

literacum

revistă a Centrului Studențesc de Cercetare *literacum* — nr. 3-4 / decembrie 2015



literacum

revistă a Centrului Studențesc de Cercetare *literacum*

Colectivul de redacție:

Redactor-șef: Snejana Ung

Redactori:

Alexandru Bodog

Iasmina Bot

Denisa Gîrniceanu

Secretar de redacție: Ioana Moroșan

Tehnoredactare și grafică: Aurora Dan

Consultanți științifici:

dr. Irina Dincă

conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu

ISSN: 2360 – 3194

Contact:

www.literacum.ro

www.facebook.com/literacum

literacum@gmail.com





CUPRINS

literatură română

Alexandru Bodog
Luca Mixich
Snejana Ung

Ficțiune triumfală
Eugène Ionesco și teatrul ca experiență
Jocul cu măștile poeziei

literatură străină

Ana Maria Chițulean
Erik Kovacs

Prismatism
The Ancient Astronaut Theory: From H.D. Lovecraft's
At the Mountains of Madness to *Sci-Fi Staple*
Paradoxuri și pasiuni
Copilărie și adolescență în realismul magic marquezian

Ioana Moroșan
Gordana Peici

arte

Nicoleta Papp

Noile tehnologii în relație cu concepte cheie ale
postmodernismului

actual

Snejana Ung

Colocviul Studentesc *BucharEst Student (BEST) Letters
Colloquia*

Iasmina Bot
Ioana Moroșan

Colocviul Național Studentesc „Mihai Eminescu”
Colocviul Internațional Studentesc „Lucian Blaga”

atelier

Iasmina Bot
Denisa Gîrniceanu
Denisa Gîrniceanu
Ioana Moroșan
Larisa Boț

Imaginea feminității în *Jocurile Daniei*
Arghezi. Tăișurile cuvântului
Tudor Arghezi psalmistul
Tipologii fenomenologice
Milan Kundera: ironia – mască a suferinței

VARIANTE

Roxana Lupulescu

Moartea autorului în paradigma literaturii moderne

Ficțiune triumfală

Ancheta „Adevărului literar și artistic” din 2010, vizând stabilirea celor mai bune cinci romane românești ale deceniului, a plasat *Pupa russa* pe locul patru, la mică distanță de *Asediul Vienei* al lui Horia Ursu și de *Teodosie cel Mic* al lui Răzvan Rădulescu. Apărut pentru prima oară la Humanitas, într-un an (2004) extrem de fast pentru proza românească mai ales datorită apariției colecției „Ego. Proză” la Polirom, romanul s-a bucurat, trei ani mai târziu, de o ediție augmentată la Art, care ar fi trebuit să continue proiectul seriei de autor și a marcat, prin neașteptata moarte a scriitorului, primul moment important al posterității sale critice.

Conceput, conform precizării de pe ultima pagină și mărturiei autorului, în intervalul 24 iulie 1994 – 1 decembrie 2002, *Pupa russa* nu este doar produsul unui efort laborios de documentare a monstruoșității unei feminități claustrante, ci și rezultatul unui chinuitor proces de introspecție, o hăituire obsedantă a demonilor interiori în căutarea unui sens capabil să explicitizeze sentimentul tot mai pregnant al ratării, al incapacității de a-și canaliza toate forțele spre ceea ce, finalmente, a fost opera sa capitală, relevantă în acest sens fiind vehemența vitriolantă a unuia dintre paragrafele cu care se deschide *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993–2000)*: „Am ratat totul. Totul mă dezgustă. Blocajele mele intelectuale sînt tot mai mari și mai dese. Mi-e tot mai greu să scriu, să vreau să scriu. Nu e vorba de chinul de a ajunge la expresie, ci de acceptarea faptului că ceea ce fac eu merită. Sînt bolnav, sînt groaznic de bolnav și singurul curaj pe care-l mai am e acela de a muri fără să regret.”. Este de presupus că acest impas a constituit unul dintre factorii declanșatori ai romanului, cu toate că nota de mai sus a fost scrisă în februarie 1993.

Prima parte, cu lungul său șir de retroversiuni hipertrofiate, reprezintă modalitatea prin care Crăciun încearcă să se acomodeze cu materialul și mediul unei realități pe care o cunoștea perfect. Fiică de țărani transilvăneni, Leontina Guran este încă de la început, aproape fără voia ei, prizonieră a modestei sale condiții, descoperind că în lumea în care s-a născut totul se poate schimba peste noapte și nimic nu este ceea ce pare a fi: o parașută descoperită întâmplător la marginea pădurii devine obiectul unei anchete de o maximă vigilență anti-imperialistă, propriul corp începe să reacționeze haotic în fața unor stimuli nebănuți, numele ei se androgenizează în ritm alert, glorioasa națiune sovietică aduce pace și bunăstare pe tot cuprinsul țării, tatăl se metamorfozează, pentru delatori și autorități, într-un înverșunat zidar ilegalist, aparent inofensivul internat de fete din Sighișoara pare desprins din Sade, proletariatul continuă să prospere prin propriile forțe, paradisul familial se destramă lent. Mai presus de toate însă, Leontina reușește să se strecoare printre neajunsuri folosindu-se de capacitatea sa de disimulare, exploatând ipocrizia debusolată și superficialitatea unei societăți care traversează un ireversibil proces de descompunere. Fundalul istoric al României postbelice, deși Crăciun evită verdicturile morale și se ferește de orice tip de radiografie îngust-ideologică, este deconstruit cu un calm imperturbabil.

„Cred în experiența de viață, în limbaj și în puterea imaginativă a celui care scrie”¹, scrie colegul de generație și prietenul lui Mircea Nedelciu într-una dintre notele manuscrise din *Addenda*, iar partea a II-a a cărții accelerează procesul de ficționalizare a (i)realității comuniste. Dacă revelația din copilărie („S-a oprit brusc din jocul cu păpușile și s-a trezit că

privește la ceea ce se întâmplă în jur ca la un film.”²⁾ se reactualizează tot mai pregnant în Bucureștiul deceniului șapte, Leontina, care eșuează în tentativa de a intra la Medicină, se vede obligată să se mulțumească pe mai departe, cel puțin până când va fi recrutată de Securitate, cu IEFS-ul, handbalul și escapadele erotice, cultivându-și, cu o frenezie intens-hipnotică, latura animalică a personalității („Trecea prin viață ca o găscă nătângă, desprinsă de cârd, și trebuia să-și învingă tristețile, plânsul, căderile, nemulțumirile. Mergea înainte, trebuia să meargă înainte. Devenise o fată frumoasă pe care n-avea cine s-o iubească. Nimeni nu încerca să afle cum ar fi trebuit s-o iubească pe ea. Era dorită de bărbați, era invidiată de colege și prietene, de parcă i-ar fi fost mai ușor pentru că n-avea suflet. Și așa a și început să meargă înainte de la o vârstă încolo, de parcă sufletul ei nici n-ar fi existat”³⁾).

Perioada în care este activistă UTC, cele câteva legături pasagere (cu, printre alții, securistul Paraschiv, care o racolează și nu reușește să scoată prea multe de la ea, avocatul Raicu, inspectorul Mareș sau profesorul Iacomir), tentativa grotescă de viol din biroul lui Anghel Carp, *intermezzoul* din sanatoriul excentricului doctor Minea sau excluderea din structurile partidului completează imaginea tot mai pronunțatei imersiuni în promiscuitate. Printre memorări bucolico-melodramatice și *sketch-uri* anticomuniste lucrate în stilul reportajelor propagandistice strecoară, într-o memorabilă „Nota auctoris”, un pasaj esențial pentru a înțelege măcar parțial geneza unui personaj de straniețate incomprehensibilă a Leontinei: „Îmi pare rău, am să devin abstract, dar simt nevoia să spun că femeia nu e prin definiție o ființă pasivă și gingașă, cum ne place nouă, bărbaților, să credem. Puritatea naturii feminine nici n-ar fi cu puțință decât ca rezultat al unei îndelungi decantări. Obscenitatea stă în chip

firesc la baza acestei purități, așa cum alcoolul cel mai curat se naște din fructele terciuite, dospite în borșul scârbos din vasul alambicului. Puritatea naturii feminine, ca și sfințenia pustnicilor, se înalță pe un strat original de murdărie și animalitate. Așa suntem făcuți noi, oamenii. Înclinația lubrică, impudoria și nerușinarea sunt peste tot, și în aerul care îmbracă cele mai fine epiderme, și dedesubtul celor mai vapoaze rochii. Iată de ce întotdeauna e nevoie de un Dumnezeu.”⁴⁾ [s.a.].

Ultima parte este, până la un punct, cronică unui dezastru anunțat. Leontina își părăsește noul post de profesoară de sport pentru a se muta împreună cu fizioterapeutul Hristu Darvari. Deși începe promițător, la puțin timp născându-se Berta, relația lor se destramă după ani întregi de inerție și placiditate. Narațiunea, oricum fragmentară și serializată, se comprimă din ce în ce mai mult, cele două momente istorice majore din decembrie 1989 și iunie 1990 fiind redată fulgurant, iar Crăciun, deși, formal, continuă să-și dirijeze „orchestra”, reia parțial procedeul folosit de Cărtărescu în *Levantul*, devenind (pentru scurt timp, ce-i drept) personaj al propriei cărți. Sfârșitul brutal al Leontinei, de altfel anticipat de o secvență onirică absolut remarcabilă, îi apare inclusiv autorului ca o soluție inevitabilă pentru stoparea unui eventual blocaj aplatizant, așa cum subliniază într-un interviu: „Am simțit la un moment dat, când mă apropiam de finalul cărții, că personajul, prin experiențele pe care le-a acumulat, a devenit excesiv. Încă de la început mi-am dorit să creez un personaj monstruos, în sens etimologic, adică un personaj care se exhibează tot timpul. Când am avut senzația că acest proces de exhibare se apropie de o limită, a trebuit să găsesc o soluție pentru eliminarea personajului din scenă”⁵⁾. Din acest punct de vedere, Gheorghe Crăciun - Leontina Guran se dovedește a fi unul dintre cele mai tensionate raporturi scriitor-

personaj din istoria romanului românesc, iar *Pupa russa* – un exemplu strălucit în privința modului în care imaginația știe să triumfe acolo unde realitatea clachează lamentabil.

Note:

1 Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, Ediția a II-a, augmentată, Studiu introductiv de Caius Dobrescu, Dosar de receptare critică, Addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 473.

2 Idem, *ibidem*, p. 149.

3 Idem, *ibidem*, p. 170.

4 Idem, *ibidem*, p. 237.

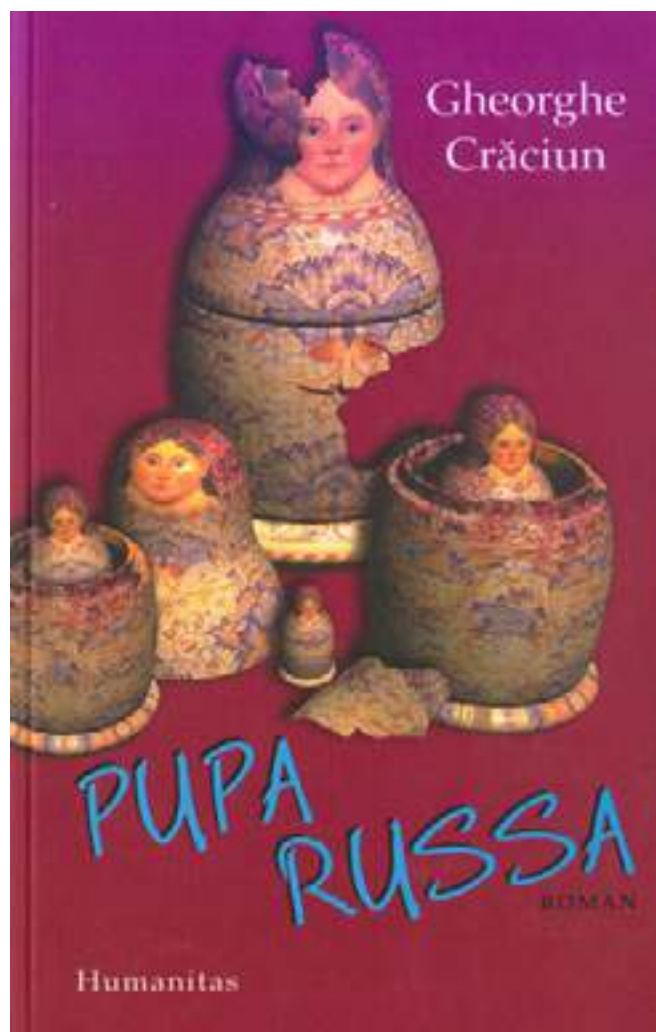
5 Ovidiu Șimonca, *Marele pericol pentru literatura română este mondenitatea. Interviu cu Gheorghe Crăciun*, în „Observator cultural”, numărul 289, octombrie 2005, disponibil online la: http://www.observatorcultural.ro/Marele-pericol-pentru-literatura-romana-a-momentului-este-mondenitatea.-Interviu-cu-Gheorghe-CRACIUN*articleID_14043-articles_details.html, accesat ultima dată la 06.12.2015.

