist, respectiv

antagonist. În timp ce Harap-Alb apelează la dreptate (adevăr și dreptul înăscut), Spânul apelează la vicleșug. Totuși, în cazul lui Harap-Alb, nu putem vorbi de o dublă față a personajului, ci de purtarea unei măști, deoarece, deși prezentat ca rob, acesta își cunoaște adevărata identitate. Astfel, în această situație este ipostaziată o lume a carnavalului printr-un joc al măștilor: „În carnaval, viața însăși devine un joc, iar jocul se transformă temporar în viață reală.”⁴.

În *Dănilă Prepeleac* se observă într-o manieră destul de clară existența dublei fețe a personajului. De altfel, Zoe Dumitrescu Bușulenga afirma că „Dănilă Prepeleac este cea dintâi încercare a lui Creangă de a face un om anapoda, un personaj care vorbește și acționează în dodii, un prost și un hâtru în același timp.”⁵. Relația oximoronică dintre prostia, nepriceperea cu care realizează schimburile comerciale și istețimea cu care îi păcălește pe draci, aflată în același om, fără a se face o trecere ritualică de la o stare la cealaltă, ci existând pur și simplu, demonstrează construcția carnavalescă a personajului, deoarece „carnavalul apropie, reunește, adună laolaltă și asociază lucrurile sacre cu cele profane, sublimul cu josnicul, măreția cu nimicnicia, înțelepciunea cu prostia.”⁶.

Coexistența prostiei și a inteligenței lui Dănilă nu este singura creatoare a unei lumi „pe dos” în cadrul narațiunii, ci și acțiunile sale, precum ideea construirii unei mănăstiri pe un teritoriu al dracilor. Această dihotomie sfânt-demonic însă nu rămâne doar în plan exterior, ea fiind prezentă și pe plan interior: „Dracul, neavând ce-i face, huștiuliuc! în iaz și da de știre lui Scaraoschi despre omul lui Dumnezeu, cu năravul dracului.”⁷.

Tot un om al lui Dumnezeu cu năravul dracului este și Panurge, care pe Insula Papimanilor acceptă spovedania și participarea la slujbă, însă refuză postul, iar în împărtășanie nu vede altceva decât prilejul de a mai gusta din licoarea lui Bacchus: „...Vom face o scurtă rugăciune, fără împărtășanie. — Ce să spun, o gură de vin bun de Anjou ne-ar fi prins bine, a zis Panurge.”⁸.

Însă sacrul nu este pus în relație doar cu beția, ci și cu lăcomia, Capitolul XV din Cartea a III-a fiind un exemplu în acest sens. Astfel, călugării lui Rabelais își denumesc bucătăria „sfântul paraclis”, trăiesc pentru a mânca, iar rugăciunile folosesc la afumarea ciorbei, nemaiașteptând terminarea slujbei pentru a lua masa.

După cum afirmam anterior, îmbinarea sacrului cu profanul este ceva propriu carnavalului. Astfel, atât François Rabelais, cât și Ion Creangă îmbină aceste categorii, evidențiind-o pe cea din urmă, deoarece, în fapt, „carnavalul reprezintă cea de a doua viață a poporului, *viața lui festivă*, organizată pe principiul râsului”⁹.

2. Ambivalența râsului

Elementul definitoriu al festivităților de tip carnavalesc, existent în toate formele de ritualuri-spectacol, după cum aminteam și anterior, este râsul. De altfel, carnavalescul în sine reprezintă o cultură a râsului, dar nu a unui negativ, precum cel din modernitate, ci a unui ambi-valent: „Râsul carnavalesc este ambi-valent, «neagă și afirmă totodată», «îngroapă și regenerează». Râsul «pur satiric» al timpurilor moderne e distructiv, el se plasează în afara fenomenului ridiculizat; în schimb, «râsul ambivalent» al poporului exprimă punctul de vedere «al întregii lumi în devenire, incluzând și pe cel ce râde».”¹⁰. Această caracteristică a râsului este evidențiată în universul lui Rabelais încă din capitolul al treilea din cea de-a doua carte a romanului *Gargantua și Pantagruel*, unde este prezentat râsul ca factor al îngropării și al regenerării. Astfel, deși este trist din cauza morții la naștere a lui Badebec, acesta își dă seama că plânsul nu îi va aduce soția înapoi, așa că decide să se bucure, să râdă de fericirea venirii pe lume a fiului său Pantagruel, ba chiar se gândește la căutarea unei noi consoarte: „plînsul meu n-are s-o învie! [...] Trebuie să încep să mă gândesc să îmi iau alta.”¹¹. Se observă astfel că râsul metamorfozează tristețea morții în bucuria vieții (nașterea lui Pantagruel) și în cea a unui

nou început, a regenerării (căutarea unei noi iubiri). De asemenea, celebra imagine, în care Gargantua cu un ochi plânge, iar cu altul râde, poate trimite la „comparația între răs și plâns, între tristețe și veselie, văzute ca expresii extreme, opuse și asemănătoare în același timp, (ce) se bucură de o îndelungă tradiție” ce își găsește „sorgintea în originile genului satiric.”¹². „Este motivul omorului cu nașterea, pe care l-am cunoscut în carnavalul roman. Omorul îl săvârșește aici chiar noul-născut prin actul nașterii sale.”¹³.

La Creangă, lucrurile stau diferit, însă se înscriu în aceeași paradigmă a lumii carnavalului. Un răs al ambivalenței se remarcă în *Ivan Turbincă*, unde, de această dată, negarea și afirmarea faptelor se realizează printr-un răs al unui personaj colectiv, al poporului: „luând câte pe un drăcușor de cornițe, mi ți-l ardea cu palcele, de-i crăpa pielea. Și după ce-l răfuia bine, îi da drumul cu tocmală să nu mai vie pe acolo altă dată. /–N-oi mai veni, Ivane, câte zile oi avea eu, zicea Ucigă-l-crucea, cuprins de usturime, și se tot ducea împușcat. Iară oamenii ce priveau și mai ales băieții leșinau de răs.”¹⁴. Violența este cea negată și afirmată în acest context. Deși nu este un fenomen acceptat, în acest caz el devine necesar, deoarece duce la „operația cea mai tipică pentru lumea carnavalescă, a desacralizării lucrurilor înfricoșătoare ale existenței, menită să exalte puterile inteligenței omenești.”¹⁵.

Analizând râsul acestor două personaje, conform lucrării lui L. Poinsonet de Sivry, menționată de Victor Ieronim Stoichiță și Anna-Maria Coderch, vedem o concordanță între tipul de temperament asociat modului de a râde și acțiunea desfășurată de acestea. Astfel, în timp ce râsul *ho-ho-ho* al *sangvinului* Gargantua marchează „triumful vital al principiului carnavalesc care reînnoiește periodic lumea”¹⁶, râsul *ha-ha* al lui Ivan Turbincă din timpul corecției aplicate morții („Am să te țin la pastramă, hăt și bine! De-acum în turbincă au să-ți putrezească ciolanele. Hă, hă!”¹⁷), sugerează un temperament *coleric*, potrivit, în acest caz, faptelor violente ale personajului, o violență, după cum spuneam,

necesară, deoarece pentru carnavalizarea lumii, „reprezentată ca o sumă a unei serii de acte de răsturnare, [...] violența [...] avea valoare purificatoare.”¹⁸.

3. Cine se duce acolo bé și mănâncă. Ospățul, beția și grotescul corporal

Fiind un univers festiv, carnavalului nu putea să îi lipsească motivul ospățului, care nu doar evidențiază ideea excesului, a belșugului, ci marchează, în cele mai multe cazuri, izbânda: „*ospățul celebrează totdeauna izbânda [...] ospățul victorios este universal*”¹⁹. Acest lucru poate fi observat cu ușurință în scrierile lui Creangă, care adeseori își încheie povestirile prin această imagine: „Iară Dănilă Prepeleac, nemaifiind supărat de nimene și scăpând deasupra nevoiei, a mâncat și a băut și s-a desfătat”²⁰, „chiar și sărăcimea ospăta și bea! [...] cine se duce acolo bé și mănâncă”²¹. Dacă ospețele din *Dănilă Prepeleac* și *Povestea lui Harap-Alb* indică în mod categoric deznodământul fericit al evenimentelor din viețile personajelor, cel din *Capra cu trei iezi* are o nuanță diferită de acestea, nefiind un ospăț de tip festiv, ci un „priveghiu”²² ce se dovedește a fi răsturnat, deoarece caprele se veselesc împreună.

După cum remarca Bahtin, asemeni lui Creangă, „și ospețele lui Rabelais mai totdeauna încheie evenimentul”²³, însă am putea observa faptul că scriitorul francez accentuează mult mai bine ideea conform căreia ospățul „semnifică *triumful vieții asupra morții*”. Astfel, putem aminti aici ospățul lui Gargantua la moartea soției sale și nașterea fiului său, friptura și vinul date lui Epistemon după aducerea sa la viață, ospățul din timpul nașterii lui Gargantua etc.

Toate exemplele de ipostazieri ale ospățului nu includ doar imagini ale mâncării, ci și ale băuturii, însă dacă la Creangă acestea din urmă sunt mult mai vag conturate, excepție făcând Ivan Turbincă, personaj care pentru băutura îl refuză chiar și pe Dumnezeu, Rabelais își conturează personajele pornind chiar de la ideea generoasei cantități de alcool pe care o

pot consuma, identificând adesea replici precum: „Toarnă să beau!”, „Dați-mi să beau”²⁴. De altfel, autorul dedică un capitol întreg acestei „abilități”: *Ce nume i-au dat lui Gargantua și cum a început să tragă la măsea*.

Iar dacă festinul implică, după cum aminteam anterior, excesul, cu siguranță el implică și grotescul corporal, toate fiind elemente fără de care lumea carnavalescă nu s-ar putea contura, deoarece aceasta implică „principiul material-corporal al vieții, (reprezentat prin, n.n.) imaginile trupului omenesc, ale mâncării, băuturii, defecării și vieții sexuale [...] (ce apar într-o, n.n.) formă exagerată, hiperbolică”²⁵.



În ceea ce îl privește pe Creangă, cea mai pregnantă ipostaziere a grotescului corporal este redată de cele cinci personaje, giganzii, din *Povestea lui Harap-Alb*: Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Gerilă și Păsări-Lăți-Lungilă, care sunt conturate după modelul rabelaisian, fiind hiperbolizate. Acestea pot fi comparate, în ciuda faptului că nu sunt decât niște „agenți

auxiliari”²⁶, cu regii lui Rabelais: Grandgousier, Gargantua și cu Pantagruel.

Primul element care ne duce cu gândul la ideea de grotesc corporal este gigantescul. Atât de-o parte, cât și de cealaltă, personajele sunt niște uriași, aceștia fiind „strâns legați de concepția grotescă a trupului.”²⁷. Însă faptul că ne sunt prezentați giganzii nu este singura ipostaziere a grotescului corporal. Acesta se identifică și în trăsăturile accentuate ale lor, precum gura sau gâtlejul, „care formează trăsătura cea mai însemnată pentru grotesc”²⁸. Semnificativă devine imaginea „ospățului pantagruelic obligatoriu”²⁹ din *Povestea lui Harap-Alb*, unde în prim-plan se află figurile lui Flămânzilă și Setilă și unde acest motiv al gurii căscate, al dinților se subînțelege prin modul în care cele două personaje acționează la ospăț: „Și atunci unde nu începe Flămânzilă a cărbăni deodată în gură câte o haraba de pâine și câte o ialoviță întreagă, și repede mi ți le-a înfulecat și le-a forfecat, de parcă n-au mai fost. Iară Setilă, dând fundurile afară la câte o bute, horp! ți-o suga dintr-o singură sorbitură; și, repede-repede, mi ți le-a supt pe toate de-a rândul, de n-a mai rămas nici măcar picătură de vin pe doage.”³⁰. Această scenă ne trimite cu gândul la capitolul IV din Cartea a II-a a lui Rabelais, *Despre copilăria lui Pantagruel*, unde, în aceeași manieră grotescă, dar și mai pregnantă, Pantagruel, sugar fiind, devorează o vacă: „Într-o dimineață, pe când suga la țîța vacii [...] pruncul s-a desprins din legăturile care îl țineau în leagăn, și înșfăcând vaca de glezne i-a înfulecat ugerul și jumătate de burtă (cu ficați și rărunchi cu tot).”³¹. Observăm astfel că grotescul este mult mai intensificat la scriitorul francez, care nu se folosește doar de imagini hiperbolizante ale devorării, mâncării și băuturii, ci și de elemente ca trupul desfăcut, pruncia sau organele.

De asemenea, la ambii scriitori identificăm alegerea numelor în legătură cu latura lor grotescă: Ochilă – ochii holbați, Buzilă – buzele exagerate, Flămânzilă – ideea mâncatului excesiv, gura larg deschisă, Setilă – băutul excesiv, Pantagruel – „atotînsetatul”³², Gargantua și Grandgousier – dimensiunea gigantescă și gura și gâtul largi – *que grand tu*

as!, que grand tu as le grossier.

Ospățul, beția și grotescul corporal formează, după cum am putut observa, un element omogen specific carnavalescului, implicându-se unul pe celălalt. Identificăm, astfel, la ambii scriitori, ipostazierea unor „nevoi primare” ce induc un fel de satisfacere a planului inferior corporal sau a „josului corporal” (stomac, apoi excreție) care prevalează, deci, care trimite spre grotesc.

4. Carnavalul limbajului

Bahtin aprecia că, în ceea ce privește limbajul carnavalesc, acesta este observabil în stilul colocvial: „Mai ales atunci când oamenii râd și înjură în condițiile unei comunicări familiare.”³³. Aceste variante ale limbajului colocvial caracterizat de cuvinte simple, populare, zicători sau proverbe, limbaj care devine chiar grotesc uneori, prin repertoriul de injurii sau obscenități, le regăsim în operele ambilor scriitori.

Însă, atât Ion Creangă, cât și François Rabelais au în constituirea limbajului personajelor lor ceva ce îi particularizează.

Ion Creangă evidențiază în *Păcală* o trăsătură specifică lumii carnavalului, regăsită în limbajul prostului, al măscăriciului, și anume sensul figurat, contrar, putând vorbi de un limbaj *à l'envers* („Picaroul, măscăriciul și prostul creează în jurul lor microuniversuri speciale [...] însăși existența acestor figuri nu are un sens propriu, ci unul *figurat*: înfățișarea lor, tot ceea ce fac și **vorbesc** nu are un sens direct, ci unul figurat, uneori contrar, ele nu pot fi **înțelese literal**”³⁴), dar pe care o marchează într-o manieră proprie, deoarece Păcală nu este un măscărici obișnuit, ci el însuși este un măscărici „răsturnat”, un prost pe care cititorul nu îl poate considera astfel în deplinătatea sensului acordat noțiunii.

Limbajul protagonistului, deși ambiguu, nu este incorect propriu-zis, oferind o informație corectă, dar care nu poate fi utilizată, neavând un conținut gnoseologic pentru o persoană fără anumite cunoștințe în prealabil, precum este negustorul:

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



— De unde ești, măi creștine?
— Ia din sat de la noi, răspunse Păcală.
— Din care sat de la voi?
— Iaca de acolo, tocmai de sub acel mal, arătând negustorului cu mâna spre un deal.
— Bine, dar ce sat e acela? Eu nu-l știu.
— Ei! cum să nu-l știi; e satul nostru, și eu de acolo vin.
— Nu așa, măi prostule. Eu te-ntreb: acel sat pe a cui moșie este și cum îi botezat?
— Doamne! da' nu știi că moșiile sunt boierești și asta-i a cuconului nostru, ce șede la București? Iar satu-l botează popa într-o căldărușă cu apă, cum îi scrie lui în cărți.³⁵

Autorul se folosește de jocul de cuvinte, specific poveștilor cu personajul popular Păcală, împrumutat de Ion Creangă în povestirea sa, pentru a construi personajul „pe dos”, adică al prostului înțelept sau al ironicului ironizat: „jocul cu cuvintele e un procedeu general al povestitorului, dar departe de a fi un joc gratuit. Substratul logic al jocului e analog cu acela care a dus la construirea personajului anapoda [...]

Păcală e în stare să săvârșească acțiuni echivoce, pasibile de interpretări multiple, care unora, străini de mediul țărănesc, ca boierul, târgovețul, le par alături cu drumul, anapoda, dar celor familiarizați cu mecanismul gândirii atât de drepte a săteanului le sunt pildă de fileuri adânci. Tot așa și vorbirea în dodii, aparent incoerentă sau nelogică, exprimând tot gândirea unui Păcală sau Nastratin, este expresia unui prost-înțelept, în care neinițiatii văd simplitate a duhului, iar pricepuții, adică cei ce trăiesc alături de el, înțelepciune supremă.”³⁶.

Astfel, prin mijloacele utilizate, dialogul dintre Păcală și negustor nu creează altceva decât haos. Tot haos creează și Rabelais prin tehnica sa de utilizare a efectului listă și a limbajului *du coq à l'âne*. Spre exemplu, în capitolul *Copilăria lui Gargantua*, putem observa acest joc al limbajului în descrierea copilăriei regelui, care are rolul, la fel ca în cazul lui Păcală, la Creangă, de a crea o lume și un personaj anapoda, în care fiul regelui nu are parte de o educație aleasă, ci se comportă ca un copil obișnuit: „Se bălăcea prin noroi, se mânjea la nas, își zgâria obrazul, strica încălțările, căsca gura la muște și alerga toată ziua după fluturii din împărăția tatălui său. Făcea treaba mică pe ghetă și treaba mare în izmene; își ștergea nasul cu mâneca și lăsa să-i pice mucusul în ciorbă...”³⁷.

După cum am putut observa, în ambele cazuri limbajul „se caracterizează mai cu seamă prin logica originală a «inversului» (*a l'envers*), a «contrariului», a valorilor răsturnate, «de-a-ndoaselea» [...] (creând) ca o parodie la viața obișnuită, necarnavalescă, o lume «întoarsă pe dos».”³⁸.

Concluzionând, am putea afirma că atât opera lui Creangă, cât și cea a lui Rabelais constituie cu adevărat o lume a carnavalului, construită, probabil, din apetența prozatorilor pentru încălcarea normelor. Acesta se exprimă prin principalele elemente constituente ale narațiunilor celor doi, precum: personaje, acțiune, cronotop sau limbaj, devenind, astfel, o marcă a literaturii lor. Spiritul de frondă se alătură unui demers destul de descriptiv, adică toate exagerările care apar exprimă, în fond, porniri umane. Deși hiperbolizările par de

domeniul fabulosului, umanizarea rămâne prezentă în operele lui Creangă și Rabelais. La scriitorul român acest lucru era observat și de către George Călinescu în analiza sa asupra basmului *Povestea lui Harap-Alb*: „În plin fabulos dăm de scene de un realism poznaș. Gerilă, Ochilă și celelalte monstruoziități ale basmului se ceartă în casa de fier înroșit a împăratului Roș, ca dascălii în gazdă la ciobotarul din Fălticeni.”³⁹.

Același lucru îl remarcă și Silvia Pandelescu la opera lui Rabelais: „Chiar dacă «adăpostește» giganti [...], opera lui Rabelais este profund ancorată în realitățile franceze pe care le cunoaște atât de bine”⁴⁰. Dar pentru a fi ancorată în realitățile sociale, Rabelais a apelat și la simplitatea umană. Astfel, gigantul Gargantua se metamorfozează din regele-măscărici, în tatăl înțelept și responsabil, *uman, nehiperbolizat*, prin scrisoarea pe care i-o adresează fiului său⁴¹.

Deși uneori grotesc, carnavalescul a adăugat, în creațiile celor doi, acea notă de inteligență a scrierii, prin intermediul ultimului *stadiu al inter-textualității* (primele două fiind reprezentate de „*déjà-vu*” și de parodie) *pe care îl generează, în momentul în care, toate diferențele dintre genuri, stiluri și particularități se dizolvă într-o confuzie de voci*⁴². Astfel, lectura textelor generează un râs al inteligenței: „Rîsul nu este mai mult decât surîsul de inteligență, de complicitate, de condescendență a aluziei sau a parodiei, dar un râs dezlănțuit, profund și universal. La limita neînțelegerii, ilizibilului, râsul carnavalesc este în fond cel care simultan zdruncină la maximum și domină cel mai bine.”⁴³.

Note:

¹ Jean-Marc Defays, *Comicul: principii, procedee, desfășurare*, traducere de Ștefania Bejan, Iași, Institutul European, 2000, p. 57.

² Madame de Staël apud Stoichiță, V. I., Coderch, A.-M., *Ultimul carnaval (Goya, Sade și lumea răsturnată)*, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2007, p. 9.

³ Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de*

determinare a elementului ludic al culturii, traducere din olandeză de H. R. Radian, prefață și notă biobibliografică de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2007, p. 286.

⁴ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974, p. 13.

⁵ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, introducere de Iulian Costache, Putna, Editura Nicodim Caligraf, 2017, p. 79.

⁶ Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970, p. 170.

⁷ Ion Creangă, *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, ediție revăzută și adăugită, introducere de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 34.

⁸ François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, în românește de Alexandru Hodoș, prefață de N. N. Condeescu, ilustrații de Benedict Gănescu, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 483.

⁹ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 13.

¹⁰ Marian Vasile, *Prefață la Bahtin, Mihail, Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1982, p. 32.

¹¹ François Rabelais, *op. cit.*, p. 182.

¹² V. I. Stoichiță, A.-M. Coderch, *Ultimul carnaval (Goya, Sade și lumea răsturnată)*, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2007, p. 305.

¹³ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 359.

¹⁴ Ion Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, ediție îngrijită de G. T. Kirileanu, prefață de Al. Piru, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 261.

¹⁵ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶ V. I. Stoichiță, A.-M. Coderch, *op. cit.*, p. 309.

¹⁷ Ion Creangă, *Opere*, ed. cit., p. 265.

¹⁸ V. I. Stoichiță, A.-M. Coderch, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 310.

²⁰ Ion Creangă, *Opere*, ed. cit., p. 41.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 136.

²² Idem, *Ibidem*, p. 22.

²³ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 310.

²⁴ François Rabelais, *op. cit.*, p. 63, 66.

²⁵ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 24.

²⁶ Lazăr Șăineanu în ***, *Ion Creangă interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și biblio-

grafie de Constantin Ciopraga, București, Editura Eminescu, 1977, p. 67.

²⁷ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 358.

²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 346.

²⁹ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 250.

³⁰ Ion Creangă, *Opere*, ed. cit., p. 126.

³¹ François Rabelais, *op. cit.*, p. 183.

³² Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 360.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 348.

³⁴ Idem, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982, p. 380.

³⁵ Ion Creangă, *Opere*, ed. cit., p. 293.

³⁶ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 169.

³⁷ François Rabelais, *op. cit.*, p. 75.

³⁸ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, ed. cit., p. 16.

³⁹ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție nouă, revăzută de autor, text stabilit de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993, p. 485.

⁴⁰ Silvia Pandelescu, *François Rabelais*, în *Histoire de la littérature française*, vol. I, coordonator: Prof. univ. dr. Angela Ion, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, p. 110. În original: „Bien qu'elle campe des géants [...], l'oeuvre de Rabelais est profondément ancrée dans la réalités françaises que l'écrivain connaissait si bien.” [trad. mea].

⁴¹ Vezi François Rabelais, *op. cit.*, pp. 194-197.

⁴² Jean-Marc Defays, *op. cit.*, p. 58.

⁴³ Idem, *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE:

***, *Ion Creangă interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Constantin Ciopraga, București, Editura Eminescu, 1977.

Bahtin, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.

Bahtin, Mihail, *Problemele poeziei lui*

Dostoievski, traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție nouă, revăzută de autor, text stabilit de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993.

Creangă, Ion, *Amintiri, povești, povestiri*, ediție îngrijită de G. T. Kirileanu, prefață de Al. Piru, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

Creangă, Ion, *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, ediție revăzută și adăugită, introducere de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.

Defays, Jean-Marc, *Comicul: principii, procedee, desfășurare*, traducere de Ștefania Bejan, Iași, Institutul European, 2000.

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Ion Creangă*, introducere de Iulian Costache, Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2017.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere din olandeză de H. R. Radian, prefață și notă biobibliografică de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2007.

Pandeleescu, Silvia, *François Rabelais, în Histoire de la littérature française*, vol. I,

coordonator: Prof. univ. dr. Angela Ion, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, pp. 108-120.

Rabelais, François, *Gargantua și Pantagruel*, în românește de Alexandru Hodoș, prefață de N. N. Condeescu, ilustrații de Benedict Gănescu, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

Stoichiță, V. I., Coderch, A.-M., *Ultimul carnaval (Goya, Sade și lumea răsturnată)*, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2007.

Vasile, Marian, *Prefață la Bahtin, Mihail, Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1982, pp. 5-37.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Lenea și atributele sale în povestirile lui Ion Creangă

Patricia CIURDAR

În lucrarea de față vom aborda trei povestiri din „colecția” lui Ion Creangă cu scopul de a accentua prezența lenei și a modalităților în care această temă este dezvoltată prin intermediul personajelor. Alegerea acestei teme este motivată de interesul pentru modurile diverse în care apare în cele trei povestiri, fluctuând în funcție de personaje, de relațiile dintre acestea și de morala finală. Diversitatea formelor acestei stări patologice este datorată și atributelor pe care le include și le sugerează, de la viclenie și istețime, la materialism și avariție. Textele pentru care am optat se diferențiază unele de altele atât prin construcția personajelor, cât și prin mesajul pozitiv sau negativ. Prima povestire avută în vedere este *Dănilă Prepeleac*, pentru care am optat datorită personajului principal eponim, a cărui trăsătură fundamentală este declarată a fi lenea. Modul în care apare lenea în *Dănilă Prepeleac* este unul pozitiv, complet opus celui din a doua povestire abordată, anume *Fata babei și fata moșneagului*, în care lenea ce o caracterizează pe fata babei are exclusiv conotații negative. În cea de a treia povestire luată în considerare, tema lucrării apare în forma radicală, însoțită de atributul neputinței și al pasivității. Astfel *Povestea unui om leneș* încheie seria povestirilor abordate în această lucrare, fiecare dintre ele având perspective diferite în ceea ce privește prezența lenei.

Lenea este o stare patologică frecvent întâlnită la poporul român. Această predispoziție este, conform lui Dumitru Drăghicescu, rezultatul a sute de ani de asuprire, prigonire și tiranie din partea altor popoare, precum turcii, bulgarii, ungurii ș.a. În

urma deselor perioade de lupte și războaie, mentalitatea românului a fost conturată de temporalitatea și efemeritatea lucrurilor și a bunăstării, „Puterea de muncă și inițiativa, devenind la ei lucruri zadarnice, nu întârziară a degenera și a cădea în *desuetudine*. Pe urmele lor se instalară *nepăsarea*, lenea fizică și mintală, adică *lipsa de inițiativă*, *resemnarea*, lipsa de încredere în sine, și mai presus de toate *fatalismul*, încrederea oarbă în noroc, în soartă.”¹. Același autor descrie lenea la români ca fiind „lipsa de îndemn la muncă”², deoarece prea mult timp rodul muncii lor nu le aparținea, ci era acaparat și sustras de către alții.

Delimitând în continuare termenul de *lene*, Irina Petraș atrage atenția asupra inutilității active, care se diferențiază de lene. Lenea, în percepția autoarei, este inutilitatea pasivă, care „imită moartea, nu viața”³ și care îi aduce sfârșitul omului leneș ce nu e „nici gospodar, nici vesel”⁴. În aceeași ordine de idei, inutilitatea pozitivă implică relaxare, plăcere și chiar activitate, în timp ce lenea este doar pasivă, resemnată și implicit negativă. Un paralelism asemănător poate fi regăsit și în limba engleză între cuvintele *idle*, *idleness* și *lazy*, *laziness*. Primul termen are conotații pozitive, exprimând un repaus, un moment de relaxare, în timp ce al doilea termen are mai degrabă semnificații negative, sugerând inactivitate și lipsa voinței de a munci. *Otium* este cuvântul latinesc ce implică, de asemenea valențele pozitive ale inutilității, respectiv *idleness*. Acesta însemna inițial sustragerea de la războaie și lupte, iar mai apoi de la negoțuri și afaceri. Petrarca se referea la acest termen ca la o „retragere din lumea muncii practice, *negotium*, pentru a se ajunge la trăirea unei

vieți a împlinirii intelectuale individuale, a unei vieți dedicate gândirii și scrisului.”⁵.

În ceea ce privește povestirile abordate, se va face referire cu precădere la termenul de *lene* cu implicațiile sale negative, dar și cu modificările și în special cu atributele sale. Cea dintâi povestire, *Dănilă Prepeleac*, prezintă opoziția dintre doi frați, cu accent pe cel mai tânăr: „Cel mai mare era harnic, grijuliv și chiabur [...]. Iară cel mai mic era sărac. De multe ori nechitit la minte și nechibzuit la trebi; ș-apoi mai avea și o mulțime de copii.”⁶. Luând în considerare acțiunile din prima parte a povestirii, destinul fraților pare a fi previzibil: succesul celui harnic, eșecul celui leneș. Inactivitatea celui leneș îl conduce spre dezirabila viață de călugăr izolat, moment în care, deranjând teritoriul dracilor, acestuia începe a i se schimba norocul. Nevoit fiind a se întrece în probe cu dracii, Dănilă Prepeleac se dovedește a fi viclean și isteț, inventând provocări inovative și soluții neașteptate. Depășind istețimea oponentilor, personajul principal devine remarcat printre draci: „Tu, cu șmichiriile tale, ai tulburat toată drăcimea”⁷. Confruntarea lui Dănilă Prepeleac cu dracii nu este accidentală, ci viclenia sa e comparabilă cu cea a forțelor rele. Precum atrăgea atenția Bertrand Russell asupra proverbului „«Satana găsește răutăți pe care mâinile fără preocupare să le facă.»”⁸, în cazul protagonistului avut în vedere toate succesele sale au rezultat în urma confruntărilor directe cu dracii.

Alegerea lui Dănilă Prepeleac de a dezerta de la viața familială și socială prin refugiul în pădure îl atrage în atenția noastră drept un caz „eliberat de toate constrângerile”⁹, corespunzând acelui tip de om care „nu mai este un cetățean constrâns de legi, ci mai degrabă un reprezentant liber.”¹⁰. Cu toate acestea, dorința lui de a poseda avere este mai presus libertății pe care o câștigă prin părăsirea comunității din care făcea parte, el însuși mărturisind „că-mi sunt mai dragi banii decât pusnicia”¹¹. Odată deținător al unei sume importante, acesta nu este preocupat de a duce o viață solitară și lipsită de griji, ci gândul acestuia se îndreaptă înspre cămin și înspre familie. Deși inițial banii îi sunt dăruiați cu

ușurință, Dănilă Prepeleac s-ar fi aflat în pericolul de a-i pierde dacă nu ar fi dejucat cu istețime probele dracilor. Prin modalități diferite față de fratele său mai mare, personajul principal al povestirii își câștigă proprii bani răspunzând pe măsură provocărilor unor parteneri vicleni. Printr-o muncă atipică, împotriva unor probe atipice, Dănilă Prepeleac își câștigă averea „și scăpând deasupra nevoiei, a mâncat și a băut și s-a desfătat până la adânci bătrînețe, văzându-și pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale.”¹². Astfel, în cadrul povestirii *Dănilă Prepeleac* putem sesiza trăsăturile unei forme de lene harnică, unei voințe care se transformă în muncă, efort și prosperitate. Dănilă Prepeleac este personajul descris ca lipsit de o viitoare bunăstare financiară, care prin calități ca ingeniozitatea și șmecheria a depășit așteptările negative firești unei persoane lenoase și și-a dobândit un final pozitiv și fericit.



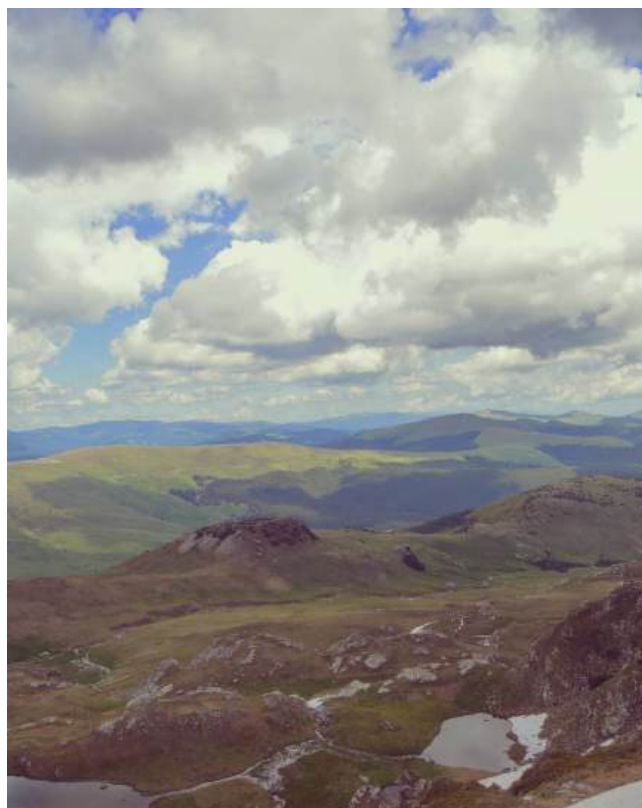
În povestirea *Fata babei și fata moșneagului*, atributele lenei ies în mod direct din descrierea fetei babei: „slută, leneșă, țăfnoasă și rea la inimă”¹³. Portretul acestui personaj este construit în comparație cu cel al fetei moșneagului, conturându-se paralelele: slută-frumoasă, leneșă-harnică, țăfnoasă-ascultătoare, rea la inimă-bună la inimă. Baba este asemenea fiicei sale, împreună cântind împotriva fetei moșneagului,

care prin hărnicia sa duce la împlinire toate treburile casei, iar baba și fiica sa își asumă prin viclenie meritele celeilalte. Un alt atribut al lenei este invidia, care aduce după sine o vagă voință de reușită, de îmbogățire; vagă voință, deoarece în călătoria sa, fata babei refuză să ajute cățelușa, părul, fântâna și cuptorul. Atitudinea sa față de acestea și față de sfânta Duminică este descrisă de către narator ca fiind ursuză, obraznică și stupidă¹⁴. Din gestul său de a alege cutia cea mai mare și nouă, ca răsplată nemeritată pentru munca stângace în casa sfintei Duminici, reies materialismul și superficialitatea acesteia. Gestul său i-a adus, de asemenea, și sfârșitul, răsplata fiindu-i moartea: atât a sa, cât și a mamei sale.

Nu numai finalul nefericit al fetei babei din cea de a doua povestire constituie marea distincție în ceea ce privește forma lenei, ci și componența perechii feminin-masculin. În *Dănilă Prepeleac* bărbatul harnic are alături femeia avară, iar bărbatul leneș pe cea harnică, situație opusă celei din *Fata babei și fata moșneagului*, în care fata moșneagului împărtășește aceeași hărnicie cu moșneagul. Astfel, dacă în prima povestire avută în vedere, partea feminină este opusul părții masculine, în cea de a doua povestire trăsăturile coincid, atât în perechea feminin-masculin, cât și în cea feminin-feminin. Atributele lenei în cea de a doua povestire sunt astfel dublate de către perechea feminină, mamă-fiică.

În ceea ce privește *Povestea unui om leneș*, personajul avut în vedere este introdus astfel: „Cică era odată într-un sat un om grozav de leneș; de leneș ce era, nici îmbucătura din gură nu și-o mesteca. Și satul, văzînd că acest om nu se dă la muncă nici în ruptul capului, hotărî să-l spînzure”¹⁵. Omul leneș primește pedeapsa capitală în urma neparticipării sale în comunitatea din care face parte, acest tip de lene fiind descrisă drept „decadență, o corupție a energiei proprii umane și o eschivare de la datoria patriotică.”¹⁶. Lenea în această formă este considerată drept boală, impresie avută de către cucoana binevoitoare din povestire, dar și sugerată prin: „a nu mai da pildă de lenevire și altora”¹⁷, prin invocarea „doftoriei”¹⁸ de către aceeași cucoană și prin cuvintele țaranului: „să

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



curățim satul de-un trîndav”¹⁹. Această boală este considerată a fi drept contagioasă și periculoasă, necesitând o neîntârziată extirpare a focarului, în acest caz fiind vorba de omul leneș, „uriciunea oamenilor”²⁰. Dumitru Drăghicescu numește pasivitatea și resemnarea românilor drept o boală de voință, efectul unei lungi perioade istorice din viața românului umil și supus altora²¹.

Atributele lenei din cea de a treia povestire tratată în această lucrare sunt: norocul, nemulțumirea și nerecunoștința. Acestea trei sunt redată de către o singură întâmplare, anume de către oferta cucoanei de a-l scăpa pe omul leneș de moarte și de a-i oferi a mânca posmagi. O asemenea oportunitate înfățișează norocul omului leneș, însă lipsa de receptivitate a acestuia aduce în atenția noastră celelalte două atribute menționate: nemulțumirea și nerecunoștința. Nemulțumirea reiese din întrebarea acestuia dacă posmagii sunt muiați, iar nerecunoștința din refuzul ofertei prin replica lipsită de amabilitate și grațitudine: „Ba, răspunse leneșul. Trageți mai bine tot înainte! Ce mai atîta grijă pentru astă pustie de gură!”²².

Forma radicală a lenei capătă într-o asemenea măsură un caracter spectaculos, încât este remarcată și chiar răsplătită. Asemănătoare cazului din *Povestea unui om leneș* este situația prezentată în articolul lui Bertrand Russell, în care un călător zărește doisprezece cerșetori lenevind în lumina și căldura soarelui și alege să îi ofere bani celui mai sărac dintre toți²³.

Indiferent de soarta pe care o au aceste trei personaje avute în vedere, toate au avut un drum de parcurs pentru a-și întâlni destinul, fie el pozitiv sau negativ. Precum observa Irina Petraș în lucrarea *Ion Creangă. Povestitorul*, „«Nu există erou în creația marelui povestitor care să nu porceadă de undeva spre altundeva» (George Munteanu). Pe bună dreptate, eroii lui Creangă sînt în continuă mișcare: ies în întâmpinarea aventurii sau se lasă întâlniți de ea.”²⁴; Dănilă Prepeleac, fata babei și omul leneș parcurg de asemenea un drum. În ceea ce îi privește pe Dănilă Prepeleac și pe fata babei, drumul îi duce departe de casă, dar îi și întoarce în același punct de unde au plecat. În timpul aventurii, ambii trebuie să treacă prin niște probe; în timp ce lui Dănilă Prepeleac îi folosesc viclenia și istețimea pentru a depăși obstacolele, fetei babei îi lipsesc bunătatea, amabilitatea și voința de a ajuta atunci când i s-a cerut acest lucru. Fiecare primește în funcție de cum abordează problemele, soarta lui Dănilă fiind prosperitatea materială și financiară, iar soarta fetei babei fiind moartea. Drumul omului leneș este decis a fi fără de întoarcere, însă la fel ca și în cazul celorlaltor personaje, și el are de a face cu o probă; aceasta are puterea de a-i schimba soarta într-una pozitivă. Dat fiind că în cazul acestuia lenea poate fi regăsită în forma sa extremă, singura probă cu un singur rezultat, care era invariabil pozitiv, este pierdută. Drumul său are să îi fie astfel, la fel cum era inițial menit să-i fie, cel ultim.

Personajele lui Ion Creangă sunt încadrate drept comune, normale, diferite unele de altele doar prin nuanțe²⁵. Aceste nuanțe îi aseamănă și în același timp îi deosebesc pe eroii din poveștile abordate în lucrarea de față. Dacă Dănilă Prepeleac și fata babei au un drum

asemănător, fata babei și omul leneș au un final similar, însă Dănilă Prepeleac și omul leneș au în comun antipatia celorlalți săteni. Acestea sunt doar câteva exemple în care cele trei povestiri se întâlnesc și se despart, urmând linii când paralele, când intersectate.

Părăsirea căminului este în cazul tuturor o consecință a lenei. Fie că dezertarea pornește din proprie inițiativă, personajele fiind mâinate de eșec, precum Dănilă Prepeleac, ori de invidie, ca fata babei, fie că acestea sunt expulzate de către ceilalți, „Omul leneș va fi exclus pur și simplu dintr-o astfel de comunitate activă forțotindă.”²⁶. Prin călătoria urmată, fiecăruia i se acordă o ultimă șansă de lepădare a lenei și de aderare la o viață comunitară activă. Singurul care depășește probele din călătorie, anume Dănilă Prepeleac, este și singurul salvat, singurul cu un destin fericit dintre toți aceștia. „Dănilă Prepeleac este un «om gospodar» căruia o proastă alcătuire a sorții i-a încurcat drumurile. [...] Și a ajuns așa dintr-un complex: n-a putut ține niciodată pasul cu fratele mai mare, «harnic, grijuliv și chiabur»”²⁷. În aceeași lucrare, Irina Petraș numește *Dănilă Prepeleac* drept o „nuvelă pe tema șansei, a importanței împrejurărilor, a contextului”²⁸, ceea ce nu face decât să accentueze rolul pe care îl joacă șansa în această povestire, în care are drept consecință reușita, fapt ce nu poate fi aplicat celorlaltor două povestiri.

În concluzie, lenea în cele trei povestiri (*Dănilă Prepeleac*, *Fata babei și fata moșneagului* și *Povestea unui om leneș*) apare în primul rând însoțită de viclenie și istețime, fiind o lene ce se transformă din comoditate și pasivitate în activitate și voință, devenind astfel o lene harnică. *Dănilă Prepeleac* este, nu întâmplător, și singura dintre cele trei povestiri care îi dăruiește protagonistului un final fericit. În al doilea rând, lenea este însoțită de răutate și zgârcenie, atribute care stăruie și ale căror efecte negative îi aduc personajului moartea. În al treilea rând, de un asemenea destin suferă și omul leneș din a sa poveste, a cărui principală trăsătură este dusă până la extrem și care este astfel însoțită de pasivitate, nepăsare și resemnare.

Note:

¹ D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român. Introducere*, Studiu introductiv de Virgil Constantinescu-Galiceni, Îngrijire de ediție și note Elisabeta Simion, București, Editura Albatros, 2003, p. 364-365.

² Idem, *Ibidem*, p. 387.

³ Irina Petraș, *Ion Creangă. Povestitorul*, Ediție revăzută și adăugită, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1992, p. 57.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 56.

⁵ Gregory M. Sadlek, *Otium, Negotium, and the Fear of Acedia in the Writings of England's Late Medieval Ricardian Poets*, în vol. *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, Edited by Monika Fludernik, Miriam Nandi, [London], Palgrave Macmillan, [2014], p. 17. În original: „withdrawal from the world of busy practical labour, negotium, to pursue the life of solitary intellectual pursuits, a life dedicated to thought and writing.”.

⁶ Ion Creangă, *Povești, amintiri, povestiri*, [București], Editura Eminescu, [1980], p. 31.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁸ Bertrand Russell, *In Praise of Idleness*, London, George Allen & Unwin Ltd, [1935], p. 9. În original: „Satan finds some mischief for idle hands to do.”.

⁹ Pierre Saint-Amand, *The Pursuit of Laziness*, Translated by Jennifer Curtiss Gage, Princeton and Oxford, Princeton University Press, [2011], p. 13. În original: „liberated from all constraints”.

¹⁰ Idem, *Ibidem*. În original: „is no longer a citizen constrained by law, but rather a free agent.”.

¹¹ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 37.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 43.

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 129.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 133.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 246.

¹⁶ Pierre Saint-Amand, *op. cit.*, p. 52. În original: „idleness, a corruption of natural human energy and an evasion of patriotic duty.”.

¹⁷ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 246.

¹⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 247.

²¹ D. Drăghicescu, *op. cit.*, p. 349-350.

²² Ion Creangă, *op. cit.*, p. 247.

²³ Bertrand Russell, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Irina Petraș, *op. cit.*, p. 21.

²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 37.

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 38.

²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 61.

²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 62.

BIBLIOGRAFIE:

Creangă, Ion, *Povești, amintiri, povestiri*, [București], Editura Eminescu, [1980].

Drăghicescu, D., *Din psihologia poporului român. Introducere*, Studiu introductiv de Virgil Constantinescu-Galiceni, Îngrijire de ediție și note Elisabeta Simion, București, Editura Albatros, 2003.

Petraș, Irina, *Ion Creangă. Povestitorul*, Ediție revăzută și adăugită, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1992.

Russell, Bertrand, *In Praise of Idleness*, London, George Allen & Unwin Ltd, [1935].

Sadlek, Gregory M., *Otium, Negotium, and the Fear of Acedia in the Writings of England's Late Medieval Ricardian Poets*, în vol. *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, Edited by Monika Fludernik, Miriam Nandi, [London], Palgrave Macmillan, [2014], p. 17-39.

Saint-Amand, Pierre, *The Pursuit of Laziness*, Translated by Jennifer Curtiss Gage, Princeton and Oxford, Princeton University Press, [2011].



Metamorfoze ale diavolului nătâng la Ion Creangă

Claudiu GHERASIM

I. Argument

Opoziția dintre bine și rău este un subiect abordat foarte des atât în literatura română, cât și în folclorul popular românesc. Lucrarea de față își propune să evidențieze metodele prin care Ion Creangă transpune modelul diavolului din folclorul românesc în literatură, anihilându-i conotațiile populare. Pornind de la câteva dintre poveștile sale cu draci, *Dănilă Prepeleac*, *Povestea lui Stan Pățitul* și *Ivan Turbincă*, analiza se îndreaptă spre ipostazele în care punerea în scenă a personajelor demonice este opusă credinței populare.

II. Imaginea diavolului în abordarea lui Ion Creangă

Miturile cosmogonice au ca scop găsirea vinovatului care a favorizat pătrunderea răului în lume, acesta fiind principalul damnat al întregii credințe religioase. Importanța acestui personaj în cultura universală este sesizată și de Giovanni Papini: „Satana este recunoscut nu doar ca o creație poetică, ci și ca unul dintre protagoniștii istoriei.”¹. Poveștile demonice își au originea în Evul Mediu creștin. Unul dintre interesele tematice ale acestor povestiri este reprezentat de viziunea creștină a căderii în păcat, a păcatului luciferic. Acest episod este văzut de Papini ca o *tragedie creștină*, o piesă de teatru cu cinci acte, al treilea fiind cel mai important în raport cu analiza de față: „Satana, pentru a se răzbuna, îl seduce pe Om și devine stăpânul său”². Ispita puterii îl împinge pe om să urmeze modelul lui Lucifer, de unde rezultă pactul cu diavolul. Dacă, într-o primă instanță,

individul este „corupt” de diavol, un alt subiect vizează, pe de cealaltă parte, personajul demonic care este înfrânt de istețimea și dibăcia omului. Răul își pierde valoarea mitică și este înșelat de superioritatea umană.

După cum spune Mircea Păduraru, alegerea lui Creangă de a ilustra imaginea răului în opera sa se reduce la două modalități imaginative, cea mai importantă fiind „*via ethnologica* – apelând la datele unui context cultural care își revendică deja o îndelungată experiență imaginară cu diavolul”³, urmată de „*via analogica* – adică prin asocierea diavolului cu alte imagini și acțiuni care, din perspectiva scriitorului, ilustrează la un nivel înalt de exemplaritate ideea de rău”⁴. Problematika originii răului și interpretările acestuia reprezintă principala sursă de inspirație a superstițiilor populare românești legate de forța demonică și formele acesteia. La Creangă, înțelepciunea omului este factorul central în confruntarea cu maleficul. În lupta împotriva dracilor, omul este mult mai puternic datorită capacității de a păcăli, activitate atribuită elementului malefic în viziunea folclorică. Demonicul și păcatul sunt concepte în care Creangă nu crede, așadar le relativizează. Cel dintâi devine principalul motiv datorită căruia se conturează caracterul comic al povestirilor. Pe lângă natura diabolică, înfățișarea grotescă tipică a acestui tip de personaj dispare, elementele demonice fiind înlocuite cu cele omenești.

III. Dănilă Prepeleac și prostia originală

Prima încercare a lui Creangă de a crea un personaj tipologic, și anume prostul, este Dănilă Prepeleac: „era leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi”⁵. Acesta aduce pagube fratelui său și își pierde singura avere, o pereche de boi, după ce face o serie de schimburi, deși nu îi sunt favorabile (de la boi ajunge la o pungă goală). În cele din urmă, eroul ajunge în conflict cu dracii care îl provoacă la o serie de întreceri (înconjuratul iazului cu iapa în cârcă, fuga, trânta, chiuitul, azvârlitul buzduganului și blestematul) pe care reușește să le câștige datorită unei istețimi nemaivăzute până atunci, devenind stăpânul burdufului cu galbeni.

Pentru a putea demonstra metoda răsturnării modelului folcloric tradițional al demoniului este necesară analiza comportamentului dracilor față de Dănilă și a strategiilor abordate pe parcursul probelor. Viclenia este necesară în lupta împotriva răului, după cum ar putea Denis de Rougemont să îi motiveze alegerile lui Dănilă: „Dacă îi opuneți Diavolului viclenia, subtilitatea, ironia și inteligența rece, riscați să deveniți răi [...]. Dar, dacă nu o faceți, veți pierde jocul, răul va triumfa și el se va da drept bine. Atunci, totul ar fi pierdut”⁶.

Primul drac cu care personajul se întâlnește este un simplu mesager. Eroul le interzice dracilor dreptul de revendicare a locurilor pământene: „V-oiu învăța eu pe voi să puneți stăpânire pe lucrurile din lume, cornoraților!”⁷. Dracul nu face față vorbelor acestuia deoarece puterea divină spune că pământul a fost dat în întreținere omului. Neștiind cum să reacționeze, primul reprezentant demonic se întoarce în heleşteu și îl anunță pe Scaraoschi de intențiile omului. După cum Valeriu Cristea analizează în dicționarul său, „Caracterizarea din urmă, pusă în gura primului drac ieșit din iaz pentru o simplă avertizare a intrusului, îi aparține de fapt lui Creangă și ea se referă nu atât la protagonist, cât la călugări și pustnici în general, pe care și de această dată autorul simte nevoia să-i ironizeze, parazitând narațiunea”⁸. Singura intervenție a primului drac este una timidă,



având un scop ironic și moralizator. Cât despre curajul și viclenia acestuia, nu se pot discuta foarte multe, deoarece acestea lipsesc. Prima interacțiune a omului cu forțele necuratului este una comică, lipsită de intensitate și dinamism, ba chiar de o replică istețită care să îl intimideze pe erou.

Cel de-al doilea drac are un rol similar cu cel al primului reprezentant inofensiv al hoardei. Trimis cu un burduf de bivoli plin cu bani, acesta reușește să îi schimbe planurile lui Dănilă: „Aveți noroc, spurcăților, că-mi sunt dragi banii decât pusnicia”⁹. De data aceasta, dracul își îndeplinește simpla misiune, însă nu pentru mult timp. Apariția celui de-al treilea drac și decizia lui Scaraoschi schimbă atmosfera întâmplării și declanșează începutul celor șase probe. Prima probă, căratul iepei în cârcă, reprezintă norma metaforică a textului, ilustrând metoda pe care eroul o va aborda pe tot parcursul probelor, viclenia: „Însă eu ți-oiu lua-o numai între picioare”¹⁰. Pe de cealaltă parte, Ucigă-I Crucea este cinstit și nu recurge la vicleniile ce îi sunt caracteristice în viziunea

folclorică. Acesta participă la patru din cele șase probe, însă nu reușește să îl învingă pe Dănilă, deoarece dă dovadă de o prostie inventivă, rezultatul dedublării personajului. Ultima probă la care participă cel de-al treilea drac este una memorabilă. Acesta propune o probă care să îi fie în avantaj, chiuitul. Mircea Păduraru vorbește despre o strategie narativă, „defocalizarea bruscă de pe un punct culminant”¹¹ și „refocalizarea pe un alt element, aflat la mare distanță logică și semantică de cel precedent”¹². Imaginea explozivă a chiuitului dracului este redusă în intensitate și greutate de abordarea instinctivă a omului. Demonstrația demonică este diminuată de ciomagul omului, plictisit și amuzat de personajele diabolice. Întâlnirea omului cu dracul stârnește o stare de bine, ba chiar creează o atmosferă comică, devenind motivul principal al compromiterii caracterului demonic al acestor tipuri de povești. Abandonarea cursei de către cel de-al treilea drac anticipează viitorul câștig al eroului. Ion Creangă abordează arhetipal bătaia omului cu răul, urmând motivul biblic în care victoria omului este prezisă.

Cel de-al patrulea drac intervine în proba azvârlirii buzduganului, una dintre cele mai lungi și complexe probe. Și în această probă dracul este cinstit și își dovedește abilitățile, însă este păcălit de povestea despre lună a lui Dănilă, care nu este altceva decât o minciună și o metodă de sabotare a adversarului: „Acolo-s frații mei din ceea lume. Și, Doamne, mare nevoie mai au de fer, ca să-și potcovească caii”¹³. În acest caz, dracul este naiv și se retrage, urmând modelul fraților săi.

Ultimul drac, cel care participă la ultima probă, este cea mai afectată victimă a jocului eroului. Acesta este păcălit de două ori, prima dată când devine căraușul lui Dănilă, iar a doua oară de copiii omului. Această dublă umilință pune capăt probelor și desemnează totodată învingătorul oficial. Prin acest episod, Creangă atacă natura clasică demonică. Nu numai că dracul este învins de cel mai prost dintre oameni, dar este învins și de copil, reprezentarea inocenței și a *novicelui*, după cum spune Romulus Antonescu în dicționarul său de simboluri¹⁴.

Analiza acestor episoade în care dracii intervin în probele împotriva eroului demonstrează modalitatea prin care Creangă subminează puterea demonică. Răul este introdus în lumea eroului într-un mod comic și banal, iar cel din urmă îl poate domina chiar și prin prostie.

IV. Povestea lui Stan Pățitul și pactul cu diavolul

Pactul cu diavolul este o temă des întâlnită în Occident, conform căreia omul devine supus diavolului. În cazul lui Stan Pățitul, diavolul este la fel de înțelept precum omul, aparținând unei categorii de parteneri supranaturali care vin în ajutorul protagonistului. Chirică, după ce încalcă regula lui Scaraoschi, este repartizat ca protector și consilier al lui Ipate. În ciuda locului de unde provine, acest rol de restaurare a echilibrului îi conferă diavolului o calitate angelică. Constantin Ivanov vorbește chiar despre o reflectare arhetipală a lui *homo religiosus* prin personajul lui Creangă¹⁵.

Autorul se diferențiază cu *Povestea lui Stan Pățitul* față de poveștile cu aceeași temă ale altor popoare prin ilustrarea naturii diavolului. Iubitor și binevoitor, personajul negativ este metamorfozat, își pierde natura diabolică și devine îndrumătorul protagonistului, astfel coordonându-i întreg destinul. În momentul în care Ipate se îndrăgostește, Chirică intervine și îl ajută, scoțându-i alesei acestuia coasta de drac, moment ce face referire la episodul creației. Tehnica abordată sugerează o exorcizare a demonului din ființa acesteia, predispuse la un astfel de păcat, după cum este lăsat să se înțeleagă. Bunăvoința dracului de a săvârși actul exorcizării, unde probabil este expert, denotă caracterul comic al acestei povești, însă trebuie observat rolul curativ al prezenței acestuia pe pământ și în viața omului. Chirică dă dovadă de mimetism, preluând astfel exemplul divinității, de unde și numele personajului (grecescul *Kyros*). Analogia cu motivul căderii lui Lucifer din ceruri, adică dorința de a imita, este vizibilă în rolul pe care trebuie să îl joace

reprezentantul lui Scaraoschi din *Povestea lui Stan Pățitul*. Diavolul, în viziunea creștină, este un plagiator de la bun început, dorința de a copia primordialul fiind principala motivație a trădării: „Dumnezeu spune: «Eu sunt Cel ce sunt.» Însă Diavolul, totdeauna gelos și doritor să-L imite pe Dumnezeu [...] ne spune așa cum îi spune Ulise ciclopului: «Eu mă numesc Nimeni, nimeni nu e aici»”¹⁶.

Atât înfățișarea lui Dumnezeu, cât și cea a diavolului sunt necunoscute, însă există o imagine-reper care reprezintă cele două forțe antagonice. Forța divină este întruchipată de un bătrân cu părul lung și barba albă, iar poate cel mai bun exemplu este dat de Michelangelo prin celebra pictură *Crearea lui Adam* din Capela Sixtină. Cât despre diavol, acestuia nu îi este atribuit un chip uman anume, ci unul grotesc, amorf, de unde pornește inspirația pentru expresiile populare ce îi vizează aspectul. Dracul este adesea înalt și roșu sau negru, cu coarne, coadă și picioare de țap, creând astfel o imagine mitică, predominantă în popor. În construcția lui Chirică, Ion Creangă nu urmează modelul folcloric, ci dimpotrivă, îl demitizează. Dracul ia forma unui „băiet ca de opt ani, îmbrăcat cu straie nemțești”¹⁷ și, implicit, adoptă un comportament uman. Argumentarea alegerii lui Creangă poate fi dată de Denis de Rougemont, care dedică un subcapitol acestui aspect, al imaginii diavolului. El notează că diavolul profită de acest stereotip, că se ascunde în spatele lui și că apariția acestei imagini este datorată *poveștilor bune pentru babe*¹⁸. Această mențiune este universal valabilă, în special în folclorul românesc, de unde pornesc circa alte 140 de apelative creative ale diavolului. S-ar putea crede că dracul reprezintă un interes mai mare pentru un popor creștin decât Dumnezeu însuși. Revenind la aspectul inocent al lui Chirică, pe parcursul poveștii, Creangă defocalizează, încă o dată, atenția asupra mitului până ajunge la anihilarea acestuia. Exemplul cel mai potrivit care susține acest aspect este redat de personajul babei, care impune schimbul rolurilor distribuite până atunci.

Baba este un personaj-cheie în povestea lui Ion Creangă, care își face apariția în momentul plecării dracului. Într-un final, ea se

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



dovedește cel mai rău personaj care, conform regulii basmului, este învins și adus unde îi este locul. Acest schimb de roluri între babă, personaj care sugerează istețime, experiență și spiritualitate, și drac, personaj malefic, antagonist și învins de la bun început, este unul ingenios. Schimbul de personalitate funcționează asemănător principiului lui Rougemont, care evidențiază versatilitatea dracului în actul travestirii, care poate purta mai multe veșminte, printre cele mai neobișnuite și surprinzătoare. Mai mult, alegerea acestui personaj denotă un fel de evaziune morală a răului uman¹⁹. Baba are o mulțime de conotații în mitologia românească, însă ceea ce ne interesează în analiza personajului este asocierea cu demonul feminin. Povestea lui Creangă nu este singura sursă care atribuie această natură babei: amintim impactul Babei-Coaja, care omoară copiii nebotezați, și Babei-Dochia, responsabilă pentru vremea rea din luna martie, asupra credinței folclorice. Baba din poveste este echivalentul răului pe pământ, care trebuie eliminat și readus în sânul răului original, alături de Scaraoschi, unde își va îndeplini menirea malefică, drept pilon al iadului. Chirică îndeplinește și această misiune, concretizând astfel rolul său curativ menționat anterior. Ambele personaje își pierd natura clasică și capătă sensuri diferite care stârnesc comicul și ideea moralizatoare a deznodământului satiric.

De menționat este și diferența dintre cele două stări ale lui Chirică, cea de demon și cea de om, ultima fiind superioară. În starea de drac, acesta este stângaci și incapabil de a îndeplini misiunea lui Scaraoschi, Stăpânul este

nemulțumit de nereușitele dracului, iar acesta din urmă este conștient de situația sa. Luând înfățișare de om, Ucigă-l Toaca dobândește calitatea superioară, istețimea, iar defectele și limitele dispar. Datorită naturii lui Chirică-omul, Ipate hotărăște să îl angajeze după o întrecere între cele două tipuri de înțelepciune, cea a țaranului și cea a dracului transformat în om. Pe lângă minte, acesta primește și îndemănare în activitățile omenești, cum ar fi tâmplăria sau agricultura. Această metamorfoză a dracului nu este altceva decât valorizarea înțelepciunii umane în raport cu elementul malefic.

Având în vedere cele menționate anterior, imaginarul demonic este demitizat de Creangă în *Povestea lui Stan Pățitul*, focalizarea mutându-se pe caracterul ludic al diavolului. De asemenea, autorul păstrează natura *îngerului căzut* în construcția personajului demonic, ținând cont de rolul lui Lucifer înainte de răzvrătire. Caracterul angelic este remarcat în dedublarea lui Chirică. Această metamorfoză primește o conotație comică, deoarece răstoarnă orice stereotip ce vizează diavolul și menirea sa din viziunea folclorică. Prefacerea dracului are un aspect moralizator, care pune în prim-plan înțelepciunea omului și, mai apoi, inferioritatea spiritului malefic, naiv și aservit.

V. Ivan Turbincă și incognitoul

În ceea ce privește ilustrarea cetii de draci din povestea *Ivan Turbincă*, analiza se împarte în raport cu cele două ipostaze ale dracilor de pe parcursul acțiunii: dracii din turbincă și dracii de la poarta iadului. Prima întâlnire cu dracii are loc la casa boierului unde Ivan rămâne peste noapte. În comparație cu dracii din poveștile anterioare, cei ce îi tulbură somnul protagonistului sunt mult mai jucăuși și puși pe șotii. Dracii au un comportament pueril, elementul malefic este anulat. Creangă recurge la disimularea maleficului prin refocalizarea atenției asupra jocurilor copilărești și agitației produse. Mai mult decât atât, Mircea Păduraru vorbește despre o *îmblânzire* a forțelor răului prin gestul lui Ivan: „se culcă cu capul pe turbinca ticsită cu draci, gest care sugerează o totală «domesticire» a misterioasei forțe

demonice”²⁰. Lupta dintre bine și rău nu este concretizată în acest episod, răul neavând nici șansa și nici dorința de a riposta, contrar naturii sale clasice. Ironia și umorul lui Creangă triumfă în acest cadru înfiorător de ridiculizat.

Talentul deghezării elementului demonic este regăsit și aici, însă sub altă formă. Ceata drăcească imită sunetele specifice pisicii, porcului, broaștei și ursului pentru a declanșa neliniștea și dezechilibrul personajului principal. Alegerea animalelor și ordinea în care apar nu sunt aleatorii, ci au un scop clar care este ilustrat, din nou, în folclorul românesc. Dacă ne uităm în dicționarul de simboluri al lui Romulus Antonescu, „pisica este pătrunsă de maleficul «drăcesc», transformându-se, pe neștiute, într-o ființă consacrată diavolului”²¹, iar porcul are o imagine „dominată de atribute negative: dușmănie față de om, omorătorul său, murdărie, lene, lăcomie”²². Pe de cealaltă parte, următoarele animale menționate sunt broasca, „participant activ, cu un rost bine definit în procesul complicat al făuririi lumii”²³ și ursul, „considerat «câinele lui Dumnezeu», iar, în unele basme, Dumnezeu însuși călărește pe un urs”²⁴, care sunt animale sacre în viziunea folclorică. Această opoziție între elementele binelui și cele ale răului este motivul central al acestei povești, însă Creangă schimbă rolurile, așa cum am amintit anterior. Episodul coborârii în iad ilustrează, cu siguranță, cel mai bine această răsturnare a stereotipurilor religioase.

A doua întâlnire cu forța necuratului are loc în casa lui Scaraoschi, iadul. După ce rămâne dezamăgit de prezentarea raiului, soldatul Ivan ajunge la poarta iadului. Dracul de la poartă este înșelat de protagonist, așadar îi permite să intre. Valeriu Cristea spune despre acest drac că este „omologul sfântului Petre, are meritul – literar – de a susține extraordinarul dialog, simetric celui de la poarta raiului.”²⁵. În contrast cu prima întâlnire, Ivan devine elementul tulburător, care declanșează haosul în iad, iar dracii fac pe *dracu-n patru* să-l slujească. Această inversare a rolurilor nu este nouă în poveștile cu draci ale lui Creangă, după cum am putut vedea în această analiză. Elementul original al textului constă însă în prezentarea distorsionată a spațiilor reprezentative celor două forțe antagonice. Raiul devine locul

pustiului, al *incognitoului* lui Rougemont²⁶. Nimicul este plictisitor, fără atracții lumești, iar Ivan nu este impresionat de neutralitatea locului. Pe de altă parte, iadul este manifestarea desfrâului care primește, prin stilul ironic reprezentativ lui Creangă, o conotație pozitivă. Datorită fricii instaurate printre draci, omul râvnește la dobândirea puterii, profitând astfel de un statut superior în iad. Dezamăgirea este atât de mare atunci când Dumnezeu reia puterea, încât soldatul regretă supunerea, urmând modelul *îngerului căzut*. Inversarea conotațiilor tradiționale încheie astfel procesul răsturnării modelului folcloric prin gândul lui Ivan, care sugerează melancolic lipsa elementului malefic din viața omului. Această dependență a omului de necurat este discutată de Mircea Păduraru care sintetizează modalitatea prin care Creangă demitizează imaginea diavolului: „Omul se face frate cu dracul, nu numai până ce trece puntea, ajungând să regrete mult plecarea acestuia.”²⁷.

Așadar, se remarcă schimbul de roluri și semnificații utilizat de Creangă în povestea *Ivan Turbincă* drept tehnică principală în conturarea arhetipului diabolicului. Păcatul, ispita și ceata lui Scaraoțchi reprezintă ținta ironiei directe și nemiloase a autorului, care anulează orice conotație mitică a acestor concepte puerile în viziunea sa. Modelul folcloric este respins și înlocuit cu spectacolul jocului, prostiei și absurdului în care „personajul crengian a învins *ab aeterno* răul”²⁸, înaintea concretizării luptei dintre bine și rău.

V. Concluzie

După cum am observat în lucrarea de față, diavolul este un concept demitizat de Ion Creangă în poveștile sale cu draci. Ispita și păcatul joacă cel mai important rol în construcția arhetipală a răului, însă în textele analizate, diabolicul este subminat și ironizat. Primordialul divin trece în plan secundar, având un caracter neutru, observator, nesemnificativ în derularea evenimentelor, iar demonicul are menirea de a dirija omul. Defocalizarea atenției de pe aspectele mitice ale imaginarului demonic este realizată prin ironie, umor și, cel

mai important, răsturnarea tuturor credințelor folclorice ce vizează răul și binele, implicit lupta dintre cele două puteri. Prin abaterea de la normă, Ion Creangă transpune, din folclorul românesc în literatură, un diavol exorcizat, angelic, nepriceput, inocent și restaurator al echilibrului lumii, atribuindu-i astfel noi semnificații.

Note:

¹ Giovanni Papini, *Diavolul. Note pentru o viitoare diabolologie*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 15.

² Idem, *Ibidem*, p. 17.

³ Mircea Păduraru, *Structura intențională a imaginii diavolului în opera lui Ion Creangă*, în „Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei”, Volumul 13 (26), 2010, p. 53-61, aici p. 53, disponibil online la https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Structura%20inten%C5%A3ional%C4%83%20a%20imaginii%20diavolului%20%C3%AEen%20opera%20lui%20Ion%20Creang%C4%83.pdf, accesat ultima dată la 15.11.2019.

⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵ Ion Creangă, *Povești. Amintiri. Povestiri*, Ediție îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, București, Editura Minerva, 1999, p. 24.

⁶ Denis de Rougemont, *Partea Diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Anastasia, 1994, p. 156.

⁷ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 213.

⁹ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 30.

¹¹ Mircea Păduraru, *op. cit.*, p. 57.

¹² Idem, *Ibidem*.

¹³ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Romulus Antonescu, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2016, p. 176.

¹⁵ Constantin Ivanov, *Arhetipul răului în povestea Dănilă Prepeleac și Povestea lui Stan Pățitul de Ion Creangă*, în „Philologia”, vol. LIX, septembrie-decembrie 2017, p. 145, disponibil online la <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27573/pdf>, accesat ultima dată la 15.11.2019.

¹⁶ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 11.



- ¹⁷ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 53.
¹⁸ Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 13-14.
¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 34.
²⁰ Mircea Păduraru, *op. cit.*, p. 59.
²¹ Romulus Antonescu, *op. cit.*, p. 531.
²² Idem, *Ibidem*, p. 548.
²³ Idem, *Ibidem*, p. 84.
²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 676.
²⁵ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 217.
²⁶ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 11.
²⁷ Mircea Păduraru, *op. cit.*, p. 59.
²⁸ Constantin Ivanov, *op. cit.*, p. 148.

BIBLIOGRAFIE:

Antonescu, Romulus, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2016.

Creangă, Ion, *Povești. Amintiri. Povestiri*, Ediție îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, București, Editura Minerva, 1999.

Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.

Ivanov, Constantin, *Arhetipul răului în povestea Dănilă Prepeleac și Povestea lui Stan Pășitul de Ion Creangă*, în „Philologia”, vol. LIX, septembrie-decembrie 2017, p. 73-80, disponibil online la [http://www.diacronia.ro/ro/](http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27573/pdf)

[indexing/details/A27573/pdf](http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27573/pdf), accesat ultima dată la 15.11.2019.

Papini, Giovanni, *Diavolul. Note pentru o viitoare diabolologie*, București, Editura Humanitas, 2013.

Păduraru, Mircea, *Structura intențională a imaginii diavolului în opera lui Ion Creangă*, în „Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei”, Volumul 13 (26), 2010, p. 53-61, disponibil online la https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Structura%20inten%C5%A3ional%C4%83%20a%20imaginii%20diavolului%20C3%AE%20opera%20lui%20Ion%20Creang%C4%83.pdf, accesat ultima dată la 15.11.2019.

Rougemont, Denis, *Partea Diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Anastasia, 1994.



Despre valoarea pedagogică a scrierilor lui Creangă

Gianina CIUPULIGĂ

La o simplă căutare prin cataloagele electronice ale bibliotecilor universitare, observăm că Ion Creangă nu este un autor prezent numai cu zeci de ediții ale operelor sale ori zeci de studii critice, ci că probabil este și unul dintre scriitorii care suscită dezbateri intense din domeniul pedagogiei. Astfel, „marele clasic”, inclus în canonul literar, dar și didactic, este regăsit atât în programele școlare din ciclul primar, gimnazial, liceal, cât și în cele universitare, deseori, cu aceleași texte.

„Înainte de orice, trebuie remarcat faptul că el este, probabil, prozatorul român cel mai citit. Școlile, curentele literare s-au succedat, Creangă cu poveștile și *Amintirile* sale a rămas. Copiii aud, mai întâi, *Capra cu trei iezi* și *Soacra cu trei nurori*, apoi, când învață să citească singuri, parcurg *Amintirile* și *Harap-Alb* cu încântare.”¹. Este Creangă atât de „predabil”? Se pretează textele sale la toate aceste niveluri de lectură?

Studiul de față își propune să urmărească modul în care scrierile lui Creangă sunt văzute drept unele cu valoare pedagogică, orientându-ne atât către literatura propriu-zisă a autorului, dar și către felul în care scrierile acestuia pot fi adaptate la clasă ori pot fi receptate în mediul educațional contemporan.

Este cunoscut demersul lui Creangă de a crea un abecedar, *Metodă nouă de scriere și cetire pentru usul clasei întâi primare*, determinat de faptul că autorul sesizează o discordanță între materialele existente și cerințele vremurilor: „n-am găsit alt abecedariu în școală, decât pe-a lui Iarca, abecedariu care era cel mai răspândit pe vremile acele. Acest abecedariu însă nu mai corespundea cu cerințele timpului, nici cu noul metod de

învățarea cetirei prin scriere, după sistema fonetică.”². Nimic nou nici pentru perioada actuală, fiindcă scopul acestei încercări de a crea noi manuale mai atractive pentru standardele elevului contemporan este bine cunoscut, însă problemele de organizare și unele aspecte neclare la nivelul conținuturilor rămân încă un mare semn de întrebare și pentru educația de azi.

Creangă critică abecedarele existente în vremea lui, deoarece consideră că manualele nu au o coerență pedagogică optimă pentru a facilita dobândirea primelor cunoștințe: „De ce zăpăceala aceasta? Fiindcă oricine ar fi venit la conducerea școalelor, nu știa ce să facă: să grăbească asemănarea cu școalele din Apus, sau să încerce ceva nou, care să se poată potrivi cu situația de atunci din România.”³. E eterna poveste ce vizează dezvoltarea culturală a țării noastre: a adopta un model care nu se sincronizează cu starea noastră sau a avansa în ritmul propriu, preluând numai ceea ce ne-ar ajuta să evoluăm într-un mod firesc și logic? De la nivelul de bază al societății – munca omului de rând –, la domeniul educațional și mai apoi la întreaga sferă culturală, demersul e identic, încercându-se mereu implementarea unei forme care să imite cât mai fidel conturul occidental.

Mai mult decât atât, pedagogul observă o nerespectare a demersului didactic în ceea ce privește etapele învățării: „Astfelu dar, chiar de la început cu nemilostivire, toarnă deodată toate greutatea de scriere și cetire pe capul copilului, după cum fac și mai toți *abecedariștii noștri români...*, fără a ține samă de cele mai elementare principii de pedagogie.”⁴. Oare manualele din secolul acesta au reușit să atingă



perfecțiunea? Editurile concurează acerb pentru a câștiga licitații, iar după atribuirea contractelor și livrarea „produselor”, există cazuri în care se descoperă lacune, se depun contestații, iar în tot acest timp întregul proces educativ ce ține de materia în cauză se perturbă.

Dar să analizăm și textele lui Creangă – ce poate înțelege un copil din opera sa? Valorile pedagogice pe care acesta încearcă să le evidențieze mai sunt în *trend* cu societatea contemporană? Multe texte promovează expresia „a te mulțumi cu ce ai”: *Pungața cu doi bani*, *Ivan Turbincă*, *Dănilă Prepeleac*, *Fata babei și fata moșneagului*, *Prostia omenească*, texte care, pe lângă acceptarea condiției umane proprii, propun și o extindere la nivel didactic: dorința de a fi perseverent, de a nu te juca cu destinul și de a nu pune la îndoială divinitatea, de a (re)valorifica tot ce deții.

În ceea ce privește textul *Poveste*, Creangă evidențiază varianta clasică a prostiei umane. Omul, lipsit de capacitățile intelectuale necesare pentru a depăși situațiile cotidiene imprevizibile, recurge la opțiuni cu totul neobișnuite. De pildă, soția și soacra personajului principal așteaptă ca drobul de sare să se miște singur, în loc să ia atitudine și să mute copilul, fapt care îl determină pe personaj să plece în lume cu gândul că soția lui e mai proastă decât alții: „Bre! mulți proști am

văzut eu în viața mea, dar ca voi n-am mai văzut.”⁵.

Dintotdeauna tendința omului a fost să se compare cu cel de lângă el și mai ales să-și demonstreze că altundeva e mai avantajos decât în „ograda lui”. Astfel, Creangă încearcă prin exemple concrete să arate că uneori ceea ce deține fiecare e mai bun decât ce are celălalt, drumețul din *Poveste* convingându-se în călătoria sa că „să cari soarele în casă cu oborocul, să arunci nucile în pod cu țăpoiul și să tragi vaca pe șură” e mult mai grav decât „să dea drobul de sare jos din horn.”⁶.