Bibliografie:

Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa*, Ediția a II-a, augmentată, Studiu introductiv de Caius Dobrescu, Dosar de receptare critică, Addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art, 2007.

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

Șimonca, Ovidiu, *Marele pericol pentru literatura română este mondenitatea. Interviu cu Gheorghe Crăciun*, în „Observator cultural”, numărul 289, octombrie 2005, disponibil online la http://www.observatorcultural.ro/Marele-pericol-pentru-literatura-romana-a-momentului-este-mondenitatea.-Interviu-cu-Gheorghe-CRACIUN*articleID_14043-articles_details.html, accesat ultima dată la 06.12.2015.



Eugène Ionesco și teatrul ca experiență

Ionesco a fost unul dintre puținii (chiar foarte puținii, aş adăuga) dramaturgi europeni care au reușit să schimbe într-un mod semnificativ teatrul postmodern: în structura de bază a piesei și în conturul personajelor, în filosofie și în substanța ideatică, în plasticitatea scenelor și în poezia cuvintelor și în multe altele. În rândurile următoare vom observa mai concret cum a realizat câteva din aceste lucruri în teatrul său.

Dacă e să îl comparăm cu Samuel Beckett (celălalt mare dramaturg „absurd” al perioadei), la o privire sumară, vom remarca faptul că spre deosebire de acesta, lui Ionesco îi place mult mai mult decât dramaturgului irlandez să își expună, cu orice prilej posibil, ideile despre societate, artă, teatru sau politică. În *Note și contranote*¹, spre exemplu, scriitorul francez spune câteva „vorbe” despre teatrul lui, dar și despre teatrul altora. O idee importantă pe care Ionesco pune accent este **refuzul realismului** în piesele sale, pe motiv că este „artificial”². El consideră premisele acestui tip de teatru a fi insuficiente; mai exact, prin însăși ancorarea sa numai în istorie și în zona socio-politică, sau pentru teatrul „bulevardier”, ancorarea într-un comic facil, teatrul ajunge să ignore chestiunile ontologice, trans-istorice ori chiar poetice/mitice care pentru Ionesco sunt cele mai importante: „Am gândit chiar întotdeauna că adevărul ficțiunii e mai profund, mai încărcat de semnificație decât realitatea cotidiană. Realismul, socialist sau nu, e dincoace de realitate. El o îngustează, o atenuează, o falsifică, nu ține seama de adevărurile și obsesiile noastre fundamentale: dragostea, moartea, mirarea. El înfățișează omul într-o perspectivă redusă, înstrăinată; adevărul nostru e în visele noastre, în imaginație; totul în fiecare clipă confirmă această afirmație. Ficțiunea a precedat știința. [...] Nu există

alt adevăr decât al mitului: istoria încercând să-l realizeze, îl desființează, îl ratează pe jumătate; ea e impostură, mistificare, chiar dacă are pretenția că «a reușit»”³.

Din acest fragment ne mai putem da seama de un alt lucru, și anume cât de important este **mitul** pentru Ionesco, văzut de acesta ca fiind un mijloc foarte bun de a accede la adevărurile universale ale ființei umane. În rândurile următoare celor deja citate, dramaturgul francez va da un frumos exemplu de personaj (cu alură mitică) ale cărui dorințe și fapte premereg tot ce s-a întâmplat în știința modernă a ultimelor secole: „mitul lui Icar a precedat aviația, iar dacă Ader și Blériot au zburat, este pentru că toți oamenii au visat zborul”⁴. O reprezentare foarte plastică a acestei aspirații trans-istorice a omului de a zbura o regăsim și în piesa *Pietonul aerului*, al cărei principal subiect se învâрте exact în jurul acestei noțiuni. Faimosul dramaturg Béranger, nemulțumit de viața sa cotidiană, își regăsește refugiul în a zbura, și la propriu și la figurat. Tot în linia aceleiași abordări mitologice, Matei Călinescu consideră că Ionesco a fost influențat atât de scrierile lui Gaston Bachelard despre cele patru elemente, cât și de ideile psihanalistului Carl Gustav Jung⁵, cunoscut în mod special datorită elaborării conceptului de „inconștient colectiv”, mai precis, a faptului că există un nivel de inconștient dincolo de cel individual, ce înglobează toate „adevărurile și obsesiile noastre fundamentale” (vorbele lui Ionesco), nivel care este valabil pentru toți oamenii. La sfârșitul piesei *Improvizație la Alma sau Cameleonul Păstorului*, personajul Ionesco ține un monolog final în care se pot distinge multe idei tipic jungiene: „IONESCO: [...] Pentru mine, teatrul este proiecția scenică a lumii dinlăuntru: din visurile mele, din neliiniștile mele, din dorințele mele

obscur, din contradicțiile mele interioare îmi rezerv dreptul de a extrage această substanță teatrală. Și cum nu sînt singur pe lume, cum fiecare dintre noi, în adîncul ființei sale, este în același timp și toți ceilalți, asta înseamnă că visele, dorințele, neliniștile și obsesiile mele nu îmi aparțin exclusiv mie. Ele fac parte dintr-o **moștenire ancestrală**, dintr-o zestre foarte adînc ascunsă și care constituie domeniul întregii umanității. Această moștenire reprezintă – dincolo de diversitatea exterioară – elementul de legătură dintre oameni, liantul profund al comunității noastre, limbajul ei universal”⁶.

De asemenea, teatrul ionescian se caracterizează și prin prezența **ilogicului**, înțeles din două perspective, conform unui interviu dat de dramaturgul francez lui Claude Bonnefoy⁷. Prima formă de ilogism o putem regăsi în primele piese (în *Cîntăreața cheală* sau în *Lecția*), unde ea devine sinonimă cu noțiunile de dezintegrare lingvistică, haos ideatic, dialoguri paroxistice, comportament mecanic al personajelor etc. Acest tip de ilogism este apreciat de Ionesco ca fiind caracteristic funcționării unui „mecanism degradat”⁸. În acest caz, putem vorbi de un umor grosier, cu sfori conturate foarte evident (așa cum îi place lui Ionesco, de altfel) care, totuși, este mult diferit de celălalt umor, provenit din ilogismul visului. Acesta este învăluit într-o aură de mister, este mai simbolic, mai liric și chiar mai profund. Ionesco consideră că visul nu are nicio legătură cu nebunia caracteristică ilogismului mecanic sau a logicii, ci, în schimb, acesta întruchipează „expresia vieții în complexitatea și în incoerențele ei”⁹. Și atunci putem deduce că visul, până la urmă, are o logică a sa proprie care dă sens întregii structuri. Ea poate fi mai dificil de descifrat pentru cititori, dar există (pentru această situație putem vorbi de piese precum *Setea și foamea*, *Pietonul aerului* sau *Omul cu valize*, în cadrul cărora regăsim această logică fină și misterioasă a

visului).

Pentru Eugène Ionesco, **implicarea autobiografică** este obligatorie în structura ideatică a pieselor. Aceasta este vizibilă odată cu piesa *Victimele datoriei*, considerată de exegeza ca fiind prima piesă ionesciană autobiografică. Exemplificatoare în acest sens poate fi considerată scena în care Madeleine încearcă să se sinucidă și nu reușește. Ea devine analoagă episodului autobiografic din viața lui Ionesco în care mama acestuia a încercat să se sinucidă, dar a fost oprită de tatăl lui¹⁰. Această implicare autobiografică poate fi corelată cu tendința scriitorului de a fi sincer în creații și de a scrie despre lucrurile care îl preocupă cu adevărat, iar acestea într-o bună măsură provin, evident, din viața sa de zi cu zi. De la adevărul personal, Ionesco își propune să ajungă la cel universal. De aceea, pornește în multe situații scenice de la experiența sa proprie, sperând ca astfel să trăiască și spectatorii acea experiență proprie lui. Considerăm potrivită, în acest context, afirmația lui Martin Esslin referitoare la calitățile poetice ale teatrului ionescian care derivă în primul rând din modul în care se raportează acesta la experiențele senzoriale: „Ionesco’s theatre is a poetic theatre, a theatre concerned with the **communication of the experience** of states of being, which are the most difficult matters to communicate [...] Of course, the traditional theatre too has always been an instrument for communicating the basic human experiences of humanity. But this element has often been subordinated to other functions, such as the telling of a story or the discussion of ideas. Ionesco is attempting to isolate this one element – which he regards as the one that constitutes the theatre’s supreme achievement, and in which it excels all other forms of artistic expression – and to restore a **pure, entirely theatrical theatre**”¹¹.

Această componentă autobiografică reiese,

probabil, cel mai evident în ultimele sale piese, *Omul cu valizele și Călătorie în lumea morților*. În prima, sunt abordate probleme ce țin de statutul de exilat al autorului atât în plan social, cât și în plan ontologic (conform mărturisirilor sale, dramaturgul nu s-a simțit aproape niciodată „acasă”, oscilând între românismul copilăriei și tinereții sale și Franța viselor sale). Iar în a doua piesă, avem de-a face cu tentativele lui Jean de a-și reconstitui originile familiei sale și de a-și reface relațiile pe care le avea cu mama lui.

O altă componentă esențială a teatrului ionescian este **intertextualitatea** (putem preciza faptul că și un alt dramaturg postmodern, Samuel Beckett, se folosește frecvent de acest procedeu literar, dar într-o manieră mai subtilă decât autorul francez). Ionesco are o marotă cu autorul german Bertolt Brecht, la ideile căruia frecvent face referiri în piesele sale. Pentru această situație, cel mai potrivit exemplu este întreaga piesă *Improvizație la Alma sau Cameleonul Păstorului*, pe care o putem analiza ca fiind o satiră foarte evidentă la adresa dramaturgului german. Cei trei doctori din piesă sunt extensiile ficționale ale lui Roland Barthes (Bartholoméus I), Jean-Jacques Gautier (Bartholoméus II) și Bernard Dort (Bartholoméus III), trei adepți ai teoriilor brechtienne și despre care Ionesco spune următoarele: „*Improvizație la Alma* este o glumă proastă. În ea, îi pun în scenă pe niște prieteni: Barthes, Dort etc... În mare parte, această piesă e un montaj de citate și de compilații din savantele lor studii: ei au scris-o. Mai este un personaj, care e Jean-Jacques Gautier. Personajul acesta nu e reușit. [...] Și totuși, e criticul dramatic cel mai periculos, nu din cauza inteligenței sale, deoarece nu-i inteligent, nici din pricina severității, ce nu se întemeiază pe nimic, ci pentru că se știe că, atunci când atacă un autor, acesta e gata să se creadă un geniu”¹².