Însă, în zilele noastre, se poate observa o preferință vizibilă pentru folosirea cuvântului „prost”. Sensul de bază, „(Om) lipsit de inteligență, fără judecată, fără minte; nătărău, nerod, tont, prostănac”⁷, își pierde din intensitate, deoarece oamenii nu se mai gândesc cui adresează acest cuvânt și dacă într-adevăr se potrivește sau nu. De la copilul de la grădiniță supărat, la elevul din bancă revoltat, la profesorul de la catedră cu aer de superioritate, la șeful nemulțumit, de îndată ce apare o dizarmonie între părerea emisă și răspunsul așteptat, primul cuvânt „decent” care se aude în conversație este „Prostule”. Această etichetă este atașată azi fără nicio reținere sau validare a informației. Deși Creangă rostește un adevăr caracterizându-le pe cele două femei (soția și soacra bărbatului) cu această trăsătură comună, deoarece se plâng de primejdia care urmează și nu reacționează în niciun mod pentru a o împiedica, astăzi ne punem întrebarea dacă în școli e vorba de *bullying* sau de o nouă formă de adresare amicală.

Continuând ideea în această zonă a atacului violent atât verbal, dar mai ales fizic, *Pungața cu doi bani* subliniază inutilitatea acestuia, negând această formă de manifestare: „Și așa, baba cea zgârcită și nebună a rămas de tot săraca, lipită pământului. De-acu a mai mânca și răbdări prăjite în loc de ouă; că bine și-a făcut răs de găină și-a ucis-o fără să-i fie vinovată cu nemica, sărmana!”⁸. Însă, capra din povestea *Capra cu trei iezi* numai așa își răzbună iezi, aceasta fiind singura variantă de supraviețuire

pentru iedul care a mai rămas în viață. Atunci cum îl mai citim pe Creangă? Forța maternă trece peste orice barieră a codurilor culturale pentru a pedepsi răul făcut de lup: „Apoi dă, cumătră, când ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi.”⁹.

Există deci o violență pozitivă și una negativă? Tehnicile de autoapărare la care recurge capra din poveste nu au de fapt un substrat moralizator, Creangă înfățișând totul într-o manieră „nepredabilă” tocmai pentru a evidenția aspectele „predabile”? Astăzi, mai mult ca oricând, fenomenul de *bullying* a atins deja limite neprevăzute, fapt care a mobilizat multe persoane din spațiul public spre campanii pentru stoparea violenței în mediul educațional, dar mai ales crearea și implementarea unei legi împotriva acestui tip de comportament regăsit în spațiile cu scop educativ. Are și Creangă argumentele potrivite care să sprijine acest demers spre o copilărie mai „calmă”? Prin contraexemplul său la nonviolență ar determina acesta un impuls pentru crearea unui contur valoric veritabil?

Mai mult decât atât, confruntându-ne azi cu un individualism evident și cu spiritul competițional, valoarea prieteniei din *Povestea lui Harap-Alb* sau *Făt-Frumos, fiul iepei* mai are vreun sens? Prietenia mai este privită ca tovarășie spre a depăși încercările vieții? În elaborarea proiectelor didactice se cer tot timpul activități care să implice munca în echipă, colaborarea, cooperarea, însă, întrebarea care se pune este dacă acest proces este doar pentru a îndeplini cerințele predării moderne, sau are ca fundament crearea relațiilor interumane?

Multe texte scrise de Creangă (dar nu numai, prezentate în general copiilor) se bazează pe confruntarea dintre Bine și Rău, principiu clișeic, mai ales la operele ce pot fi predate ca basme. Acest fapt presupune ca forțele răului să aibă reprezentanți, care sunt deseori niște draci. E utilă sau nu această „antropomorfizare” a răului? Când lumea virtuală e atât de plină de caractere cu trăsături amplificate negativ, care vizual atrag atenția copiilor, Creangă propune o reprezentare plată a acestora. De exemplu, în *Ivan Turbincă*, personajul ajunge să le chinuie și pe

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



reprezentările negative „dar, mai la urma urmelor, Ivan scoate de barbă și pe Scaraoschi”¹⁰, Creangă arătând de fapt gravitatea faptelor lui Ivan raportându-se la adversari.

De cealaltă parte a sistemului valoric, se află textul *Soacra cu trei nurori*, care nu promovează ideea unei familii armonioase, ci a unui conflict între generații, iar nora cea tânără pare „isteată” datorită planului de a o elimina pe soacră. Cum rămâne cu această viclenie intelectuală, sau, vorba lui Creangă: „Dar binele, câteodată, așteaptă și rău.”¹¹? Schema de evoluție a textului mai este una care se poate încadra într-un șablon didactic sau, mai degrabă, Creangă reușește să iasă din această previzibilitate a „didacticismului”? Creangă se pliază perfect pe contextul actual al societății, deoarece neînțelegerile dintre categoriile diferite de vârstă se văd azi mai acut ca oricând, iar revolta copilului, a adolescentului sau chiar a tânărului sunt accentuate cât mai frecvent.

Așadar, cât mai sunt de „*appealing*” textele lui Creangă în secolul XXI, când activitățile copiilor se rezumă în principal la *a sta pe net*, a socializa online, a se juca în mediul virtual și nicidecum în cel real? Cum rămâne astăzi cu a merge la scăldat sau la cules de cireșe? Cum se mai poate preda Creangă astfel încât să capteze atenția? Nică al *Amintirilor* va rămâne el însuși o amintire sau ar putea fi readaptat cerințelor moderne, culegând cireșele cu o viteză supersonică de pe un zid plin cu arme pentru a-l învinge pe adversarul din jocul ∞D? Va rămâne acest personaj un exemplu pozitiv al inocenței, un reprezentant al jocului din copilărie pe care îl vom trata cu umor sau îi vom atribui titlul de copil neascultător, care suportă consecințele faptelor sale? De care parte s-ar situa opiniile *parentingului* modern? Dilema pedagogică în ceea ce privește textele lui Creangă ar putea fi rezolvată prin încercarea cadrelor didactice de a compara personajele lui Creangă cu personajele din realitatea virtuală contemporană? Soluția acestor întrebări se va regăsi în discernământul fiecărui cadru didactic și părinte, iar răspunsul va rămâne mereu unul deschis, provocând dezbateri în planul educațional.

În concluzie, criticii lui Ion Creangă afirmă despre perioada în care acesta și-a desfășurat activitatea că: „*În afară de școală*: Luminarea poporului și afirmarea elementului românesc, pe vremea lui Creangă erau dorințele a câtorva. Azi ele au devenit probleme de stat.”¹². Extrapolând, aceste preocupări pentru un sistem de dezvoltare educațională au devenit probleme atemporale a căror rezolvare nu a fost descoperită nici după două secole. De la organizarea sistemului educațional, la materialele didactice aflate în neconcordanță cu evoluția procesului de învățare- aplicare, la reacția afișată în fața provocărilor culturale, societatea noastră rămâne constantă în a le declara „probleme general valabile”.

Note:

¹ Eugen Simion, *Introducere* la vol. Ion Creangă, *Opere*, Ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Ediție revizuită și adăugită, Introducere de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2000, p. XIX.

² Ion Creangă, *Opere*, Ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Ediție revizuită și adăugită, Introducere de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2000, p. 345.

³ I.D. Marin, *Pedagogia lui Creangă*, București, Cugetarea-Georgescu Delafras, [f.a], p. 27.

⁴ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 348.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 244.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 246.

⁷ <https://dexonline.ro/definitie/prost>, accesat ultima dată la 14.11.2019.

⁸ Ion Creangă, *op. cit.*, p. 27.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 149.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 7.

¹² I.D. Marin, *op. cit.*, p. 184.

BIBLIOGRAFIE:

Creangă, Ion, *Opere*, Ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Ediție revizuită și adăugită, Introducere de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2000.

Marin, I.D., *Pedagogia lui Creangă*, București, Cugetarea- Georgescu Delafras, [f.a].

<https://dexonline.ro/definitie/prost>, accesat ultima dată la 14.11.2019.

Simion, Eugen, *Introducere* la vol. Creangă, Ion, *Opere*, Ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, Ediție revizuită și adăugită, Introducere de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2000, p. V-LXXIX.



Tipologii feminine în proza lui Ion Creangă

Paula PEREȘ

Secolul al XIX-lea este perioada în care tânăra noastră cultură națională își trăiește momentul plinar al ivirii și dezvoltării atât calitativ, cât și cantitativ, atingând culmile creației clasice. Totodată, în acest secol iau amploare curente literare europene precum romantismul, realismul și simbolismul, sau curente cultural-literare autohtone precum latinismul și junimismul¹.

Personalități notorii gravitează în jurul acestei perioade, precum Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale și, nu în cele din urmă, Ion Creangă, asupra căruia ne vom îndrepta atenția în acest studiu. Elogiile la adresa ultimului scriitor amintit sunt cât se poate de frecvente: „Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru”². Totodată, și Călinescu admiră farmecul dialectal și „limba privită ca un adaos de frumusețe”³. Astfel, în proza lui Creangă, putem observa că „poveștile sunt bucăți rupte din viața neamului moldovenesc”⁴. Acestea fiind spuse, vom detalia în rândurile ce urmează contextele sociale ce caracterizează ținuturile Moldovei, locul de baștină al lui Creangă, dar și Țara Românească, de vreme ce sunt vecine și se influențează reciproc. Mai cu seama, însă, ne vom concentra pe ipostaza femeii în societatea din cele două provincii.

Precum Vasile Panopol sesizează în volumul său, *Românce văzute de străini*, cronicarii noștri menționează foarte rar aspecte din viața românelor, iar în puținele lor remarci se evidențiază mai mult firea iubitoare a acestora: „Miron Costin vorbește în treacăt despre românce, care în general sunt «iubește»”⁵. Totodată, și Dimitrie Cantemir, în una dintre vizitele sale în Moldova, schițează

frumoasa apariție a unei soții pe care o întâlnește „cu trupul sulgeac, cu ochii mângâioși și negrii, cu degetele subțiri, cu unghiile roșioare, cu mijlocul iscusit”⁶. În studiul său, *În șalvari și cu ișlic*, Constanța Vintilă-Ghițulescu, pe baza unor documente din arhiva ecleziastică din Țara Românească din secolul al XVIII-lea, menționează existența unor zapise de împăcare, testamente, cărți de despărțire, foi de zestre, oferind date relevante despre condiția femeii în societatea respectivă, despre cum „întreaga existență a individului se desfășoară sub semnul Bisericii”⁷, și implicit despre organizarea familiei. Aceste considerații sunt relevante și pentru veacul următor.

Având în vedere izvoarele istorice modeste legate de ipostaza femeii în Țara Românească și Moldova, ne îndreptăm atenția către călătorii străini ce au trecut meleagurile noastre în secolul al XIX-lea și au consemnat aspecte ale cotidianului întâlnit. Panopol menționează manuscrisul contelui de Langeron, un membru al unei vechi familii de nobili francezi, unde se notează următorul detaliu: „țărăncile i-au părut în acest chip: O fustă scurtă, o cămașă și o scurteică largă alcătuiesc îmbrăcămintea fetelor din popor [...] marama alba deosebește femeile măritate de cele mari”⁸. William Wilkinson, consulul englez la București, notează cu mirare că spre deosebire de țările apusene, în Valahia și Moldova fetele sunt măritate foarte devreme, încă de la vârsta de 13 ani, iar părinții sunt cei care aranjează aceste căsătorii, cu scopul de a fi cât mai avantajoase, fără a ține seama nici de vârsta fragedă, nici de eventualele sentimente ale odraslelor lor⁹.

Astfel, din punct de vedere social,

căsătoriile erau privite drept „tranzacții” între familii, urmărindu-se de cele mai multe ori zestrea fetei, iar menirea principală a acesteia era exclusiv manifestată în perimetrul căminului, prin zămislirea și creșterea de copii, pregătirea bucatelor și orânduirea gospodăriei. Totodată, femeia era cea care trebuia să mențină liniștea casei, implicit să ofere un confort emoțional și moral celor din casă. Figurile masculine erau în principal cele care se ocupau de resursele financiare ale familiei, însă acestea se lăsau deseori influențate de vorba feminină, fie aceasta una pozitivă sau negativă, pentru a nu perturba liniștea casei. Vom examina cele spuse în rândurile care urmează.

În studiul de față, ne vom ocupa așadar de proza lui Ion Creangă, acordând atenție tipologiilor feminine conturate în textele *Soacra cu trei nurori*, *Fata babei și fata moșneagului* și *Povestea lui Harap-Alb*. Acestea pot fi clasificate în patru categorii, în funcție de rolul definitoriu pe care îl au în derularea firului narativ: ipostaza femeii cu rol de inițiator inconștient, cea a femeii ce aduce restabilirea echilibrului, femeia inocentă, respectiv personajele feminine oscilante, ce se lasă influențate de celelalte modele. Totodată, în acest context ne vom referi și la temperamentele cu care se asociază fiecare tipologie, deși această delimitare nu este tocmai justă, întrucât nu există un om cu un temperament pur: „în fiecare om temperamentele sunt amestecate în formele cele mai variate, nu putem spune decât că în trăsăturile x sau y ale unei persoane predomină cutare sau cutare temperament”¹⁰. Bineînțeles, în principal vorbim de cele patru temperamente cunoscute deja, *sangvinic*, *coleric*, *melancolic* și *flegmatic*. Această idee „a fost pentru prima oară schițată de Hipocrate în jurul anului 370 î.Hr, iar apoi medicul roman Galen i-a dat consistență în jurul anului 190 d.Hr.”¹¹.

Astfel, în primul rând, analizăm rolul de inițiator inconștient, care, în textele enumerate anterior, este întruchipat de personajele feminine deseori portretizate ca fiind mârșave și iscoditoare. Putem deduce că temperamentul specific este cel coleric, cel din



această categorie fiind descris ca „foarte centrat pe sine însuși [...] vrea să se impună în profida tuturor obstacolelor exterioare”¹² și cu un țel bine determinat.

Spre exemplu, în povestea *Fata babei și fata moșneagului* (1877), baba ilustrează perfect modelul anterior; din gelozia și din ura pe care i le poartă fetei moșului, îi otrăvește mintea bărbatului cu vorbe perfide: „când venea moșneagul de pe unde era dus, gura babei umbla cum umblă melița: că fata lui nu ascultă, că-i ușernică, că-i leneșă, că-i soi rău [...] că s-o alunge de la casă.”¹³. Drept consecință, el trece peste iubirea pe care o are față de propriul copil și o alungă pe fată de acasă. Ceea ce bătrâna nu realizase la început este faptul că ea fost un inițiator în noul curs pe care îl ia viața fetei. Datorită (și nu din cauza) înstrăinării de casă, fata nu se lasă abătută de la firea ei blândă și pașnică, deși această purtare a năpustit asupra sa ura babei și a ficei sale. Acest lucru îi va aduce mai târziu o consolidare a încrederii în propriile forțe și a gândirii sale, iar acest aspect al formării și evoluției unui personaj nu este caracteristic doar textelor românești: „Basmelor în care figurează o mamă vitregă și un copil obișnuit, apărut de cer, sunt foarte numeroase în Europa, iar tipurile foarte variate [...] Holle, Cenușăreasa etc.”¹⁴.

Toate acestea duc la concluzia că fata reprezintă tipologia femeii inocente, cea care nu caută niciodată vreun motiv de ceartă (nu

ripostează verbal sau fizic când bătrâna și fiica ei o batjocoresc). Încearcă să găsească mereu o cale mijlocitoare, mulțumitoare pentru toată lumea (de dragul tatei aceasta își părăsește căminul), punându-i pe cei de lângă ea deasupra propriei persoane. Este lipsită de vină pentru tot ce se întâmplă, se lasă purtată pe aripile destinului. Temperamentul specific al tinerei poate fi încadrat în tipul melancolic, de vreme ce Keirseey notează că aceștia sunt o fire pașnică, sunt răbdători, buni la suflet și foarte adaptabili (o scenă relevantă fiind cea în care fata a văzut copiii Sfintei Duminici, iar aceasta nu a dat înapoi, ci s-a adaptat situației).

În următoarele rânduri vom analiza următoarele două tipologii, personajele feminine oscilante, respectiv cele care aduc restabilirea echilibrului, odată ce acesta a fost tulburat. Astfel, în ceea ce privește textul *Soacra cu trei nurori*, trebuie să amintim că „Soacra rea figurează destul de des în basme”¹⁵, în tradiția românească fiind numită și *poamă acră*, căci aceasta dorește să aibă în continuare control asupra vieții fiilor săi și, în mod implicit, asupra familiei sale. În opera amintită mai sus, putem observa acest model de soacră care, în cazul nostru, se încadrează în tipologia femeii de inițiator inconștient, discutat anterior, pentru cea din urmă nora a sa. Povestea începe astfel cu o bătrână dornică să-și însoare cei trei feciori numai cu fetele care erau pe placul ei, adică „nu prea tânără, naltă și uscățivă, însă roboace și supusă”¹⁶. Soarta a făcut ca primele două nurori să fie exact pe gustul soacrei: acestea o ascultă întru totul, muncind zilnic pe o mâncare săracăcioasă: „o ceapă, un usturoi, ș-o bucată de mămligă rece din poliță”. Acestea se spetesc până și pe timpul nopții să îndeplinească poruncile soacrei, din frica pe care i-o poartă: „și cum se înserează se culcă, spuind nurorilor să fie harnice și dându-le de grija ca nu cumva să adoarmă că le vede ochiul cel neadormit”¹⁷.

Ele reprezintă tipologia femeilor oscilante, întrucât sunt influențate în prima parte de soacră, iar mai apoi de nora cea tânără, temperamentul specific lor fiind cel flegmatic: „Myers i-a descris ca fiind practici în rezolvarea unei anumite probleme [...] în căutarea

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

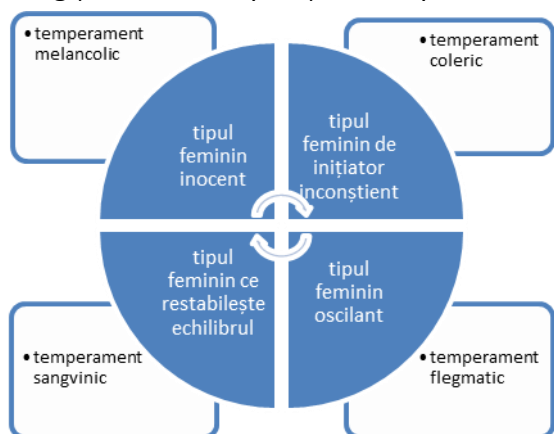


oportunităților”¹⁸, însă cu o reactivitate redusă. Cele două nurori nu ezită să scape de soacră pentru totdeauna, atunci când au această oportunitate. Întrucât soacra, prin comportamentul său, determină răzvrătirea norei tinere, inițiator inconștient, puterea dominantă nu se mai află în mâinile ei, ci trece sub controlul părții opuse. Cele două nurori observă acest lucru încă de la început, de când aceasta preia frâiele situației: „Eu cred că tot ce-i a mămucăi e ș-al nostru, și ce-i al nostru e ș-al ei. Fetelor hăi! S-a trecut de șagă. Voi lucrați, că eu mă duc să pregătesc ceva de-a mâncării; știi colé, ceva mai omeneste; ș-acuș vă chem și pe voi”¹⁹.

Spiritul de lider și dorința de a lua inițiativă sunt caracterizante pentru temperamentul sangvinic în care această tânără se încadrează. În opinia lui Myers, cei care fac parte din această categorie tind să acționeze sub impulsul momentului, nu risipesc nicio șansă, sunt inteligenți și persuasivi²⁰. Nu deseori se întâmplă ca personajele feminine din povestiri și basme să fie înzestrate cu o inteligență aparte, ci mai frecvent cu frumusețe, gingășie și hărnicie. Însă, în cazul de față, nora dă dovadă de o perspicacitate distinctă, prin modalitatea de a scăpa de soacră, evocând faptul că din cauza unui „vânt rău” e ținută la pat (și nu din cauza bății zdravene pe care i-a aplicat-o), nemaiaivând multe zile: „sunt vreo cinci-șase zile de când a fost să ducă vițeii la suhat, și un vânt rău pesemne a dat peste dânsa, sărmana!... ielele i-au luat gura și picioarele”²¹.

După moartea bătrânei, pacea se așază în casa și sufletul nurilor, urmând ca fiecare să fie propria stăpână pe viața individuală și de familie. Acesta este echilibrul natural, firesc, care a fost perturbat la început de prezența și implicarea directă a soacrei, de aceea nora cea mică poate intra în tipologia femeii ce restabilește acest echilibru. Putem ține cont și de faptul că, fără apariția ei, viața tuturor s-ar fi pliat în continuare doar pe dorințele și nevoile hoastei, ceea ce ar fi dus într-un final numai la nefericire și frustrare.

O astfel de tipologie feminină precum a nureii celei tinere, cu tendință de manifestare a aceluiași temperament, cel sangvinic, este ilustrată în cazul fetei împăratului Roș din basmul *Povestea lui Harap-Alb*. Pe drumul înspre împărăția lui Verde împărat, aceasta realizează că sluga cu care călătorește este de fapt adevăratul fiu de împărat; odată ajunși la destinație, fata îl demască fără frică pe Spân, sigură de propriile acțiuni. Ea îi dezvăluie adevărata identitate, de impostor infam: „Lipsești dinaintea mea, Spânule! Doar n-am venit pentru tine, ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde”²². Înfuriat la culme, Spânul îi retează capul protagonistului cu paloșul. Cu toate acestea, Harap-Alb este readus la viață cu ajutorul smicelelor de măr dulce, al apei vii și al apei moarte, pe care fata împăratului Roș le-a adus cu ea, într-o sclipire de moment. Acest personaj feminin reprezintă salvarea, aducând deznodământul fericit, prin renașterea lui Harap-Alb, demn acum de a-și purta titlul cu onoare și prin restabilirea echilibrului inițial: „Dormeai tu mult și bine, Harap-Alb, de nu eram eu, zise fata împăratului Roș, sărutându-l cu drag și dându-i iar paloșul în stăpânire.”²³.



Prezența acestor tipologii ne indică faptul că fiecare om are rolul său distinct în viață, aflându-se mereu la locul potrivit, deși de cele mai multe ori nu pare a fi așa, precum fata moșneagului s-a crezut oropsită de soartă, când de fapt a fost binecuvântată de aceasta. Tot astfel, fără de înțelepciunea nureii celei tinere, nu doar viața ei, dar și viața altor oameni ar fi fost consumate sub o aură negativă. Creangă reușește astfel să pună în valoare și modele feminine, nu doar masculine, acestea având un colorit interesant și divers, după cum am putut vedea.

Trebuie să menționăm că aceste tipologii identificate nu sunt apanajul unor delimitări radicale sau stricte, astfel încât trăsăturile specifice se pot regăsi și în personajul Smarandei din *Amintiri din copilărie*, inspirat de un model feminin ce a avut un impact emoțional și psihic asupra autorului, fiind singurul model feminin puternic menționat în *Amintiri din copilărie*. Astfel, frânturi din toate cele patru tipologii se pot identifica în acest personaj. Spre exemplu tipologia femeii ce aduce restabilirea echilibrului, prin insistarea ca Nică, băiatul ei, să urmeze în continuare școala, deși tatăl acestuia se opunea de cele mai multe ori: „Peste iarnă, mama iar s-a pus pe capul tatei să mă deie undeva la școală”²⁴.

Așadar, la prozatorul humuleștean, femeia este scoasă din anonim, dar încă păstrată în mediul caracterizant, specific perioadei respective. Asta nu înseamnă totuși că dacă împărtășesc aceeași ambianță, toate figurile sale feminine trebuie să coincidă și comportamental. De aceea am ales să analizez și din punct de vedere temperamental personajele feminine, pentru a arăta că modul de a fi al unei persoane poate să-i definească rolul, în această poveste numită *viață*.

Note:

- ¹ Vezi Șerban Cioculescu, Ovidiu Papadima, Alexandru Piru, *Istoria literaturii române*, vol. 3: *Epoca marilor clasici*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973, p. 5-14 (*passim*).
- ² Garabet Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, Editura Viața Românească, 1920, p. 76.
- ³ George Călinescu, *Istoria literaturii române*, compediu, București, Editura Litera Internațional, 2001, p. 173.
- ⁴ Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, Editura Casa Școalelor, 1943, p. 185.
- ⁵ Vasile Panopol, *Române văzute de străini*, București, Editura Corint Books, 2016, p. 7.
- ⁶ Idem, *Ibidem*, p. 39.
- ⁷ Constanța Vintilă-Ghițulescu, *În șalvari și cu ișlic: biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Humanitas, 2011, p. 24-25.
- ⁸ Vasile Panopol, *op. cit.*, p. 66.
- ⁹ Vezi William Wilkinson, *Voyage Dans La Valachie Et La Moldavie...*, Sydney, Wentworth Press, 2018, p. 118.
- ¹⁰ Rudolf Steiner, *Cele patru temperamente*, traducere de Adriana Onofrei și Sorin Țigăreanu, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016, p. 10.
- ¹¹ David Keirse, *Personalitate și temperamente: descriere și compatibilități*, Traducere de Andreea Hrab, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 17.
- ¹² Rudolf Steiner, *op. cit.*, p. 41.
- ¹³ Ion Creangă, *Fata babei și fata moșneagului*, în vol. *Amintiri din copilărie*, București, Editura Hera, 2001, p. 220.
- ¹⁴ Jean Boutière, *Viața și opera lui Ion Creangă*, traducere și prefață de Const. Ciopraga, Iași, Junimea, 1976, p. 124.
- ¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 122.
- ¹⁶ Ion Creangă, *Soacra cu trei nurori*, în vol. *Amintiri din copilărie*, ed. cit., p. 86.
- ¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 88.
- ¹⁸ David Keirse, *op. cit.*, p. 37.
- ¹⁹ Ion Creangă, *Soacra cu trei nurori*, ed. cit., p. 89.
- ²⁰ David Keirse, *op. cit.*, p. 38.
- ²¹ Ion Creangă, *Soacra cu trei nurori*, ed. cit., p. 92.
- ²² Idem, *Povestea lui Harap-Alb*, în vol. *Amintiri din copilărie*, ed. cit., p. 216.
- ²³ Idem, *Ibidem*, p. 217.
- ²⁴ Idem, *Amintiri din copilărie*, în vol. *Amintiri din copilărie*, ed. cit., p. 19.

BIBLIOGRAFIE:

- Boutière, Jean, *Viața și opera lui Ion Creangă*, traducere și prefață de Const. Ciopraga, Iași, Junimea, 1976.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române*, compediu, București, Editura Litera Internațional, 2001.
- Cioculescu, Șerban; Papadima, Ovidiu & Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române*, vol. 3: *Epoca marilor clasici*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.
- Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*, București, Editura Hera, 2001.
- Garabet, Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, Editura Viața Românească, 1920.
- Keirse, David, *Personalitate și temperamente: descriere și compatibilități*, Traducere de Andreea Hrab, Iași, Editura Polirom, 2009.
- Panopol, Vasile, *Române văzute de străini*, București, Editura Corint Books, 2016.
- Steiner, Rudolf, *Cele patru temperamente*, traducere de Adriana Onofrei și Sorin Țigăreanu, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.
- Streinu, Vladimir, *Clasicii noștri*, București, Editura Casa Școalelor, 1943.
- Vintilă-Ghițulescu, Constanța, *În șalvari și cu ișlic: biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Humanitas, 2011.
- Wilkinson, William, *Voyage Dans La Valachie Et La Moldavie...*, Sydney, Wentworth Press, 2018.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Între desacralizare și hedonism – viziuni critice postcomuniste asupra poveștilor „corozive”

Raul SĂRAN

Despre marii clasici ai literaturii române s-au scris biblioteci întregi de-a lungul secolelor, fenomen care surprinde, în aparenta sa inocență, chintesența unui popor și a unei culturi încă tinere: scoaterea în evidență a „reperelor” culturii române, precum și a operei lor aparent inefabile și etern actuale în mentalul colectiv. Astfel, avem astăzi un „poet național”, respectiv o serie de „mari clasici”, unde regăsim nume precum Ion Creangă, I.L. Caragiale sau Ioan Slavici. Figuri care pot fi (de preferat, deși mai există excepții) identificate de aproape orice român, autori predați în școli de la vârste foarte fragede, prezenți chiar și în cele mai „sărace” biblioteci cu puțință, pe scurt, un minimum de cultură considerat a fi necesar oricărui român. Ceea ce, în aparență, sună ca un exercițiu firesc (și chiar necesar) de păstrare a unei conștiințe literare naționale devine o încercare aproape sinistă de a „înfrumuseța” istoria literaturii române, promovând doar acele părți care „nu deranjează” sau care nu cumva „demistifică” această imagine imaculată a scriitorului român de secol XIX. Astfel, îndeosebi în perioada comunistă, anumite părți ale operelor acestora (părți considerate „neadecvate”) au fost interzise, date la o parte sau pur și simplu discutate fie în treacăt, fie deloc. Vorbim aici, desigur, despre celebrele poezii „licențioase” ale lui Mihai Eminescu, precum și despre cele două fragmente de proză scurtă aparținând lui Ion Creangă, fragmente care vor constitui obiectul lucrării de față: *Povestea poveștilor*, respectiv *Povestea lui Ionică cel prost*.

Clasificate, îndeosebi în perioada comunistă, drept niște povești „corozive”,

datorită tematicii și stilului care trimit – în mod ușor neobișnuit, dacă luăm în considerare majoritatea operelor lui Creangă – mai degrabă într-o sferă a literaturii pornografice decât una a inocenței și moralității, *Povestea poveștilor*, respectiv *Povestea lui Ionică cel prost* au reprezentat, pentru multă vreme, acea parte a operelor lui Creangă despre care fie nu se vorbește, fie se discută cu o oarecare timiditate. După 1989 și, implicit, după dobândirea libertății de exprimare, critica literară a început să acorde o atenție sporită acestor povestiri, abordând operele „corozive” din diverse perspective, care au dus la multiple interpretări ale textelor. Astfel, pornind de la câteva texte critice și teoretice pe care le-am considerat printre cele mai bine articulate și structurate demersuri exegetice efectuate în raport cu poveștile „corozive”, lucrarea de față se va constitui într-un demers de critică a criticii, urmărind diversele moduri în care textele au fost abordate în critica literară românească postcomunistă și alcătuind o sinteză a acestora. Scopul final este acela de a ilustra o serie de puncte comune în viziunile criticilor literari, o serie de diferențe în interpretarea textelor (precum și motivele care au dus la acest lucru) și, nu în ultimul rând, câteva elemente care, din diverse motive, au fost „scăpate” din vedere sau asupra cărora s-a insistat mai puțin, urmând să demonstrăm că viziunile critice postcomuniste asupra poveștilor „corozive” gravitează în jurul unui fundament care alternează între desacralizare și hedonism.

Înspre o desacralizare a... sacrului?!

În analiza întreprinsă în lucrarea de față vom porni de la articolul lui Bogdan Crețu, intitulat ***Povestea Poveștilor sau desacralizarea sacrului***, în care acesta mizează pe o perspectivă care alternează între desacralizare și ludic. Având, totuși, în vedere contextul în care aceste povești au fost scrise, argumentând că Ion Creangă „le-a destinat unui circuit închis, eminentamente privat: pentru a distra societatea Junimii, alcătuită din intelectuali subțiri, cu studii în Germania sau în Franța, cu mare putere politică în epocă și care au pus România pe drumul modernizării la finele secolului al XIX-lea”¹, autorul alege, totuși, să insiste asupra unei perspective care gravitează în jurul ideii de sacralitate. Ceea ce, la prima vedere, poate părea plauzibil din moment ce atât textul *Poveștii*, cât și numele personajelor (Iisus, respectiv Sfântul Petrea) sunt menite să ne ducă cu gândul la reprezentările lor biblice (întrucât tocmai „răsturnarea” valorilor acestora este mecanismul care produce amuzamentul și elementul „șocant” al poveștilor), cele două personaje nu par să aibă mai nimic în comun cu sursa de proveniență a acestora, ba chiar dimpotrivă. Tocmai aici intervine și nedumerirea lui Crețu: „Avem două variante, pe care textul nu le tranșează: fie e un Iisus naiv, de o candoare absolută, care nu percepe «mășcăritul» țăranului (ceea ce ar contrazice ideea omniscienței lui Hristos ca Dumnezeu); fie avem de a face cu un Iisus care intră în joc, un pic cinic, care comite voit, din amuzament, eroarea vechilor interpreți ai Bibliei, citind replica omului *au pied de la lettre*. Cred că cea de a doua variantă este cea mai plauzibilă”². Astfel, dacă e să dăm crezare celor afirmate de Crețu, ideea unui Iisus cinic și care răstoarnă valorile morale fundamentale pe care creștinismul se bazează ar însemna, în mod direct, o reconfigurare a ceea ce poate fi înțeles prin „sacralitate” în cele două povești ale lui Creangă. Astfel, intervine o problemă destul de controversată la mijloc, în care trebuie să avem în considerare modul în care ne raportăm la cele două personaje esențiale: Iisus, respectiv Sfântul Petrea.

Contrazicând, așa cum afirmă Crețu, ideea omniscienței lui Hristos și corelând această idee cu reprezentarea unui Iisus cinic, ajungem la concluzia că fie avem (cel mai probabil) de-a face cu o parodiare a personajului biblic – ceea ce determină o reconfigurare a ideii de sacru în contextul operei de față – fie personajul creat de Creangă nu are nicio legătură cu ideea de sacru de la bun început, astfel încât ideea de desacralizare a sacrului devine ceva mai puțin plauzibilă în contextul dat. Cu toate acestea, Crețu insistă pe această paradigmă a desacralizării, care se configurează pe două perspective ce par diferite, însă care se influențează, într-o oarecare măsură, în mod reciproc. Astfel, identificăm aici două coordonate fundamentale. Primul dintre acestea are în vedere o perspectivă pur textuală, în care totul se întâmplă la nivelul *Poveștii poveștilor*. Astfel, „răsturnarea” valorilor se petrece doar în cadrul textului: „Vorbeam mai sus despre o desacralizare a sacrului și țin să insist asupra acestui aspect, care mi se pare fundamental în text. Tot ceea ce ni se povestește, întreaga afacere a țăranului este isprava lui Hristos! El a provocat aventura, el e responsabil. Nu e lucrul dracului, ci e lucrul lui Dumnezeu...”³. Privind lucrurile din această perspectivă, se cuvine să ne întrebăm dacă, într-adevăr, aceste personaje mai au vreo



legătură cu ideea de sacru sau dacă au avut vreo legătură cu sacralitatea încă de la bun început. Astfel, putem vorbi de o desacralizare în contextul în care ne raportăm la o (oarecare) dimensiune biblică a textului, având în vedere și trecutul lui Creangă. Astfel, ajungem la a doua perspectivă pe care se conturează desacralizarea, și anume cea biografică, pe care Crețu o menționează încă din primele pagini ale articolului. Din acest punct de vedere, desacralizarea poate fi privită drept un gest de frondă la adresa regimului clerical, dar și un afront la adresa valorilor acestora, întrucât acest proces nu mai are legătură doar cu textul, ci și cu o reconfigurare a propriilor sale credințe. *Povestea poveștilor* devine, astfel, un gest de „rebeliune”, menit să scandalizeze și să șocheze opinia publică, însă, mai mult decât atât, să atragă atenția, să trimită un mesaj clar și ferm: prin desacralizare, Creangă devine din cel caterisit cel care „caterisește” un sistem primitiv de gândire și de valori, în frunte cu mai-marii bisericii: „Creangă știe prea bine că textul său este acceptabil numai într-un circuit particular, într-o convenție stabilită. Că, devenit public, ar scandaliza și ar leza o mentalitate care se bazează în mare măsură pe valorile religioase. Dar, odată stârnit, procesul de desacralizare merge până la capăt. Este răzbunarea fostului diacon, caterisit în 1871 din motive care contraveneau, în epocă, rigorilor cinului clerical”⁴.

Între falusocrație și „personajul-sudalmă”

A doua sursă pe care am propus-o spre analiză în cadrul lucrării de față este una dintre cele mai citite (și citate) atunci când vine vorba despre critica asupra celor două povești „corozive”. Vorbim aici despre *Dicționarul personajelor lui Creangă*, alcătuit de Valeriu Cristea și publicat pentru prima dată în anul 1999, în care Cristea surprinde trăsăturile fiecărui personaj din opera lui Creangă, alcătuiind astfel un index care poate fi urmărit cu ușurință și care ajută la înțelegerea mai profundă a personajelor lui Creangă în

contextul întregii opere. Pentru început, ne vom concentra atenția asupra lui Ionică, protagonistul operei *Povestea lui Ionică cel prost*. Caracterizat inițial de către Cristea drept „eroul uneia din cele două povestiri licențioase”⁵, acesta devine, în viziunea acestuia, protagonistul unui proces de inițiere de natură sexuală, în care „eroul” lui Creangă, privit și tratat inițial drept un *outsider*, ajunge să fie tratat drept un veritabil lider al satului. Analizat în raport cu celelalte personaje, îndeosebi cu ceilalți țărani, Ionică este privit inițial drept nou-venitul care nu pare să aibă prea multe șanse de integrare și de afirmare: „În mod cert eroul e un paria în raport cu acea castă [...] un marginalizat, un neintegrat, un exclus sau mai bine zis un respins AB INITIO, un neinițiat”⁶. Contrar așteptărilor însă, Ionică pare să fie mult mai disciplinat și meticulos decât îl percep ceilalți, Cristea observând în povestea lui Creangă „un scenariu complet”⁷ în care Ionică își cunoaște foarte bine fiecare pas, de la modul în care își va justifica vizita până la modul în care întreaga poveste se va termina, spre amuzamentul celor care privesc⁸. Dincolo de coordonata sexuală a acestui proces inițiat, Ionică dovedește, conform aceluiași Cristea, fine abilități psihologice de persuasiune și manipulare a percepției celorlalți asupra sa. Analizând scena care poate fi considerată drept „punctul culminant” al poveștii, și anume scena în care Ionică reușește să întrețină relații sexuale cu Catrina, nevasta lui Vasile. Privind scena din perspectiva eroului care își desăvârșește, astfel, întregul proces inițiat, în această noapte „furtunos erotică”, în care Ionică „dovedește o mare abilitate (inclusiv psihologică), jucându-l pur și simplu pe degete pe Vasile”⁹, aceasta nu doar că își câștigă o anumită reputație în sat, ci, pe de altă parte, reușește să câștige ceea ce Cristea numește „rămășagul cu sine”¹⁰. Însă cel mai important aspect pe care Cristea îl remarcă la această piesă este schimbarea ierarhiilor în cadrul satului, fenomen căruia acesta îi acordă o denumire aparte: „În această noapte de sex asistat, Ionică, scăpând de penibila codiță onomastică alcătuită de epitetul «cel prost», inaugurează o nouă ierarhie a valorilor în sat,

ierarhie ce-l are în frunte, ca reprezentantul cel mai bine cotate al noii și falusocrației, deopotrivă”¹¹.

Din această teorie putem deduce o serie de concluzii. Pentru început, viziunea pe care Cristea o atribuie operei lui Creangă depășește statutul de poveste menită doar să atragă hazul și simpatia audienței căreia i se supune. Cristea vede în această poveste o posibilă parodiare a poveștilor și povestirilor clasice, având în prim-plan un erou care se luptă cu toate obstacolele și, în final, reușește să își învingă temerile și să evolueze de-a lungul poveștii până în punctul final, în care evoluția sa atinge apogeul. Astfel, prin *Povestea lui Ionică cel prost* – care, în final, se dovedește a nu fi tocmai atât de prost pe cât titlul o poate sugera – Creangă satirizează atât un mod de gândire a societății per ansamblu, cât și un mecanism narativ, pe care îl reconfigurează și căruia îi „răstoarnă” valorile. De aceea, falusocrația poate fi privită drept un gest de frondă chiar la adresa teocrației, în care Dumnezeu ocupă rolul cel mai important. Astfel, Ionică poate fi analizat atât drept un erou, cât și ca un antierou în același timp, având în vedere că ultimul pas din „traseul său inițiativ” sfârșește printr-un gest care poate fi considerat profund imoral, ceea ce contravine cu imaginea aproape imaculată a eroului din basmele clasice. „Falusocrația” pe care Ionică o instaurează devine, în acest context, un element prin care Creangă redefinește ideile de erou și antierou în basmul românesc, printr-o poveste care, dincolo de aspectul „coroziv”, ajunge să reprezinte un studiu de caz al modului în care Creangă se raportează la basmul tradițional românesc.

În ceea ce privește *Povestea poveștilor*, ne vom concentra atenția asupra a două personaje definitorii: Țăranul (căruia Creangă alege să nu îi ofere vreun nume) și, desigur, Hristos. În ceea ce-l privește pe țăran, Cristea îi conferă acestuia un caracter aparte, evidențiindu-l prin cadrul unei sintagme care îl individualizează pe acesta în opera lui Creangă: „Deși muncește ca orice om de condiția lui pentru a face față unor «nevoi de tot felul», principala sa «ocupație» pare a fi aceea de a

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



înjura, de a vorbi «măscăragios». Limbajul obscen nu numai că-l definește, dar îl și alcătuiește. E un personaj-sudalmă”¹². Din acest punct de vedere, principala caracteristică a țăranului din *Povestea poveștilor*, conform lui Cristea, nu are de-a face cu acțiunile acestuia sau cu modul în care interacționează cu divinitatea (fie ea sacră sau... desacralizată), ci mai degrabă cu o problematică a limbajului. Țăranul lui Creangă, în acest caz, nu se remarcă prin ceea ce face, ci esențial pare ceea ce spune – o tehnică narativă care poate avea în vedere și răsturnarea valorilor primordiale în ceea ce privește forța Cuvântului creator. Dacă la început a fost Cuvântul, în sensul divin al acestuia, cuvântul țăranului lui Creangă trece din transcendent în lumescul cât se poate de licențios. Cu toate acestea, Cristea mizează pe o abordare diferită în ceea ce privește analiza personajului, caracterizându-l pe țăran drept un exponent al tragicului, ceea ce contravine cu specificul poveștii. Cristea nu doar că nu îl consideră amuzant, ba chiar dimpotrivă. „Amuzant, uneori, prin limbajul «buruenos» și prin alterarea, în dialogul cu boieroaica, de «porcării» cu politețuri, personajul țăranului din *Povestea poveștilor* nu este deloc amuzant în sine. Dâr și rebel, el reprezintă în galeria de țărani din «țăărăniile» lui Creangă o figură mai degrabă întunecată decât veselă”¹³.

Însă limbajul acesta nu îi este specific doar țăranului, din câte putem observa în analiza pe care Cristea o efectuează asupra personajului Hristos. Sesizând un paradox care, la prima vedere, poate părea ușor neobișnuit, având în vedere specificul cu nuanțe dogmatice al operei

lui Creangă, asistăm și aici la un soi de „desacralizare”, de data aceasta tot la nivel de limbaj. Astfel, Hristos apare, spre stupefacția autorului, „tocmai într-o poveste licențioasă! În care vorbește («buruenos» fiind, la figurat, «pocit la gură») și se comportă (malițios-vindicativ) necanonic”¹⁴. De aici, având în vedere aspectele similare pe care le întâlnim atât la Hristos, cât și la țăran, e posibil ca interpretarea lui Cristea să includă un Hristos la fel de întunecat, un exponent mai degrabă al decadenței decât al divinității și, așa cum titlul o sugerează, al hedonismului în dauna moralității. Același Hristos este privit drept o figură a răzbunării, un Hristos violent, care se apropie din nou de hedonism prin raportarea la „celelalte” evanghelii: „Răzbunător și pedepsitor, Hristos din *Povestea...* (apocrifă!) a lui Creangă se îndepărtează de modelul evanghelic pentru a se apropia de ipostazele lui infantile din evangheliile apocrife (pseuo-Toma, arabă, pseudo-Matei, *Viața lui Iosif tâmplarul* ș.a.) în care copilul Iisus, iute la mânie, provoacă moartea unor tovarăși de joacă și a unor profesori de-ai săi”¹⁵, aspect pe care Cristea îl asociază din nou cu componenta biografică, motivând această interpretare prin faptul că *Povestea poveștilor* era destinată „unui public, deci, al cărui orizont de așteptare includea și contorsionarea figurii lui Hristos”¹⁶.

După cum putem observa, Cristea propune numeroase variante de interpretare a poveștilor „corozive”, unele mai plauzibile, altele care pot fi puse sub semnul întrebării. Menținând însă ideea unei posibile „drame” a „personajului-sudalmă”, trecem la cel de-al treilea și ultimul studiu pe care îl vom analiza în lucrarea de față.

Complexul kandaucic și drama religioasă

Cel de-al treilea și ultimul studiu asupra căruia ne vom concentra atenția în această lucrare se numește *Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Ion Creangă*, care are în vedere cele două povești „corozive”, pe care Ion Pecie le analizează din diverse perspective. În ceea ce privește *Povestea lui Ionică cel prost*, Pecie

realizează o paralelă între o poveste redată de către istoricul grec Herodot – poveste care are în prim-plan trei personaje: Candaules, un rege grec, Gyges, un soldat grec și regina, soția lui Candaules – și povestea lui Creangă, cele două elemente fiind reunite de o paradigmă a unui „triumghi amoros”¹⁷. Astfel, ceea ce împărtășesc cei doi este o anumită postură de *outsider*, pe care am regăsit-o și în articolul lui Bogdan Crețu. În acest caz, asemănările dintre Gyges, soldatul grec din povestirea lui Herodot și Ionică al lui Creangă sunt vizibile, conform lui Pecie, încă de la bun început. Acesta îl caracterizează pe Gyges drept un oportunist perfect, care apare de nicăieri și se impune prin metode care trădează o moralitate îndoielnică: „neputând nicidecum străbate într-o lume ostilă, își cucerește dreptul de locuitor al cetății nu prin calități umane, de gospodărnice, [...] ci printr-o ispravă erotică în care mizează pe experiența lui și pe inabilitatea ori naivitatea altora”¹⁸. Analog, Ionică se impune în sat prin aceleași mijloace. Profitând de naivitatea „regelui” Vasile, care ajunge tocmai el să îl convingă pe Ionică de necesitatea consumării unui act sexual între el și Catrina, protagonistul lui Creangă devine, în opinia lui Pecie, un soi de Gyges autohton. Astfel, „lui Ionică cel prost îi este exhibată femeia consăteanului, dată spre momentan uzufruct sub privirea îngăduitoare a soțului, dar personajul eponim al poveștii o știe deja biblic și o savurează ca un iubit ce se imaginează ca soț devenit momentan amant, *voyeur*, terț mediator între nevastă și elevul ignar, identificându-se în imaginație cu acesta, kandaucizându-se, proiectându-se. Povestea triumfului august Kandaules-Regină-Gyges se vede reflectată [...] în triumful regulat, zicem noi, Vasile-Catrina-Ionică”¹⁹. Desigur, aici se poate pune problema autenticității acestei interpretări, întrucât e greu să stabilim dacă intenția lui Creangă a fost aceea de a crea o poveste similară cu cea menționată de către Herodot cu secole în urmă. Din acest motiv, considerăm că asemănările, oricât de vizibile, trebuie, totuși, plasate sub semnul posibilităților imediate, motiv pentru care ne rezervăm dreptul de a rămâne sceptici asupra unei posibile legături între *Povestea lui Ionică*

cel prost și istorisirea lui Herodot. Cu toate acestea, interpretarea păstrează, totuși, dovezi care ar putea să certifice (și să valideze) teoria lui Pecie. Acesta vorbește în continuare despre „Noul Gyges, falocratul socializat de sat sub numele de Irimia Oișteanu”²⁰, acest falocrat, lider al falusocrației proaspăt instaurate, care îi subminează autoritatea lui Vasile și care „îi ia locul pe tronul rămas gol”²¹. Tot Pecie îl caracterizează pe Ionică, „acesta atât de simpatic lui Creangă”²², drept „un Don Juan anodin, un uzurpator și un escroc. Lipsit de protecție părintească, handicapat social, el reușește să repare o nedreptate a sorții. Din acest punct de vedere, isprava lui este scuzabilă. Dar o face nenorocind pe altul – ceea ce, moralmente, nu mai este scuzabil”²³, ceea ce ne trimite din nou cu gândul la paradigma hedonistă pe care o regăsim în aceste două texte.

În final, ne vom concentra atenția asupra *Poveștii poveștilor*, căreia Pecie îi dedică un spațiu destul de consistent în cadrul acestui



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

studiu. Din rațiuni care țin de spațiu, ne vom limita, însă, la câteva scurte – însă pertinente – precizări asupra „corozivei” lui Creangă. Din câte se poate observa în următorul citat, Pecie pare să împărtășească, în mare parte, aceleași teorii pe care le-am regăsit atât în opera lui Cristea, cât și în articolul lui Crețu (deși studiul este publicat la câțiva ani după *Dicționarul* lui Cristea și înainte de articolul lui Crețu): „*Povestea poveștilor* pare/este în partea ei de început un comentariu pe cât de slobod, pe atât de îndrăzneț în marginea – și în contra – textelor sfinte. La început era Cuvântul, și Cuvântul se află acum în stăpânirea Fiului trimis să semene noua credință în oameni. Povestea lui Creangă ne arată ce se întâmplă când Cuvântul, păstrându-și ceva din tăria dintăi, ajunge în puterea Fiului, pelerin îngândurat călătorind *incognito* pe pământul întocmit de tatăl ceresc; și, mai ales, ce se întâmplă când cuvântul a ajuns vorbă proastă și hulă în gura unui țăran ignorant, insolent, flecar. Din acest punct de vedere *Povestea poveștilor* este o dramă religioasă”²⁴. Totodată, acesta atribuie divinității câteva conotații care pot părea ușor controversate, chiar și în contextul acestei povestiri. Inițial, acesta vorbește despre un „Dumnezeu artist, un spirit jucăuș în postura de zeitate supremă a naturii”²⁵, ceea ce poate părea plauzibil, având în vedere ipostazele divinității pe care le-am discutat și în celelalte două texte. „Problemele” apar însă atunci când Pecie vorbește despre „un dumnezeu activ, debordând de energie seminală”²⁶, ceea ce ar putea reconfigura una dintre posibilele perspective de interpretare despre care am vorbit anterior. Astfel, dacă înainte am vorbit despre o falusocrație care înlocuiește regimul teocratic în scrierile lui Creangă, conform lui Pecie, falusocația nu înlocuiește, ci dimpotrivă, devine noua teocrație, ceea ce înseamnă că divinitatea nu este exclusă, ci devine direct implicată, reprezentând astfel o cauză a falusocrației (ceea ce textul povestirii sugerează încă de la primul dialog dintre Hristos și țăran). Astfel, acest elan vital, acest patos existențial de natură falică are loc prin intermediul (și cu aportul) personajului Hristos, care face acest lucru posibil, Pecie mergând atât de departe

încât ajunge să vorbească (în termeni foarte neacademici și, oarecum, aproape de nepermis), despre ceea ce el numește „Dumnezeul „pulos”²⁷ (!), o entitate care există și se manifestă în mod direct și exclusiv prin intermediul simbolului falic, care ajunge astfel să reprezinte centrul existenței hedoniste și desacralizate, umane și divine deopotrivă.

Concluzii

Așa cum s-a putut observa în cadrul analizei întreprinse în lucrarea de față, cercetările efectuate au rezultat o serie de viziuni similare asupra textelor „corozive”, însă și o serie de interpretări care, deși plauzibile, se îndepărtează foarte mult de materialul-sursă (în speță, cele două povestiri ale lui Creangă). După cum s-a putut observa în cadrul celor trei studii, Crețu, Cristea și Pecie vorbesc despre o anume desacralizare a sacrului, o coborâre din sacru în profan, un soi de *descensus ad inferos* în care Hristos și toate forțele sale divine cad pradă acestui hedonism cu nuanțe uneori subtil erotice, alteori explicite, licențioase, ba chiar pornografice, situându-l pe Creangă într-o companie selectă la nivel european, alături de nume precum Marchizul de Sade, Leopold von Sacher-Masoch sau Henry James, ca să numim doar câțiva autori. În context postcomunist, „corozivele” lui Creangă ne reamintesc, astfel, de „cealaltă” – sau, mai bine spus, de cea mai autentică, nedisimulată și, într-o oarecare măsură, „sinceră” – fațetă a scriitorului, omului și chiar personajului Ion Creangă, în context junimist și la nivelul literaturii române, în cercul „marilor clasici”. Desigur, această lucrare poate fi extinsă până la nivelul unui semnificativ studiu de caz – se cuvine aici să amintim scriitori precum Dan Grădinaru, Sorin Th. Botnaru (acesta vorbind chiar și de un materialism hedonist în cele două povestiri) sau Nicolae Constantinescu și al său articol despre „cultura prejudecăților”, de mare folos în acest demers – care, din rațiuni de timp și spațiu, au fost amintiți doar în această secțiune, însă a căror operă a fost, de asemenea, cercetată. Tocmai de aceea, sugerăm ca această cercetare să fie

continuată și aprofundată, întrucât poveștile „corozive” ale lui Ion Creangă oferă, chiar și în zilele noastre, un spectru foarte consistent de cercetare și analiză, rămânând, în ciuda limbajului (sau ca o consecință a acestuia) la fel de actuale chiar și în zilele noastre.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

Note:

- ¹ Bogdan Crețu, *Povestea Poveștilor* sau desacralizarea sacrului, în „Transilvania”, nr. 1, 2019, p. 34.
- ² Idem, *Ibidem*, p. 36.
- ³ Idem, *Ibidem*, p. 38.
- ⁴ Idem, *Ibidem*.
- ⁵ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 262.
- ⁶ Idem, *Ibidem*, p. 263.
- ⁷ Idem, *Ibidem*.
- ⁸ Idem, *Ibidem*.
- ⁹ Idem, *Ibidem*.
- ¹⁰ Idem, *Ibidem*.
- ¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 266.
- ¹² Idem, *Ibidem*, p. 363.
- ¹³ Idem, *Ibidem*, p. 364.
- ¹⁴ Idem, *Ibidem*.
- ¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 255.
- ¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 256.
- ¹⁷ A se consulta Herodot, *Istoriei, Cartea I: Clio*, Studiu introductiv, traducere, notițe istorice și note de Adelina Piatkowski, București, Editura Teora, 1998.
- ¹⁸ Ion Pecie, *Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Ion Creangă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2011, p. 9.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 60.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 61.

²¹ Idem, *Ibidem*.

²² Idem, *Ibidem*, p. 66

²³ Idem, *Ibidem*.

²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 74.

²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 85.

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 86.

²⁷ Idem, *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE:

Botnaru, Sorin Th., *Noua interpretare a operei lui Ion Creangă*, București, Editura Romcartexim, 1999.

Constantinescu, Nicolae, *PP = Puterea Prejudecăților sau Povestea Poveștilor*, în Revista „Cultura”, nr. 429 din 2013-07-18, disponibil online la <https://revistacultura.ro/nou/2013/07/pp-puterea-prejudecatilor-sau-povestea-povestilor/>

fbclid=IwAR1j6Ypgm_7zYq76VmZhWnwkt_2lupgNOZcqHJuphcp7Wi-DublQ3x_g-zY, accesat ultima dată la 14.11.2019.

Creangă, Ion, *Povestea Poveștilor și Povestea lui Ionică Cel Prost*, București, Editura Roza Vânturilor, 1990.

Crețu, Bogdan, *Povestea Poveștilor sau desacralizarea sacrului*, în „Transilvania”, nr. 1, 2019, pp. 34-39.

Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.

Grădinaru, Dan, *Creangă*, București, Editura Allfa, 2002.

Herodot, *Istorii, Cartea I: Clio*, Studiu introductiv, traducere, notițe istorice și note de Adelina Piatkowski, București, Editura Teora, 1998.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia și problemele lumii moderne*, Iași, Editura Polirom, 2011.

Pecie, Ion, *Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Ion Creangă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2011.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



La o piatră de hotar, de I.D. Sîrbu: tipologii ale conflictului

Alexandru FOITOȘ

Ion D. Sîrbu este cu siguranță unul dintre autorii destul de puțin explorați de cercetătorii din domeniul studiilor literare, tocmai din pricini care țin de faptul că acesta a fost un scriitor destul de incomod pentru perioada regimului comunist, având o literatură de sertar. Acesta este readus, în conștiința cititorilor, post-mortem, după Revoluția din 1989, fiind o personalitate care a scris destul de divers, de la proză (povestiri și romane), eseistică și literatură de tip diaristic, corespondență, memorialistică, până la dramaturgie, aceasta din urmă fiind și punctul de reper în conturarea studiului nostru.

Lucrarea de față se va concentra în jurul unei singure opere dramatice care aparține lui Ion D. Sîrbu, realizând un *close reading* asupra unei „piese de actualitate, în care problemele individului, familiei și societății contemporane sunt amestecate și relaționate”¹, și anume *La o piatră de hotar*. Vom urmări modul în care sunt generate conflicte la nivelul relației dintre personajele piesei, conflicte antrenate de atmosfera tensionată a Primului Război Mondial, aceasta reprezentând un *background* al textului dramatic, deoarece Sîrbu plasează piesele „pe momente istorice bine determinate”². Conflictele dintre personaje sunt amplificate, astfel, prin influența directă sau indirectă a stării de război, care domină atmosfera de la nivelul textului.

Un aspect esențial care ne poate sluji în analiza textuală, pentru înțelegerea atmosferei de război conturate în *La o piatră de hotar*, este raportarea la dimensiunea biografică a autorului, astfel încât acesta prezintă o „biografie ieșită din comun, care a putut oferi material atât pentru ficțiune, cât și pentru memorialistică. Aflăm că a fost în linia întâi a frontului aproape o mie de

zile, a dezertat, a căzut prizonier și era să moară de tifos exantematic la Stalingrad, reușind să ajungă în țară pe jos, încălțat doar la un picior, profitând de un ordin de retragere”³. De asemenea, evenimentele tragice prin care Ion D. Sîrbu a trecut au influențat, cu siguranță, modul în care acesta își concepe propriile creații, după cum sugerează și Clara Mareș în *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*. Aceasta menționează că Ion D. Sîrbu este un „participant forțat la istorie, fiind despărțit de generația căreia îi aparține cronologic, prin rupturi consecutive: războiul, excluderea universitară, detenția, interzicerea literară”⁴. Intenția noastră nu este de a realiza un studiu în care să evidențiem relația biografic-estetic, susținând că dramaturgia lui Ion D. Sîrbu este una autobiografică, ci putem afirma că există posibilitatea ca textele dramatice pe care acesta le-a conceput să fie influențate într-o oarecare măsură de propria experiență, o „experiență cât se poate de concretă și apăsătoare; uneori, traumatizantă”⁵, și anume cea a participării în război, după cum putem observa, de pildă, în scrierile de tip memorialistic ale lui Ion D. Sîrbu.

Prin *conflict* înțelegem diferite „necorespondențe de atitudini, concepții, sentimente între două sau mai multe personaje sau între personaj/ personaje și societate”⁶ sau chiar la nivelul unui singur personaj, fiind regăsit atât în lucrarea epică, precum și în cea dramatică. Astfel, în această lucrare vom urmări modul în care sunt generate patru conflicte distincte, și anume *conflictul de gen*, *conflictul ierarhic (de putere)*, *conflictul interregional și interetnic*, respectiv un accentuat și tensionat *conflict interior* pe care unul dintre personaje îl „experimentează”, în special, și anume Körösy

Miklos, personaj dilematic, captiv între datorie și conștiință, cu o dublă identitate care oscilează între „Körösy Miklos” și „Crișan Nicolae”. Evident, analiza acestor tipologii ale conflictului nu se va dori a fi una exhaustivă, cercetarea putând fi în orice moment continuată, obiectivul nostru principal fiind de a aduce în discuție dilemele acestui personaj, care accentuează ceea ce „reprezentarea dramatică impune ca o concentrare maximă pe care alte genuri nu o cunosc și o situează a personajelor în momentele limită ale existenței lor”⁷. Primele conflicte pe care le vom analiza se află sub cupola ideii de *putere*, acestea fiind strâns legate între ele, iar ultimul conflict reprezintă un caz aparte, în care vom analiza personajul dilematic al *superiorului*.

*La o piatră de hotar*⁸ se focalizează asupra unei intense perioade a problemelor teritoriale, în care Ardealul era integrat Imperiului Austro-Ungar, astfel că încă din scena I a textului dramatic observăm marcarea teritoriului dintre *Ardealul chezară-crăiesc* și *Țara Românească*: „nu e punct de graniță pe unde se circulă oficial; aici suntem la Vama cucului pe un plai înalt, loc de trecere clandestină” (L, p. 3). Anumite conflicte sunt generate chiar din cauza dilemelor cu privire la teritoriul românesc, întrucât unele dintre personaje nu pot concepe o asemenea delimitare a propriului spațiu care definește o identitate, respectiv nu pot înțelege problematica războiului: „MARIN: Ce-i nou în Ardeal?” (L, p. 4), „TODOR: Ce să fie? Războiu. Jale” (L, p. 4).

Un prim conflict pe care îl identificăm încă din primele două scene este cel *de gen*, mai exact între baciul Todor și lelea Veturia. Prezența feminină este descrisă ca fiind o „țărăncă bătrână, încă puternică. Fire aprigă: tună și fulgeră” (L, p. 7). Atitudinea vulcanică a personajului feminin este în rezonanță cu diferitele zgomote (împușcături, tropote de cai, voci puternice) care alterează atmosfera, tensionând-o. La nivelul comunicării dintre Todor și Veturia, observăm un schimb de replici tăioase între personaje: „VETURIA: Todore, să nu mă năcăjești, că eu îs iute la mână. Eu am mai bătut bărbați în viața mea. Acum o trec pe Crucița” (L, p. 8). Acest conflict aparent între *genuri* devine, însă, unul de *putere*, fiind vorba despre puterea

câștigată în cadrul comunității rurale tradiționale. Lelea Veturia se descrie, așadar, ca fiind un prototip feminin extrem de viguros: „deschid gura să tremure tot Gorjul” (L, p. 9); „mă tai în cuțite cu socru mare...” (L, p. 9); „Am bătut muntele ăsta care ne desparte, l-am bătut cu picioarele și cu lacrimile” (L, p. 9). Deși nu vorbim despre un conflict propriu-zis, ci, mai degrabă, despre mici *ciocniri* între cele două personaje, Veturia îl numește pe Todor „hoț bătrân” (L, p. 8). Marele conflict este, însă, conturat prin tensiunea războiului și frustrarea



de a fi sub dominație. Astfel, Veturia ajunge inclusiv să viseze modul în care a fost parte a unui conflict fizic cu împăratul: „mă l-am făcut. Pe urmă l-am băgat fain-frumos într-un sac și i-am dat drumul pe Sebeș în jos” (L, p. 11). În descrierile realizate prin notațiile autorului, regăsim o serie de trăsături care sugerează firea conflictuală a personajului feminin, precum „categorică” (L, p. 13), „tirană” (L, p. 15), respectiv prin anumite forme verbale care sugerează dinamismul cu care aceasta acționează, precum „strigă” (L, p. 15) sau

„e severă, aspră, vorbele ei taie” (L, p. 23). Cu toate acestea, observăm modul în care Veturia se raportează diferit la celelalte personaje, astfel încât ea se poate considera, ca femeie, superioară față de unele dintre personajele masculine, dar față de Körösy Miklos aceasta își mărturisește teama: „Doamne, ce vorbesc? Mă aude Körösy așa și apoi, Gherla mă mănâncă” (L, p. 11).

De asemenea, relația tensionată dintre Veturia și Körösy Miklos reprezintă un alt exemplu în ceea ce privește conflictul de putere între personajul feminin și cel masculin, în momentul în care Miklos trece printr-o dilemă a propriei apartenențe etnice:

„VETURIA: Domnu’ strajameșter, acasă la mine vorbesc cum îmi place. Și aici, să știi, sunt acasă la mine.

KÖRÖSY: Și eu... eu nu-s acasă la mine?

VETURIA: Nu. Când ai să te însori și o să ai ogradă și copii și necazuri, atunci o să fii acasă. Până atunci ești slujbaş. Nima-n drum. Ai fost în Bosnia, ai fost în Tirol, ai fost în Ucraina. Acum ești la noi. Unde ți-e casa? Care ți-e limba în care te închini la mormântul mamei tale? Nu știe nimeni.

KÖRÖSY: Poate că eu știu.

VETURIA: Poate. Uite ce zic eu: ascultă bine la mine, o vorbă spusă e sfântă...” (L, p. 24)

Un alt conflict pe care îl vom urmări este cel *ierarhic*, în care observăm cum relațiile de putere sunt destul de tensionate, întocmai precum atmosfera haotică de război. Vom analiza, în acest caz, relația dintre soldații Lupu și Zoltan, inferiori din punctul de vedere al ierarhiei, cu *strajameșterul* Körösy Miklos. Aspectul esențial pe care mizăm când observăm cum este generat acest conflict este modul în care relaționează cele trei personaje, mai ales prin modul în care Körösy Miklos îi interoghează pe cei doi. Astfel, în scena a IV-a, dedicată celor trei personaje, observăm și primele tendințe ale lui Miklos de a ezita, de a apărea frământat, „sanguinic cu grave reziduuri melancolice” (L, p. 16).

La nivelul interacțiunii, se remarcă modul direct în care Miklos li se adresează subalternilor, iscând, astfel, un conflict care

gravitează în jurul ideii de *putere* și care prezintă efecte asupra celor două personaje aflate în inferioritate, întrucât ambele se arată ezitante în dialogul cu superiorul. Conflictul dintre cele trei personaje este generat de o simplă întrebare, și anume care dintre cei doi l-au împușcat pe Avrămuț, un român care s-a dovedit a fi dezertor. Bunele intenții ale celor două personaje sunt cele care amplifică tensiunea în relația lui Lupu și Zoltan cu Miklos: „ZOLTAN: Se trești, domnu’ strajameșter, eu nu nimerit. Spun cinstit, eu tras zece glonț în sus. Eu nu omor oameni... Nici muște. Eu nu tras la el” (L, p. 16), „LUPU: Fiindcă și eu am tras în sus. Asta-i!” (L, p. 17), „LUPU: Eu... doar știți, nu-i taină... eu îs român” (L, p. 17). În continuare, Miklos cere explicații pentru „nesupunerea” celor doi soldați, argumentând că „E război, ai jurat, pe cruce, pe steag: trebuie să tragi. El e dușman” (L, p. 17), fiind vorba despre rănirea dezertorului Avrămuț. Așadar, nerespectarea unor asemenea cerințe ale superiorului reprezintă momentul în care conflictul *ierarhic*, de putere, dintre soldați și superior (*strajameșterul*) escaladează: Zoltan este jignit, iar Lupu este mustrat. Conflictul dintre aceste personaje este amplificat de insistențele superiorului, strâns legate de tensiunea iscată de atmosfera de război, pe fondul ostilităților dintre români și maghiari: „KÖRÖSY: Putea să-l cheme Christos și tot trebuia să tragi în el” (L, p. 17), „KÖRÖSY: Și ce-i cu asta? Frate să-ți fi fost și tot trebuia...” (L, p. 17). Există posibilitatea ca un asemenea conflict de putere să aibă origine din experiența de război a lui Ion D. Sîrbu, în momentul în care „se făcuse vinovat de insultarea superiorului în timp de război”⁹.

Conflictul *interregional și interetnic* este strâns legat de conceptul de *mentalitate*, astfel că figura tipic convențională a Veturiei este centrală și în acest caz. Întrucât perioada implicării României în Primul Război Mondial este zbuciumată din punctul de vedere al problemelor teritoriale, conștiința personajelor este marcată de apartenența la un spațiu propriu și, astfel, la o identitate regională, adică la „un tip de identitate colectivă care poate fi măsurată folosind sentimentul sau percepția individuală a apartenenței la un anumit grup”¹⁰.

În momentul în care spațiul și, implicit, identitatea națională și regională sunt dominate de influența străină, atunci teritoriul devine un loc neutru, care nu mai aparține niciunei părți, întrucât, în piesa *La o piatră de hotar*, „dacă frontiera este locul unde teritoriile se întâlnesc pentru a se separa imediat ce s-au întâlnit, atunci ea marchează teritoriile pentru a le demarca unul de celălalt și în același timp se remarcă drept loc de separare, nefiind nici unul, nici celălalt dintre teritoriile pe care le separă. Astfel spus, frontiera se prezintă ca *teritoriu* neutru. Neutru în sensul etimologic al termenului: *nici unul, nici celălalt*”¹¹. De-a lungul piesei, observăm această obsesie a frontierei, care este insistent marcată vizual, mai ales prin notațiile autorului: „Aici e foarte important să se marcheze funcția de graniță a pietrei. De o parte stau Körösy, Todor, Veturia – de alta, Păuna și frații ei. De o parte sunt cei din Ardeal, de alta cei din Țară. Confruntarea se face pe linia de graniță, pe ideea de graniță. Acest amănunt e bine să fie subliniat în compoziția regizorală a grupurilor” (L, p. 25). Așadar, de aici poate origina o posibilă traumă psihică a personajelor, o anumită fixație asupra conceptului de *spațiu regional*, astfel că personajele încep să manifeste reticențe față de *celălalt*, față de alteritate, față de cel care este diferit și totodată un *non-membru* al propriei comunități. În această situație, observăm „ciocnirile” Veturiei cu oltenii și maghiarii, deci un conflict *interregional* și *interetnic*, care provine dintr-un *conflict între mentalități*, prin care personajul convențional nu poate înțelege conceptul de *alteritate*.

Conflictul dintre ardeleni și olteni este surprins prin povestea de dragoste a fiicei Veturiei, Crucița, cu Marin. Așadar, mentalitatea tradițională a Veturiei este cea care domină scena a II-a a textului dramatic, iscând un conflict cu mentalitatea libertină a Cruciței. Veturia este cea care concepe propriile idei stereotipe cu privire la olteni, așa cum putem remarca din următoarele replici: „plouă cu Mărin și trăsnește cu olteni în casa mea...” (L, p. 11), „Soacră să-ți fie Parângu, nu eu. Că pe tine te mănânc dumicat în lapte...” (L, p. 12), „Oltenii ăștia sunt iuți în toate. Întâi fac și pe urmă

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



gândesc. Îs pătită” (L, p. 12), „Dar ce folos, le mărit peste munte, în altă țară. Parcă n-ar fi feciori și în drăguțu-nost’ de Ardeal” (L, p. 12). Atmosfera tensionată de pe parcursul piesei culminează, la final, cu o armonizare, printr-o revenire la o stare de echilibru, astfel că Veturia îl acceptă pe Marin drept ginere. Ultima scenă a textului dramatic pare a rezolva toate conflictele generate, mai ales după remarca lui Todor: „Uitați-vă, negurile s-au ridicat” (L, p. 29). Modificările peisajului par a rezona cu tensiunile generate de stările conflictuale ale personajelor, astfel că, în finalul piesei, odată ce personajele își rezolvă conflictele și dilemele, acesta redevine echilibrat și clar. Este și cazul ciocnirilor dintre Veturia, Crucița și Marin, unde figura mamei autoritare prezintă anumite „efecte discriminatorii în privința non-membrilor”¹².

Respingerea categorică a ideii de stăpânire străină (în acest caz maghiară) poate provoca generarea unui conflict *interior* în cazul Veturiei, întrucât am stabilit deja că acest personaj feminin prezintă un puternic „sentiment de apartenență la o națiune”¹³, la o identitate națională. Astfel, aceasta afirmă, *categorică* faptul că e româncă: „Că-s româncă, priceput-ai? Fac și eu politica mea. Cum pot. Nu vreau să am gineri decât în armata românească. Și nepoții vreau să crească în școala românească – și limba lor să fie limba noastră. Săraca limbă! Că-i dulce și amară – și-i tare potrivită pentru inima și durerea robilor săi. Ia uite, ce negură deasă! Mi-e tare frică să nu ne prindă vreo patrulă a dracului...” (L, p. 13).

Poate cel mai complex dintre conflictele generate pe parcursul textului *La o piatră de hotar*, este *conflictul interior* al lui Miklos, român care se află *strajameșter* în armata maghiară. Raportarea la acest personaj destul de enigmatic, la începutul piesei, se face cu inferioritate de către celelalte personaje. De pildă, Todor afirmă că „el îi Dumnezeu pe plaiu’ ăsta” (L, p. 13), iar Veturia, cu o oarecare teamă, își mărturisește, în mod explicit, frica de a nu fi auzită de Miklos, mai ales în prima parte a piesei de teatru, deși aceasta se dovedește a fi o femeie puternică, capabilă să îl înfrunte: „Domnu’ strajameșter, ați făcut moarte de om!” (L, p. 14). Veturia, fiind descrisă ca „demnă, jignită, soție, mamă, femeie bună” (L, p. 15), accentuează relația tensionată cu superiorul din armata maghiară: „Nouă ne spui, domnu’ strajameșter? Nouă? Mie care am bărbat pe front? Să-l las să moară sub ochii mei? (Acum categorică, tirană) Da’ să știu că te sfâșiu cu unghiile, că te mănânc cu hrean crud și pe ăsta tot nu-l las...” (L, p. 15). După aceste reacții ale personajului și, cu precădere, ale Veturiei, la începutul scenei a IV-a, Körösy Miklos pare a fi frământat, iar, după dialogul cu cei doi soldați din armata română, acesta începe să aibă parte de o permanentă contradicție și dilemă, între *conștientizarea propriei apartenențe* și *datoria de a fi superior în armata maghiară*. Generarea conflictului interior se realizează când personajul își dă seama că a rănit grav un conațional care a dezertat, și anume Avrămuț.

Se remarcă anumite comportamente bizare ale lui Miklos, în sensul în care acesta se dovedește a avea un strop de umanitate, plângând în momentul în care Lupu îi cântă o doină „de la noi din Zărand” (L, p. 19). Lupu este personajul care îi accentuează *strajameșterului* propria dilemă a apartenenței: „LUPU: ...poate că știți prea bine românește. Și limba aceasta e tare aproape de lacrimi” (L, p. 20). Începând din acest moment, personajul masculin pare să aibă parte de o amplă sfâșiere lăuntrică, accentuată de *backgroundul* Primului Război Mondial și al luptelor pentru teritorii, dovedindu-și latura umană și încercând să se (re)descopere, prin prisma celorlalți. De exemplu, în scena a V-a, Miklos îl întreabă pe ciobanul Todor „ce crezi

despre mine? Ce fel de om sunt eu?” (L, p. 22). În procesul continuu al regăsirii propriei identități naționale, cele mai multe personaje devin, spre final, aproape sfidătoare, raportul de putere modificându-se: „TODOR: Domnu’ Körösy Miklos, noi românii din Ardeal știm ce sunt spânzurătorile. Și furcile și trasu’ pe roată. De o mie de ani știm. Asta ne-a fost soarta, asta ne-a fost crucea pe care am purtat-o... Ehe, de-ar ști și pietrele să povestească! Numai oftaturile care s-au scurs pe cărarea asta de ar fi adunate ar face un munte mai înalt ca Negoiful” (L, p. 23), „TODOR: Ești la vamă, ai ajuns și dumneata la vamă, la vama plânsului nostru valah. Și asta e o vamă cumplit de grea. Aici trebuie să plătești [...]. Aici, e altă lege, alt jurământ, altă datorie...” (L, p. 23).

Personajele conștientizează problema graniței ca „topografie incertă care este tot timpul disputată”¹⁴. În acest *in-betweenness*, Körösy Miklos pendulează și el între cele două identități pe care le deține, și anume numele maghiar, respectiv numele românesc. Reprezentantii tipici ai spațiului românesc, lelea Veturia și baciul Todor, poartă discuții aprinse cu *strajameșterul* care acum își dezvăluie treptat latura umană, respectiv interesul brusc de a urma ceea ce conștiința și sufletul îi dictează:

„VETURIA (*rece, aspru*): Nu. Ni-l dai pe Avrămuț. Ne lași să trecem cu el dincolo, în Țară. Asta e!