De asemenea, tot în această piesă există o

trimitere intertextuală și la Molière, mai precis la piesa *Improvizație la Versailles*, una dintre primele piese din istoria teatrului european cu aspect metateatral, în care Molière (în ipostaza de personaj) se luptă cu „criticii săi” francezi, precum o va face Ionesco câteva secole mai târziu, cu clonele de Bartholoméus. Lupta artist-critic nu este deloc una recentă, iar acest exemplu atestă acest lucru.

Pe lângă Brecht și Molière, Ionesco se mai îndreaptă spre un alt clasic al literaturii universale, Shakespeare, în una dintre piesele mai târzii, *Macbett*. Scriitorul francez a declarat într-un interviu că la scrierea acestei piese a fost influențat de studiul lui Jan Kott intitulat *Shakespeare, contemporanul nostru* și că este de acord cu ideea conform căreia Shakespeare este un precursor al „teatrului absurdului”¹³. În privința conținutului acestui text dramatic, pot fi remarcate următoarele răsturnări ironice: Macbett și Banco sunt aproape identici din punct de vedere fizic, fapt ce duce la multe calambururi comice; Lady Duncan și Doamna de companie sunt, de fapt, cele două vrăjitoare care îi vor trasa destinul lui Macbett; Malcol, fiul lui Duncan și a lui Banco, este lipsit de orice virtuți pe care le-ar fi avut în textul shakespearian, semănând mai mult cu o marionetă ubuescă decât cu un rege...

Înrândurile următoare ne vom îndrepta atenția înspre o altă trăsătură a dramaturgiei ionesciene, **ironizarea mentalității burgheze**. Prin aceasta nu înțelegem doar acea burghezie contemporană cu Ionesco, adică cea istorică (dacă e să o denumim), ci mai degrabă ar trebui să ne gândim la o burghezie universală, arhetipală, capabilă de a surprinde omul „meschin” și „trivial” al tuturor epocilor. Edificatoare ni se par în acest sens vorbele dramaturgului francez: „Mai târziu, analizând această operă [*Cântăreața cheală*], niște critici serioși și savanți o interpretară doar ca pe o critică a societății burgheze și ca pe o

parodie a teatrului de bulevard. Am spus adineaori că admit și această interpretare: totuși, nu e vorba, în mintea mea, de o satiră a mentalității mic-burghize legate de cutare sau cutare societate. Este vorba îndeosebi de un fel de **mic-burghizie universală**, mic-burghezul fiind omul ideilor primite de-a gata, al lozincilor, conformistul de pretutindeni: acest conformism este dezvăluit bineînțeles de **limbajul său automat**. Textul *Cântăreței chele* [...] îmi dezvăluia [...] automatismele limbajului, ale comportamentului oamenilor, «vorbierea pentru a nu spune nimic», vorbierea pentru că nu este nimic personal de spus, absența de viață lăuntrică, [...] omul scăldându-se în mediul social, nemaideosebindu-se de el”¹⁴.

Deci, conform celor spuse, Ionesco caută nu neapărat să ironizeze ceva specific societății în care trăia, ci mai degrabă critică „mic-burghezul” transistoric, deoarece vede aici una dintre problemele fundamentale ale societății. Pe lângă prima sa piesă, *Cântăreața cheală*, unde ironia față de această mentalitate (chiar dacă și aici am putea face o nuanțare, întrucât nu este persiflat orice tipar uman burghez, ci doar burghezul „familist”) este evidentă, există și alte piese mai ales din acest prim ciclu al creației ionesciene care ironizează alte aspecte ale aceluiași tipar uman. De exemplu, în *Lecția* avem de-a face cu o critică directă la adresa „Profesorului” văzut ca o instituție de autoritate, care pentru a-și îndeplini funcția (de a educa, în primul rând) nu poate să nu acapareze într-un mod foarte distructiv mintea și corpul Elevei. Și în următoarea piesă, cronologic vorbind, *Jacques sau supunerea*, se pot analiza aceleași idei anti-burghize: multiplicarea acelorași nume (Jacques pentru toți membrii familiei, mai puțin pentru soră ce poartă numele Jacqueline și Roberta pentru toți membrii celeilalte familii care apar în piesă); sau revolta lui Jacques-fiul împotriva așteptărilor părinților săi (atât de a mânca cu

plăcere „cartofi cu slănină”, cât și de a se căsători cu Roberta), care, într-un final, va fi înăbușită. Matei Călinescu remarcă faptul că Jacques va fi învins nu de către „societate”, ci de către „biologic”¹⁵ sau, spus cu alte cuvinte, de către propria lui sexualitate pe care nu și-o poate suprima oricât de mult ar încerca. Roberta II este cea care îl atrage în această zonă a instinctualității primare prin aluzii atât supraréaliste (a se vedea povestea pe care i-o spune lui Jacques despre calul care ia foc; Salvador Dali are un tablou în care o girafă este în flăcări, poate există o legătură...), cât și erotice: „ROBERTA II: Vino... nu te teme... Sunt umedă... Am o salbă de noroi, sânii mei se topesc, pântecul mi-e moale, am apă-n crăpături. Mă-nghite clisa. Numele meu adevărat este Eliza. Am iazuri în pântec, și mlaștini... Am o casă de lut. Sunt veșnic proaspătă... Am mușchi de copac, muște grase, coropișnițe, broaște... Facem dragoste sub pături jilave... Ne umflăm de plăcere! Te înlănțui cu brațele mele, ca năpârca. Te-nghit în coapsele mele, iar tu te afunzi, te afunzi... Și plouă-n pletele mele, plouă mereu. Gura mi se scurge, picioarele mi se scurg, umerii goi mi se scurg, părul curge, totul curge, și stelele și cerul...”¹⁶.

Eugène Ionesco a mai fost preocupat și de o altă idee, **neînțelegerea dintre oameni cauzată de cuvinte**. Aceasta este o temă recurentă de-a lungul întregii sale creații dramatice și, evident, ar fi foarte multe lucruri de spus, dar în rândurile următoare ne vom limita la a prezenta câteva considerente esențiale. Doina Comloșan evidențiază felul în care replica personajului tipic ionescian dobândește „o relativă independență față de nume”, iar prin „banalitatea și stereotipia conținutului, replica poate fi atribuită oricăruia dintre numele prezente în piesă”¹⁷. Deci, prin faptul că personajele vorbesc încontinuu și aproape tot ce au să-și spună este constituit din banalități, truisme ori tautologii, întregul discurs

dramatic devine impersonal, se abstractizează și chiar ajunge să se desprindă de cel care le rostește și să-și contureze un statut propriu. Astfel, cuvintele devin importante numai prin aspectul lor formal și nu prin conținutul semantic, așa cum se întâmplă în întreaga istorie a teatrului occidental. Fără a exagera, aici se poate vorbi de o inovație majoră a lui Ionesco în dramaturgia europeană, prin abstractizarea mijloacelor de expresie, a discursului dramatic, a personajelor, a substanței ideatice, dramaturgul reușește să abstractizeze teatrul.

Dar această idee a neînțelegerii dintre oameni apare și în piesele clasice de mai târziu, construită într-o manieră mai subtilă decât în situația anterior prezentată, dar interesant de vizualizat scenic! Mai concret, ne referim la acele scene pe care le regăsim în *Rinocerii* sau în *Ucigaș fără simbrie* (pentru a da doar două exemple), în care personajele vorbesc simultan, iar unele replici se pot intercala pe „diagonală”, situații ce pot fi confuze și dificil de urmărit pentru posibili cititori, dar nu și pentru posibili spectatori:

LOGICIANUL (*Domnului Bătrân*): Să-ne ntoarcem la pisicile noastre.

DOMNUL BĂTRÂN: Vă ascult.

BÉRENGER (*lui Jean*): Oricum, cred că are deja pe cineva în vedere.

JEAN: Pe cine?

BÉRENGER: Pe Dudard. Un coleg de birou: licență în drept, jurist, mari perspective la firmă, ca și la afecțiunea lui Daisy. Nu pot să rivalizez cu el.

LOGICIANUL (*Domnului Bătrân*): Pisica Isidore are patru lăbuțe.

DOMNUL BĂTRÂN: De unde știi?

LOGICIANUL: E o ipoteză.

BÉRENGER (*lui Jean*): E și bine văzut de șef, pe când eu n-am nici un viitor, n-am studii, n-am nici o șansă.

DOMNUL BĂTRÂN: Ah! Prin ipoteză!

JEAN (*lui Béranger*): Să te dai bătut chiar așa...

BÉRENGER: Ce-aș putea să fac?...¹⁸.

Iar în finalul acestei secțiuni vom analiza un

raport dihotomic care îl fascinează pe Ionesco și care se desfășoară între două „stări” fizice și metafizice: **vidul și plinul**. În funcție de starea de spirit în care dramaturgul se regăsește, el poate simți universul din care face parte fie într-un mod mistic, când se lasă absorbit de o rază de lumină magică sau când simte că plutește prin lume (un bun exemplu în acest sens poate fi considerat zborul, la propriu, al dramaturgului Béranger din *Pietonul aerului*); fie vede totul opac, vorbind de existența unui zid care-l desparte de lume, Ionesco se simte acaparat de materie (și din nou, dacă e să găsim o analogie în dramaturgia sa, ne putem opri la piesa *Noul locatar* care pune accentul exact pe această idee a materiei care îl acaparează pe om sub forma unui lux înșelător. Poetică devine rezolvarea acestei situații: acumularea de obiecte pe scenă care crește progresiv pe toată durata piesei sfârșește prin a fi maosoleul funerar opulent al protagonistului). Aceste stări contradictorii sunt, în același timp, și complementare, ele se sprijină reciproc. Considerăm potrivit a da un fragment din *Note și contranote* în care Ionesco abordează mai teoretic acest construct dihotomic vid/ plin: „Două stări de conștiință sînt la originile tuturor pieselor mele: predomină cînd una, cînd alta, uneori se amestecă. Aceste două conștientizări originare sînt cele ale evanescenței sau ale greutății; ale golului și ale prezenței excesive [...] Fiecare din noi a putut simți, în anumite momente, că lumea are o substanță de vis, că zidurile nu au densitate, că ni se pare că vedem prin toate lucrurile, într-un univers fără spațiu, alcătuit doar din limpezimi și culori; întreaga existență, întreaga istorie a lumii devine, în acel moment, inutilă smintită, imposibilă. [...] Desigur, această stare de conștiință e foarte rară [...] mă aflu cel mai adeseori, sub stăpânirea sentimentului opus: ușurătatea se preschimbă în greutate; transparența în opacitate; lumea apasă; universul mă strivește”¹⁹.

Concluzionând, putem remarca faptul că Eugène Ionesco și-a adus multe contribuții la modernizarea teatrului occidental, printre cele mai notabile le considerăm a fi: modul în care a reușit să concretizeze scenic lumi onirice, accentul pus pe experiența creatorului (care frecvent dobândește valențe universale) și nu pe poveste ori idee, cum s-a întâmplat în mai întreaga tradiție teatrală din ultimele două milenii.

Note:

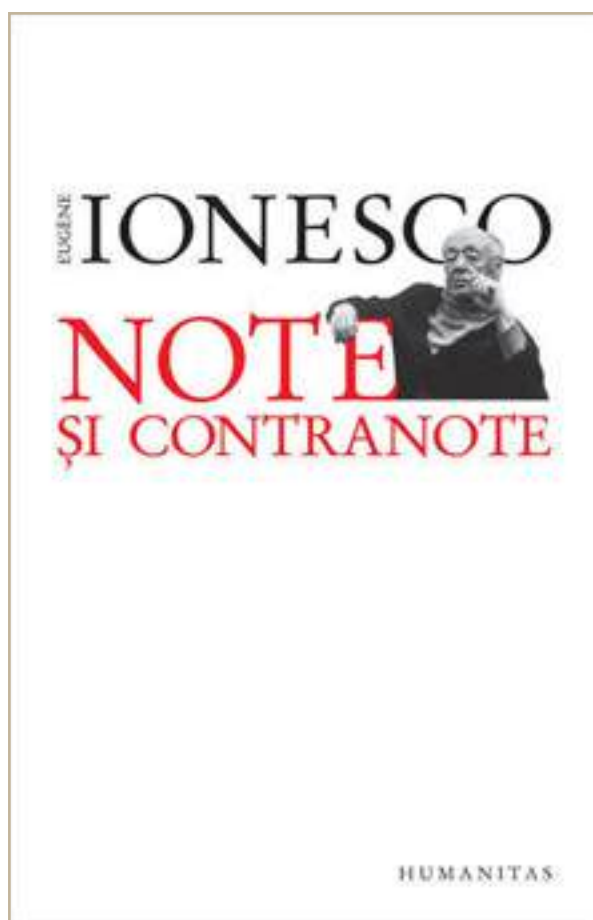
- 1 Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, 1992.
- 2 Idem, *ibidem*, p. 45.
- 3 Idem, *ibidem*, p. 45-46.
- 4 Idem, *ibidem*, p. 46.
- 5 Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006, p. 162.
- 6 Ionesco, Eugène, *Teatru*, Traducere, cuvânt înainte și note de Dan C. Mihăilescu, Vol. I-IV, București, Editura Univers, 1994-1998, p. 219.
- 7 Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 359.
- 8 Idem, *ibidem*, p. 359.
- 9 Idem, *ibidem*, p. 360.
- 10 Idem, *ibidem*, p. 205.
- 11 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Third Edition, Penguin Books, 1991, p. 194-195.
- 12 Eugène Ionesco, *Note și contranote*, ed. cit., p. 144-145.
- 13 Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 309.
- 14 Eugène Ionesco, *Note și contranote*, ed. cit., p. 191.
- 15 Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 165.
- 16 Eugène Ionesco, *Teatru*, ed. cit., p. 86.
- 17 Doina Comloșan, *Teatru și antiteatru*, Timișoara, Editura Mirton, 2001, p. 162.
- 18 Eugène Ionesco, *Teatru*, ed. cit., p. 23-24.
- 19 Idem, *Note și contranote*, ed. cit., p. 175-176.

Bibliografie:

- Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006.
- Comloșan, Doina, *Teatru și antiteatru*, Timișoara, Editura Mirton, 2001.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Third Edition, Penguin Books, 1991.

Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Teatru*, Traducere, cuvânt înainte și note de Dan C. Mihăilescu, Vol. I-IV, București, Editura Univers, 1994-1998.



Jocul cu măștile poeziei

Metamorfозările continue și dinamice ale poeziei au subminat încercările de definire a acesteia, determinând o reorientare a intereselor estetice înspre identificarea și explorarea multiplelor ei fațete. Câteva dintre procedeele și procesele de transformare a poeziei stau la baza studiilor *Fals tratat de estetică* al lui B. Fundoianu, respectiv *Curs de poezie* al lui G. Călinescu. Astfel, pornind de la premisa că poezia e un joc cu măști, lucrarea de față urmărește conturarea traseului metamorfic al liricii secolului al XX-lea, așa cum reiese acesta din cele două studii amintite. Totodată, pentru stabilirea cât mai precisă a manierei în care dinamica poeziei s-a desfășurat în secolul trecut este esențială abordarea celor două viziuni complementare din textele lui Fundoianu și Călinescu. În acest sens, radicalitatea expresiei din studiul lui Fundoianu este dublată și atenuată prin expunerea calmă și clară de către Călinescu a curentelor literare ce au dominat mai ales prima jumătate a secolului al XX-lea.

Pentru înțelegerea cauzelor care au determinat perpetua reîn-chipuire a poeziei, trebuie avut în vedere statutul acestei arte încă din Antichitate. Astfel, B. Fundoianu nu se oprește doar la binecunoscuta viziune platoniciană conform căreia poezia e o reprezentare la puterea a doua a realității, ci merge mai departe, făcând cunoscute reproșurile pe care filozoful le aduce poetului. Pornind de la lipsa unei funcționalități etice a poeziei, precum și de la imitarea pasiunilor, Platon, în *Statul*, urmărește să arate că poezia se îndepărtează cu mai multe trepte de înțelepciune, apelând la un argument de factură morală: „A imita pasiunile, spune Platon înseamnă a le încuraja; or, pasiunile reprezintă partea nechibzuită a sufletului; încurajarea acestor pasiuni echivalează deci cu violarea «legii și a rațiunii»; dar legea și

rațiunea sunt fundamentul cetății și al religiei; iată de ce un bun Stat n-ar putea tolera în sânul-i «muza cuceritoare»”¹.

Atacul lui Platon a avut un ecou răsunător în posteritate, fiind reluat, sub o altă formă, de către filozofi, dar nu numai. Amenințată în permanență fie din exterior, fie din interior, poezia a supraviețuit, găsindu-și mereu refugiul în alte în-chipuiuri. Tocmai asupra acestor chipuri ale poeziei se opresc studiile în care G. Călinescu și B. Fundoianu creionează dinamica reflexiilor poeziei, dar mergând pe trasee diferite. Scriind despre o serie de curente literare manifestate în secolele XIX – XX, cei doi critici trasează contururile poeziei moderniste. Căutând începuturile unei noi poezii, Fundoianu constată că „fără îndoială, romantismul german, întocmai ca și poezia rimbaldiană și – *mutatis mutandis* – poezia suprarealistă, a eliberat poezia de numeroasele piedici, i-a furnizat multe posibilități de seducție, a dat naștere unor adevărate capodopere”². Referindu-ne exclusiv la afirmația de mai sus, putem semnală faptul că rădăcinile poeziei moderne se află la romanticul care „reacționează și protestează”³. Înțelegerea modernității estetice ca fiind o ruptură cu tradiția și având un puternic simț al prezentului permite adoptarea concepției conform căreia „a vorbi despre romantism înseamnă a vorbi despre arta modernă – adică despre intimitate, spiritualitate, culoare, aspirație către infinit, exprimare prin toate mijloacele aflate la îndemâna artelor”⁴.

Dar dincolo de această latură a romantismului există o altă, caracterizată prin „reacție și protest *evazive*”⁵. Poeții romantici sunt cei care pregătesc un teren propice pentru desfășurarea modernismului. Ei îl proclamă pe poet ca fiind un magician al limbajului, găsesc interesante categoriile distructivului și ale

morbidului, favorizează practic ceea ce tradiția a refuzat, obținând astfel „interioritate neutră în loc de sentiment, fantezie în loc de realitate, fragmente de lume în loc de unitate a lumii, amestecul celor eterogene, haos, fascinare prin obscuritate și magie a limbajului, dar și o operare rece, corelată prin analogie cu matematica, înstrăinând cele familiare”⁶.

În fond, formele de revoltă inițiate de romantici se vor accentua, ajungând chiar până la variante radicalizate ale acestora în modernism. Pornind de la constatarea că poezia modernă are la bază structuri romantice, modernismul e adesea înțeles ca fiind un „romantism deromantizat”⁷. Situându-se tocmai la limita dintre aceste două curente literare, Charles Baudelaire surprinde cu mai multă precizie dinamica liricii, fapt ce îi permite totodată să se distanțeze de poezia romantică și să încurajeze astfel apariția multiplelor fețe ale poeziei moderne. Pentru autorul *Florilor răului* poezia e o adevărată construcție, realizarea acesteia presupunând nu doar geniu poetic, ci și inteligență critică. Poezia nu mai e de acum un rezultat al inspirației, cât mai degrabă un produs artistic obținut prin muncă. Mai mult, ceea ce contează începând cu Baudelaire este atenția acordată limbajului. Dacă pentru romantici poezia însemna formă plus conținut, pentru moderniști poezia înseamnă mai mult formă. În esență, două sunt coordonatele liricii moderne: limbajul și muzica, direcții ce conferă poeziei atributele unui act magic. Desigur însă că afinitatea dintre poezie și magie nu este una nouă, fiind cunoscută din timpuri vechi, preluată apoi de Poe și ajungând în cele din urmă la Baudelaire⁸. De asemenea, îngemănarea dintre muzică și cuvânt este explorată și de către Ștefan Aug. Doinaș în *Măștile adevărului poetic*, aici autorul remarcând că unitatea dintre aceste două arte începe cu Platon și sfârșește cu Mallarmé, urmând ca, mai apoi, poezia și muzica să fie văzute ca două arte distincte⁹.

Toate aceste idei baudelairiene își iau seva dintr-unul din studiile autorului american Edgar Allan Poe. Astfel, în *Principiul poetic*, Poe restructurează viziunea asupra poeziei. După autorul american, actul creator este unul procesual, urmărind parcurgerea mai multor etape, iar scopul ultim al actului poetic nu e adevărul, ci plăcerea¹⁰. Plăcerea ca scop ultim al poeziei se regăsește și în studiul călinescian, unde analiza programelor poetice moderne atrage fără doar și poate reflecția asupra scopului acesteia: „În termeni obișnuiți poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică, și nu ne arată ce e bine și ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual”¹¹.

Mergând pe linia indicată de Baudelaire și Poe în ceea ce privește facerea poeziei, constatăm că în modernitate poetul devine un *homo faber* a cărui artă e rezultatul unei munci îndelungate într-un laborator poetic. În acest sens, poezia nu e atât inspirație, cât mai degrabă transpirație intelectuală, iar instrumentul atât de necesar moderniștilor în actul creator e, așa cum am văzut, limbajul, acesta reprezentând „o esențială *inițiativă a limbii*: donator de sens, agent ontologic”¹².

Variatatea întrebuintării limbajului în modernitate determină apariția numeroaselor programe poetice. Indiferent de curentul poetic căruia îi aparțin, poeții moderni sunt dominați în permanență de o obsesie a unei poezii riguroase din punct de vedere formal și structural, considerând, mai mult sau mai puțin, după cum se va vedea, că „orice poezie, întrucât există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului”¹³.

Studiul lui Călinescu urmărește tocmai panoramarea curentelor poetice din prima jumătate a secolului al XX-lea din perspectiva organizațiunii. Astfel, se renunță la prezentarea cronologică a programelor poetice în favoarea uneia estetice.

Demersul călinescian începe prin identificarea mecanismelor de creare a poeziei, expuse într-o manieră violentă și radicală de către dadaiști. Caracterizată prin asintaxism, o astfel de poezie nu e, în fond, decât rezultatul hazardului, dar a unui hazard relativ. Renunțând la orice organizațiune, dadaistii își scriu poemele folosind cuvintele pe care le decupează dintr-un ziar, punându-le mai apoi într-un sac de unde sunt extrase în vederea utilizării lor în poem. Această procedură, introdusă de Tristan Tzara și considerată a fi un efect al hazardului, nu e decât o înșelătorie, o aparență, întrucât „hazardul pur nu e cu puțință niciodată în chip absolut decât dacă am întrebuința mașini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră întotdeauna inconștientul nostru care stabilește oarecari asociațiuni”¹⁴.

Ceea ce reușesc, în schimb, acești „farsori inteligenți”¹⁵, de fapt ceea ce va reuși întreaga avangardă literară, este să șocheze cititorul prin îmbinarea deopotrivă illogică și comică a cuvintelor, o îmbinare perpetuă, al cărei efect e tocmai reînchipuirea poeziei. Așadar, nu e greu de remarcat că poezia modernă, așa cum subliniază și Nicolae Manolescu, „tinde să se diferențieze înaintea de orice, în limbaj”¹⁶.

Un alt șoc și totodată un alt joc de limbaj este și futurismul, curent pe care Călinescu îl plasează în imediatavicinătate adadaismului. Însă spre deosebire de acesta din urmă, futurismului îi lipsește hazardul, fapt ce determină apariția unei tentative de adoptare a unei organizațiuni structurale. Din punct de vedere tematic, sau mai degrabă semantic, curentul apărut din inițiativa lui Marinetti rupe orice fel de legătură cu tradiția poetică și își propune să surprindă existența imediată a omului, însă nu reușește să „prind[ă] decât momente izolate, ca niște imagini tăiate de film”¹⁷ ale vieții umane. Mai mult, scrisă telegrafic și uzând de trucuri tipografice, poeziei futuriste îi corespund

aproape toate trăsăturile noului limbaj: asintaxismul, notația, contracția, lungimea redusă a poemelor. Pe scurt, ceea ce face poetul este să noteze și să descrie fulgurant elementele și aspectele modernității științifice. Astfel, atât sub raportul formei, cât și al conținutului, poezii futuriste nu fac altceva decât să lupte împotriva academismului, adică împotriva oricărei forme de întoarcere și valorificare a unei tradiții estetice a trecutului.