KÖRÖSY (*se răsuțește*): Și eu cum rămân? Ce raportează la șefii mei? Că-s hoț, că mi-am călcat jurământul, că lucrez, mână în mână, cu dușmanii patriei?

TODOR: Patria o are fiecare om în inima lui. **Piatra asta nu-i pusă de Dumnezeu aici. Ea trebuie să piară. Asta-i legea munților, legea timpului.** Dumneata, domnule strajameșter, răspunzi numai față de piatra asta. Și de vulturul cu două capete. **Noi răspundem față de cer, față de brazi, față de morminte.** Dacă nu-l putem scăpa pe Avrămuț, n-o să mai fim oameni, n-o să mai putem cânta, are să ne fie rușine toată viața. Dumneata n-ai nimic cu lumea asta. Ești ungur, faci un raport în nemțește. Un raport mincinos către o stăpânire mincinoasă. Dar astfel, faci un mare bine față de pământul pe care îl calci și față de pâinea pe care o mănânci...

VETURIA: Ai vărsat sânge de om nevinovat.

Sânge de român amărât. Dacă îi dai drumul... te iertăm. Te iertăm și te îmbogățim. Dacă nu... să te ferească Dumnezeu. Că numai gura și blestemele mele ajung să te bage de viu în mormânt. Doar ne cunoaștem...

KÖRÖSY (*începe să se desfacă*): Baci Todore, ești om bătrân. Cunoști lumea. **Ai spus că-s rupt în două**: așa e. Îs rupt – și-n inimă, și-n vorbe, și-n putere... Voi amândoi știți – și asta o știe tot natu dintre Jiu și Olt – că viața mea, că dragostea mea... e Păuna. Eu sunt cătană, câine de pripas – o uniformă afurisită într-o lume și mai afurisită. Am întâlnit-o pe Păuna și am îndrăgit-o. M-a zdrobit, m-a sfințit. Vreau să-mi schimb viața. I-am cumpărat casă, i-am aranjat-o. O aștept să-mi vină mireasă, să mă facă om în lume. Tot ce fac, pentru ea fac. Pricepeți? Dacă o pierd, ajung fiară turbată, am să ies la drumul mare să sar în gâtul oamenilor...

VETURIA (*precisă*): Acum e vorba de Avrămuț. Pe el îl așteaptă spânzurătoarea.

KÖRÖSY: Acum e vorba de viața mea. De **omenia mea.**" (L, p. 24)

Semnificativă pentru rezolvarea conflictului interior al lui Miklos, scena a VI-a reunește toate personajele, iar atmosfera este tot mai tensionată până la monologul pe care îl va expune *strajameșterul*. Îndrăgostit fiind de Păuna, conflictul *interetnic*, dar și cel *teritorial*, în contextul Primului Război Mondial, sunt destul de accentuate, astfel că Păuna ajunge să conștientizeze problematica separării prin *frontieră*: „PĂUNA: Nu. Hotarul e hotar, legea e lege. Taci. Te rog. Ascultă-mă. Frații mei au primit ordine de chemare. Arătați-i ordinele! Pleacă toți bărbații din sat. **Miclăuș**, înțelege: va fi război. Război **între noi și voi, război pentru piatra asta**, pricepi?" (L, p. 26), „PĂUNA: ...Bărbații vor pleca la moarte. Noi femeile vom sta acasă cu plânsul și cu rugăciunile. Așa va fi... Și acum, te întreb, dacă mă mărit cu tine, eu în ce limbă am să plâng? Și pe cine! Pe tine sau pe frații și rudele și țara mea? Pentru cine mă voi ruga noaptea pe ascuns: **pentru Ardealul nostru, sau pentru Ardealul împăratului tău?**" (L, p. 26).

Punctul culminant al scenei și al conflictului interior pe care îl trăiesc majoritatea personajelor se regăsește, în continuare, în scena a VI-a. Acesta este momentul în care cele mai multe personaje își descarcă propriile

frământări interioare, atitudinea Păunei declanșând monologul de mai târziu al lui Miclăuș, care va duce la rezolvarea conflictului și la restabilirea unei situații de echilibru: „PĂUNA: Miclăuș, nici nu a început războiul și ai și vărsat sânge nevinovat. Pe Avrămuț, știu, tu l-ai împușcat... Uită-te în ochii mei! Am să-ți mai pot spune Miclăuș, am să mai pot să te mângâi, să-ți spun vorbe mici, să-ți fac de mâncare, să te aștept seara să vii obosit, să te descalt și să-ți spăl picioarele cu dragoste? Spune! N-am să pot, Miclăuș! (*Îi dau lacrimile*). **E război în lume, e război și în inimile noastre. Eu sunt româncă, tu știi, și în ceasul acesta tu, pentru mine, ești dincolo de hotar. Ești dușman, ești străin, ești altcineva.** Iartă-mi, Miclăuș. Iartă-mi dragostea, iartă-mi vorbele. Dar așa e neamul meu și așa sunt și eu. Și-i păcat că tu nu ești ca noi... **Miclăuș. (*Liniște grea*)**" (L, p. 26). Acest monolog al Păunei declanșează și „eliberarea” lui Miklos, care expune faptul că „Și eu sunt român... (*Stupoare.*) Da, român curat. (*Aproape țipă.*) Nu mă cheamă Körösy Miklos. Mă cheamă Crișan Nicolae și-s din țara Oașului. (*Enervat, în tensiune, se dezbracă de haină, de cămașă.*) [...] Vezi, baci Todore, asta a fost taina mea. De asta sunt eu rupt în două. Am crezut că pot ascunde neamul meu, că-mi pot minți sângele. Am crezut că pot trăi oriunde, sub orice haină, din orice leafă. Numai eu știu cât de greu e să visezi și să vorbești în somn românește. Numai eu știu ce gust are pita străinului și vorba de ocară a fraților săi. Am vrut totuși să rămân om [...]. Nu eu am pus piatra asta între voi. Alții au pus-o. Eu nu am avut două suflete. Am avut doar două



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

rânduri de haine: **străine, pe deasupra – românești pe dinăuntru.** [...] Acum totul s-a terminat. (*Strigă.*) Ridic vama: treceți. Să treacă toți românii, să treacă Avrămuț, tot Ardealul să treacă. Eu rămân gol lângă piatra asta. Rămân să mor, ca un hoț, ca un trădător” (*L*, p. 27-28). Armonizarea conflictelor din finalul piesei se realizează prin dorința Păunei de a pune capăt conflictului *interetnic* și celui *interregional*: „Eu și întreg neamul meu te așteaptă și te primește” (*L*, p. 28), respectiv prin acceptarea, de către Veturia, a poveștii de dragoste dintre Crucița și Marin.

Textul dramatic *La o piatră de hotar* se constituie din multiple conflicte sau mici ciocniri care, în final, conduc spre o defulare a frământărilor și tensiunilor lăuntrice, a unui „enorm capital de frustrări și de suferințe”¹⁵ pe care le traversează personajele. Observăm modul în care această piesă de teatru pornește de la mici *clashes* la o complexitate a conflictului interior. Această varietate a conflictelor, respectiv „gravitatea unor probleme dilematice”¹⁶, rezultă și din faptul că textul lui Ion D. Sîrbu prezintă o serie de probleme etern umane, precum *libertatea* personală, respectiv *dragostea*, *trădarea* sau *dilemele identitare*, *problema teritoriului* ș.a. În dramaturgia sa, „Sîrbu era cucerit de idei, de ipoteze, de analiză, de discurs în genere și nu în ultimul rând de tensiunea spectacolului teatral”¹⁷. În cadrul interrelaționării personajelor, este extrem de interesant să observăm raportul dintre *conștiința de sine* și *conștiința despre celălalt*, dihotomie care se stabilește mai ales în funcție de teritoriul marcat de experiența fizic-concretă a frontierei, „zonă de pericol, supusă surprizelor și mișcării”¹⁸.

În concluzie, prin sintetizarea principalelor conflicte care survin în cadrul piesei de teatru *La o piatră de hotar*, omul devine un reper de bază pentru dramaturgia lui Ion D. Sîrbu, „omul aflat sub vremi și sub povara propriei condiții imperfecte, dar – natură luptătoare – încercând din răputeri să răzbată, să iasă la lumină, să nu se lase înfrânt”¹⁹. Omul este plasat între diverse idei opuse, care se ciocnesc dialectic, generând, astfel, tensiune dramatică la nivelul textului, „o creștere în

intensitatea dramatică”²⁰. Trecând prin *conflictul de gen*, *conflictul ierarhic (de putere)*, *conflictul interregional și interetnic*, conflictul *interior*, „se asigură, astfel, atât o șerpuită linie evenimentială, palpitantă, cu elemente și schimbări senzaționale, cât și o problematizare de ordin moral, o dezbatere gravă angajată între personaje sau interiorizată la nivelul unuia singur”²¹. Conflictetele, dilemele și tensiunile lăuntrice ale personajelor ajung, într-un final, să fie rezolvate, reechilibrarea lumii fiind, din nou, posibilă.

Note:

¹ Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a doua, revizuită și adăugită, București, Editura Albatros, 1977, p. 510.

² Daniel Cristea-Enache, *Un om din Est. Studiu monografic*, București, Editura Curtea Veche, 2006, p. 222.

³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 1431.

⁴ Clara Mareș, *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, prefață de Antonio Patraș, București, Editura Curtea Veche, 2011, p. 27.

⁵ Daniel Cristea-Enache, *op. cit.*, p. 35.

⁶ Valentina Enciu, *Introducere în teoria literaturii*, Bălți, Presa universitară bălțeană, 2011, p. 80, disponibil online la http://tinread.usarb.md:8888/tinread/fulltext/enciu/teoria_lit.pdf, accesat ultima dată la 16.10.2019.

⁷ Idem, *Ibidem*.

⁸ Pentru a nu aglomera lucrarea cu note de subsol, în momentul în care ne vom referi la fragmente din Ion D. Sîrbu, *La o piatră de hotar*, București, Editura Eminescu, 1978, vom recurge la citarea în text, utilizând sigla *L*, urmată de numărul paginii.

⁹ Ioan Lascu, *Un aisberg deasupra mării. Eseu despre opera postumă a lui Ion D. Sîrbu*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Craiova, Editura Universitaria, 2009, p. 87.

¹⁰ Ireneusz Paweł Karolewski, Andrzej Marcin Suszycki, *The Nation and Nationalism in Europe. An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 170, traducere proprie din limba engleză.

¹¹ Laura Marin, *Despre frontieră ca neutru*, în Romanița Constantinescu (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*,

Iași, Editura Polirom, 2008, p. 337.

¹² Ireneusz Paweł Karolewski, Andrzej Marcin Suszycki, *op. cit.*, p. 42, traducere proprie din limba engleză.

¹³ Demeter M. Attila, *Naționalism, multiculturalism, minorități naționale*, Cluj-Napoca, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2012, p. 30.

¹⁴ Mircea Anghelescu, *Granița: un loc cu geometrie variabilă*, în Romanița Constantinescu (coord.), *op. cit.*, p. 124.

¹⁵ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 1433.

¹⁶ Ioan Lascu, *op. cit.*, p. 112.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 38.

¹⁸ Mircea Anghelescu, *op. cit.*, p. 124.

¹⁹ Daniel Cristea-Enache, *op. cit.*, p. 222.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 230.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 235.

BIBLIOGRAFIE:

Anghelescu, Mircea, *Granița: un loc cu geometrie variabilă*, în Romanița Constantinescu (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iași, Editura Polirom, 2008, pp. 123-134.

Cristea-Enache, Daniel, *Un om din Est. Studiu monografic*, București, Editura Curtea Veche, 2006.

Demeter, M. Attila, *Naționalism, multiculturalism, minorități naționale*, Cluj-Napoca, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2012.

Enciu, Valentina, *Introducere în teoria literaturii*, Bălți, Presa universitară bălțeană, 2011, disponibil online la http://tinread.usarb.md:8888/tinread/fulltext/enciu/teoria_lit.pdf, accesat ultima dată la 16.10.2019.

Karolewski, Ireneusz Paweł, Suszycki, Andrzej Marcin, *The Nation and Nationalism in Europe. An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

Lascu, Ioan, *Un aisberg deasupra mării. Eseu despre opera postumă a lui Ion D. Sîrbu*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Craiova, Editura Universitaria, 2009.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Mareș, Clara, *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, prefață de Antonio Patraș, București, Editura Curtea Veche, 2011.

Marin, Laura, *Despre frontieră ca neutru*, în Romanița Constantinescu (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iași, Editura Polirom, 2008, pp. 337-347.

Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a doua, revizuită și adăugită, București, Editura Albatros, 1977.

Sîrbu, Ion D., *La o piatră de hotar*, București, Editura Eminescu, 1978.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Lumi în (des)facere în teatrul lui Sîrbu și Blaga

Emilia MERCE

Teatrul modern reflectă o schimbare de paradigmă, astfel încât scopul acestuia nu mai este acela de a caracteriza, de a reda tipare umane, ci este acela de a sugera idei-forță, realizându-se, în fapt, o spiritualizare, o esențializare a raporturilor pe care *noul teatru* le înregistrează în dialogul cu problemele vieții moderne. De aceea, teatrul modern surprinde prin dinamica specială a acțiunii și prin construcția aparte a personajelor.

Personajele din teatrul modern vor reflecta, totodată, un anumit mod de a recepta lumea, motiv pentru care „Ceea ce încearcă *teatrul poetic de idei* [...] este tocmai întoarcerea dramaticității la original, la forța cuvântului resimțită ca energie sacră și la situațiile-sumă, ce racordează umanul dimensiunilor sale esențiale.”¹. Într-un astfel de context, dramaturgul va acorda o atenție sporită relației stabilite între spațiu și personajul care îl populează, deoarece plasarea personajului într-un spațiu reface un traseu existențial. Spațiul impune, deci, și coordonatele primare în ceea ce privește receptarea întregii lumi, astfel încât un spațiu-limită, un spațiu la graniță, un spațiu marginal va genera un personaj dilematic, un personaj care determină, la rândul său, o lume în *desfacere*. Personajul va deveni doar un exponent al unor trăiri care macină și care destabilizează ordinea lumii.

Referitor la *noul teatru*, acesta își conturează direcțiile încă de la începutul secolului XX în spațiul european, primind din acel moment noi chipuri în postbelic sau chiar în contemporaneitate. *Noul teatru* nu se va mai caracteriza prin dinamica personajelor angrenate într-un conflict, ci prin forța de a exprima idei cu privire la metamorfozele lumii.

Și, totodată, un astfel de teatru renunță la rigoare, la redarea unor tipare existențiale, astfel încât acesta va propune sinteze de gândire. În spațiul cultural românesc, noua formulă este asumată în interbelic de Blaga sau Camil Petrescu, iar în postbelic este actualizată de Marin Sorescu ori de I.D. Sîrbu. Acest tip de teatru își exprimă preferința pentru arhetipal, pentru categorial sau pentru relevarea zonelor obscure ale individului, ceea ce se observă și în piesa de teatru *Înviere* a lui Blaga sau în *Arca Bunei Speranțe* de I.D. Sîrbu, unde personajele însușesc idei-forță și conturează, în același timp, o lume înstrăinată. În *Înviere*, înstrăinarea marchează ruptura de ordinea firească și crearea unei lumi „pe dos”, lumea viilor devenind comună lumii morților, lumea ca centru devenind lumea ca margine. În schimb, în *Arca Bunei Speranțe*, înstrăinarea generează o lume *apocaliptică*, ce destabilizează de la centru, întrucât *arca*, singura lume cunoscută, reprezintă unicul reper în definirea propriei devenirii. Personajele de pe *arcă* vor reflecta, în consecință, prin acțiunile lor, o lume mecanică, o lume organizată pe categorii.

În lucrarea de față, vom urmări felul în care, în teatrul lui I.D. Sîrbu sau în cel al lui Blaga, se poate configura un spațiu de graniță, un spațiu marginal, retras, care permite evidențierea realității lumii, a superficialității ei, întrucât vom observa că dimensiunea materială, concretă, ușor identificabilă și comparabilă este cea care contează, rezultând așadar o reprezentare parțială a imediatului în urma identificării doar a trăsăturilor vizibile. Astfel, la Sîrbu vom porni de la faptul că *arca* desemnează un spațiu care favorizează izolarea și căutarea, însă, va deveni și un spațiu-ancoră. Personajele

lui Sîrbu vor fi, aşadar, personaje aflate în căutarea unui rost, personaje ce reflectă o dialectică a diferenţei. La Blaga, în schimb, *satul* va contura un spaţiu-matrice în refacere, al centralităţii, configurat de destinele Mamei şi al Vochiţei, astfel încât personajele blagiene vor deveni purtătorii unor idei-forţă despre principiile existenţiale, Blaga operând cu imaginile-sinteză pentru „surprinderea metafizicii vii a satului, a unor elemente care transfigurează ceea ce este trecător în valorile creatoare, promotoare de tradiţii”².

De altfel, pentru Sîrbu, după cum însuşi afirmă, „«Teatrul este un alt mod de a filosofa, de a face sinteze, de a trage concluzii. E în primul rând literatură şi abia apoi spectacol»”³, de unde rezultă liricitatea teatrului acestuia. În lipsa unui conflict exterior puternic, întregul teatru al lui Sîrbu va fi astfel un amplu discurs despre metamorfozele lumii. În ceea ce priveşte caracterul de pantomimă al piesei de teatru a lui Blaga, acesta evidenţiază tăcerea unei lumi care se reconfigurează prin organicitatea acesteia. Pantomima lui Blaga va spori tensiunea dramatică tocmai prin refuzul cuvântului, întrucât „Cunoaşterea mută a existenţei se produce prin reducerea limbajului la un rol secund.”⁴, iar „Absolutul îşi dezvăluie chipul parţial, el poate fi văzut, auzit, în general trăit, respins sau acceptat, dar nicidecum echivalent prin cuvinte”⁵, acestea neputând cuprinde aşadar semnificaţiile ascunse ale trăitului.

Hibridizarea formulei dramatice reflectă în ambele situaţii maturitatea actului de creaţie. Situarea între genuri în cazul lui Sîrbu ilustrează, în fapt, ideea pe care o dezvoltă şi în *Arca Bunei Speranţe* potrivit căreia lumea prezentă este o lume alienată, este o lume pentru care existenţa este definită de verbul a avea. De aceea, până şi personajele de pe arcă evidenţiază acea mecanizare a lumii în lipsa unui dialog cu *alteritatea*, astfel încât nu acţiunile personajelor vor prima, ci efectele pe care le generează. Din acest punct de vedere, relaţia conflictuală dintre Ham şi Sem accelerează sfârşitul lumii de pe arcă în lipsa înţelegerii acţiunilor de salvare iniţiate de Noe. De altfel, tensiunea dramatică este atenuată prin faptul că unele personaje reflectă idei despre devenire, ele neasumându-şi un rol

decisiv în procesul facerii şi desfacerii unei lumi. Ham, Sem şi Iafet cunosc doar varianta lumii trăite şi nu acceptă posibilitatea afirmării unei alte lumi. Pentru aceştia, *arca* este singura lume posibilă, pe când pentru Noe, *arca* este doar o lume-punte între o lume trecută şi lumea de la început.



De asemenea, raportându-ne la piesa de teatru a lui Sîrbu *Arca Bunei Speranţe*, remarcăm, dintru început, prezenţa unui joc între *ceea ce se vede* şi *ceea ce ascunde* într-o lume în derivă, pentru care marginalitatea şi centralitatea nu există, întrucât lumea surprinsă de Sîrbu este o lume în suspensie, în care „Ne instalăm în plin simbol”⁶ pentru reflectarea organicităţii acesteia. La Blaga, jocul va fi însă organizat între *spus* şi *nespus*, tăcerea exprimând, în fapt, un traiect existenţial bine definit, dar care prin cuvânt devine nesigur, deoarece „Tăcerea reprezintă o şansă de a realiza «saltul ontologic», de accedea la individului din contingentul mut la absolutul transcendenţei tăcute prin aducerea

amândurora la un principiu comun, inițiativ și revelator”⁷.

Tot în ceea ce privește piesa lui Blaga, *Înviere*, observăm că aceasta conturează un spațiu-idee, un spațiu plasat în *netimp* în care personajele se înscriu într-un ritm firesc al existenței, astfel încât vom avea „în față o curte țărănească; în stânga o parte a casei cu pridvor; în dreapta un pom, în fund poarta și ulița cu alte case. Pe o înălțime apropiată [...] biserica de lemn. Totul e simplu, stilizat, de la frunzele pomului până la veșmintele oamenilor”⁸. De aceea, subliniază Vasile Fanache, „Ca spațiu al vechimii imemorabile satul este pentru Blaga o vatră a lumii, o matcă ontologică, o realitate cosmocentrică”⁹, motiv pentru care *satul* ordonează destinele personajelor care îl populează. Din acest punct de vedere, plecarea Vochiței va determina o ruptură ontologică, acțiune care se va reflecta prin dinamica *satului* în sensul în care prin încălcarea unei vechi ordini se va institui un proces al autodistrugerii.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

Similar, *arca* la Sîrbu va organiza relațiile între personaje, însă, spre deosebire de Blaga pentru care *satul* configurează destine identice (Vochița reprezintă un avatar al Mamei, iar Constandin însumează identitățile morților), în cazul lui Sîrbu *arca* stabilește o relație a diferențierii (Noe în raport cu lafet, Ham și Sem; Sem în raport cu Protos; Sem și Ham în raport cu lafet; Ara în raport cu lafet, Ham și Sem), reflectate la nivelul construcției personajelor. Personajele din teatrul lui Sîrbu vor acționa impulsiv și vor întreține necesitatea diferențierii în raport cu *celălalt*, discursul acestora ilustrând acest fapt, întrucât pentru Ham, lafet sau Sem, Protos nu este un om, ceea ce va întreține acțiunile de respingere a diferitului, Protos fiind doar exponentul unei lumi trecute. Mai mult decât atât, pentru cele trei personaje masculine, personajul central al textului, Noe, reprezintă chiar necunoscutul, deoarece „IAFET: Ei, tata e o altă lume. Pentru noi, necunoscută...”¹⁰. Din acest punct de vedere, Noe va desemna o lume posibilă pe care însă Sem, lafet și Ham o consideră a fi doar o iluzie a bătrânului. Pentru Noe însă *arca* este doar o lume între lumi, dar care este condiționată totodată de unitatea familiei, întrucât „o familie este începutul și sfârșitul lumii.”¹¹. Rezultă deci că *arca* este „construită mai curând ca pe un univers de idei și simboluri legate de rosturile, de dificultățile prin care trece lumea contemporană, decât pe un univers uman propriu-zis.”¹², astfel încât nesiguranța, spaima refuzului și a depozitării devin piedici în relaționarea cu *alteritatea*.

Mai mult decât atât, pentru Noe „Arca asta călătorește în întuneric și lumină, între viață și moarte.”¹³, dar pentru cei trei fii *arca* are doar o valoare materială. Aceasta nu este decât un spațiu care le limitează existența. Din acest motiv, lafet, Ham și Sem acordă o atenție sporită banalului cotidian, căci este singura modalitate pentru ei prin care pot depăși limitele impuse de acest spațiu limitat, descris dintru început astfel: „e Arca, Arca lui Noe – dar noi ne-o imaginăm ca pe un vas ultramodern, amestec de transatlantic și distrugător, construit din oțel și având toate instalațiile tehnice necesare unei rapide plutiri... Bărci de salvare nu se văd, vasul acesta nu poate avea bărci de salvare.”¹⁴. *Arca* va deveni așadar

un spațiu al pierderii înaintea de toate, ceea ce se poate observa, de altfel, și în textul lui Blaga, unde anularea oricărui dialog cu *alteritatea* tulbură ordinea ancestrală a *satului*, context în care ciurma se va instala. Imaginea *satului* din Tabloul al II-lea în care avem „O uliță în același sat. În stânga biserica pe culme. În dreapta casa din primul tablou văzută din altă parte. Pe gardul cimitirului, în jurul bisericii, zac grămadă cadavre de oameni. Parte dintre oameni au fugit din sat. Cei care au rămas se topesc pe rând de boala adusă de vânt. O spaimă plutește în văzduh. Pe uliță câțiva feciori cu babe joacă jocul ciumei. Vârtejul jocului se pierde pe drum.”¹⁵ prezintă o lume în desfacere. Este o lume prinsă în jocul morții, întrucât plecarea Vochiței este privită ca o răătăcire în lume și ca o înstrăinare față de singura lume care-i poate oferi coerență devenirii sale.

Dinamica existențială a Vochiței întreține astfel metamorfozele satului-idee, motiv pentru care întoarcerea *acasă* a acesteia prevede restaurarea vechii ordini, întrucât Mama „moare în extaz”¹⁶, iar amestecul dintre lumea viilor și cea a morților va dispărea. Din acest punct de vedere, moartea Mamei va implica în același timp resurecția lumii de la început, deoarece „Lumile trebuie să-și urmeze propriile legi în ordinea universală a creațiunii.”¹⁷, astfel că „Întreaga zbatere a Mamei de a-și împlini dorul să o vadă pe Vochița a fost în fapt împlinirea morții.”¹⁸. Totodată, Mama din piesa de teatru a lui Blaga este versiunea feminină a lui Noe din *Arca Bunei Speranțe* a lui Sîrbu. De fapt, cele două personaje sunt exponenții unei lumi ancestrale opuse celei imediate pentru care nu contează relația cu *alteritatea*. De aceea, ritualul Mamei descris în Tabloul al III-lea, care evidențiază amestecul dintre lumea viilor și cea a morților prin chemarea lui Constandin, respectiv inițierea unui ritual de a transmite prin testament arca fiului care va reuși să o cucerească pe Ara în cazul lui Noe din *Arca Bunei Speranțe* sunt acțiuni prin care se încearcă întoarcerea la un spațiu-idee. Dacă în cazul pantomimei lui Blaga întoarcerea Vochiței reprezintă refacerea satului-idee, în cazul dramei lui Sîrbu, întârzierea deciziei Arei de a se căsători anulează posibilitatea refacerii

spațiului-ancoră, întrucât Ara „e Arca.”¹⁹. Astfel, *arca* va reprezenta în final un spațiu care macină destine în devenire, cuvintele Arei ilustrând acest fapt: „Cerule, oameni buni, salvați sufletele noastre! Nu trebuie să moară! lafet nu trebuie să moară! Altfel, altfel...”²⁰.

Mai mult decât atât, *Arca Bunei Speranțe* surprinde încercările de supraviețuire într-o lume care limitează devenirea. În acest context, fuga lui Protos de pe *arcă* reprezintă un act al revoltei, întrucât acesta caută o „altă lume. Altă Arcă. Alți oameni.”²¹ cu toate că pentru Ara „noi suntem lumea, noi suntem oamenii!”²². Pentru Protos, *arca* este o lume ermetică, ce nu acceptă diferitul, drept pentru care închiderea într-o lume dată nu permite o cunoaștere deplină. Totuși, pentru Ara *arca* nu este doar un spațiu marginal care configurează o lume ermetică, ci este o sumă a lumilor posibile ce trebuie însă descoperite.

În concluzie, „Textul dramatic al lui Sîrbu, ca și cel prozastic sau diaristic, are în primul rând funcția de a descoperi, de a dezvălui, a efectua secțiuni transversale în corpul bolnav al realității, în epoci trecute sau prezente, și a oferi cititorului harta interioară a individului și a comunității, împreună cu soluțiile de supraviețuire încă disponibile.”²³. *Arca Bunei Speranțe* reflectă în definitiv, din acest punct de vedere, imagini în oglindă ale unor lumi care se preschimbă constant în funcție de dialogul realizat cu *alteritatea*. Dacă la început este descris un spațiu-ancoră, un spațiu-ermetic, la final va fi conturat un spațiu-limită, care susține degradarea. Lumea descrisă în drama lui Sîrbu este o lume a suprafețelor redată și de munca frenetică a lui Sem de a organiza conform propriilor principii regnul animal, prezentând astfel „corpul bolnav al realității”. Personajele sunt așadar doar exponenții unei lumi în derivă, ai unei lumi în desfacere, aflate în imposibilitatea restaurării unei ordini primare în contextul în care spațiul și-a pierdut în imaginarul colectiv semnificațiile inițiale. De aceea, pentru acestea, *arca* este doar un dat și nu implică alte semnificații pentru multe dintre personajele care o locuiesc. În ceea ce privește pantomima lui Blaga, aceasta reflectă existența unei relații directe între spațiul-punte și

personaj. Plecarea Vochiței a revelat semnificațiile *satului*, ca centru al lumii, motiv pentru care restaurarea vechii lumi a fost condiționată de reîntoarcerea personajului feminin cu scopul de a reface dialogul cu *alteritatea*, cu Mama, dar și pentru a substitui funcția Mamei de principiu ordonator al unei lumi în devenire. Personajele blagiene sunt, prin urmare, „exponentul unor forțe primare, originare”²⁴ în care „întâlnim spiritele unei lumi fantastice, magice, venită de dincolo de orizonturile imediate.”²⁵, ceea ce regăsim, de altfel, și cazul lui Noe sau al Arei din piesa lui Sîrbu. Însă, dacă pentru Blaga toate personajele trebuie să contureze o lume magică, absconsă, la Sîrbu observăm că doar anumite personaje sunt purtătoarele semnificațiilor unui spațiu-idee, celelalte fiind doar exponenții unei lumi imediate, concrete. În definitiv, spațiul-idee imaginat în *Arca Bunei Speranțe* este reconfigurat în totalitate prin *Înviere*.

Note:

¹ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 15.

² Lucian Bâgiu, *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, p. 111, disponibil online https://portal.research.lu.se/ws/files/24360789/Lucian_Blaga_i_teatrul._Eseu_despre_absolutul_este

tic.pdf, accesat la data de 17.11.2019.

³ Antonio Patraș, Ion D. Sîrbu. *De veghe în noaptea totalitară*, ediția a II-a, Sibiu, InfoArt Media, 2011, p. 86.

⁴ Lucian Bâgiu, *op. cit.*, p. 107.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 107-108.

⁶ Ion D. Sîrbu, *Arca Bunei Speranțe*, București, Editura Eminescu, 1982, p. 13.

⁷ Lucian Bâgiu, *op. cit.*, p. 110.

⁸ Lucian Blaga, *Opera dramatică*, Sibiu, Editura „Dacia Traiană”, 1942, p. 365.

⁹ Vasile Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, p. 22.

¹⁰ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 18.

¹² Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 86.

¹³ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 373.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 389.

¹⁷ Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul: jocurile dramei: Tulburarea apelor, Fapta, Daria, Înviere*, București, Editura Anima, 2017, p. 353.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 352.

¹⁹ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 79.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 91.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 72.

²² Idem, *Ibidem*.

²³ Daniel Cristea Enache, *Un om din Est. Studiu monografic*, București, Curtea Veche, 2006, p. 222.

²⁴ Lucian Bâgiu, *op. cit.*, p. 113.

²⁵ Idem, *Ibidem*.

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



BIBLIOGRAFIE:

Bâgiu, Lucian, *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, disponibil online <https://portal.research.lu.se/ws/files/24360789/>

Lucian_Blaga_i_teatrul._Eseu_despre_absolutul_estetic.pdf, accesat la data de 17.11.2019.

Blaga, Lucian, *Opera dramatică*, Sibiu, Editura „Dacia Traiană”, 1942.

Cristea Enache, Daniel, *Un om din Est. Studiu monografic*, București, Curtea Veche, 2006.

Fanache, Vasile, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Modola, Doina, *Lucian Blaga și teatrul: jocurile dramei: **Tulburarea apelor, Fapta, Daria, Înviere***, București, Editura Anima, 2017.

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu. De veghe în noaptea totalitară*, ediția a II-a, Sibiu, InfoArt Media, 2011.

Sîrbu, Ion D., *Arca Bunei Speranțe*, București, Editura Eminescu, 1982.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Universul distopic din povestirea Șoarecele B

Adela CHINDRIȘ

1. Argument

Pe fondul regimului comunist în care Ion Desideriu Sîrbu a trăit, acesta a încercat, prin operele sale diversificate, să tragă un semnal de alarmă asupra absurdului și răului provocate de politica totalitară. A ironizat, criticat și blamat sistemul prin mijloace subtile, aspecte perceptibile și la nivelul povestirilor din culegerea *Șoarecele B și alte povestiri*. Bazându-se pe povestirea *Șoarecele B*, lucrarea de față își propune să analizeze componentele de construcție ale microuniversului textual bazat pe ideologia de stânga. Conceptele discutate în acest studiu sunt modelate de-a lungul textului-suport într-o manieră alegorică și ironică, având ca scop expunerea maladiilor regimurilor totalitare, în speță cel comunist.

2. Universul textual: concepte

Pentru a crea **universul parabolic** al povestirii, Ion D. Sîrbu apelează la instrumentarul animalier, *Șoarecele B* devenind „o replică autohtonă la *Ferma animalelor* a lui Orwell, cu care are în comun insolitul fabulei”¹. În spiritul alegoric se poate afirma că agenții experimentului lui Fronius sunt doi șoareci ținuti în cușcă, privați de libertate. *Cușca* dobândește un înțeles simbolic, reprezentând cadrul în care noul regim va fi implementat. Analogic, *laboratorul* lui Fronius poate fi asociat spațiului european aflat la moment de cumpănă. Caracterul apocaliptic, ieșit din normal este sugerat de descrierea acestui spațiu închis: „mirosea ciudat a șoareci, a brânză, a mușgai”². Elementul civilizator este distorsionat: „Cărți, în

dezordine, peste tot: un bust al lui Wundt, într-o firidă, părea că râde în lumina destul de zgârcită a camerei”³. Extrapolând, această imagine poate trimite la proiecția unei Europe care se rupe de caracterul civilizator de altădată și care se îndreaptă spre neglijarea valorilor nobile ale libertății.

La nivelul **personajelor** se poate stabili o concordanță cu realitatea istorică. Din acest punct de vedere se pot identifica două mari categorii: ideologul și societatea. Pe de-o parte, ideologul este reprezentat de Fronius, care este asociat gânditorilor ale căror lucrări propun crearea unei lumi utopice (începând cu Platon și ajungând până la Marx și Engels). Acesta delimitează teoretic și conceptual fundamentul ideologic totalitar, bazat pe „logica fără cusur a *colaborării*”⁴. Pe de altă parte, cei care „populează” acest spațiu sunt șoarecii (A și B), care reprezintă indivizii dintr-o anumită societate aflată în schimbare, într-o criză a istoriei. Asocierea cu opera orwelliană, făcută anterior, nu este întâmplătoare, deoarece acești șoareci, la fel ca în cazul animalelor de la ferma Manor, dobândesc diferite funcții și însușiri. Pe de-o parte se plasează șoarecele A, cel care preia, gradual, puterea și o folosește în scopul propriu, iar, pe de altă parte, se află șoarecele B, credulul și ostilul, care devine un martir al regimului.

Odată ce universul și componentele sale au fost stabilite și conturate, focalizarea se mută asupra unor concepte cheie cu care textul operează. Unul dintre acestea este conceptul de **experiment**. În mod analogic, exploatarea celor doi șoareci trimite la experimentul comunist bolșevic bazat pe ideologia social-democrată stipulată de Marx și Engels, întreprins ulterior și

în spațiul românesc cu mici modificări. La baza experimentului lui Fronius se afla ideea de *colaborare* a celor doi șoareci, trimitând implicit la ideea utopică comunistă de unire a forțelor cu scopul de a crea un bun comun: „Vreau ca unul din șoareci să renunțe la foame, la instinct, să stea calm pe talgerul balanței, până când celălalt mănâncă liniștit”⁵. Dorința lui Fronius este bazată pe un fundament ideatic bine conturat, la fel ca în cazul bolșevicilor: „Conform ideilor lui Marx și ale lui Engels, toată societatea devine o mare fabrică care operează în conformitate cu un plan gândit anterior”⁶. La fel ca aceștia, Fronius își propune ca prin acest experiment să dovedească teoria conform căreia instinctualitatea are o natură maleabilă și poate fi corectată prin supunerea față de un anumit set de reguli. Totodată, această colaborare amintește de *contractul* utopic introdus de iluminiști, dar care este „deformat” de-a lungul secolelor. Microuniversul totalitar din cușcă nu este bazat pe ajutor reciproc, cooperare și înțelegere, principii stipulate de „ideologul” Fronius, ci pe supremația celui puternic, șoarecele A.

De-a lungul experimentului amintit anterior, șoarecii întreprind diferite acțiuni prin care se transpun anumite aspecte sociale recurente în planul real și, implicit, inerente într-un univers totalitar. **Ura**, de pildă, reprezintă una dintre consecințele încercării de a crea o societate bazată pe egalitate perfectă. Constrângerile la care sunt supuși indivizii, dar și uniformizarea existenței lor, conduc la apariția unui *tiran*, caracterizat prin ostilitate, dar care, într-un mod mârșav și pragmatic, reușește să acapareze puterea și să îi suprimă pe ceilalți. În momentul în care asemenea entități se formează, se poate deduce **eșecul** așteptat al experimentului totalitar. Aceste aspecte sunt conturate în textul-suport într-un mod ingenios: „A îl zgâlțâia, îl mușca, îl împingea cu botul [pe B]. La un moment dat, bătaia deveni atât de aprigă, încât cele două ghemotoace, încheștate unul de gâtul celuilalt, se rostogoleau în arenă ca niște adevărați gladiatori”⁷. Tiranul, șoarecele A, profită de slăbiciunea și sensibilitatea lui B, încercând să își impună dictatura, procedeu similar realității secolului al XX-lea din partea

întunecată a Europei, acest eșec fiind asociat, de fapt, incapacității omului „căzut din nou, la sfârșit, în istoria care îl consumă”⁸. Individul este subordonat timpului istoric, fiecare tragedie din parcursul acestuia fiind doar un punct insignifiant, care trebuie depășit.