Mai departe, în condițiile în care dadaismul și futurismul duc la apariția unei poezii într-o oarecare măsură greu de înțeles, demersul călinescian își propune să identifice măștile ermetismului. Pornind de la observația că „adesea profanul face o gravă eroare neconsiderând poezie decât ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile”¹⁸, criticul atrage atenția asupra faptului că ininteligibilitatea din poeziile avangardiste se datorează unor cauze diverse. De pildă, ermetismul poeziei futuriste se datorează rapidității cu care poetul transpune anumite aspecte ale realității fizice¹⁹. Astfel, primul nivel al poeziei așa-zisă ermetică presupune strict o dificultate de natură formală, în vreme ce al doilea nivel presupune o îmbinare illogică a frazei, dar corectă din punct de vedere gramatical. În această categorie se încadrează fără doar și poate Urmuz, a cărui operă se înfățișează ca fiind doar o bufonerie, astfel încât calambururile urmuziene au atras asupra lor o serie de atacuri din partea psihiatrilor, aceștia considerându-i pe poeții moderni „demenți”²⁰.

În primă instanță, mecanismul de construcție a operei urmuziene ar putea fi definit ca dicteu automatic, însă o privire mai atentă reflectă intenționalitatea ilogicului. În schimb, alta este fața poeziei moderne ce manifestă o predilecție înspre dicteul automatic: suprarealismul. Curentul teoretizat de André Breton este discutat deopotrivă de Fundoianu și Călinescu, fapt ce permite abordarea

unei analize comparative a curentului. Dincolo de noțiunile teoretice privitoare la suprarealism, studiile de față conturează și eficacitatea lui. Astfel, premisa lui Fundoianu că suprarealismul reprezintă un atac asupra poeziei și anticiparea eșecului acestuia își primesc confirmarea în *Curs de poezie*, aici G. Călinescu afirmând că atunci „când elita unei epoci compusă din câteva zeci de spirite primitoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricât de restrânsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens*”²¹.

Eșecul suprarealismului trebuie pus, fără doar și poate, în relație cu ambițiile acestuia. În acest sens, Fundoianu amintește de intenția programului de a oferi poeziei și o eficacitate etică, nu numai una estetică, precum și dorința ca poezia să fie făcută de toți, nu de unul singur. Dar subjugarea poeziei socialului, politicului și moralului evidențiază faptul că suprarealismul nu e altceva decât o reîntoarcere la arta primitivă. Operând cu distincția realitate a modernilor – realitate a primitivilor, Fundoianu nu ezită să sublinieze această primitivitate a actului poetic: „Iată paradoxul destul de deconcertant la prima vedere: *în arta lor, modernii par a fugi de existența veritabilă a realului lor [...], în timp ce se desfată cu o artă care asigură prioritate non-existenței* (ficțiuni, imagini, «corespondențe», vise, halucinații subiective) [...] această non-existență pe care o cântă modernii, coincide exact cu însăși existența primitivilor”²². În fapt, Fundoianu nu face altceva decât să realizeze o analiză al cărei scop e reliefarea paradoxurilor suprarealismului.

De cealaltă parte, fără a fi părtinitor și fără a adopta o expresie radicală, Călinescu oferă o prezentare generală și clară a acestei fețe a poeziei.

Considerând că poezia suprarealistă e una dificilă, criticul urmărește creionarea cauzelor și a gradului ei de ininteligibilitate. Astfel, observația pe care se clădește demersul călinescian este aceea că la temelia suprarealismului se află freudismul și bergsonismul, orientări ce determină apariția unei obsesii a „*suprarealității*”²³, înțeleasă ca fiind rezultatul contopirii dintre realitate și vis. Mai mult, faptul cu adevărat important pentru Breton este că *suprarealitatea* permite redarea gândirii în mișcare. De aici încolo, Călinescu nu face altceva decât să surprindă la rândul-i (dar diferit de Fundoianu!) paradoxurile suprarealismului, având ca suport tocmai manifestul lui Breton. Așadar, „*automatismul psihic pur*”²⁴ se dovedește a fi în cele din urmă doar un efort conștient de a surprinde inconștientul. O altă observație critică adusă de Călinescu are în vedere caracterul oniric al acestei poezii. Astfel, pornind de la teoria freudiană care vorbește despre existența unui sens și a unei emoții în vis, G. Călinescu atrage atenția asupra lipsei sensului (adică a direcției) și a emoției din poezia suprarealistă, o poezie de altfel reductibilă doar la ininteligibilitate.

În fond, observațiile călinesciene își găsesc ecoul în *Structura liricii moderne*, unde Hugo Friedrich readuce în discuție problema realității, afirmând că în poezia modernă se ajunge la devalorizarea lumii reale. De pildă, în poezia lui Saint-John Perse „toate componentele imaginilor sunt senzoriale, dar imaginile înseși au devenit ireale prin împreunarea de lucruri incompatibile: irealitate senzorială”²⁵.

Așadar, pornind cu Saint-John Perse, se remarcă apariția unei alte fețe a liricii moderne, strâns legată de suprarealism: poezia pură, adică o poezie care, după abatele Brémond, e „un fel de rugăciune, dar o rugăciune profană bineînțeleasă, dar care ne predispune către adevărata rugăciune”²⁶, o poezie lipsită de conținut și care contează strict

pentru efectul pe care îl produce asupra cititorului.

Totodată, la antipodul suprarrealismului și mai departe chiar decât poezia pură, se află ermetismul, acesta bazându-se pe intelectualitate, dar nu și pe raționalitate. Pe scurt, ceea ce ar caracteriza poezia ermetică este „voluptatea obstacolului”²⁷. Urmărind explicarea tehnicii ermetismului, G. Călinescu se folosește de operele poetice ale lui Paul Valéry, respectiv ale lui Ion Barbu pentru a descifra mecanismul de creare a acestui tip de poezie. Astfel, criticul observă că, din punct de vedere tehnic, ermetismul are la bază simbolul, înțelegând prin acesta „o expresie prin care se exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, adică ordinea universală”²⁸. Așadar, înțelegerea unei astfel de poezii constă, înainte de toate, în capacitatea cititorului de a surprinde ambele ordine de lucruri.

Dincolo de multitudinea de fețe ale poeziei, demersurile de față restrâng acest permanent joc de măști la o dihotomică percepere a poeziei. În vreme ce în *Fals tratat de estetică* distincția majoră se face între arta primitivilor și arta modernilor, în *Curs de poezie* se delimitează două tipuri de poezie: una profundă și una superficială. În fapt, aceste dihotomii reflectă polaritatea liricii moderne, reductibilă la ceea ce Hugo Friedrich numește „o lirică alogică a formelor libere” – „o lirică a intelectualității și a austerității formelor”²⁹. Însă, contradicțiile nu sunt decât de suprafață, căci îndărătul lor se situează unitatea liricii moderne, cele două tipuri de poezie având în comun „evaziunea din registrul uman, prin îndepărtarea de concretețea normală și de sentimentele uzuale, prin renunțarea la inteligibilitatea limitativă, în locul căreia acționează o sugestivitate polivalentă, și prin voința de a transforma poemul într-o formație autonomă”³⁰.

În esență, coordonata ce traversează toate măștile lirice din secolul al XX-lea este, fără doar și poate, limbajul. Datorită limbajului, cititorul e pus în fața nu numai a unui joc de cuvinte, ci și în fața

unui „poeta ludens”³¹. Poetul preia semnificațiile etimologice ale termenului latinesc *persona*, devenind prin definiție „o ființă plurală”³². Astfel, se poate identifica un joc cu măști nu numai în interiorul unui curent, ci și în interiorul operei unui „singur” poet. Sunt cazurile, de pildă, ale lui Pessoa, Hölderlin sau Barbu.

Așadar, importanța acordată limbajului în modernitate îi conferă poetului un dublu rol, acesta fiind pe lângă *poeta ludens*, și *homo faber*. Fiind „un aventurier în teritorii lingvistice încă neexplorate”³³, poetul devine conștient de actul său creator, de faptul că „limbajul nu este înlănțuit de lucruri, ci își produce el singur lucrurile sale”³⁴. Astfel, dată fiind forța cuvântului, poezia va găsi întotdeauna o altă mască sub care să se prezinte cititorului, scăpând mereu oricărei încercări de definire. Dar acest lucru nu ne va împiedica însă să ne tot întrebăm: Ce e deci pentru noi poezia³⁵?

Note:

1 B. Fundoianu, *Fals tratat de estetică*, în *Imagini și cărți*, Ediție de Vasile Teodorescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 614.

2 Idem, *ibidem*, p. 599.

3 Idem, *ibidem*, p. 624.

4 Baudelaire apud Matei Călinescu, în *Cinci fețe ale modernității*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Traducerea textelor din „Addenda” (2005) de Mona Antohi, Postfață de Mircea Martin, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 57.

5 B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 624.

6 Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, În românește de Dieter Fuhrmann, București, Editura Univers, 1998, p. 26.

7 Idem, *ibidem*, p. 27.

8 Idem, *ibidem*, p. 47.

9 Ștefan Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, București, Editura Cartea Românească, 1992, p. 11.

10 Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, În românește de Mira Stoiculescu, Prefață de Matei Călinescu, București, Editura Univers, 1971, p. 39.

11 G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Principii de estetică*,

- București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 69.
- 12 Ștefan Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, ed. cit., p. 43.
- 13 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 16.
- 14 Idem, *ibidem*, p. 19.
- 15 Idem, *ibidem*, p. 17.
- 16 Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 164.
- 17 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 23.
- 18 Idem, *ibidem*, p. 25.
- 19 Idem, *ibidem*, p. 26.
- 20 Idem, *ibidem*, p. 28.
- 21 Idem, *ibidem*, p. 42.
- 22 B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 649-650.
- 23 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 36.
- 24 André Breton apud G. Călinescu, idem, *ibidem*.
- 25 Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 199.
- 26 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 43.
- 27 Ștefan Aug. Doinaș, *Atlas de sunete fundamentale*, Antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 293.
- 28 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 51.
- 29 Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 140.
- 30 Idem, *ibidem*, p. 141.
- 31 Ștefan Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, ed. cit., p. 98.
- 32 Idem, *ibidem*, p. 56.
- 33 Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 159.
- 34 Ștefan Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, ed. cit., p. 38.
- 35 B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 682.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, În românește de Dieter Fuhrmann, București, Editura Univers, 1998.
- Fundoianu, B., *Imagini și cărți*, Ediție de Vasile Teodorescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București, Cartea Românească, 1987.
- Poe, Edgar Allan, *Principiul poetic*, În românește de Mira Stoiculescu, Prefață de Matei Călinescu, București, Editura Univers, 1971.

Bibliografie:

- Călinescu, George, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. a II-a, revăzută și adăugită, Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Traducerea textelor din „Addenda” (2005) de Mona Antohi, Postfață de Mircea Martin, Iași, Polirom, 2005.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Atlas de sunete fundamentale*, Antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988.
- Doinaș, Ștefan Aug., *Măștile adevărului poetic*, București, Cartea Românească, 1992.

Prismatism

Romanul *Valurile*, publicat în 1931, este privit ca fiind rezultatul celor mai inspirate perioade din viața Virginiei Woolf, perioadă în care renunță la toate convențiile scrierii și experimentează toate genurile literare. „Conștientă de faptul că poetul și scriitorul de proză, asemenea ei, au o relație diferită cu limbajul și prin urmare, o altfel de cale de a se adapta acelor voci interioare care îi solicită imaginația”¹, Woolf își asumă un risc și combină cele două genuri. Vorbim astfel despre un text în proză, cu o structură asemenea unei piese de teatru, cu interludiile care au aspectul unor indicații scenice, cu replici sub forma solilocviilor, un text de o subtilă muzicalitate și un ritm poetic; un gen hibrid, creat nu pentru a fi pus în scenă, ci pentru a fi citit în solitudine. Textul în proză are, așadar, caracteristicile unui text poetic, un stil elevat, un ritm bine construit și este desigur plin de figuri de stil, în special de comparații și mai ales metafore.

Deși limbajul respectă convențiile prozei, discursul fiind unul colocvial, naratorul dispare cu desăvârșire, cele șase personaje devenind, rând pe rând, naratori, creând un discurs specific pieselor de teatru: „Mi-a venit ideea cum că tot ce fac e să saturez fiecare atom. Vreau să elimin pierderea, lipsa de viață, tot ce e de prisos: să întregesc fiecare moment; cu tot ce conține. Spun că momentul este o combinație de gânduri; senzații; de voci ale mării. Pierderea, lipsa de viață vin din includerea în descrierea momentului a lucrurilor care nu-i aparțin; această îngrozitoare narațiune este treaba realiștilor: trăind de la mic dejun la cină; e fals, ireal, pur și simplu convențional. De ce să admitem că orice în afara poeziei este literatură – prin orice vreau să spun ce e saturat? Nu e acesta mormântul meu? Poeții au reușit simplificând: practic totul e lăsat pe dinafară.

Eu vreau să pun totul la un loc; totuși să-l aduc la saturație. [...] Asta vreau să fac în *Falenele*”²

Valurile este romanul dualității; aici două forțe care se opun se completează reciproc, creând întregul, saturația. Perspectiva și retrospectiva, forma și conținutul, banalitatea, platitudinea și semnificația sunt perechi de intensități care se contrazic, stârnind un ritm al mișcării și al respingerii, un ritm al fluxului și al refluxului, asemenea ritmului valurilor. Așadar, schimbarea titlului din *Falenele* (*The Moths*) în *Valurile* are mai mult intenția clarificării, a sugestiei prezenței unui tipar care se manifestă în ceea ce privește tehnica narativă, impersonalitatea personajelor, urmărirea unui flux al vieții, al conștiinței, tipar care urmează și se urmează pe sine asemenea sistolei și diastolei. Structura romanului este neobișnuită, duală, compusă din două dimensiuni: interludiile, care descriu momentul banal al zilei, și solilocviile, care sunt confesiunea conștiinței și a subconștientului. Solilocviile încadrate de cele nouă interludii sunt rostite de șase personaje în căutarea disperată a răspunsului la întrebarea pe care fiecare individ modern o ridică – și anume: Care este semnificația vieții?³. Scopul artistic al romanului a fost concentrarea abstractului; nu realitatea descrisă de realiști este conturată în acest text, ci esența realității, de aceea discursurile narative nu se concentrează pe detalii, ci pe experiențele personajelor.

Subiectul romanului nu are legătură cu un fir narativ care urmărește acțiuni; descrieri spațio-temporale întâlnim numai în interludii, iar solilocviile urmăresc doar conștiințele celor șase personaje și niciun aspect al vieții lor din afara acestora. Accentul cade, așadar, pe trăirea interioară a personajelor: știm că Bernard este căsătorit, că Louis și Rhoda trăiesc

împreună, însă nu avem acces la detaliile legate de viața lor cotidiană, ci doar la gândurile acestora. Totuși gândurile la care avem acces nu provin întotdeauna din conștient, Virginia Woolf nu apelează doar la fluxul de conștiință, ci operează cu subconștientul, explorând profunzimile minții. Când solilocviile sunt constituite din gânduri care provin din subconștient, acestea sunt marcate prin verbe de mișcare și prin adverbul de timp „acum”, iar când personajul este conștient, acesta începe să folosească propriul limbaj. În ceea ce privește fluxul de conștiință, Virginia Woolf abordează această tehnică dintr-o perspectivă diferită de cea a contemporanului ei, James Joyce. În vreme ce la Joyce gândurile personajelor apar nefiltrate și neordonate în procesul producerii lor, la Woolf fluxul de conștiință este atent dispus într-un efect de tunel (în engleză termenul apare ca *tunneling technique*).

Ca multe dintre romanele Virginiei Woolf, și *Valurile* ilustrează tema războiului prin moartea lui Percival. Tema nu primește importanța pe care o are în *Spre far* sau în *Doamna Dalloway*, însă are rolul de a ilustra imaginea individului în fața morții. Individul este prezentat în conflict cu societatea și automatismele ei, în conflict cu viața lipsită de semnificație; spre exemplu, Bernard, în exercițiul gândirii abstracte, nu poate înțelege activitățile pe care societatea le întreprinde zi de zi și le găsește nepotrivite. Și androginismul este o temă prezentă în roman: Bernard nu își cunoaște identitatea, este în același timp Neville, Rhoda, Louis, Jinny, Susan, femeie sau bărbat. Totuși, problema principală pe care o pune romanul este legată de individualitate: cele șase personaje constituie, de fapt, un singur caracter cu multiple fațete? Sau sunt oare șase personaje concepute ca fiind unul singur, sfârșind însă ca unități distincte?

Romanul Virginiei Woolf neagă personajul tradițional: el nu ne mai oferă portretul detaliat al

protagoniștilor, o scurtă biografie a acestora, nici măcar o descriere punctuală, fizică sau morală, ci le reduce strict la esența lor. Astfel încât despre Rhoda, Jinny, Neville, Susan, Louis și Bernard nu aflăm decât foarte puține detalii de-a lungul romanului; unele sunt trăsături definitorii pentru aceștia, iar altele, în aparență, detalii mai puțin importante. Totuși, fiecare personaj stă sub semnul unui element care îl face diferit de celălalt (spre exemplu, pentru Rhoda, acest element este apa, iar pentru Bernard, cuvântul), și îl apropie în același timp, asimilându-l unui întreg pe care cei șase îl definesc. Dacă în copilărie protagoniștii par a-și contura o identitate proprie, dezvoltându-se independent, pe parcursul romanului și, mai ales, în final, vom observa cum toate aceste energii distincte converg din direcții atât de diferite pentru a fi absorbite în același punct.

Contururile vagiale personajelor le identificăm urmărind solilocviile din roman, solilocvii care sunt constituite, după cum am mai spus, din reflecțiile acestora. În ciuda faptului că replicile lor se urmează reciproc și creează un fir narativ coerent, care dă impresia unui dialog, ele nu își răspund una celeilalte. Fiecare replică este independentă, individuală și evocă o amintire separată de a celorlalți, ea descrie o experiență solitară, dar, în același timp, prezintă sinele în relație cu celălalt, într-o încercare de a depăși o criză existențială. Acest schimb de replici al personajelor asigură continuitatea lor, în spațiu, dar mai ales în timp, conferindu-le o identitate proprie și integrându-le totodată într-un tot unitar care luptă împotriva disoluției. Viața este aici o serie de monologuri care descriu emoții și senzații, un protest împotriva trivialității, a trecerii timpului, o căutare continuă a sinelui și a semnificației existenței umane.

Observând monologurile celor șase personaje notăm faptul că vocile acestora sunt inegale ca intensitate și conținut, deși stilurile lor sunt

asemănătoare, unica diferență fiind registrul. Dacă personaje ca Neville sau Bernard își filtrează emoțiile și le expun într-un discurs fluid, figurativ, metaforic de cele mai multe ori, Jinny sau Susan descriu o serie de emoții neprelucrate. Astfel, unele discursuri par a fi manifestări ale unei energii creatoare de limbaj, de sens, iar altele devin o rută de explorare a psihicului. Ni se permite, așadar, accesul la două dimensiuni psihologice: una este cea conștientă, care funcționează pentru fiecare personaj în parte, într-o măsură mai mare sau mai mică, și una a subconștientului care caracterizează în mod special personaje fără densitate corporală (vorbim aici în special de Rhoda) sau cu trăiri corporale intense (Susan, Jinny). Alunecarea dinspre dimensiunea conștientă spre cea subconștientă are loc în mod automat, pe măsură ce personajele își amintesc.

Textul pune, așadar, problema identității și a corporalității. În prima jumătate a romanului observăm cum personajele încep să se dezvolte ca identități distincte, să își stabilească trăsăturile personale, să experimenteze cu propriile dimensiuni psihologice. Discursul acestora nu este totuși unul adecvat vârstei copilăriei, însă acest lucru îl vom pune pe seama faptului că personajul, deja adult, nu își adaptează limbajul amintirii căreia îi dă curs, miza nefiind simularea vârstei, ci tocmai evidențierea acestui proces evolutiv dintr-o postură externă. Spre a doua jumătate a romanului, personajele par să își piardă identitatea, ele devenind fațete diferite ale aceluiași caracter. Suntem acum martorii unei convergențe a tuturor celor șase personalități înspre un punct comun. Dintr-o multitudine de identități diferite și aparent independente se va construi un singur personaj cu un caracter multidimensional, însă, din acest moment, se va pune la îndoială corporalitatea ca formă de existență a personajelor. În ciuda faptului că avem printre acești șase

protagoniști personaje care își confirmă o existență cu precădere fizică, ele devin metafore ale senzorialului și al organicității unui singur caracter. „Woolf însăși îi mărturisește soțului ei în timp ce scrie romanul că a vrut să «ia șase persoane, prieteni intimi, diferiți, și să arate relațiile lor în experiența fundamentală a existenței umane», o remarcă ce a sugerat această înclinație a ei spre «abstract» și spre a portretiza aspectul «esențial» al vieții. Totuși, Leonard a sugerat: «În același timp... a vrut să arate cum aceste șase persoane au fost fațetele unei singure persoane complete»”⁴.

Virginia Woolf abordează în *Valurile* tema existențialității și tratează legătura omului cu experiența vieții în sine. Existența este redusă însă la esența ei, cotidianul și viața socială fiind minimalizate, suprimate și condamnate de-a lungul romanului. Reduse la esență sunt, de altfel, și personajele, întrucât, eliminând superficialitatea omenescului, Woolf creează personajul universal. Dacă legătura dintre cele șase personaje apare prezentată inițial ca fiind una de prietenie, pe parcursul acestui proces de abstractizare, ceea ce rămâne din fiecare personaj reprezintă o dimensiune care nu poate supraviețui singură. Ele se alătură treptat celei mai bine conturate dintre acestea, alcătuind o personalitate complexă, pusă în final în fața provocării supreme: moartea. Acest proces de construcție poate fi privit însă și în sens invers. Păstrând în vedere faptul că avem de a face cu un roman al fluxului de conștiință, un roman în care temporalitatea este o cheie importantă de interpretare, putem vedea personajul de la sfârșitul romanului ca fiind suma trăsăturilor și personalităților pe care le descoperă în copilărie, marea provocare a vieții reprezentând, de fapt, lupta continuă de a reuni și armoniza toate aceste dimensiuni ale sinelui.

Pentru a descrie cât mai bine această galerie a personajelor Virginiei Woolf, vom introduce în

lucrarea de față termenul *prismatism*, termen ce va face referire în primul rând la caracterul uniform al celor șase personaje care se află cuprinse în același corp fizic, și care își păstrează totodată fațetele distincte, individuale. Fiecare fațetă a acestui corp, fiecare personaj, așadar, privit în singularitatea n moment dat, în relație de opoziție. Personajele își conferă substanță unul altuia în acest mod, ajungând să se definească prin caracteristici de aceeași natură, opuse însă una celeilalte. Perspectiva narativă se va muta astfel dintr-un mediu în altul; ea va lua naștere dintr-o singură conștiință (și vorbim aici de conștiința „creatorului”, a lui Bernard), însă va parcurge neîntrerupt fiecare dimensiune psihologică. Jinny, Susan, Rhoda, Neville și Louis devin laturile unui personaj complex, laturi care descompun și reîntregesc, în același timp, acest personaj.