Un alt concept prezent în text este **uniformizarea**, specifică regimurilor totalitare. Fronius alege două entități aflate pe aceeași poziție și încearcă să le lipsească de individualitate. Motivul care stă la baza acțiunilor sale este inegalitatea văzută ca „o consecință a mizeriei sociale”⁹. Totuși, nivelarea celor doi șoareci nu este una deplină. Puterea fiind acaparată de șoarecele A, acesta devine *dictatorul*, care se impune, iar șoarecele B devine *omul de rând*, care se supune. De aici se deduce ipocrizia regimurilor totalitare, care, bazate pe idei utopice, nu fac altceva decât să alieneze și să distrugă elementul social, lipsit de apărare. Încercarea de a egaliza indivizii este, în mod clar,

sortită eșecului și absurdă, în definitiv unul dintre elemente ridicându-se și impunându-se asupra celorlalte. Acest lucru se întâmplă și la nivelul textual: „acum văzui limpede că unul din subiecți era evident mai plin, mai gras”¹⁰.

De asemenea, *lumea* din cușcă este bazată pe o economie centralizată, tipică mediilor dictatoriale. Afirmatia potrivit căreia „statul deține mijloacele de producție, deci îi conferă planului caracterul «socialist»”¹¹ se pliază pe scenariul din text, șoarecii având drept bun comun *cașcavalul*, singura sursă de hrană. Acesta este deținut de o singură persoană, aflată în autoritate, care centralizează porția de administrare.

Modul în care sunt numiți participanții la experiment tinde spre anihilarea individualizării. Fronius alege să îi numească șoarecele A, respectiv șoarecele B, acest lucru sugerând deșertăciunea universului în care ei sunt testați. Accentul se pune pe experiment, nu pe participanții din cadrul lui. În realitatea istorică a fost la fel. Omul este neglijat, iar focalizarea se mută pe rezultate, pe productivitate. Acesta e redus la indicativul pe care îl are într-un colectiv. Individul fiind anihilat, se mizează pe colectivitate, masă, care e manipulabilă.

Alte două trăsături ale regimurilor comuniste surprinse în textul suport sunt **automatismul** și **manipularea**. Fronius le schimbă celor doi șoareci modul de viață natural, configurându-le o traiectorie nouă, alte preocupări. Acesta își propune să le distrugă trecutul și să îi mecanicizeze: „vâr excitantul [...]”. Năvălesc ca nebunii! Degeaba. Becul acesta roșu le indică interdicția. Dacă își lipesc botul de clanța firidei unde e mâncarea, se electrocutează”¹². Astfel, Fronius încearcă să îi robotizeze pe cei doi actați, dorind, de fapt, să dovedească valabilitatea teoriilor sale. Anihilarea *sinelui* se desfășoară pe fondul instaurării **fricii**, tehnică specifică totalitarismului: „Pentru ca experimentele totalitare să izbândească, teroarea și ideologia reprezintă instrumente obligatorii de exercitate a puterii”¹³. Șoarecii sunt maltratați dacă încearcă să se răzvrătească, iar pentru a evita acest lucru, ei trebuie să se adapteze, să se supună, cel mai maleabil învingând (șoarecele A).

În ceea ce privește **ariile de cunoaștere**, se pot identifica două direcții: una empirică și una umanistică. Cele două sunt puse în antiteză în mod intenționat și ironic pentru a sugera atitudinea comunismului față de domeniul științelor exacte. Cea umanistă e reprezentată de profesorul de ontologie. Această direcție vizează un umanism în sensul clasic, al „perfecționării” individului care își păstrează abilitățile critice. Cea reală, empirică este reprezentată de către Fronius, profesorul de psihologie experimentală. Acest empirism primește o conotație „pseudo-științifică”. Chiar dacă ar trebui să pună în centrul său omul, acesta se orientează spre rezultate, statistici, care transcend umanul, chestiune articulată de Richard Overly în definiția sa adusă gulagului: „[gulagul] simbolizează corupția politică și ipocrizia unui regim dedicat formal progresului uman, dar capabil a subjuga milioane în timpul acestui proces”¹⁴. Întreaga operă pune în evidență importanța pe care o oferă regimul totalitar cunoașterii științifice, bazată pe principii clare, pe dovezi, pe fapte, pe experimente, în dauna celei umaniste, care pune în centrul său omul și afectul. Cele două moduri de raportare la lume sunt sugerate și prin limbaj. De pildă, replicile lui Fronius, care sunt, în cea mai mare parte, bombastice, abstracte și legate de experiment, denotă atât rigiditatea (limbajul de lemn), cât și goliciunea ideologiei totalitare: „Eu pregătesc o lovitură, indirectă, dar periculoasă, dată ideii de imutabilitate. [...] nu există diferențieri funciare ineluctabile nici în societate”¹⁵. Lexicul din domeniul experimentului (*talger*, *balanță*, *semnale*, *lumini*) amplifică atmosfera de sufocare, în care elementul uman este suprimat.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

3. Concluzii

Având în vedere conceptele prezentate anterior, *Șoarecele B* nu este altceva decât o expunere a principalelor metehne ale regimurilor totalitare. Sîrbu încearcă prin acest text să dovedească umbra pe care regimul comunist o aduce asupra societății românești, lucru pe care îl face într-un mod inedit, prin construirea unui univers alegoric și ironic în care șoarecii sunt actanții.

Textul mai trimite și la ideea conform căreia orice regim totalitar are la baza sa o ideologie, un fundament gândit cu dorința de a echilibra societatea și glorificat de creatori pe nedrept, după cum susține și Antonio Patraș: „Moartea șoarecelui B, moartea tuturor victimelor represiunii totalitare nu poate umbri frumusețea și fascinația ideii”¹⁶. Din prisma părinților fondatori ai regimurilor distrugătoare lumea construită pe aceste principii este una perfectă, glorificată, însă această lume ipotetică ar trebui să aibă în centrul său „individul uman automatizat, omul-masă”¹⁷. Totuși, omul, ființă cu afect și conștiință, nu poate fi modelat aidoma unei mașinării, de aici născându-se conflictele *democrație-totalitarism*, care au lăsat o umbră în istoria secolului al XX-lea. Sîrbu încearcă să demonteze mitul lumii utopice prin crearea acestui univers sumbru, utilizând alegoria ironică ca modalitate de prezentare.

Note:

¹ Antonio Patraș, *Ion D. Sîrbu. De veghe în noaptea totalitară*, Ediția a II-a, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011, p. 179.

² Ion D. Sîrbu, *Șoarecele B și alte povestiri*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 320.

³ Idem, *Ibidem*.

⁴ Daniel Cristea-Enache, *Un om din Est*, București, Editura Curtea Veche, 2006, p. 280.

⁵ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 322.

⁶ A. Walicki, *The Communist Utopia and the Fate of the Socialist Experiment in Russia*, în „Russian Studies in Philosophy”, nr. 39 (4), 2001, p. 5-31, aici p. 18. În original: “According to the ideas of Marx and Engels, all of society will become one big

factory operating according to a previously thought-out plan”. Traducere proprie: „Conform ideilor ale lui Marx și ale lui Engels, toată societatea devine o mare fabrică care operează în conformitate cu un plan gândit anterior.”.

⁷ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 340.

⁸ Daniel Cristea-Enache, *op. cit.*, p. 283.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 323.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 340.

¹¹ Richard Toye, *The Labour Party and the Planned Economy 1931-1951*, Suffolk, The Boydell Press, 2003, p. 5. În original: “the state owns the means of production, thus giving the plan its ‘socialist’ character”. Traducere proprie: „statul deține mijloacele de producție, deci îi conferă planului caracterul «socialist»”.

¹² Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 321.

¹³ Vladimir Tismăneanu, *Diavolul în istorie. Comunism, fascism și câteva lecții ale secolului XX*, Traducere din limba engleză și indice de Marius Stan, București, Humanitas, 2013, p. 62.

¹⁴ Richard Overly apud Vladimir Tismăneanu, *op. cit.*, 2013, p. 58.

¹⁵ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 323.

¹⁶ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 178.

¹⁷ Idem, *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE:

Cristea-Enache, Daniel, *Un om din Est*, București, Editura Curtea Veche, 2006.

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu. De veghe în noaptea totalitară*, Ediția a II-a, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011.

Sîrbu, Ion D., *Șoarecele B și alte povestiri*, București, Editura Humanitas, 2006.

Tismăneanu, Vladimir, *Diavolul în istorie. Comunism, fascism și câteva lecții ale secolului XX*, București, Humanitas, 2013.

Toye, Richard, *The Labour Party and the Planned Economy 1931-1951*, Suffolk, The Boydell Press, 2003.

Walicki, A., *The Communist Utopia and the Fate of the Socialist Experiment in Russia*, în „Russian Studies in Philosophy”, nr. 39 (4), 2001, p. 5-31.



Criza identitară și conflictul de gen în teatrul lui I.D. Sîrbu

Alina DUMITRESCU

1. Scurtă zugrăvire a teatrului lui I.D. Sîrbu

Deși subapreciată pe alocuri de masa criticii, dramaturgia lui Ion Desideriu Sîrbu face analiza unor concepte ideologice de forță majoră, prin însăși simplitatea detaliului. Marcat de influența creației lui Lucian Blaga, I.D. Sîrbu reușește să alcătuiască o operă care captează atenția prin revolta spiritului descătușat, prin șocul subtilității mesajului și, nu în ultimul rând, prin curajul individului de a se rupe de morala convențională. Avem de-a face, așadar, cu o operă dramatică „manifest”, care rezonază cu mentalitatea omului captiv, incapabil de a se elibera din cauza presiunii epocii. Se observă cum I.D. Sîrbu construiește scena operelor sale pe fundalul dramei politico-sociale, de aici rezultând temperarea aplombului său literar, constrâns la tăcere de către puterea politică – „principala cauză a deprecierii teatrului românesc, degradat prin imixtiunea comenzii politice”¹.

Nu am greși dacă am socoti teatrul lui I.D. Sîrbu drept experiment literar, întrucât dramaturgul încearcă să „reabiliteze *genul dramatic ca gen literar, beletristic*”². Cu toate acestea, surprinzând modul în care Sîrbu construiește firul dramatic, deloc încărcat în decor și personaje, ci mai degrabă în ideologiile care se pot citi în acestea, dramaturgul mizează, mai presus de toate, pe eficacitatea silogismului aplicat în teatru. El plasează anumite tipuri de personaje în conjuncturi tipic cotidiene, ușor banale, mizând pe secvențialitatea ideii de bază și pe eficiența schimbului de replici care antrenează atmosfera. Rezultă, așadar, un „teatru de idei”³, care oferă o filosofie asupra individului urban, o filosofie asupra diletantului

prins într-o existență maladivă. Sîrbu înțelege criza lumii și încearcă să o pună în lumină prin ridicolul caracterelor umane, prin banalitatea mentalității colective și chiar prin obsesia individului de a se complăce în moravurile epocii. Dinamica teatrului său nu este dată de acțiune, ci de către fluxul ideilor care nu se epuizează niciodată; replicile personajelor taie în carne vie, pe măsură ce tensiunea urcă, mesajul este trezit la viață de nimic altceva decât de voința unei conștiințe flămânde. Dramele la care iau parte personajele pieselor sunt simbolice, în contextul în care ele trebuie marcate de revelație. Or, aceasta nu poate fi posibilă fără zbucium, conflict și, mai mult decât



atât, fără pregnanța meditativă a dialogului. „Teatrul e mișcare, conflict”⁴, cel din urmă fiind dublat de duzina „cuvintelor de serviciu”⁵ care conferă un caracter ciclic dramei și o prelungesc până spre final. Fiind adeptul nonconformismului în ceea ce privește opera sa dramatică, I.D. Sîrbu reușește să facă analiza unei lumi ipocrite, mincinoase, în care adevărul fundamental pare a fi o nălucire a conștiinței. Dramaturgul renunță la „maestrită”⁶, lăsând personajele să se distrugă singure, în tensiunea crizei identitare care le acaparează. Situațional, șocul derivă din agresivitatea potențială a ideilor înfățișate; criza individului se derulează ca un film, în succesiuni cinematografice, menite să amplifice impactul și să bruieze conștiința. Prin „deschiderile psihologice”⁷ la care se supun personajele teatrului lui I.D. Sîrbu, colapsul lumii contemporane se precipită, iar forța ideologică a cuvântului devine o manifestare împotriva unei atitudini duplicitare.

Precum am menționat anterior, personajele funcționează, în teatrul lui I.D. Sîrbu, ca factori de propagare a crizei, în toate aspectele ei – identitară, relațională, politico-istorică, colectivă, conceptuală ș.a.m.d. Aglomerarea de schimburi de replici are tocmai funcția de „descifrare a rosturilor mai generale ale ființei”⁸; se observă, pe alocuri, o încărcătură dialogală dusă până la extrem, însă care nu perturbă revelația din planul conștiinței. În piesele lui I.D. Sîrbu „înțelesurile sunt limitate, iar neînțelegerea poate fi semnul imperturbabilului mister ontic”⁹ – acest lucru sintetizând motivul pentru care teatrul dramaturgului funcționează ca armă a cunoașterii, ca replică la naturalismul epocii.

Orientându-ne înspre zona psihologiei lui I.D. Sîrbu, de precizat ar fi faptul că aceasta, deși plenară prin fluctuațiile conștiinței care se zbate în criză, se dovedește mai degrabă a fi o psihologie schematică, o psihologie tezistă, și nu atât a personajului. Dramaturgul ia drept catalizatori „personaje mai mult abstracte, schematice din punct de vedere psihologic, întruchipând anumite idei”¹⁰. Așadar, personajele se circumscriu unor înțelesuri și semnificații stratificate, dedesubtul cărora există adevărul – apogeul care se vrea a fi teatrul lui I.D. Sîrbu.

2. Criza identitară și ramificațiile ei în zona femininului

În continuarea lucrării de față, pentru a surprinde îndeaproape consecințele crizei identitare, în raport cu vibrația conflictului (inter)uman, ne vom axa pe studiul a două dintre personajele feminine prezente în teatrul lui Ion Desideriu Sîrbu – Fanny Cluceru, protagonista piesei *A doua față a medaliei*, și Silvia Socol, eroina operei dramatice *Amurgul acela violet*. O observație necesară ar fi faptul că femeile din teatrul lui I.D. Sîrbu au capacitatea de a naște drama (îndeosebi în piesele precizate anterior). Acestea nu dezbină armonia planului în mod premeditat, ci mai degrabă inconștient. Însă, odată ce declanșează trauma, ele aleg revolta și lupta drept o încercare de desființare a anarhiei. În chip oximoronic, acestea reiterează simbolurile din teatrul dramaturgului, considerând zbuciumul indispensabil pentru vindecare. Lăsând deoparte contrastul profunzimii femeii față de cea a bărbatului, în teatrul lui I.D. Sîrbu femeile rezonează cu forța plenară a conflictului la scară largă, alimentează crescendoul dramei individuale până în punctul în care ajung la derută în percepția lor despre lume. Motivul pentru care personajele feminine se dedublează – în eroine și în același timp în antieroine – este dat de presiunea societății care le subminează complexitatea individuală. Suferința femeii este catalogată a fi atât de ordin identitar – de aici și frământarea sinucigașă a memoriei și psihicului – cât și de ordin politico-social – întrucât vicisitudinile epocii produc scepticismul consubstanțial. Femeile trăiesc, în piesele lui I.D. Sîrbu, un „joc al minții”¹¹, deoarece se va observa pe parcurs că ridicolul și telenovelisticul situațiilor în care acestea activează le vor identifica drept victime ale propriilor lupte.

A. Fanny Cluceru și criza întemeiată pe incertitudine

Într-o primă instanță, piesa-melodramă *A doua față a medaliei* aduce în fața publicului „revolta romantică a femeii”¹², a cărei forță de



reprezentare este protagonista Fanny Cluceru. Aceasta trăiește, pe tot parcursul piesei, efectele bovarismului contemporan, născut din disperarea eroinei de a căuta sensul hazardului în care este prinsă. Precum mărturisește criticul Antonio Patraș, „Fanny se transformă dintr-o soție «clorofilică» și abulică, cu o viziune idilică asupra vieții, într-o femeie «revoluționară»”¹³; argumentul sintetizează metamorfoza personajului care capătă glas datorită zbuluciumului și care își trezește conștiința într-un moment de criză absolută. Declanșarea dramei se produce subit, în urma unui eveniment mai mult sau mai puțin banal – o ieșire colectivă la pescuit – în care publicului nu i se dezvăluie amănuntele care stârnesc colapsul personajului feminin. Mai mult decât atât, cauza crizei rămâne până la finalul piesei un mister, dramaturgul încercând să facă publicul atent la efectele acesteia și nu atât la circumstanțele care au generat-o. Ivirea bruscă a personajului la casa familiei Cluceru – însoțită de un decor care amplifică tensiunea dramatică: *se aude*

vijelia – relevă instantaneul dramei identitare, pe care Fanny Cluceru îl conștientizează și îl asumă.

Prăbușirea în criză dă startul unei căutări sisifice de răspunsuri și soluții, atât în planul conștiinței (după cum rezultă din succesiunea monologurilor interioare sau a replicilor în suspensie), cât și în cel al interacțiunilor cu celelalte personaje (însuflețite de dialoguri explozive, cu aciditate verbală). În prima parte a piesei, se observă cum Fanny Cluceru debutează în poziția de victimă a împrejurărilor, dezvăluindu-și nimicnicia și caracterul amorf prin fugă; aceasta se refugiază în casa familiei, comportându-se ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat, spre deruta celorlalți prezenți. Ulterior, își arogă drama, într-o încercare de a se destăinui personajului feminin Magda: „Am fost totdeauna fată cuminte. Aceasta e prima mea nebunie. N-am dreptul?”¹⁴. Prin acest prim pas pe care îl face, protagonista își cere dreptul de a suferi, de a răbufni, de a-și permite criza identitară pe care o resimte; nevoia personajului de a trăi o dramă apărută pe neașteptate în cotidian, dezvăluie necesitatea revoltei și asiduitatea chinului individual, capabile să lămurească căutarea condiției umane a personajului feminin. Acesta duce nefastul evenimentelor până la apogeu, amplificând incertul situațional, de vreme ce publicului nu i s-a prezentat cauza reală a tragediei personajului. Ea îi mărturisește Magdei (întruchiparea forței de atenuare a conflictului) – „Am fost ucisă!” (p. 167), argument care crește impactul crizei preschimbate în înfrângere definitivă, deformând luciditatea personajului până în punctul în care îl face capabil să refuze lupta. Prin replica „Am pierdut, într-o clipă, tot sensul vieții” (p. 167), protagonista simte nevoia de a exagera drama, tocmai pentru a-i întări gravitatea în ochii martorilor induși în eroare de lipsa explicațiilor. Se observă cum două planuri antitetice – *într-o clipă* și *tot sensul vieții* – se situează complementar în drama personajului, întrucât spontaneitatea crizei nu se răsfrânge doar asupra trăirii de moment, ci prelungește sentimentul, ținând personajul captiv în traumă. Dacă la început, criza identitară se manifestă, în

cazul eroinei Fanny Cluceru, sub forma unei denegații a depășirii ei (personajul conștientizând înfrângerea și resemnându-se la permanența eșecului), ulterior, ea ia amploare până în punctul în care personajul verbalizează consecințele conștiinței torturate – „Aș merge în piață și aș urla totul la megafon” (p. 168). Se observă cum personajul iese din starea de paralizie anterioară, anunțându-și importanța eliberării din șocul evenimential, prin manifestarea extremă a durerii, și anume, prin *urlet* – acest simbol al crizei care face personajul să se rupă, deopotrivă de halucinația unei existențe goale, cât și din rătăcirea inconștientă în propriile decepții.

În contraatac, personajul Magda răspunde manifestărilor de criză ale lui Fanny Cluceru, prin replica „Tu vezi numai drama ta, drama ființei tale” (p. 170), menită să adâncească conflictul prin lipsa de empatie de care dă dovadă. În dialogul dintre cele două are loc confruntarea a două concepții diferite: cea a Magdei – proclamând ridicolul crizei, care este alimentat de ignoranța protagonistei față de avantajele poziției sociale de care dispune, și cea a lui Fanny Cluceru – desființând argumentul rostit, prin instigare la revoltă împotriva cruzimii a cărei victimă decide să rămână. În final, vacuitatea argumentului lui Fanny este acceptată de către Magda, din dorința de a depăși rapid incomoditatea situației. Scena se încheie cu un scurt monolog al personajului Fanny Cluceru care își trezește conștiința spre încercarea de depășire a crizei. Deși acționează din nevoia de a-și înțelege drama și de a-i trasa conturul, determinarea personajului rămâne inertă; protagonista se încurajează pe sine să se elibereze de sub supliciul crizei, dar în același timp, lipsa de perspectivă de care dă dovadă în alăturare cu ipocrizia societății care o desfigurează reprezintă instrumentele cheie ale declinului personajului principal. Către finalul primei scene, Fanny Cluceru îi declară Magdei: „Acum e momentul să sparg toate ușile. Să văd tot, tot, tot.” (p. 171), replică ce pare să îi atribuie triumful asupra propriei conștiințe tulburate. În esență, replica ascunde puerilitatea cu care Fanny Cluceru încearcă să înțeleagă lumea,

întrucât opacitatea caracterului său îi proclamă statutul de victimă a propriilor erori, surprinzând fatalitatea irevocabilă a acestora; prin dorința de a înțelege lumea, personajul feminin se uită pe sine, ajungând în punctul în care aceasta se ciocnește de două lumi difuze – cea psihică și cea cotidiană. Pe măsură ce criza personajului se acutizează, nevoia de a-i atesta finalitatea crește, iar răspunsurile devin vitale pentru ca personajul să își poată însănătoși psihicul. Cu toate acestea, Fanny Cluceru rătăcește în propriile utopii, incapabilă fiind să perceapă dedesubturile. Prin faptul că nu poate înțelege lumea și nici oamenii din jurul ei, protagonista rămâne inconștient captivă în criza identitară. Aceasta se împacă cu nefastul evenimentelor, parcă hipnotizată de alinarea Clarisei, spre finalul piesei. Precum un copil, distragerea din șocul dramatic îi produce pe moment alinare și tinde să acapareze conflictul, stingându-l. Însă, piesa se încheie într-o notă reticentă, motiv pentru care suntem îndreptățiți să credem că maleabilitatea personajului Fanny va fi, în continuare, cauza declanșării dramelor identitare, întrucât erorile de judecată ale acesteia vor răstălmăci sensul tuturor roblemelor de natură existențială ivite. Criza eroinei Fanny Cluceru nu se termină niciodată, camuflându-se într-o „lecție de viață și de «realism»”¹⁵, conflictul personajului cu sine însuși fiind provocat de obsesia interpretării lumii.

B. Silvia Socol și criza trecutului care obsedează

Pe de altă parte, figura feminină centrală a dramei contemporane *Amurgul acela violet* – Silvia Socol – trăiește o altfel de criză existențială, întemeiată pe greșelile trecutului și întreținută de remușcările cu care îi este bântuită conștiința. Drama Silviei Socol ia amploare din cauza forțelor implacabile ale destinului, personajul neavând capacitatea de a le putea controla. Fiind cuprinsă de neputința remedierii greșelilor din tinerețe, protagonista se adâncește în traumă, având certitudinea că va plăti scump pentru greșelile comise. Nucleul

dramatic se conturează în jurul acestei greșeli iremediabile – decizia Silviei Socol de a nu dezvălui identitatea figurii paterne a lui Ștefan Socol – care, nefiind cântărită îndeajuns, ajunge să acapareze nu doar psihicul protagonistei, ci și pe cel al fiului său – acesta reprezentând victima absolută a fatalității.

Spre deosebire de criza eroinei Fanny Cluceru – izbucnită din incapacitatea de a cuprinde sensul lumii în zbucium – drama personajului Silvia Socol o plasează pe aceasta în rolul unei victime lipsite de apărare, care resimte impactul distructiv al faptelor săvârșite în trecut; protagonista nu poate stinge haosul creat, ci va trebui să suporte consecințele, din poziția omului dirijat de curent. După cum se observă din aglomerarea de replici declamative, personajul Silvia Socol își înfruntă, în mod perpetuu, conștiința îmbolnăvită și caută să aducă argumente care să îi susțină verticalitatea faptelor săvârșite; aceasta își provoacă în repetate rânduri chinul, pentru ca mai apoi să se refugieze sub pătura raționamentelor. Reluând argumentul Elvirei Sorohan, personajul feminin este „călău și victimă în același timp”¹⁶, aceasta recunoscând gravitatea acțiunilor comise – și totodată refuzându-le dreptul la clemență – în același timp însă salvându-și conștiința din ghearele vinovăției și invocând pretexte spre a-și calma zbuciumul.

La o privire mai atentă asupra personajului, se poate deduce cu ușurință faptul că Silvia Socol este dominată de incertitudine. Validitatea acțiunilor sale – atât în planul actual, cât și în cel al trecutului – este periclitată de prezența dubiilor. Ținând cont de faptul că drama personajului ia naștere în urma unei decizii luate în disperarea circumstanțelor, întreaga criză identitară are în centru refuzul rațiunii în pofida instinctului drastic. Protagonista înhumează amintirea iubirii clandestine și alege taina drept unica salvare a conștiinței – „Fiecare om are dreptul la o taină” (p. 246). Prin replica dată, personajul se dezice de vinovăție, disimulând culpabilitatea faptelor și gravitează într-un haos al reverberațiilor conștiinței, în care singurul refugiu este resignarea. Silvia Socol manifestă, pe parcursul piesei, încercarea de salvare a

propriei conștiințe năpăstuite – dezgropând trecutul pentru a scăpa de povara vinovăției – dar acest lucru nu este dus până la capăt din pricina îndoielii care claustrează mentalitatea individului. În momentul în care personajul feminin reevocă frământările psihicului, actualizându-le prin întâlnirea cu Cornel Manoliu (căruia îi este dezvăluită, ulterior, paternitatea), aceasta plătește un preț pentru comiterea erorilor de judecată morală, considerând a avea vina pe jumătate iertată – „Mi-am plătit cu umilință toate impozitele față de vremuri și față de oameni” (p. 245). În contrast cu situația personajului Fanny Cluceru, eroina piesei *Amurgul acela violet* rămâne condamnată la ispășire, prin asumarea statutului de mamă; aceasta își calmează zbuciumul prin scurte momente de luciditate, folosindu-se de argumente ca de niște pansamente, însă, în ansamblu, suferința personajului nu dispare, ci se camuflează. Prezența fiului Ștefan Socol, precum și a logodnicei acestuia duc criza identitară a Silviei



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

Socol până în punctul în care îi amortizează impactul devastator. Cu toate acestea, colapsul reapare o dată cu stârnirea lui Cornel Manoliu – cel din urmă însuflețind nu doar ambuteiajul de sentimente și emoții, ci și trauma reviviscentă.

Pătrunzând în dedesubtul piesei, protagonista Silvia Socol își redirecționează drama individuală, fără a fi conștientă de acest lucru; ea îi ascunde fiului său identitatea figurii paterne, socotindu-și gestul moral, datorită evitării unui posibil șoc. Cu toate acestea, asistăm și aici la o deformare a psihicului, întrucât conștiința este alimentată de anxietate, pe fundalul traumei. Din dorința de a nu-și vedea fiul suferind, protagonista îi răpește involuntar dreptul la cunoaștere; chiar și în momentul în care aceasta se obișnuiește cu revenirea partenerului din trecut, ea nu permite depășirea crizei, plutind în derivă printre secrete. Criza personajului dobândește o nouă fațetă, plasându-l în ipostaza de antierou al propriei lupte existențiale; ea rămâne alimentată de acțiunile ineluctabile ale unei mame traumatizate și ale unui copil condamnat la ispășire, transformat fără voie într-un „individ fără secrete, fără amintiri, fără biografie, fără diferență specifică”¹⁷.

În raport cu situația personajului Fanny Cluceru, la Silvia Socol conflictul intrinsec rezonază în plenitudine, zbuciumul protagonistei observându-se atât la nivel vizual – în urma zbaterilor conștiinței intoxicate – cât și la nivel senzorial – prin pregnanța dubiilor și a acțiunilor ezitante de care dă dovadă. Avem de-a face cu un conflict de natură divergentă, întrucât personajul vrea să-și scape luciditatea din strânsoarea delirului, însă este acaparată, din nou de dubiu, fapt care întreține chinul personajului, făcându-l imposibil de stăpânit. Prin replica „Nu e drept și nu e cinstit să stau singură” (p. 245), criza ontologică pare să amortească, însă, în realitate, ea este declanșată din nou, prin negație; întreaga declamație a personajului are rolul unui „exercițiu sofistic”¹⁸, întrucât eroina caută forme alternative care să dovedească justetea raționamentului său. Așadar, publicul este martorul unui monolog în zig-zag, în care fiecare replică declamatoare face personajul să se

contrazică pe sine, făcând evidentă incertitudinea deciziilor luate în hazardul emoțional. Apogeul crizei se reflectă în dezvăluirea protagonistei – „Dar, în noaptea aceea, am crezut că înnebunesc” (p. 245), tragedia personajului feminin fiind cuprinsă în disperarea asumată – resimțită prin prezența verbului *înnebunesc*. Prin folosirea lui în contextul descris, Silvia Socol își conștientizează declinul, situându-se în postura unui damnat fără drept la replică. Sintagma *am crezut că înnebunesc* catalizează criza personajului, dovedindu-i neputința psihică. De aici încolo, conflictul dobândește ca forță de reprezentare trauma, care condamnă personajul la răscumpărare sisifică. În conglomeratul căințelor manifestate în prezent, luciditatea personajului capătă opacitate; protagonista devine subiectul unei existențe ciclice, lipsite de puls. Având luciditatea îngrădită de trauma trecutului, conflictul identitar se prelungește până la momentul revelației – atunci când are loc profanarea *tainei*. Anesteziată de efectul crizei ontologice, personajul Silvia Socol duce o luptă cu propriile forțe distructive, în complementaritate cu imprecizia sorții sub care rămâne captivă. Drama protagonistei piesei *Amurgul acela violet* este drama individului urmărit de trecut, incapabil să își repare greșelile, fiind condamnat să resimtă consecințele prin dezagregarea finală a identității. Întrucât „omul nu mai este ceea ce face – ci ceea ce a refuzat să facă”¹⁹, întreaga criză a personajului Silvia Socol pune în lumină fundația unei existențe aflată în subordinea regretelor.

3. Concluzie

În consecință, substanța dramatică rămâne imortalizată în peisajul pieselor de teatru dezbătute, aceasta având drept exponent criza de gen și de existență cu care se confruntă cele două protagoniste. Dacă marasmul personajului Fanny Cluceru sintetizează în sine declinul femeii într-o societate glacial empatică, care nu rezonază cu apetența personajului pentru cunoaștere și o limitează la a-și dezvolta

propria criză prin zbucium, drama eroinei Silvia Socol nu se mai fundează pe coordonatele socialului derizoriu, ci pe cele ale suicidului conștiinței care pendulează între toxicitatea a două planuri (trecut și prezent), canalizându-și regretele înspre o evoluție compromisă (cea a fiului său, Ștefan Socol). Cu toate acestea, ambele figuri feminine scot de sub giulgiu atributele care declanșează „alienarea și culpabilitatea ontologică”²⁰, întrucât, prin resemnarea în traumă, ele devin agresorii propriilor conștiințe. „Figura non-eroului contemporan”²¹ ia ființă prin ciocnirea a două identități coexistente însă în criză – figura victimei lipsită de orice putere de evadare și figura agresorului care torturează în mod involuntar, fără a ști cum să oprească zbuciumarea. Cele două identități devin congruente în portretul actanților, astfel încât, pe parcursul desfășurării scenice, tot ce va supraviețui din traumă va fi un haos îmblânzit. Individul își va pierde identitatea, fiind inconștient de dezastru, așteptând cuminte până la următoare izbucnire a conștiinței. Precum afirma filosoful Ortega y Gasset, se observă că „în această înstrăinare, omul și-a pierdut trăsătura sa fundamentală, capacitatea de a reflecta [...] și de a se clarifica în legătură cu ceea ce crede și ceea ce nu crede”²².

Prin analiza comportamentală și conceptuală a celor două femei, s-a remarcat faptul că drama identitară atinge gradul maxim în contemporaneitate, moment în care criza nu mai are drept fundație gravitatea cauzelor; ea derivă, mai degrabă, din ridicolul necontrolat al unei situații, accentuând infantilitatea conștiinței care nu știe cum să reacționeze adecvat. Deoarece „piesele lui I.D. Sîrbu reflectă [...] confruntarea omului cu absurdul existențial”²³, se poate spune că dramaturgul mizează pe mediocritatea conștiinței individuale pentru a face „apologia distrugerii”²⁴.

În esență, operele dramatice ale lui I.D. Sîrbu scot în evidență dezordinea sentimentului uman, în contrast cu starea de paralizie a mentalității captive. Protagonistele dramelor stagnează în propria criză, Fanny Cluceru halucinând în bănuiele neîntemeiate, iar Silvia Socol îngropându-și otrava sub egida propriului

copil. După izbucnirea conflictului cu propria moralitate, femeile caută să își justifice platitudinea condiției, printr-o „meditație axată pe cauze, dezbătute totdeodată cu propuneri utopice de remedii”²⁵. Întrucât volatilitatea conștiinței depășește dorința de progres a protagonistelor, acestea se vor circumscrie în traumă permanent, dezvoltând-o atât prin rolul de victimă, cât și prin cel de agresor. Are loc, așadar, un fenomen de scorjire a identității individuale, motivat mai mult sau mai puțin de apartenența la o cotidianitate profanată. Transparența sentimentului este înlocuită de o opacitate brută a realității; femeia este demisă din postura de înger venerat, ajungând un instrument de exercitare a maniilor. Are loc estetizarea grotescului femeii, prin figura sa de protagonistă a crizei, manifestarea tulburărilor de gen și de situație de care aceasta dă dovadă acutizându-i deconcertarea. Navigând într-o apocalipsă a percepțiilor despre viață și oameni, în piesele de teatru ale lui I.D. Sîrbu, femeia „nu mai este o valoare-scop [...] ci victima scârbită a «lumii pe dos»”²⁶.

Note:

¹ Antonio Patraș, *Ion D. Sîrbu: de veghe în noaptea totalitară*, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011, p. 80.

² Idem, *Ibidem*, p. 81.

³ Idem, *Ibidem*, p. 82.

⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 78.

⁶ Idem, *Ibidem*.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 79.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 86.

⁹ Idem, *Ibidem*.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 87.

¹¹ Idem, *Ibidem*.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 116.

¹³ Idem, *Ibidem*.

¹⁴ Ion D. Sîrbu, *Teatru*, Craiova, Editura „Scriul Românesc”, 1976, p. 164. (În continuare vom menționa în corpul textului doar numărul paginii la care se regăsesc replicile personajelor, în volumul de față).

¹⁵ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶ Elvira Sorohan, *I.D. Sîrbu sau Suferința spiritului captiv*, Iași, Editura Junimea, 1999, p. 115.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 114 .

¹⁸ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹ Elvira Sorohan, *op. cit.*, p. 114.

²⁰ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 143.

²¹ Idem, *Ibidem*.

²² Ortega y Gasset *apud* Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 143.

²³ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 143.

²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 144.

²⁵ Elvira Sorohan, *op. cit.*, p. 116.

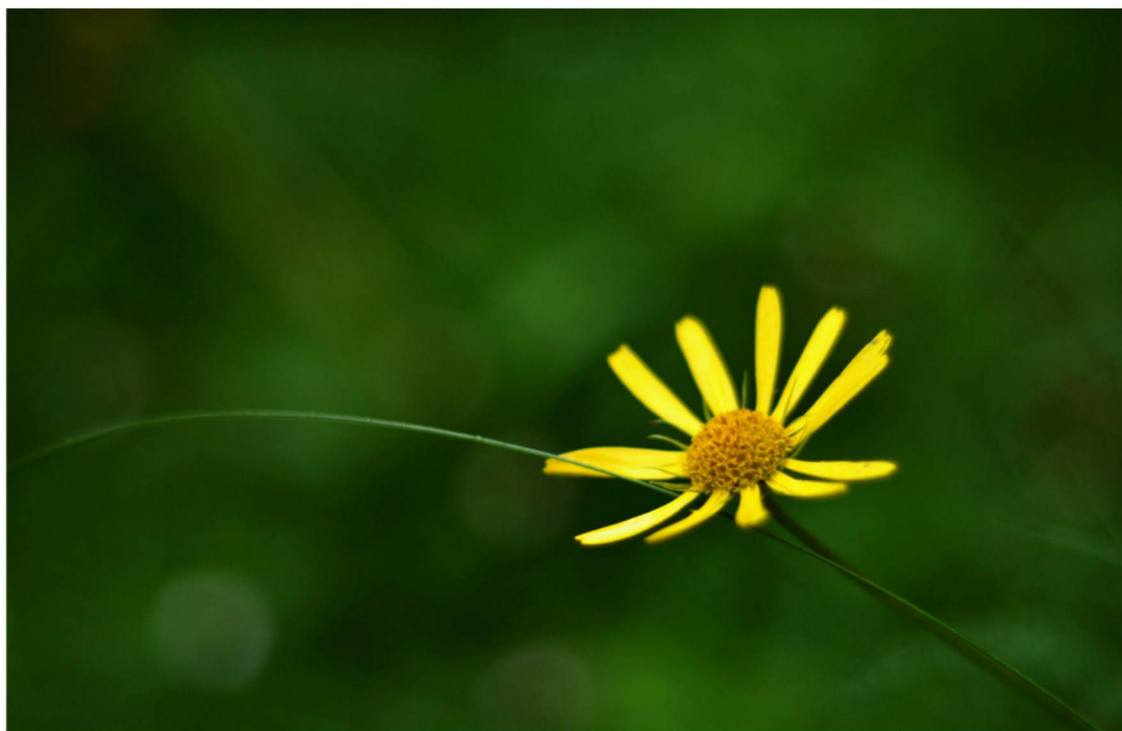
²⁶ Idem, *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE:

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu: de veghe în noaptea totalitară*, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011.