Caracterul prismatic al personajului cu șase identități este redat de către Louis la începutul romanului, unde acesta invocă imaginea unor spițe de roată care se succed reciproc, situându-se în permanență una deasupra celeilalte, într-un continuu joc de perspectivă. În strânsă legătură cu această metaforă a vieții singulare în relație cu un ansamblu, moartea este și rămâne singura constantă capabilă de a unifica și uniformiza. Descoperindu-și potențialul creator și caracterul complex, multiplu, Bernard concepe dimensiuni variate ale eului, joacă un joc al iluziei, personalizând și depersonalizând, aflându-se într-o neîncetată căutare a absolutului: „La fiecare ceas iese câte ceva la iveală din lada asta cu surprize. «Ce sunt eu?» mă întreb. Uite ce sunt. Ba nu, sunt altceva”⁵. În mod conștient, acesta trasează limitele unor identități, umple goluri și atribuie caracteristici, mai departe de înțelegerea celorlalți: „Ei nu înțeleg că trebuie să efectuez mai multe tranziții, că trebuie să acopăr intrările și ieșirile mai multor persoane diferite, care, pe rând, joacă rolul lui Bernard”⁶.

Bibliografie:

DiBattista, Maria, *Imagining Virginia Woolf. An experiment in critical biography*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

Warner, Eric, *Virginia Woolf, The Waves*, New York, Cambridge University Press, 2008.

Woolf, Virginia, *A Writer's Diary*, editat de Leonard Woolf, New York, Harcourt, Inc., 1954.

Woolf, Virginia, *Valurile*, București, Traducere din limba engleză de Petru Creția, București, Editura RAO, 2007.

Note:

1 Maria DiBattista, *Imagining Virginia Woolf. An experiment in critical biography*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 24, trad. mea. Fragmentul în original: „Woolf was also aware that the poet and the writer of prose, such as herself, has a different relation to language and hence a different way of accommodating those inner voices soliciting her imaginative attention.”

2 Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, editat de Leonard Woolf, New York, Harcourt, Inc., 1954, p. 136, trad. mea. „The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry - by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in; yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*.”

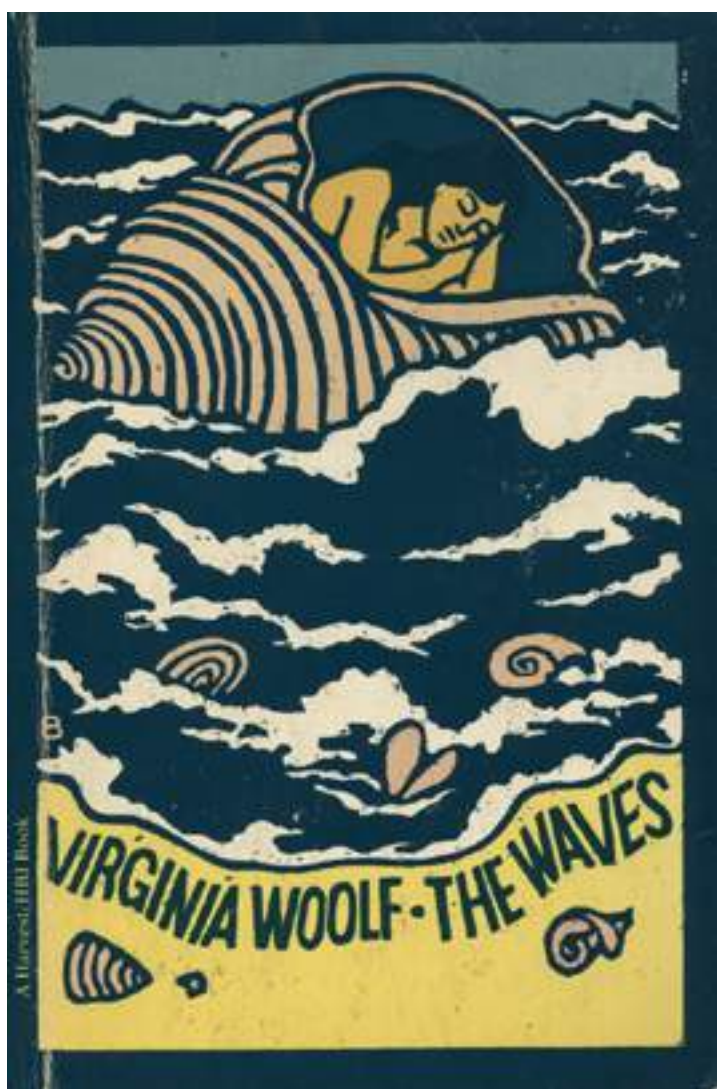
3 Vezi Eric Warner, *Virginia Woolf, The Waves*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 19.

4 Idem, *ibidem*, p. 74, trad. mea. Fragmentul în original: „Woolf herself told her husband while writing the book that she 'wanted to take six persons, intimate

friends, all different, and show their relations to the fundamental things in human existence', a remark suggesting her desire to 'abstract' and portray the 'essential' aspect of life. However, Leonard went on to report: 'At the same time . . . she wanted to show that these six persons were severally facets of a single complete person.'"

5 Virginia Woolf, *Valurile*, București, Traducere din limba engleză de Petru Creția, București, Editura RAO, 2007, p. 60.

6 Idem, *ibidem*.



The Ancient Astronaut Theory: From H.D. Lovecraft's *At the Mountains of Madness* to Sci-Fi Staple

Nowadays we are being bombarded with media asserting that we have been visited by aliens in the distant past. We see it in the movies, in video games, on TV. Indeed, sometimes we may even think that the idea might have some actual merit. But the truth is that in its current form, the Ancient Astronaut Theory was formulated by Swiss author Erich von Däniken in his 1968 bestseller *Chariots of the Gods?*. But did he arrive at his conclusions through actual scientific inquiry, or via sifting through popular culture and liberally borrowing fictional ideas? Skeptic Jason Colavito thinks the evidence points towards the influence of none other than the horror writer, H.P. Lovecraft (2011: 1). His novella *At the Mountains of Madness* marks a radical departure from all previous fiction by firmly establishing the otherwise fantastical Ancient Astronaut Theory in scientific fact, thus achieving a level of realism that allowed the idea to take root in the popular imagination.

Of course, there have been late 19th – early 20th century writers proposing that extraterrestrial visitation of the earth had occurred in the past. Colavito cites the Victorian age Theosophical teachings and Charles Fort's 1919 *Book of the Damned* as possible influences on Lovecraft; yet these are more or less mystical works, referring to a supernatural kind of incorporeal aliens (2011: 9), not unlike biblical angels and demons. In *At the Mountains of Madness*, the writer's option for introducing flesh-and-bone aliens shows that Lovecraft had a very different conception of the extraterrestrial visitation theme, and was perhaps influenced more by the late-19th century adventure novel: the plot centers around a group of scientists exploring unknown areas whose mysteries they attempt to uncover through the scientific method. This element was extracted

by the author from Arthur Conan Doyle's classic, *The Lost World*. But Lovecraft's researcher-heroes cannot get to the bottom of said mysteries, for what is revealed to them is simply incomprehensible to the human mind. Human reason, indeed formal logic itself is wholly inadequate to explain the forces at work in Lovecraft's cosmos. Also, the atmosphere of bewilderment in face of unexplained happenings is similar to Jules Verne's classic *The Mysterious Island*; but Verne's heroes' intellectual fascination with the island's secrets is transformed by Lovecraft into his trademark insanity-inducing cosmic dread, and the lush tropical paradise swapped with the desolate Antarctic wastes.

Lovecraft was uniquely fated to bring a measure of scientific credibility to the weird tale by weaving it together with the classic adventure story of exploration. To further enhance the illusion of verisimilitude, he uses a very specific (and correct, though now outdated) scientific jargon in dialogue and narration; indeed, French writer and Lovecraft critic Michel Houellebecq goes as far as to claim that he has "destroyed the structure of the traditional narrative through the systematic use of scientific terms and concepts." (2004: 1). But Lovecraft's innovation is not limited to the lexical domain; due to his personal fascination with and vast knowledge of the natural sciences, he was able to seamlessly blend facts with fantastic alien physiology, architecture and technology. His status as an autodidact in most areas of his considerable inventory of theoretical knowledge and his literary yearnings led him to react against other pulp writers' lack of scientific accuracy and tendency to have their stories revolve around money and sex, as he makes clear in his essay on writing weird tales (Lovecraft, 2009: 1).

Lovecraft's lack of interest in everyday subjects is consistent with the Ancient Astronaut Theory's tenet that humans are insignificant and so are their feelings, relationships and quarrels. Houellebecq asserts that such topics "can have no place in [Lovecraft's] aesthetic universe." (2004: 15). This uniquely grim worldview, summarized by Houellebecq as "[the] absolute hatred of the world in general" (2004: 14), allowed him to concentrate on those aspects of his stories that deal with otherworldly horrors and how they could be made believable; as mundane issues are relegated to backdrops, like in the case of *At the Mountains...*, the mythical aspect is increased until it completely engulfs human concerns. This also happens to the protagonists: all characters are mere observers, hollow avatars of pure scientific curiosity, they show no real fear, and their only purpose in the story is to let the reader bear witness to the magnificence of the alien city, and channel that unique blend of terror and fascination that Lovecraft excels at instilling.

It is precisely because of these innovations that Lovecraft has proven such an influential writer. In his essay *Notes on Writing Weird Fiction*, he specifically warns against the inclusion of "[i]nconceivable events and conditions" and promotes "the maintenance of a careful realism in every phase of the story" (2009: 1). Lovecraft excelled at adapting established horror tropes to his style and brought a measure of plausibility into the equation. Nowhere is this better seen than in *At the Mountains...*, which noted Lovecraft scholar S.T. Joshi calls the epitome of "non-supernatural cosmic art" (2001: 300): a horror story meant to terrify through cold, lucid science instead of the supernatural hints of Poe or Robert W. Chambers. But Lovecraft also pays homage to his predecessors by liberally blending Gothic elements such as the book of forbidden knowledge with his

own, science fiction elements specifically to explore the limitations of human understanding. Thus, his version of the Gothic grimoire, the *Necronomicon*, is implied in the story to contain not only 'magical' rituals but also alien scientific knowledge too advanced for humans to understand. In the same vein, he replaced the fantastic/ supernatural horror of vampires and ghosts with an ancient, pre-human, but quite palpably material extraterrestrial civilization whose influence on history is forbidden knowledge. Numerous contemporary horror writers, such as Stephen King and Thomas Ligotti (Cardin, 2005) as well as prominent filmmaker John Carpenter (*Lovecraft: Fear of the Unknown*, 2008) have acknowledged their debt to Lovecraft's innovative ideas about the horror genre.

Needless to say, Lovecraft's synthesis of these disparate elements into a terrifying yet thought-provoking interpretation exerted a huge influence on popular culture, though at the moment of its original publishing in the pages of pulp magazine *Astounding Stories* in 1936, the short story was not an instant success. Much of Lovecraft's later influence is owed to the ceaseless efforts of his correspondents and friends, especially fellow writer August Derleth, who, according to S.T. Joshi, preserved and in 1939 began publishing his manuscripts in book form through a printing house he had established specifically for this purpose, Arkham House (2001: 390). These early editions were popular in the U.S., prompting many foreign paragons to take up the cause of popularising Lovecraft abroad; Colavito mentions the especially enthusiastic journalist Jacques Bergier from France, who wrote several derivative works up until the early 1950's; by this time, Lovecraft was relatively well-known in French speaking culture (2011: 12).