Sîrbu, Ion D., *Teatru*, Craiova, Editura „Scriul Românesc”, 1976.

Sorohan, Elvira, *I.D. Sîrbu sau Suferința spiritului captiv*, Iași, Editura Junimea, 1999.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Topografia magică a minei petrilene

Rebeca MURGU

În ziua de 28 iunie a anului 1919, Ion D. Sîrbu se înrolează în prima călătorie amețitoare în lume, născându-se într-o casă arhaică din Valea Jiului, în familia minerului Ioan Sîrbu. Provenind, astfel, dintr-o familie cu o strașnică tradiție minerească, geniul lui Ion D. Sîrbu rupe tiparnițele fatalității și aspiră spre o sferă mai înaltă, la o educație literară desăvârșită, materializându-și visul și devenind ucenicul favorizat al lui Lucian Blaga pe parcursul studenției sale în cadrul Facultății de Litere și Filozofie din Cluj. Adoratul său mentor este același care îl impulsionează să transpună în scrierile sale lumea minerească în mijlocul căreia Ion D. Sîrbu a cunoscut bucuriile aurale ale copilăriei, Blaga considerând că „Orice îndeletnicire «care epuizează existențial un orizont» este capabilă să-și construiască o mitologie proprie. [...] Astfel ca și agricultura sau navigația, mineritul este un univers în sine, sursă a unei etici și a unei paremiologii proprii, a unui fond legendar specific.”¹. Așadar, pentru a se absolve de vina rupturii genealogice și a părăsirii satului natal, dar și pentru a-și vindeca *nostosul* mistuitor de casă, Sîrbu își pune condeiul creator în misiunea creionării unui spațiu cu care literatura nu a interferat până atunci în linii mari, un loc al Minei, ce devine corpus viu în *Povestirile petrilene* prin puterea plasticizantă a metaforelor ce construiesc imagini fantasmagorice în proza scriitorului și care aduc cumva o recalibrare a haosului impus de distopia bolșevică din societatea românească a acelor ani, după cum susține și Clara Mareș în lucrarea sa științifică, al cărei hipocentru este personalitatea remarcabilă și robustă a lui Ion D. Sîrbu: „Asemenea unui mare preot în vremuri grele, Sîrbu își înarcă proza cu valori

taumatologice. Libertatea prozei sale trebuie să perpetueze valorile generației lui, să ofere cititorilor săi un model alternativ la realitatea sufocantă.”². Prin urmare, Sîrbu alege să își povestească originile într-o manieră cu totul inedită, prin apelarea la forțele nesfârșite și cutremurătoare ale mitului.

Spațiul matcă al povestirilor petrilene din volumul omonim este reprezentat printr-o figură geometrică cu extremități terestre și acvatice, Jiu și Parâng, ce primește valențe supranaturale, toată această înrăurire fabuloasă fiind încadrată și articulată într-un nume aparent fad, dar cu sonoritate aspră, Petrila. Acest ținut hibrid, urban prin industrializare, dar totuși frust prin rămânerea în chingile tradiției, adăpostește o lume pestriță ce poartă în sine o legătură latentă cu pământul. Omul-miner, personaj tipizant și definitoriu al *Povestirilor petrilene*, sapă diguri în zone stâncoase a căror ostilitate i se pune pieziș mai mereu, dar ducându-și până la sfârșit menirea, datoria meșteșugului său este împinsă până în atemporalitate, fiind ca o pecete chiar și după moarte. Minerul exploatează pământul de care dispune și în ciuda vicisitudinilor, mina se lasă descoperită, izvorul binecuvântărilor fiind extras doar după ce ființa gustă din blestemul forării. Deci, atenția noastră trebuie abătută asupra acestui punct termic ce generează controverse multiple, și anume mina, care după cum vom vedea, nu este facil de încadrat într-o singură tipologie. Cu oscilații complexe și răsturnate între plasări terestre și cosmice, Sîrbu conferă acestui topos o coloratură cameleonice. De-a lungul acestui studiu, vom încerca să reconstituim traseul galeriilor subterane și să disecăm toate nuanțele care îi compun natura,

acest proces fiind posibil doar prin filtrul de înțelegere al fantasticului.

Remarcăm în prima parte a volumului *Povestiri petrilene*, intitulată *Vechi povestiri minerești*, o apetență incredibilă pentru uzul elementelor fabuloase, acestea având rolul de a ne introduce pe o orbită mitologică, inedită, care se lasă devoalată de Ion D. Sîrbu ce este dispus „«să jertfească adevărul de dragul expresiei», de dragul acelor vorbe de duh care făceau deliciul auditoriului.”³, după cum opinează Antonio Patraș. Scriitorul, asemenea unui Márquez, ne aduce la cunoștință într-o manieră asumată un spațiu exotic, neșlefuit de uneltele civilizației, dând viață unui veritabil folclor mineresc și fiind vocea celor incapabili să își rostească istoria.

Sîrbu se încumetă să vorbească despre clasa muncitoare, alcătuită din oameni simpli, fără speranță care trudesc din greu pentru câștigarea traiului zilnic și care se infiltrează cu temeraritate în interiorul întunecos al minei învăluit în umbre de mister, prin tehnicile unui realism magic evident. Aceste ființe greu încercate de destin sunt cu atât mai mult de apreciat cu cât se confruntă în fiecare moment cu riscul morții, dovedind o tărie de caracter și un calm ieșite din comun, așa cum ni se prezintă în textul *Când brazilii înfloresc*. Aici, o echipă de cinci mineri se găsește în incapacitatea de a se sustrage din ghearele ireversibile ale morții, oamenii așteptând conștient să fie striviți sub greutatea minei, deoarece semnul sfârșitului lor este înflorirea brazilor, care în dialectica minerilor este un semnificativ pentru prăbușire. Astfel, putem discerne o primă ipostază a minei, care nu se mai poate susține, se autoanihilează, înghițind odată cu ea orice suflare de viață existentă în cavitățile sale. Mina este o zonă peste care plutește un iz fetid de moarte, o cetate a sucombării impregnată cu fiori reci. În acest perimetru nimic nu mai este sigur, doar necruțătoarea moarte, pe care minerii o așteaptă cu verticalitate, inhibându-și frica și proclamându-și sloganul: „Să rămânem ceea ce suntem, mineri și bărbați. Când va veni moartea să ne găsească mândrii și drepti!”⁴. Astfel, afirmându-și crezul după care și-au ghidat întreaga existență, se întâmplă ineditul, întăriți



moral de lumina lămpilor la care privesc, fiecare dintre ei rememorează cea mai împlinită întâmplare din viețile lor, astfel mina se metamorfozează într-un spațiu al cărui ecou propagă poveștile exultante ale minerilor. Schimbarea aceasta radicală din funest într-un oarecare ludic dovedește o vervă surprinzătoare, cu care scriitorul jonglează în universul fabulațiilor sale.

Un alt aspect morbid al minei se desprinde din textul intitulat *Frunza cea neagră*, în care minerul bătrân care și-a sfârșit viața telurică pare să rămână ancorat în granițele toposului magic al minei, chiar și după moarte. Această metamorfoză a minei este dedusă din asemănarea ei izbitoare cu spațiul labirintic pe care mortul trebuie să îl străbată pentru a ajunge la intrarea în paradis. Este sesizabil un proces de confundare, urmat de erijarea perpetuă până la singularizare a „galeriilor lumii celeilalte”⁵ cu circuitul obscur al minei. În acest pasaj atipic pe care minerul trebuie să-l treacă și să-l dezlege ca pe o ghicitoare, el trebuie să dispună de toate abilitățile meseriei lui pentru ca reușita să fie asigurată: „Și fiindcă era bun miner, n-a rătăcit”⁶. În această ultimă odisee spirituală, bătrânul se folosește de instrumentul lui specific – lampa, care asemenea obiectelor magice din basme posedă capacități

supranaturale, fiind un soi de totem. Lampa i-a fost așezată la căpătâi de către soția lui, care a respectat întocmai firul roșu al datinii strămoșești, fiind remarcată aici maniera procesuală în care este pregătit acest rit de trecere, înmormântarea, în rândul minerilor. Acest fapt plasează petrilenii într-un univers ancestral-miraculos, făcând dovada ieșirii lor din banalitatea profanului. Lampa îi servește drept ghid neînsuflețit pe drumul solitudinii înspre eternitate. Deși acest element este indispensabil, el nu e singurul care are menirea de a-l însoți în călătorie. De asemenea, bătrâna lui îi pune în palma stângă o bucată de cărbune, a cărei semnificație ni se relevă deslușit în finalul povestirii, și anume bucata de cărbune reprezintă sufletul minerului. Episodul acesta înglobează realmente o imagine murală mistică fiind deosebit de marcant pentru conturarea personalității minei, care în proza lui Ion D. Sîrbu devine un personaj în adevăratul sens al cuvântului. Perimetrul minei are o capacitate uluitoare de a preface individul care se aventurează în subteranele lui, astfel încât îl reduce însăși la elementul ei esențial, sorbind din el toată vitalitatea umană, și transformându-l în cărbune, materia primordială pe care se clădește imperiul minei. Minerul, în goana sa febrilă după acest bun, ajunge la sfârșitul existenței sale să se identifice aproape în întregime cu acest material perisabil. Mina este astfel un spațiu închis ce privează omul de bucuria vieții, „sfânta lumină a soarelui”⁷ și care îl amprentează printr-un protocol dureros și sfâșietor până rămâne doar o frunză pe un cărbune, latura lui umană atârând de un resort verde fragil. Deci, coborârea în adânc este plasată sub zodia pericolului, a efortului extrem și a schimbării, toate acestea fiind guvernate de moarte, care este cvasiprezentă în miezul acid al pământului.

O altă perspectivă de a privi mina este aceea de spațiu mediator, un purgatoriu *in extenso*. Mina este un fel de nod de comunicare între planul real și cel fantastic: „Așa au ajuns la cotul cel mare, acolo unde se despart galeriile țărmurilor”⁸. Există două zone crepusculare ce se întrezăresc din această curbură, aidoma scriiturilor biblice care propagă doctrina

maniheistă a raiului în opoziție cu iadul. Indicatorul ce arată în sus duce înspre paradis, iar de jos vine demonul care li se împotrivesc sfântului Petru și minerului bătrân din povestirea *Sfântul Petru în Petrila*. Spre mântuirea și achitarea lor de chinurile pe care le-au suferit în viața umană, minerilor le e destinat cerul cu minunățiile lui, deoarece povestea conchide vehement cu zicala de o carnavalescă savoare: „cine moare în mină merge drept în rai”⁹. Aforismele care pecetluiesc finalul povestirilor evidențiază stilul umoristic și în același timp persiflant al textului, suplimentând narațiunea cu tonuri familiare, Sîrbu, prin excelență, fiind un herald al adresării directe.

În povestirea *Omul și muntele* este conturată o altă dimensiune a minei ale cărei valențe multiple aduc cu aspectul unui palimpsest, și anume aceea de zonă de tensiune, mina reprezentând câmpul belic dintre munte și muncitorul simplu. Povestea se întoarce prin mecanismul unei analepse interne, departe înainte de istorie, pe vremea când oamenii erau „pe jumătate sălbatici, se temeau de munte ca de un tată vitreg și ca să nu-l supere îi cereau învoire pentru tot ce făceau”¹⁰. În acest timp original se ridică un viteaz împotriva guvernării vajnice a muntelui și impune anarhia, Ion D. Sîrbu reprezentând, astfel, printr-o viziune legendară, geneza primului miner. În acest sens, minerul este un răzvrătit ce luptă cu muntele coborând în adâncurile lui și răscolindu-i liniștea și comorile: „Așa s-a făcut primul miner. Și de atunci durează și lupta asta pe viață și pe moarte.”¹¹. Între cei doi există o permanentă stare conflictuală, minerul simțindu-se mereu încolțit de pericolele stâncilor ce au puterea de a-l strivi cu duritatea lor. Omul este înarmat cu lampa și cu dârzenia, iar muntele atotsuveran îi stă de-a curmezișul deschizându-și adâncimile argiloase tainice și amenințătoare, ca niște bolgii ale Infernului dantesco. Prin analogie cu situația oneroasă a poporului român putem constata, de altfel, și capacitatea de premoniție a scriitorului, el intuind, cu atâta subtilitate prin articularea unui portret rebel al minerului, valoarea intrinsecă și potențialul patriotic al acestei clase de mijloc,



care mai târziu în istorie va izbucni violent și se va răscula împotriva dictaturii ceaușiste, acest moment glorios culminând cu insurecția minerilor din Valea Jiului.

În textul *Când visează cărbunele*, întreaga povestire este o metaforă onirică. Galeria este locul în care cărbunele, element încărcat de magie, își exercită activitatea hipnotică asupra omului. Galeria sau abatajul este platforma pe care se petrece vrăjirea tânărului cast, fiind o creatoare de iluzii. Acest topos poartă stigmatul răului, aerul fiind impregnat cu „o lumină albastră ca de biserică părăsită”¹², deci Providența lipsește din cadru. Totul în jur se transformă într-un peisaj himeric, mina este un glob de cristal cu pereți de sticlă și apoi apare „pădurea cărbunelui”¹³, unde sinestezia lucrurilor e răvășitoare pentru cine o privește și pentru cel care se lasă tras în acest vârtej de incantații ademenitoare: „totul cântă, cheamă, vrăjește”¹⁴. Panorama se deschide și se preface într-un paradis, o Semilună Fertilă. Astfel, mina devine un „supra-Eden”, este „mult mai frumoasă decât raiul”¹⁵, căruia niciun muritor nu îi poate rezista și odată ce a pătruns în el nu mai

are cale de întoarcere. Efectul acestei zone asupra omului este unul anestezic, mina fiind un narcotic puternic care îl face să uite și să renunțe la lume. De asemenea, este remarcabil faptul că mina își alege victimele, existând un adevărat act de selecție, doar sufletele pure ce nu au cunoscut tentațiile erosului pot intra în raiul cărbunelui, aidoma Edenului biblic, pe care doar cei fără prihană îl moștenesc.

Mina, de altfel, este un loc fantastic în care zânele pot cădea. Sîrbu plasează personaje de basm în mijocul profanului cel mai acut, o zână care este expresia delicateții plonjează în groapa neagră și mizerabilă de pulbere a minerilor. În textul *Zâna căzută* este evidențiat mitul căderii în lume, dar acest mit este schimonosit aici, conferindu-i-se accente caricaturale. Reacția zânei este una de recul reflectând urâtenia acestui spațiu mîlos și funebru: „Am ajuns în iad”¹⁶. În ochii zânei, mina este un pandemoniu care are puteri malițioase prefăcând-o și pe ea într-o ființă respingătoare. Deci, mina are puterea de a mânji chiar și o ființă astrală „frumoasă ca o stea de dimineață”¹⁷.

Mina posedă o abilitate uluitoare de a ascunde frumusețea, așadar putem spune că avem de-a face cu un blestem specific acestei spațialități: cel ce intră în mină nu mai poate fi perceput la fel niciodată de semenii săi, zâna fiind omorâtă de colectivul din care face parte, odată ce iese la lumină.

Frumusețea, această estetică a perfecțiunii și grației, nu poate fi definită în mină, cum ni se prezintă în *Povestea unui cal bătrân*, unde vagonetarul Adam încearcă iluzoriu să expună lucoarea culorilor iridescente a lumii de deasupra, tovarășului său necuvântător, calul bătrân care a fost coborât în mină de pe vremea când era doar un mânz petrecându-și întreaga viață în subteran, servind cu supunere stăpânului său în vederea activităților de colectare a cărbunelui. În această scurtă povestire, mina este încadrată în reperele unui cronotop uniform și în același timp ambiguu unde zilele se scurg în neștiință fără a fi dovedite de indicii trecerii lor, lipsa luminii făcând din aceasta o zonă neagră, „acolo jos, unde este veșnic întuneric, nu se știe când e zi și

când e noapte”¹⁸, cu un aspect decadent din care tâșnește o apă „amară și ruginie, care se scurge din izvoarele din adâncime.”¹⁹. Prin mecanismul personificării, Sîrbu atribuie calului iscusință fonatoare, creând astfel dialoguri miraculoase, controversate și profunde între Adam-stăpânul și Adam-calul. Animalul dorește să cuprindă cu mintea sa tainele lumii de sus, de care a fost rupt: iarna, ziua, soarele, iarba, copacii și însuși termenul de „frumos”²⁰, însă omul, Adam, în strădaniile sale de a explica aceste fenomene, se lovește mereu de sobrietatea minei, care nu permite raportarea la alte elemente decât la cele existente în interiorul ei. Astfel, putem adăuga încă o trăsătură distinctivă a individualității minei, și anume gelozia, întrucât ea pune stăpânire pe muncitorii ei, metamorfozându-i în veritabile exponate ale acestui spațiu, cărora nu li se permite să încalce granițele lui, fiind sortiți la un destin de rămânere în această colonie penitenciară. Odată nesocotită această poruncă, păcatul atrage cu el o pedeapsă capitală, calul fiind scos afară din mină, orbește la vederea luminii. Acest fapt stârnește marea polemică privind lumina și efectele sale distructive. Ne întrebăm astfel: „Cum e posibil ca lumina să declanșeze întuneric?” sau „Oare lumina demonică din peșteră, propagată artificial prin intermediul lămpilor, era mai benefică decât cea paradiziacă generată de soare?”. În cazul bietului animal, cu siguranță. Mina se răzbună, dezvăluindu-și agresivitatea absolută, conferind penitența cuvenită locatarului ei care o părăsește.

Oscilația între apolinic și dionisiac, antipozi ai instrumentului magic, conferă minei dinamismul specific unei căutări continue. Această entitate spațială arabescă este angrenată într-un proces de autoidentificare, în încercarea sa de a se coagula în ceva palpabil și corespunzător realității, acest lucru realizându-se, dar nu fără consecințe, situând-o, astfel, în afara mitului. Prin urmare, în cea de-a doua parte a volumului, intitulată *Ultimele povestiri petrilene*, majoritatea textelor sunt scrise într-o cheie realistă, în care nu se mai întrezărește nicio reminiscență a abundenței mistificatoare ce caracterizează prima parte a cărții. Această

trecere forțată reprezintă o ruptură dureroasă de ingenuitatea folclorului primitiv, marcând instaurarea unei noi ordini și, implicit, izbucnirea unei revoluții industriale. În povestirea *Cinste*, întunericul din mină pare să fie spulberat de undele electrice ale culburatorului ce străbat uzina. Totul supurează de lumină, elevatorul, macaralele, mașinăriile fiind elemente inovatoare ce împrășcă un aer modern asupra minei. În acest cadru electrizat de fascinația înnoirii se produce o serie de schimbări: lămpile sunt colorate acum, „lămpile colorate ale haltei”²¹, hainele zdrențuroase ale minerilor sunt înlocuite de salopete, care reprezintă semne ale oficializării muncii lor, cât și ale colectivizării bolșevice, și nu în ultimul rând apariția în mină a unei femei, Veronica, deși aceasta „nu are mare lucru de făcut”²², ce reprezintă un indice al revoluției sociale, care militează pentru egalitatea între sexe. Mina suferă o mutație extremă, dintr-un loc al trudei și mizeriei transformându-se într-un spațiu organizat și luminos prin intermediul științei.

În concluzie, mina de cărbune din Valea Jiului constituie un incontestabil patrimoniu cultural, pe care Ion D. Sîrbu îl prezervă în opera sa *Povestiri petrilene*, prin construirea lui pe două filoane paralele, fantastic și realist, ce se împletesc cu o subtilitate aparte. Scriitorul petrilean accentuează importanța minei de cărbune care în viziunea sa nu e mai puțin prețioasă decât cea de aur. Galeria minei converg în direcții alambicate formând o hartă inedită a acestui spațiu care aduce cu o Țara a Minunilor, fiind atât de drag scriitorului, care face chiar mai mult și îi conferă energie umană, metamorfozând Mina într-un personaj cu perspectivă și caracter. Așadar, Sîrbu va rămâne mereu o personalitate marcantă a coloniei minierești, căreia i-a oferit dăinuirea prin talentul său scriitoricesc, consemnând-o în operele sale, așa cum afirmă și Ioan Lascu: „Ce-i mai lipsea lui Ion D. Sîrbu și destinului său postum decât acordarea titlului de cetățean de onoare al orașului Petrila, al cărui indigen a fost și pe care l-a transferat din anonim în durată, făcând nenumărate referințe la el, ca la un autentic topos al existenței lui.”²³.

Note:

¹ Antonio Patraș, *Ion D. Sîrbu: de veghe în noaptea totalitară*, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011, p. 12.

² Clara Mareș, *Zidul de sticlă: Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, București, Curtea Veche, 2011, p. 196.

³ Idem, *Ibidem*, p. 25.

⁴ Ion D. Sîrbu, *Povestiri petrilene*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 68.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 17.

⁶ Idem, *Ibidem*.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 19.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 24.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 27.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 35.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 36.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 40.

¹³ Idem, *Ibidem*.

¹⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 41.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 45.

¹⁷ Idem, *Ibidem*.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 73.

¹⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 75.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 116.

²² Idem, *Ibidem*, p. 117.

²³ Ioan Lascu, *Un aisberg deasupra mării: eseu despre opera postumă a lui Ion D. Sîrbu*, Craiova, Editura Universitaria, 2009, p. 14.

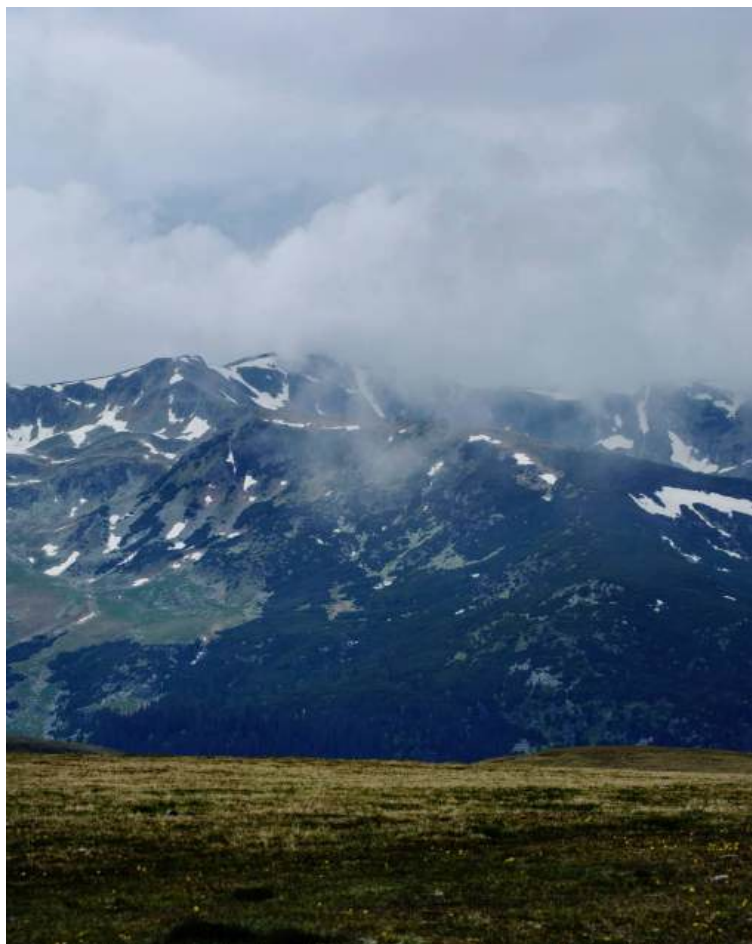
BIBLIOGRAFIE:

Lascu, Ioan, *Un aisberg deasupra mării: eseu despre opera postumă a lui Ion D. Sîrbu*, Craiova, Editura Universitaria, 2009.

Mareș, Clara, *Zidul de sticlă: Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, București, Editura Curtea Veche, 2011.

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu: de veghe în noaptea totalitară*, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011.

Sîrbu, Ion D., *Povestiri petrilene*, Iași, Editura Junimea, 1973.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Tipologii umane în *Șoarecele B și alte povestiri*

Melissa MOCRIȘ

O caracteristică distinctivă a prozei scurte scrise de Ion D. Sîrbu este folosirea procedeului de ridiculare a personajelor sale. Scopul acestuia este de a critica indirect, prin intermediul diferitelor tipologii ale protagoniștilor acestor povestiri, regimul totalitar comunist și consecințele lui în societatea românească din secolul al XX-lea. Astfel, această lucrare are în vedere prezentarea unor tipologii umane din volumul de povestiri *Șoarecele B și alte povestiri*, și anume: tipologia intelectualului, văzută din două perspective, una umoristică (*Începutul călătoriei*) și una tragică (*Nu știu cum s-a spart oglinda*), respectiv tipologia cinicului (*Pisica*).

Proza cu titlul *Începutul călătoriei* face parte dintre nuvelele adunate în volumul *Șoarecele B și alte povestiri* și este unul dintre textele care surprind criza intelectualului din anii instaurării comunismului.

Reperele temporale își fac ironice apariția în incipit: „Suntem în 12 mai, frumosul an 1952.”¹, anticipând astfel „frumusețile” regimului totalitar, narate și descrise de-a lungul nuvelei. Pentru a le surprinde, Ion D. Sîrbu se folosește de ridicol, „o formă contemporană [...] a tragicului caragialesc”², după cum mărturisește autorul, care rămâne o tematică predominantă în opera sa.

Un reper spațial amintit strategic în text este orașul T. Abrevierea numelui destinației finale a călătoriei celor doi este cheia spre o semnificație esențială a moralei textului: importanța a ceea ce se întâmplă în timpul acestei călătorii va avea un impact asupra gândirii, opiniilor preformate, amăgirilor nutrite de cei doi, dar nu numai: și cititorii vor înțelege insistența poetului de a rămâne așezați cu orice

preț la clasa a III-a. Protagonistul nuvelei, Vasile Poiană, însoțit de soția sa, Yvonne, face parte din redacția *Revistei Libere*, care patrona o literatură a vremurilor, activități, diverse întruniri, ședințe de analiză care aveau menirea de a idolatriza nerealist clasa muncitoarească din toate colțurile țării. Alegerea de a abrevia numele orașului unde cei doi sunt așteptați să participe la o ședință este o dovadă a irelevanței acestuia. Focalizarea este pe ceea ce se întâmplă în tren, dovadă faptul că proza ia sfârșit înainte ca personajele să ajungă la destinație, afirmându-se dimensiunea temporală nedeterminată din epilog: „călătoria putea dura oricât”³.

În textele satirice ale lui Ion D. Sîrbu, printre care și *Începutul călătoriei*, se simte puternica influență a lui Caragiale în ceea ce privește folosirea umorului, a ironiei, a tragi-comicului cu scopul de a contura o descriere amănunțită a unei societăți prinse în contradicția dintre aparență și esență. Ilustrativ în acest sens este momentul în care Vasile Poiană, care se consideră un poet al clasei muncitoare, și Yvonne trăiesc spulberarea iluziilor despre țărani, eroii muncii. Cei doi își manifestă puternicul interes de a cunoaște un țăran autentic, veritabil, datorită opiniilor formate de către propaganda comunistă despre simplitatea oamenilor din popor și despre vrednicia lor. După o ceartă însă, între poetul provincial și ceilalți pasageri din compartiment, aceștia realizează că așteptările le-au fost crud înșelate. Ceea ce a oprit disputa să degenereze într-o bătaie a fost leșinul lui Yvonne. Când și-a văzut soțul încercuit și la un pas de a fi bătut, a acționat în consecință, salvându-l, devenind astfel „adevărata tovarășă de drum a unui mare

poet provincial”⁴, arătând lumii întregi „de ce este în stare o soție ridicată”⁵.

Această proză redă cu ajutorul ironiei, sarcasmului și al satirei tipologia intelectualului, reprezentată de Vasile Poiană, „marele poet provincial”⁶, care susține răspicat că în operele sale reflectă realist viața poporului. O dovadă a acestui fapt ar fi folosirea unui „limbaj de lemn, densitatea clișeeilor [...] care creionează în cheie acid satirică portretul caricatural, grotesc al Poetului”⁷: „simțea cum i se umple inima de mândrie [...] socialismul crește ca o pădure tânără și puternică. E primăvara vieții, e primăvara fericirii mele și a întregii omeniri (progresiste)”⁸; așadar o pădure care se extinde și acaparează progresiv sistemul social, pricinuindu-i degradarea și involuția. Punerea în paranteză a adjectivului *progresiste* are rolul de a evidenția în manieră parodică și ironică paradoxul progresului societății românești. O altă imagine utopică ar fi sintagma „poezie națională în formă și internațională în conținut” sau „soare strălucitor, ca de stemă”⁹ care însumează efortul intelectual de a răspândi estetic (prin versuri) materialul comunist. Scopul acestor sintagme este de a trezi zelul, falsul devotament pentru patriotism, dovadă compararea cu un simbol național al țării, stema, atribuindu-i valori legendare.

Cu ajutorul satirei și al ridicolului, naratorul surprinde tipul poetului proletcultist care promovează nașterea unor viziuni literare himerice și utopice, care ulterior se vor reflecta în viitoarele sale opere (un roman, visează el sau nuvele puternice), având ca sursă de inspirație cele două povestiri relatate în compartimentul clasei a III-a. Prin dorința obsesivă de a consemna amănunte existențiale inspiratoare urmărește șlefuirea imaginii idilice a reprezentanților clasei muncitoare, un obiectiv îndeplinit conform directivelor socialiste, spre sfârșitul prozei. Tinde spre a reflecta și problematiza în ele aspecte ale situației țărănești, așa cum a conspectat în caietul său de notițe în timp ce povestitorii narau, remarcând cât de interesanți sunt țărani. Filozofează și cu privire la starea lor emoțională, considerându-i incapabili să reflecte realist viața, slabi, resemnați în fața



existenței deținând „o primitivitate funciară a sentimentelor”¹⁰. În urma întâlnirii cu țăranii, consideră că a consemnat destule detalii existențiale care vor servi drept o puternică sursă de inspirație în propriile opere.

Prostia și ipocrizia sunt demascate în episodul când tânăra le cântă celor din compartiment o doină populară. La auzului cântecului, Yvonne proclamă, cu o mândrie patriotică simulată și care tinde spre ipocrizie, apartenența lui la folclorul românesc, deși semnificațiile sale nu au fost desluite nicidecum. Un grad și mai mare de ipocrizie e regăsit în reacția lui Basil: el susține că folclorul și cântecul poporului sunt una dintre comorile muncii din uzine, neglijând valențele etnologice. Imoralitatea constă în faptul că Basil va compune o odă închinată oamenilor de pe ogoare și din uzine în spiritul clișeeilor comuniste. Conotațiile folclorului sunt desprinse din mrejele tradiției, cutumelor, obiceiurilor românești și folosite cu alt scop. Folclorul devine astfel pentru Basil și pentru regimul comunist un instrument ideologic pentru a-și exercita puterea politică într-o manieră „artistică”.

În consecință, „autorul satirizează tipul versificatorului aservit puterii politice, al imitatorului servil al preceptelor realismului

social". Pentru a da o mare lecție de realism altor scriitori din redacția *Revistei libere*, Bazil alege să călătorească cu trenul la clasa a III-a deși biletele au fost în prealabil cumpărate pentru ei la clasa I. Dar motivul și mai evident al călătoriei „intelectualului” este reprezentat de docilitatea, supunerea și obediența față de cei la conducere și de sânguința în ducerea la bun sfârșit a obligațiilor sale „literare”.

Nu știu cum s-a spart oglinda

Această proză însumează, de asemenea, tipologia intelectualului și ilustrează maniera în care conștiința, luciditatea, simțul realității înconjurătoare sunt stăpânite, iar ulterior, înfrânate de sistemul totalitar, având o consecință finală: pierderea și distrugerea propriei identități. Tipologia intelectualului din această proză se concentrează asupra problematizării unor teme precum absurdul existențial, problema existențială a sinelui, alienarea, simțul acut al suspiciunii, încercarea de a șterge individualitatea, pierderea liberului arbitru și pierdere conștiinței morale. Reprezentantul tipologiei este Hans Hauch, actor de profesie; el se contrazice singur dar adresându-se „celor de sus”¹³, așadar unei instanțe supreme, superioare și „se apără, îngrozit, de acuze retrospective care vin chiar din memoria sa”¹⁴. Altă denumire atribuită acestor instanțe care au rolul de a judeca ar fi „celor «în drept»”¹⁵.

Întreaga proză este, de fapt, un discurs monologat cu accente tragice și dramatice care creează confuzie intenționată cu scopul de a sublinia eșecul existențial al personajului central. Incipitul este semnificativ pentru a reda contextul social și istoric al prozei: „Nu mă chinuiți: nu știu, nu știu! Nu știu cum s-a întâmplat, nu știu dacă s-a întâmplat (ceea ce nu cred, nu pot să cred), atunci cu siguranță nu eu sunt acela care scrie acum aceste neghioabe rânduri [...]. Puteți să mă bateți, să mă omorâți [...]. Vreau să spun că am uitat începutul.”¹⁶. Nuvela este scrisă în anii '60 când, se poate deduce și din consemnările autorului care sunt puse la un loc de către Lelia Niculescu în *Ion D.*

Sîrbu despre sine și lume, metodele folosite de poliția politică în investigații erau menite a zdrobi ființa umană intelectual, moral și mental.

Așadar, „aluziile politice ale textului sunt transparente, amintind de practicile poliției politice”¹⁷. Acestea se bazează în principal pe activarea simțului vinovăției, „a culpei morale și a asumării și neasumării acesteia”¹⁸. Ființa umană interlocutată devine un simplu instrument politic care va fi distrus în cele din urmă, odată folosit.

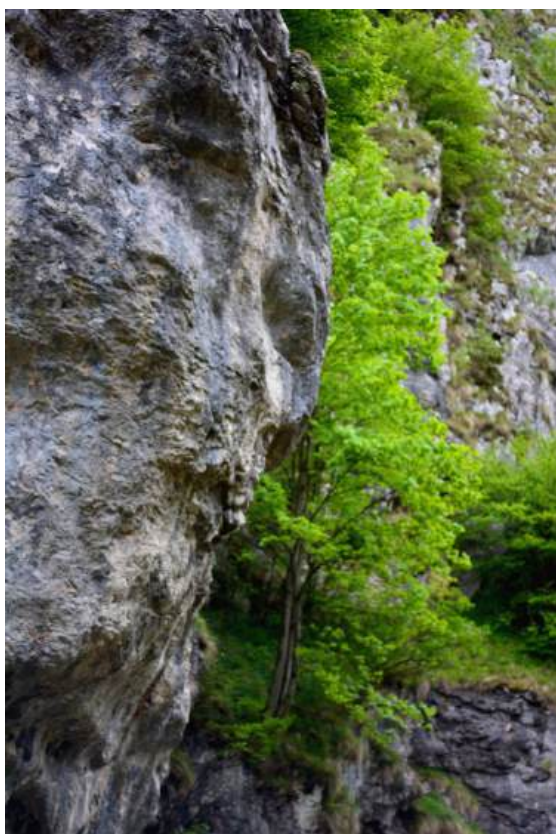
Actorul își vede realitatea vieții ca pe un coșmar existențial care se agravează treptat și din care nu poate să se salveze. Sunat de către un anonim care se prezintă ca fiind Hans Hauch și susține ca atare că este unicul și singurul cu acest nume, însuși Hans Hauch începe să își conteste identitatea. I se arată că soția sa, Helga, prietenii și cunoscuții nu îl mai recunosc.

Chiar și funcționarul bătrân, care se presupune că îl cunoaște de atâția ani, îl amenință să înceteze să verifice cutia de corespondență a unei alte persoane: „îl cunosc pe actorul Hans Hauch, îl cunosc, îl respect și îl admir, ca orice german cinstit al zilelor noastre. Însă, domnule, regret: dumneavoastră sunteți altcineva. Îi semănați, nu zic, dar sunteți altcineva. Domnul Hauch și-a ridicat corespondența. Acum o oră. Mă văd constrâns a vă invita să nu insistați. Altfel... altfel... altfel...”¹⁹. Repetarea lui *altfel* sugerează gravitatea faptei imorale de a colecta corespondența altcuiva, iar punctele de suspensie țin locul unei amenințări propriu-zise.

Un alt cuvânt folosit cu ton amenințător de către El la telefon este *altminteri*: „Totul ar fi o farsă, sau un fel de teatru în afara teatrului, dacă nu s-ar încheia fiecare convorbire cu acea sinistă amenințare: «Răbdarea noastră e pe sfârșite: hotărăște-te, altminteri, altminteri...”²⁰. De aici încolo, viața personajului principal, dominată de o profundă „incertitudine existențială”²¹, va deveni o suferință continuă în a-și recupera așa-zisul nume furat, care este simbolul identității deținute, al libertății de a fi, de a exista. Va deveni „un om care își pierde nu umbra, ci lumina curată a ființei sale”²².

Punctul culminant al acestui coșmar existențial este atunci când la bărbierit în fața oglinzii îi apare chipul tatălui său „așa cum arăta în ziua în care a murit”²³. Identitatea îi este refuzată și de oglindă, care se împotrivește să îi arate chipul său, iar în schimb îi dezvăluie imaginea muribundă a tatălui ca un semn de prevenire, de avertizare trimis din partea „celor de sus, celor în drept.”²⁴. În text, oglinda poate fi interpretată ca o metaforă pentru pierderea identității personajului principal, devenind astfel un simbol al individualității, al sinelui și susținând tema dublului.

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Protagonistul va continua să primească telefoane suspicioase pe un ton amenințător de la presupusul Hans Hauch. După scena cu tatăl său, este înștiințat de către soția sa, Helga, că a fost căutat de către un domn, pe nume Hans Hauch care e actor și lucrează la teatru, pentru a se prezenta în fața lui și a-l căuta neapărat. În urma reacției și manifestării nervoase la cele auzite („- Ești nebună, femeie?! Eu sunt Hans Hauch, eu sunt actorul. [...] Ți-ai pierdut mințile!”²⁵), soția îi strigă pe punctul de plecare „cu o voce de cuțit, de ferăstrău: «Ești mort, Hans, du-te acolo, până nu e prea târziu...!»”²⁶ la care soțul rănit strigă resemnat: „«Nici tu,

nici tu?»”²⁷. Faptul că nici persoana apropiată nu mai arată un semn că îl recunoaște și în final îl consideră mort deja îl face să simtă că singura speranță de a-și recupera numele și o dată cu el identitatea este de a merge *acolo*.

„Cu o luciditate exacerbată de suferință”²⁸ merge *acolo*, discută, îi este restituit numele pierdut, se confesează că nu a făcut nimic în trecutul său, că nu minte iar în schimb îi este atribuit, oferit un alt nume pe care îl acceptă resemnat. Dar, cu toate acestea, în aceeași noapte, Hans va sparge toate oglinzile, considerând că a pierdut adevăratul eu, adevărata individualitate. Nu poate să accepte o realitate atât de cruntă în care el, așa cum a fost înainte de telefoanele primite, nu poate fi, trăi și în care condiția umană îi este refuzată. Obligația de a deveni altcineva decât este, duce la spargerea oglinzilor. „Personalitatea scindată a eroului nu mai poate fi reflectată, deoarece oglinda, simbol al sinelui, nu ar ști pe care dintre cele două fețe să i-o prezinte.”²⁹.

Problematizarea răului de către alienatul actor se petrece înăuntrul unei biserici pustii, dovadă că nici protecția divinității, a locurilor care ar fi trebuit să fie sfinte, și nici actul religios de a te ruga nu are niciun efect asupra condiției umane prinse într-o criză existențială, care nu poate fi „mântuită” sau salvată. Cugetă asupra genezei răului: își dă seama că acesta nu are origini cerești și nici demonice, ci se regăsește în „structura teatrală a lumii”³⁰, mai exact, în abilitatea de a minți, în capacitatea de a șantaja prin intermediul cuvintelor, vorbelor în favoarea așa-ziselor „valori” absolute comuniste, în perseverența ființei umane de a contesta „hidoasa față a vieții”³¹ și de a nega „fatala chemare a nimicului, destinul sisific al autoamăgirii fără de sfârșit”³². Lipsa de credință, de orice speranță rămasă, de nădejde, frica, resemnarea, împăcarea cu răul sunt surprinse în gândul actorului care afirmă că „actoria universală începe cu Cain și continuă cu Hitler, că nu exista nicio scăpare, nimeni nu cunoaște secretul tainic al înotului în mîlul ucigător al cuvintelor uzate și al gesturilor compromise”³³. Este evidențiat sentimentul de pierdere a oricărei șanse la viață și descrierea

lumii, o *actorie universală*, ca fiind un Infern dominat de Răul suprem al totalitarismului. După ce iese din biserică, Hans se simte urmărit de către un câine cu ochii roșii, aluzie la culoarea caracteristică a uniformelor Armatei Roșii, care îl adulmecă precaut.

În concluzie, omniprezența *celor de sus*, a poliției politice distruge orice urmă de luciditate și conștiință în tipologia intelectualului, cauzând absurdul existențial, omul încetând a mai fi om, devenind o marionetă a sistemului.

Pisica

Ridicolul, descris ca fiind un „semn al vulnerabilității umane”, este de data aceasta îndreptat spre imortalizarea altor tipologii umane precum: cinicul, lașul sau ipocritul. Proza Pisica surprinde condiția umană care se zbate zadarnic într-o lume degradată, imună sentimentelor, speranței vieții, trăirilor, și este nevoită să se supună unui univers crud, necruțător. Protagonistii nuvelei, doi tineri, Clara și Matei, pare că trăiesc o noapte banală din traiul lor ordinar până când un fapt bizar se petrece dis-de-dimineață. Matei a decis să rămână în seara aceea mai mult la Clara din obligație, de nevoie decât de dorință sau de drag, din cauza calității proaste a vinului pe care îl băuse (și care își va face efectul mai târziu) și din cauza lipsei banilor.

În „dimineața palidă, leșinată”³⁵, în timp ce „contemplă la fereastră peisajul hibernal monoton”³⁶ o vede pe Pussy, pisica blocului, cățărându-se „ca o agilă veveriță”³⁷ în vișinul din curte pentru ca mai apoi să se arunce în zăpadă încontinuu fără a-și folosi elasticitatea pisicească de felină. Nu semăna nicidecum căzătura cu cea a unei feline, una precisă, flexibilă. Matei a descris animalul ca fiind de o lene ieșită din comun așa că îi era imposibil să înțeleagă gestul pisicii de a cădea greu deliberat „ca o piatră, ca o pasăre ucisă în zbor”³⁸ de la 5-6 metri iar și iar.

La acest incident lipsit de orice noimă, „tragic, ridicol, absurd”³⁹ se adaugă dimensiunea temporală care este simțită *in*

infinitum de către personal principal. Încă din incipit este evidențiată oprirea trecerii timpului, totul se petrece lent, domol și dominat de sentimentul de agonie prelungită. Dimensiunea atemporalității se sincronizează cu scena din grădină iar „toate acestea se integrau organic în peisajul sufletesc al lenei și somnambulilor de provincie veșnică și fără cruțare”⁴⁰. O altă asociere sugestivă ar fi cea dintre descrierea plapumei din apartamentul Clarei, care afirmă tânărul că „mirosea a casă veche, a copii mulți”⁴¹ și sarcina Clarei. Acest simț olfactiv dezvoltat anticipează faptul că mai târziu cititorii vor afla de dorința de avort a bărbatului. „Coincidența cinică face ca avortul pe care animalul și-l inducea astfel să urmeze unei proaspete discuții în care bărbatul își convinsese logodnica să renunțe la o sarcină nedorită”⁴². Bărbatul reflectă asupra unor discursuri despre a procrea într-o lume criminală și care ar fi scopul lor. Pe baza lor, a avut o discuție serioasă cu Clara în care „bărbătește, lucid, cu mii de argumente”⁴³ o persuadează către avortul inevitabil.

Faptul că și animalele își provoacă brutal avorturi și își stopează instinctul de procreare este o dovadă a unei degradări universale profunde. Socialul se descompune treptat odată cu scăderea standardelor de trai, mizeria crește în timp ce nivelul igienei scade. În concordanță cu rutina socialului se află și cursul naturii care înnebunise și el, după cum afirmă tânărul, și își iese din atribuțiile firești. „Animalele împrumută psihologia deficitară a omului”⁴⁴ și imită actele omenești.

Descrierea pisicii face aluzie la starea psihică a oamenilor, care trece prin disperare și se transformă într-o indiferență dureroasă, în alienare, însingurare forțată, suferință: „O pisică frigidă, neprietenoasă, izolată mut în splendoarea felină a frumuseții sale, părând a avea un profund dispreț pentru oameni și mângâieri. Matei nu o putea suferi, i se părea că citește în sticlita răceală a ochilor ei toată adâncimea egoismului și indiferențelor din această ucigașă și sinucigașă lume”⁴⁵. Repetitivitatea actului brutal al pisicii sugerează prelungirea acestei stări mentale la nesfârșit, iar zăpada bătătorită și însângărată reprezintă

simbolic „o acuză la adresa istoriei”⁴⁶ care a pricinuit o existență dominată de o rutină vicioasă și trivială.

Fără scrupul și cinic, bărbatul își părăsește logodnica însărcinată și se refugiază într-un bufet pentru a uita de cele întâmplate, cu ajutorul alcoolului. Bufetul este considerat o zonă de confort care alungă cenușiul existențial mai eficient decât apartamentul iubitei.

Prin urmare, tipologia cinicului, ipocritului este reprezentativă pentru o lume care este tragică, de nerecunoscut: „Totul mi se pare cretin, demențial, din altă lume.”⁴⁷. Contextul social ucide în bărbat orice dorință de a dăruia iubire, afectivitate, sensibilitate; explicându-se astfel cinismul de care a dat dovadă atunci când nu a acceptat sarcina Clarei și, în dimineața respectivă, a plecat fără a arăta vreun semn de emoție, de sentimente.

Așadar, cele trei nuvele analizate mai sus stau sub semnul ridicolului, unele cu accente umoristice (*Începutul călătoriei*), iar altele cu valențe profund tragice (*Nu știu cum am spart oglinda*, *Pisica*). Nuvelele pot fi interpretate și ca o formă de expunere a refuzului de a accepta sistemul politic comunist și de aservire la o societate lipsită de vreo simțire umană.

Note:

¹ Ion D. Sîrbu, *Șoarecele B și alte povestiri*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 83.

² Antonio Patraș, *Ion D. Sîrbu. De veghe în noaptea totalitară*, Ediția a II-a, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011, p. 157-158.

³ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 135.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 89.

⁵ Idem, *Ibidem*.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 83.

⁷ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 162.

⁸ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 88.

⁹ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 113.

¹¹ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 161.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 85.

¹³ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 303.

¹⁴ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 174.

¹⁵ Ion Sîrbu, *op. cit.*, p. 302.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 297.

¹⁷ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 175.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 175.

¹⁹ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 305.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 304.

²¹ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 174.

²² Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 306.

²³ Idem, *Ibidem*, p. 301.

²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 302.

²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 308.

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 308-309.

²⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁸ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 175.

²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 174.

³⁰ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 307.

³¹ Idem, *Ibidem*, p. 307.

³² Idem, *Ibidem*.

³³ Idem, *Ibidem*.

³⁴ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 183.

³⁵ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 354.

³⁶ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 184.

³⁷ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 356.

³⁸ Idem, *Ibidem*, p. 357.

³⁹ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 355.

⁴¹ Idem, *Ibidem*, p. 354.

⁴² Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 185.

⁴³ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 359.

⁴⁴ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁵ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁶ Antonio Patraș, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁷ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 358.

BIBLIOGRAFIE:

Nicolescu, Lelia, *Ion D. Sîrbu despre sine și lume*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1999.

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu. De veghe în noaptea totalitară*, Ediția a II-a, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2011.

Sîrbu, Ion D., *Șoarecele B și alte povestiri*, București, Editura Humanitas, 2006.



Arhitectura singurătății

Alexandru LAZEA

Scurtă introducere

Chiar dacă Ion D. Sîrbu și Eugen Ionescu sunt autori cu stiluri extrem de diferite, dar care sunt plasați în aceeași perioadă din punct de vedere cronologic, ideea comparației celor doi este una destul de îndrăzneță. În continuare, voi face o analiză foarte scurtă a dramaturgiei promovate de către cei doi autori. Dacă Martin Esslin vede teatrul lui Ionescu¹ drept „un teatru poetic, un teatru preocupat de a comunica cele mai dificile lucruri: experiențe ale stărilor ființei”², Antonio Patraș îl consideră pe Ion D. Sîrbu un „dramaturg datat plăcerilor solilocviului filosofic”³, de unde reiese preferința autorului de „a filosofa” în textele sale și de a-și construi personajele în așa manieră încât erudiția acestuia să devină punctul central. Tot în lucrarea *De veghe în noaptea totalitară*, Patraș îl plasează pe I.D. Sîrbu în aceeași linie cu Lucian Blaga sau Radu Stanca, considerându-i pe aceștia „adepti [...] ai unui teatru liric, de idei, și nu realist-psihologic”⁴ – iată una dintre cele mai mari dihotomii care se remarcă la nivelul perceperii dramaturgiei celor doi. Așadar, teatrul lui Ionescu este un teatru mult mai matur decât cel al lui Ion D. Sîrbu, este un teatru metafizic, al utopiei, al imaginarului care fascinează, care șochează. Pe de altă parte, teatrul lui Sîrbu propune un stil ludic, destul de simplist, el fiind, prin excelență, un teatru al imaginarului creator de frumos, dar care se orientează în direcții diametral opuse cu cele ale dramaturgului român de expresie franceză.

Singurătatea, una dintre maladiile de care suferă personajele ionesciene (în special cele din ultimele scrieri), se conturează și în piesa lui I.D. Sîrbu, *Singurătatea mierlei, toamna*. În cele mai

multe cazuri, singurătatea este percepută ca fiind un vid al existenței, o stare care nu poate fi depășită foarte ușor și care tinde să creeze anumite momente de disconfort psihic. În cazul lui Vasîlii, singurătatea apare ca formă de respingere din partea societății, respingere care este cauzată de defectele fizice pe care acesta le are. La Ionescu, Personajul se (auto)izolează într-un mediu primar, în care se simte în deplină siguranță, într-o lume a viciilor care-i provoacă dependența de această maladie. În ambele piese, aceasta apare drept o criză a existenței pe care Vasîlii reușește s-o depășească, oarecum, la final. Contrar acestuia, Personajul rămâne captiv într-un mediu care se degradează treptat, un mediu acid din care nu mai poate evada, în ciuda iluziei create de epifaniile pe care le are.

Conturarea unui aspect comun

Cu toate că textele pe care îmi propun să le studiez se orientează pe două făgașe total opuse, *Singurătatea mierlei, toamna* de Ion D. Sîrbu și *Ce formidabilă încurcătură!* de Eugen Ionescu prezintă o particularitate ce le aseamănă. Textul lui Sîrbu nu abundă neapărat în replici extrem de lungi, precum la Ionescu, unde acestea au tendința de a se transforma în veritabile monologuri (precum în scena VI sau VII), dar sunt la fel de consistente în ceea ce privește discursul metafizic. Mă voi opri aici la câteva exemple: „VASÎLII: Mergeți sănătoși! (Singur.) Nu-mi place vorba asta cu sufletul de rezervă. Dragostea trebuie să fie ca o punte de aur... Sau ca un arcuș ce, de pe două corzi, un singur sunet scoate.”⁵; „DOMNUL: [...] Ni s-a



Două personaje

În tradiția teatrului grec, *persona* era văzută drept o mască⁷. După cum apreciază și Vasile Popovici în *Lumea personajului*, *personajul* este un concept destul de greu de definit, acesta impunându-se „ca o realitate masivă, de necontestat, deși atât de dificilă din punct de vedere teoretic.”⁸. Dar cum această lucrare nu-și propune să teoretizeze personajul, ne vom opri doar la afirmația criticului mai sus citat, în continuare focalizându-ne asupra celor două personaje centrale: Vasîlii și Personajul. Dacă primul dintre aceștia reliefează tipul paremiologului, al filosofului, el fiind cel care dă sfaturi, care vorbește suficient încât să se facă înțeles, în ciuda dificultăților de vorbire pe care le-a avut și încă le mai are (din cauza unor accidente anterioare), și care poate fi privit drept anima orașului minier, personajul lui Ionescu conturează cât se poate de bine reversul lui Vasîlii. El reprezintă tipul taciturnului, al observatorului semimut, pe care l-aș putea cataloga drept personajul ideal al dramaturgului, în care se regăsește cel mai mult. Aceasta este una dintre dihotomiile cele mai evidente și de la care voi să încep discuția despre paralelismul care se instaurează între *Singurătatea mierlei*, *toamna* și *Ce formidabilă încurcătură!*.

Prima dintre aceste două opere dramatice prezintă drama unei tinere, Melania, care e salvată (miraculos, aș spune) de către tovarășul său, Vasîlii. Imensa didascalie din partea I, scena 1 ne introduce într-un spațiu al ludicului, un spațiu care pare ireal, izolat de toate celelalte comunități – între mină, munte și înaltul cerului:

CRAINICUL (*Din off*): Închipuți-vă muntele și bătrâna lui pădure. Pe firul apei, case vechi, case noi; un pod, o linie ferată, un tunel și o spălătorie de cărbuni – veche. Cea mai veche din toată țara noastră. Din fumăria ei colorată se desprinde o șerpuită potecă de lut ce urcă spre bazinele adânci de decantare, în care se varsă apa murdară a uzinei din vale.

Aici – ca și în alte părți – la început, stăpână a fost Măria Sa Natura. Sălbatică și indiferentă, Măreață și veșnică. Apoi au venit oamenii: unul câte unul – unul și unul. Au adus cu ei Istoria,

amputat posibilitatea de-a concepe lumea, nici ne-finitul și nici in-finitul. Trăim într-o închisoare, într-o cutie. Cutia asta e închisă într-o altă cutie și tot așa, cutie în cutie în cutie, într-o altă cutie și tot așa mai departe, la infinit. Iar infinitul, cum vă spuneam, nu ne e dat să-l concepem. Totul e de neconceput.”⁶. Bineînțeles că această realitate poate fi pusă în evidență la fel de bine și prin alte exemple, dar prefer să mă opresc la acestea două, datorită unui simplu fapt: problematica iubirii realizează climaxul în opera lui Sîrbu, iar problematica in-finitului, finitului, ne-finitului ș.a.m.d. transformă opera lui Ionescu într-un adevărat discurs al limbajului metafizic, cu valențe mistice, bogat în simboluri și conotații religioase.

Înainte de a trece la aspectele care diferențiază cele două texte, doresc să precizez faptul că această lucrare se va contura în jurul aspectelor care-i diferențiază pe cei doi protagoniști, numindu-i în continuare *personaje-nucleu*.

Timpul, Evoluția și Revoluția, durerile, speranțele, tehnica. Lupta.

Numai cerul și apele au curs în nepăsare. Sufletul locului, ca un fum de jertfă, s-a înălțat și se mai înalță încă. Se amestecă în fumul înaltelor coșuri și se topește în vânzolirea montană a norilor de toamnă ce, fără grabă, călătoresc.

La acest hotar, între mină și munte, stăpân peste toate aceste pompe, este... (*Se aude tot mai aproape mugetul specific al câtorva pompe grele. Din țevi groase cade apă mîloasă în bazin*)⁹.

Dacă „sufletul locului” nu are cum să fie altcineva decât Vasîlii, condiția de izolat a acestuia poate fi remarcată la fel de bine în ultima propoziție a acestei didascalii premergătoare textului, care e întreruptă de cele trei puncte de suspensie, dar și de explicația suplimentară dintre cele două paranteze. Cadrul premergător piesei pare a fi o secvență desprinsă dintr-un film al vremii, el conturându-se în jurul unui singur personaj, anume Vasîlii Grama. Opera lui Sîrbu e construită în așa manieră încât să iasă în evidență un singur personaj, în jurul căruia se conturează textul. Universul personajului central e construit exclusiv prin ochii acestuia, el fiind, de altfel, un foarte bun observator al faptelor care se petrec în jurul lui, dar și un foarte bun mediator pentru semenii săi. Tovarășul Grama, cum mai este (supra)numit de către ceilalți actanți, reprezintă tipul filosofului, calitate evidențiată prin replici precum: „Așa e, din păcate. Ce simplu ar fi ca la naștere să primim o cartelă de bucurii pentru toată viața. N-ar fi bine, credeți-mă! Dragostea, dreptatea, bucuriile depind de noi, de inima și de mintea noastră, de cinstea cu care umblăm de mână, prin lume. Hai să vă arat apele mele. Acum sunt liniștite.”¹⁰ sau „Chinezii spun că înțelepciunea începe atunci când poți privi o pisică așa cum privești o floare de lotus...”¹¹. Totodată, personajul mai poate fi încadrat și în tipul paremiologului: „La noi în Maramureș si zice: «De-acuma se mută coleșa în cuhnie»”¹², el fiind cel care dă sfaturi tuturor, în pofida relației bune sau mai puțin bune pe care o are cu aceștia:

VASÎLII: Iată-! Am avut noroc. Să fiu cumpănit. Să-i vorbesc blând... (Cu oarecare veselie.) Domnule inginer, domnule Șerban, stați o leacă...

ȘERBAN: (*Mirat, grăbit, nervos.*): Ce vrei? (*Îl recunoaște.*) A, tovarășul de la pompe, Vasîlii. Parcă ne-am certat, nu?

VASÎLII: Domnule inginer, eu sunt. Dar nu am venit pentru ceartă. Am venit să-ți spun că nu trebuie să pleci. Că nu ai voie să pleci acum... Trebuie să vii cu mine...¹³.

Este interesant de observat aici evoluția personajului central. Inițial, acesta se declară a fi un singuratic – „eu nu mai am pe nimeni în lumea asta”¹⁴ –, care reușește la final să-și depășească propria condiție: o acceptă pe Melania în propria viață, ba mai mult, o ia sub ocrotirea sa – „Da. Mă cunoașteți, vă cunosc. Eu atâta vă spun: fata asta să știți, de astăzi este sub ocrotirea mea. Și dacă oricine va scăpa o vorbă de ocară, cu mine are să aibă de a face.”¹⁵. Vasîlii izbutește în final să depășească problemele cu care se confrunta în trecut – „Ce potriveală: un prost a dat cu mine de pământ și o lichea m-a vindecat”¹⁶. Întunericul subteranului e cel care îl izolează pe Vasîlii de restul comunității în propriul lui mediu. Asocierea inedită dintre Vasîlii și mierlă – „FĂRCAȘ: Ți-o simți ortac?”¹⁷, „VASÎLII: Pesemne! Să n-o speriem. Să o lăsăm să cânte în voie”¹⁸ – conturează foarte bine ceea ce am afirmat în fraza anterioară, deoarece *mierla* e pasărea care simbolizează singurătatea, erotismul mereu respins; ea e mereu prezentă în cântecele de dor și jale¹⁹. Acest simbol devine



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

lăitmotiv în textul lui Sîrbu, el apărând în diferite contexte – legea mierlei (aș zice legea nescrisă a lui Vasîlii Grama): „GURAN (*De aproape*): Nimeni să nu se amestece! Se aplică legea nescrisă a mierlei. Arde-l Vasîlii, așa...”²⁰ sau cântecul mierlei singuratice:

VASÎLII: Sssss! Tăceți un pic!

ROȘCA: Ce-i?

VASÎLII (*În șoptă*.) O mierlă... (*Tăcere, apoi se aude cântecul mierlei*.)

ROȘCA: Măi, măi...

VASÎLII: E ultima săraca. A rămas singură.

FĂRCAȘ: De unde știi?

VASÎLII: După cânt... În primăvară cânta altfel, avea pereche, cuib. Apoi a rămas, nu știu de ce, singură... Ar fi fost timpul să plece... Nu vrea.²¹

Pe lângă calitățile sale de paremiolog sau filosof, Vasîlii dezvoltă și un simț al umorului destul de educat, el răspunzându-i diplomat lui Guran:

VASÎLII (*Amuzat*.): Mă, Gurane, eu aș zice să faci o cură de tăcere. Măcar o săptămână. (*Vorbește clar, dar rar și parcă sub frână*.)

GURAN: De ce?

VASÎLII: Așa, ca să-ți mai odihnești limba. Și ca să aibă vreme capul să te prindă din urmă.²²

Precum I.D. Sîrbu, și Ionescu își construiește personajul din *Ce formidabilă încurcătură!* în așa fel încât acesta să se evidențieze prin manifestările sale, chiar dacă e, oarecum, mut. În teatrul absurdului, „universul personajului este dereglat”²³ și are drept efect „imposibilitatea individului de a se integra în societate”²⁴. Piesa lui Ionescu este un remarcabil exemplu pentru afirmația exegetei pe care am menționat-o mai anterior, prin prisma faptului că întreg mundanul care se formează în jurul protagonistului cunoaște anumite limite, creând o remarcabilă formă de tip cutie din care acestuia îi e imposibil să evadeze. Această teribilă imagine a izolării e de remarcat în episoade precum (auto)izolarea acestuia în noul său apartament alături de Agnès sau scena finală, cea în care universul începe treptat, treptat să se degradeze, personajele încep să moară pe rând, clădirile din arondismentul său încep și ele să dispară, el rămânând singurul

actant de pe scenă. *Ce formidabilă încurcătură!* „conține extraordinare momente de artă dramatică și episoade de mare poezie”²⁵, în care „experimentul teatral constă, pe de o parte, în plasarea în scenă, în poziție centrală, a unui personaj semimut, muțenia fiind o metaforă pentru solitudine existențială care culminează în hohote de râs în fața «glumei» universului, ca-ntr-o anecdotă zen; pe de altă parte, în crearea unor personaje perfect plauzibile, care vorbesc despre mut sau i se adresează direct acestuia.”²⁶. Afirmația criticului scoate în evidență aspectele definitorii ale operei, trasând, în linii mari, axioma principală a Personajului – solitudinea. În acest sens, Pierre Marcabru realizează în *Journal du dimanche* portretul acestuia:

Este povestea unui personaj care ascultă, care se ascultă. Un personaj închis în propria tăcere, protejat de alcool precum într-o carapace, un bețiv hipersensibil, un filosof care așteaptă înspăimântat vocile altora, vocea lumii. Justețea, umorul, ciudățenia a ce se spune, perspectiva în egală măsură sensibilă și disperată, tonul deopotrivă de farsă, de emoție, de opresiune, totul ne uluiește și ne amuză pe seama condiției noastre umane dificile, absurde și derizorii.²⁷

Personajul, un alt Béranger, înecat în alcoolism după o încercare a regăsirii propriului sine, începe să dezvolte în partea finală a dramei anumite concepte filosofice tipice teatrului ionescian, anume *metafora luminii*: „Am visat că toată lumea fuge și că trebuie să alerg ca s-o prind din urmă”²⁸. Se observă aici conturarea cadrului oniric, care este foarte des întâlnit în operele de maturitate ale acestuia, în notele din *Prezent trecut, trecut prezent*, în jurnale, eseuri și alte lucrări. Laura Pavel afirma despre



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

personajul nostru cum că acesta ar „accede la genuine stări metafizice”²⁹, adică, în cazul nostru, refuzul purtării dialogului cu ceilalți actanți. Aici, refuzul comunicării duce la pierderea relațiilor de colegialitate, a relațiilor cu familia (în special cu mama sa) sau cu amantele sale, toate acestea realizându-se treptat, până când acesta devine un *însingurat*.

Diferența dintre cele două *personaje-nucleu* se remarcă la acest nivel prin (in)capacitatea discursivă a acestora: dacă Vasîlii vorbește suficient încât să se facă înțeles, Personajul preferă să-i observe pe ceilalți, să le analizeze replicile și gesturile – „(Personajul tace)”³⁰ – intervenind doar în momentele în care climatul este propice. Majoritatea replicilor sale sunt foarte scurte (exceptând replica din scena finală) și apar insular, în special în momentele de maximă intensitate, când se vede nevoit să vorbească: „Cinci ani și o lună”³¹, „Paisprezece”³² sau în momentele în care urmărește propriile interese: „Spuneți-mi, doamnă, e departe cârciuma de aici?”³³, „Vreau coniac! Ce crezi? Or să deschidă mai repede cârciuma?”³⁴. Personajul principal al acestei opere nu este altceva decât o simplă marionetă a celorlalte personaje cu care intră în contact, el este unealta cu care ceilalți obțin ceea ce vor, de care ei se folosesc pentru îndeplinirea propriilor scopuri. Un bun exemplu e reprezentat de scena de la restaurant, în care se sărbătorește plecarea Personajului de la compania la care muncea de câțiva ani: „JACQUES: [...] Ei da, mi se rupe de șefu', așa sărbătoreare nu am în fiecare zi. Fiindcă asta serbăm acum: plecarea ta!”³⁵. Această replică e special construită de Ionescu pentru a pune în contrast două idei raportate la aceeași temă – plecarea Personajului. Astfel, același Jacques afirma la începutul aceleiași scene (scena II) faptul că „Avem și noi dreptul la o masă de adio!”³⁶ – iată paradoxul. Jocul murdar al Patronului e dejucat de către același Jacques, dar și de către Lucienne, care îl atenționează pe acesta despre planurile șefului lor în legătură cu averea sa: „Ei, va să zică, ia spune, ce ai de gând? Ce-o să faci cu tot bănetul ăsta? N-o să-l îmbogățești pe șefu'! Ne-a avut el îndeajuns. E un rechin, de fapt, deși nu s-ar zice. Pare drăguț, însă... obiectiv văzând lucrurile, e un rechin. Un

rechin obiectiv. Un dușman al clasei noastre. Noi am fi putut face ceva împreună. Am fi putut crea o mișcare de în întreprinderea aia. Dar cu tine așa ceva e imposibil. Ție ți se rupea în paispe de toate. Erai mut.”³⁷, „Să nu cumva să îți bagi banii în întreprinderea asta. Nu va ajunge niciodată o întreprindere serioasă. Îți spun asta ca să poți să mă crezi, fiindcă sunt absolut dezinteresată. Poate că tocmai asta este și greșeala mea.”³⁸. Ineditul reproș, care se poate remarca în ultimele propoziții ale primei replici, face referire la starea primară a personajului (starea întâlnită în primele scene): incapacitatea discursivă (voită) a acestuia. Misterul personajului este remarcat de către Lucienne, acum fosta sa amantă, prin replica: „Într-adevăr, ești un personaj enigmatic”³⁹. De aici reiese încă o dată faptul că Personajul este una dintre multiplele măști ale literaturii ionesciene, măști ce ridică numeroase semne de întrebare.

Concluzii

Iată, deci, câteva aspecte care conturează, în linii mari, fațetele celor două personaje. Conchizând, pot spune că personajul din piesa dramaturgului francez este un antiexemplu al personajului conturat de autorul român datorită mai multor aspecte: refuzul participării la dialog în anumite situații, incapacitatea evadării din universul captiv, iluzia depășirii propriului statut – acesta moștenește averea unchiului din America, dar o irosește pentru lucruri mărunte, dar care-l fac fericit: alcoolul. Vasîlii, unul din cele două *personaje-nucleu*, este o altă fațetă, o altă tipologie de personaj, cu totul diferită de cea prezentată de Ionescu. Martin Esslin spunea despre piesele lui Ionescu cum că „principalele teme care apar [...] sunt cele ale însingurării și izolării individului, a dificultății de comunicare cu ceilalți, cedarea în fața presiunilor exterioare, a conformismului mecanic al societății, ca și lipsa de rezistență, la fel de degradantă, la presiunile interioare ale propriei personalități: sexualitatea și sentimentul ulterior de vină, neliniștea care vine din lipsa de certitudine asupra identității proprii, dar și din certitudinea morții”⁴⁰. Câteva dintre aceste aspecte le putem regăsi concret și

în piesa lui Sîrbu, *Singurătatea mierlei, toamna*: tema însingurării individului, dificultățile de comunicare sau cedarea în fața presiunilor. Dacă în *Ce formidabilă încurcătură!* mușenia găsește mijloace infinit mai mari de a spune lucruri mari prin cuvinte puține, în *Singurătatea mierlei, toamna* se întâmplă exact contrariul. Așadar, universul utopic, metafizic, absurd al lui Eugen Ionescu se transformă la Ion D. Sîrbu într-un univers ludic, al basmelor.

Note:

¹ Esslin vorbește în cartea sa, *Teatrul absurdului*, despre primele forme ale teatrului ioescian, adică până la « Rhinoceros ». Așadar, încă de atunci se poate observa noua tendință spre care tinde teatrul lui Ionescu.

² Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, București, Nemira, 2018, p. 242.

³ Antonio Patraș, *Ion D. Sîrbu: de veghe în noaptea totalitară*, Sibiu, InfoArt Media, 2011, p. 86.

⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵ Ion D. Sîrbu, *Singurătatea mierlei, toamna*, în vol. *Teatru*, Antologie și prefață de Nicolae Petre Vrâncianu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1988, p. 209.

⁶ Eugen Ionescu, *Călătorie în lumea morților*, București, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, București, Univers, 1988, p. 109.

⁷ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19, în original: « Persona, d'abord, c'est le masque ».

⁸ Vasile Popovici, *Lumea personajului*, Cluj, Echinoc, 1997, p. 13.

⁹ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 213.

¹¹ Idem, *Ibidem*.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 208.

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 230.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 228.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 232.

¹⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 212.

¹⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁹ Romulus Antonescu, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, 2016, ediție digitală disponibilă online la <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-l-o.html>, accesată ultima

dată la 17.11.2019.

²⁰ Ion D. Sîrbu, *op. cit.*, p. 231.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 211.

²² Idem, *Ibidem*, p. 206.

²³ Carmen Duvalma, *Eugen Ionescu și lumea refugiului total*, Prefață de Florin Mihăilescu, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2011, p. 19.

²⁴ Idem, *Ibidem*.

²⁵ Matei Călinescu, *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*, București, Humanitas, 2017, p. 312.

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 317.

²⁷ Marcabru *apud* Jacquart în Ionesco, *Théâtre complet*, Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, 2007, p. 1813-1814, în original: « C'est l'histoire d'un personnage qui écoute, et qui s'écoute. Un personnage muré dans le silence, protégé par l'alcool comme par une carapace, un ivrogne écorché ; philosophe, et qui entend ; apeuré, les voix des autres, la voix du monde. La justesse, l'humour, l'étrangeté de ce qui est dit, la sensibilité et la désespérance du regard, le ton à la fois farce, ému, oppressant, tout contribue à nous étonner, à nous amuser de notre difficile, absurde et dérisoire condition humaine. ».

²⁸ Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 147.

²⁹ Laura Pavel, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002, p. 192.

³⁰ Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 90.

³¹ Idem, *Ibidem*, p. 87.

³² Idem, *Ibidem*, p. 93.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 101.

³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 142.

³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 93.

³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 86.

³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 81-82

³⁸ Idem, *Ibidem*, p. 89.

³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 88.

⁴⁰ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 246.

BIBLIOGRAFIE:

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Antonescu, Romulus, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, 2016, ediție digitală disponibilă online la <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-l-o.html>, accesată ultima dată la

17.11.2019.

Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*, București, Humanitas, 2017.

Duvalma, Carmen, *Eugen Ionescu și lumea refugiului total*, Prefață de Florin Mihăilescu, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2011.

Esslin, Martin, *Teatrul absurdului*, București, Nemira, 2018.

Ionescu, Eugen, *Călătorie în lumea morților*, București, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, București, Univers, 1988.

Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquot, Paris, Gallimard, 2007.

Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu: de veghe în noaptea totalitară*, Sibiu, InfoArt Media, 2011.

Pavel, Laura, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002.

Popovici, Vasile, *Lumea personajului*, Cluj, Echinox, 1997.

Sîrbu, Ion D., *Singurătatea mierlei, toamna*, în vol. *Teatru*, Antologie și prefață de Nicolae Petre Vrânceanu, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1988.



Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab



Grafică pentru afişul şi programul Colocviului *Literacum* 2019, *Ion Creangă — I.D. Sîrbu*: **Alexandru Cartuş.**

Fotografii realizate la Colocviul *Literacum* 2019, *Ion Creangă — I.D. Sîrbu*, incluse în cuprinsul revistei: **Irina Dincă** şi **Mohammad Wasim Dyab.**



literacum



Centrul Studenţesc de
Cercetare *LITERACUM*
vă invită la
Colocviul *Literacum*,
ediţia a VIII-a


Ion Creangă
I.D. Sîrbu

Sâmbătă, 23 noiembrie 2019, ora 10:00
Amfiteatrul A12

INVITAŢIE – PROGRAM

10.00-10.10 – Cuvânt de deschidere:
Emilia Merce

Sesiunea I: 10.10-12.00
Moderatori: Romina Hălmăgeanu,
Mihaela-Oana Gogoşeanu, Claudiu
Gherasim

10.10-10.20: Mihaela-Oana Gogoşeanu
(II LL), Feţe ale carnavalescului: Creangă –
Rabelais

10.20-10.30: Patricia Ciurdar (I M),
Lenea şi atributele sale în povestirile lui
Ion Creangă

10.30-10.40: Claudiu Gherasim (III LL),
Metamorfoze ale diavolului nătâng la
Ion Creangă

10.40-10.50: Gianina Ciupuligă (II M),
Despre valoarea pedagogică a scrierilor
lui Creangă

10.50-11.00: Paula Pereş (II LL), Tipologii
feminine în proza lui Ion Creangă

11.00-11.10: Valentina-Ioana Cadar (I M),
Culturi în oglindă: între bildungsroman şi
istorie
11.10-11.20: Raul Săran (II M), Între
desacralizare şi hedonism – viziuni critice
postcomuniste asupra poveştilor „corozive”
11.20-11.30: Romina Hălmăgeanu (I LL),
Măşti ale naivităţii

11.30-11.45: Dezbateri

11.45-12.00: Pauză

Sesiunea a II-a: 12.00-14.00

Moderatori: Emanuela Jucu,
Adela Chindriş, Alina Dumitrescu

12.00-12.10: Alexandru Foiţoş (I M),
La o piatră de hotar, de I.D. Sîrbu: tipologii
ale conflictului

12.10-12.20: Emilia Merce (II M), Lumi în

(des)facere în teatrul lui Sîrbu şi Blaga

12.20-12.30: Adela Chindriş (III LL),
Universul distopic din povestirea *Şoarecele
B*

12.30-12.40: Alina Dumitrescu (III LL),
Criza identitară şi conflictul de gen în
teatrul lui I.D. Sîrbu

12.40-12.50: Rebeca Murgu (III LL),
Topografia magică a minei petrolului

12.50-13.00: Melissa Mocriş (III LL),
Tipologii umane în *Şoarecele B* şi alte
povestiri

13.00-13.10: Emanuela Jucu (I LL),
Rezonanţe ale biograficului în creaţia
lui I.D. Sîrbu

13.10-13.20: Alexandru Lazea (II LL),
Arhitectura singurătăţii

13.20-13.30: Anca-Eliza Ecobici (III LL),
Ironie şi destin

13.30-13.45: Dezbateri şi concluzii

Lansarea revistei *Literacum*, nr. 6-7-8.
Prezentarea noului format al site-ului
literacum.ro, web designer: Aura Ardeleanu.

Coordonare lucrări: asist. dr. Irina Dincă,
asist. dr. Roxana Rogobete
Coordonare generală: conf. dr. Pompiliu
Crăciunescu

Grafică (afiş şi program): Cartuş Alexandru

litera cum

Fotografie realizată de Mohammad Wasim Dyab

ISSN 2360 – 3194
ISSN-L 2360 – 3194