The idea of an alien presence predating, and even tampering with human history had been

internationally launched in fiction; yet its popularity would stem from an altogether different source. As Colavito explains, Erich von Däniken's 1968 bestseller *Chariots of the Gods?*, while claiming to be factual, borrows heavily from *At the Mountains...* and is responsible for the wide dissemination of the Ancient Astronaut Theory, now ubiquitous in both sci-fi media and fringe theories (2011: 11). There has been continuous pop culture interest in the subject; for example, the IMDB reports that the History Channel TV series *Ancient Aliens*, which promotes Däniken's views, has been on the air since 2009 and is, as of this writing, at its seventh season, having been viewed by an average of two million people per episode (2015). Even as this popularity has put Däniken's works under scrutiny, he has consistently denied ever having heard of Lovecraft; Colavito thus concedes that while the link may not be direct between the fiction writer and the pseudoscientist (2011: 25), elements from *At the Mountains...*, like the Antarctic setting, the idea of the Elder Things having accidentally created humanity, and their influence over its subsequent development are nevertheless important parts of the secular mythology proposed by adherents of the Ancient Astronaut Theory.

Whatever the truth may be, the trope has grown to be extremely popular in the entirety of popular culture, even if it is taken at face value only in fringe circles. Colavito cites contemporary works such as *Stargate*, *The X-Files*, *Doctor Who* and *Alien vs. Predator* as prime examples (2011: 1). It also inspired one of Hollywood's most revolutionary films, Stanley Kubrick's 1968 masterpiece *2001: A Space Odyssey*, which opens with a strange, black monolith amidst the panoramic vistas of early- Pleistocene Africa influencing a band of early hominids to use tools, thereby paving the road towards civilization. As the audience sees the sun reflected in the artifact's impossibly flat surface, the scene becomes

undeniably lovecraftian, aided in no small part by the eerie wails of György Ligeti's soundtrack. More recent media have also been quite receptive to the trope, sometimes acknowledging its weird tale heritage. One of the most striking contemporary examples is the *Mass Effect* series of action role-playing games, which takes the plot device a step further by introducing the idea of a repeating, galaxy-wide cycle of creation and destruction by an unimaginably powerful and secretive alien force composed of sentient warships predating known civilization. These god-like machines are quite visibly influenced by Lovecraft: their sense of morality is incomprehensible to humans, their mere presence induces psychosis, and their appearance is cephalopod-inspired, much like many creatures of Lovecraft's Mythos.

It is therefore safe to assume that the idea of aliens having visited or even created humanity in the past will continue to inspire cosmic dread and a peculiar sense of wonder in ways its originator, H.P. Lovecraft, could not even of. It is undeniably a fascinating topic to consider, even if only as a plot device in speculative fiction and certainly not as a scientific hypothesis. Lovecraft managed to transcend his precursors' Victorian mysticism and supplant it with a degree of scientific precision that made even the unreasonable ancient Antarctic aliens from his novella sufficiently believable to frighten us to our very core. *At the Mountains of Madness* radically departs from earlier speculative fiction through its firm establishment of the Ancient Astronaut Theory in scientific fact, making the idea plausible enough to take root in the popular imagination.

REFERENCES

Cardin, Matt (2005), *The Masters' Eyes Shining with Secrets: H.P. Lovecraft and His Influence on Thomas Ligotti* [online] available from : < <http://www.ligotti.net/>

[showthread.php?t=218](#) >

[25th June 2015]

Colavito, Jason (2011), *The Origins of the Space Gods: Ancient Astronauts and the Cthulhu Mythos in Fiction and Fact*

[online] available from : < <http://www.jasoncolavito.com/origin-of-the-space-gods.html> > [20th May 2015]

Houellebecq, Michel (2004), *H.P. Lovecraft: Against the World, against Life* (Mackay, Robin, trans.)

[online] available from : < <http://www.scribd.com/doc/209492106/HP-Lovecraft-Against-the-world-against-life-lovecraft-bio-Houellebecq-pdf#scribd> > [31st March 2015]

IMDB (2015), *Ancient Aliens* (2009-)

[online] available from: < <http://www.imdb.com/title/tt1643266/> > [25th June 2015]

Joshi, Sunand Tryambak (2001), *A Dreamer & a Visionary; H.P. Lovecraft in his Time*, Liverpool: Liverpool University Press

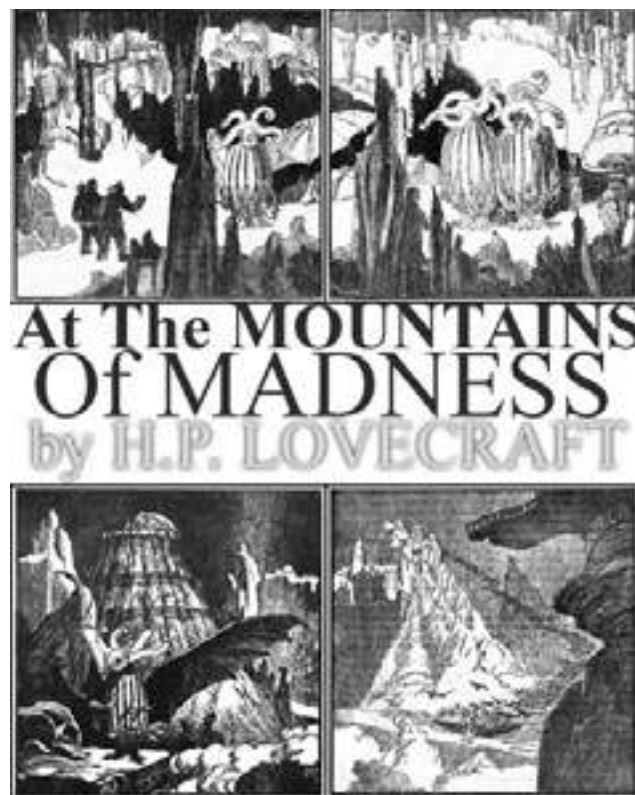
Lovecraft: Fear of the Unknown (2008) Film. Directed by Frank H. Woodward

[online] available at: < <https://www.youtube.com/watch?v=17tj18qpJf0> > [25th June 2015]

Lovecraft, Howard Phillips (2007), 'At the Mountains of Madness' in *The Whisperer in Darkness; H.P. Lovecraft : Collected stories – volume one*. Ware: Wordsworth Editions

(2009), *Notes on Writing Weird Fiction*

[online] available at : <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>> [20th May 2015]



Paradoxuri și pasiuni

„Nuditatea femeii este mai înțeleaptă decât învățătura filosofului” e motto-ul cu care își începe Pascal Bruckner romanul *Iubirea față de aproapele*, citatul lui Marx Ernst fiind astfel o carte de vizită pentru dezvăluirea formelor pe care e în stare pasiunea să și le însușească fără să ne lase măcar puțin răgaz să intuim acest fapt. Cartea aduce în prim-plan un story nu atât picant, cât revelator și evaziv, tipic unei scriituri atât de lipsite de continență precum este cea a lui Bruckner. Romanul devine o reflectare o propriei filosofii, o escamotare a frumosului, a adevărului și binelui arhetipal, incendiind principiile puritane și valorile (repressive) clericale.

Sébastien e protagonistul romanului și martir primordial al experimentului brucknerian teoretizat în această carte ce conturează aproape un nou principiu etic universal. Viața acestuia, în aparența rizibilității cotidiene este *absolut normală*: un funcționar „familist” ce cutreieră străzile Parisului, cu soție și trei copii, cu un statut social și financiar mai mult decât satisfăcător, cu cinci prieteni „apropiați!” și o amică „gothiană”, alături de care formează o societate secretă, „Ta Zoa Trekei”. Bruckner jubilează construindu-și personajele într-un registru freudian, căci Sébastien și amicii săi sunt, pe de o parte, figuri sociale agreabile, iar pe de altă parte, niște ființe heteroclitice, capabile de gesturi abominabile, consumate de frustrări, în perpetuă căutare a unor supape de eliberare pe baza cărora scriitorul francez își clădește povestea insurecțională împotriva reprimării naturii umane.

Bruckner revalorizează, respectiv devalorizează anumite principii prestabilite, cartea sa servind drept un nou cod moral. Tocmai de aceea, nu se eschivează să abordeze aspecte tabu ce iscă de cele mai multe ori controverse și reticențe. Prin urmare, iubirea față de aproape nu e un act puritan

ce limitează natura fiziologică a omului, ci iubirea apropiatului poate lua forma unui act epicureic (benign prin desăvârșire!), satisfacerea celui alt fiind o dovadă de iubire sublimă.

Romanul nu evocă o poveste absconsă despre promiscuitate, ci despre eliberare prin pasiuni, la fel cum nici Sébastien nu e un bărbat instabil psihic, instinctual, ci un om ce caută voit o supapă. El dispune de tot ce are nevoie un „muritor” spre a fi fericit, și poate ceva mai mult, fiind prins în vârtejul convenției ce vine necondiționat odată cu semnarea contractului social de a accede la existența de funcționar conformist. Talentul lui Bruckner constă tocmai prin îngrădirea protagoniștilor săi într-o dimensiune care nu se pretează nicidecum conținutului lor și care încearcă emergența individuală prin mijloace uneori bizare și „turpitudini” ce devin aici adevărate sacrilegii.

Prin Sébastien, Bruckner clădește întreg romanul, ambivalența sa este relevantă încă de la început: „adevărul e că devenisem funcționar din automatism și soț din lipsă de imaginație”¹ (p. 24). Aceasta determină și *je m'en fiche-ismul* ce capătă anvergură în cursul cărții. Aspectele heteroclitice sunt mai mult conturate prin ecourile freudiene întretesute cu multă ingeniozitate. Autorul explorează străfundurile subconștientului uman prin personajul său, de unde survin complexe puternice, astfel că nici complexul oedipian nu este ignorat: „Fiica mea Zabo era favorita mea [...]. Totul mă încânta la această năpârstoacă, corpul fragil și rotund, părul [...] firele fine ce îi umbreau ceafa, sfârcurile sânilor, doi vulcani ce își așteptau cuminiți erupția.” (p. 73).

Pentru protagonistul lui Bruckner, căsătoria, familia și prietenii devin o încarcerare, iar preambulul eliberării se produce într-o cafenea cochetă, pariziană, printr-un capriciu al hazardului. Când

„matroana” Florence îi propune lui Sébastien o pauză de desfătare în schimbul unei sume consistente ce va constitui deopotrivă imboldul noii sale cariere și cartea de vizită a propriei eliberări. Fără a tergiversa prea mult, condus de instinct sau de conștiință, Sébastien se va arunca în patul unei *femme fatale*. În scurt timp personajul nostru devine un Don Juan în lumina lumii cotidiene. Fiind totodată un Don Quijote ce încercă să trăiască real plenitudinea vieții, își va cumpăra un mic spațiu al evaziunilor, iar viața acestui funcționar devine duală, odată tată de familie, iar apoi un gigolo *ex machina*.

Revelația complementarității se produce tot la o cafea odată cu întâlnirea Dorei, o chelneriță a cărei picioare vor perpetua „axa libertinajului”, numai că Dora nu este una din femeile ce se bucură de prestațiile sexuale ale lui Sébastien, ci ea este un Sébastien bigot, o afro-evreică ce îl va acapara. Romanul nu e un *love story* mioros și anodin, căci legătura tinerei îmbibate de învățăturile Torei și ale Talmudului cu funcționarul alergic la aferare și bigotism este una efervescentă, violentă și, mai mult decât carnală, legătura lor e de natură spirituală; cei doi nu se iubesc, ei doar se identifică.

Sébastien joacă un rol dual, se împarte între viața de familie, serviciu, ce devine un vodevil al vieții sale și delectările sexuale în micul lui spațiu evaziv, ce sunt esențiale pentru a trăi. Însă același joc al său nu este la fel „interpretat” și în cadrul societății *Ta Zoa Trekei*. Julien, Jean-Marc, Gérard, Théo și Fanny, prieteni din copilărie și fondatorii aceste societăți sunt în parte niște filfizoni, niște *nouveau riche*, dar care, în fond, sunt consumați de reminiscențele unei copilării vitrege, cum este Julien, cea mai duplicitară și ignobilă figură a romanului, și sunt neadecvați mediului impus. În rândul acestora căsniciile sunt un act „al lipsei de imaginație”. Soții infidele, o carieră de scriitor ce se dovedește a fi un fiasco sunt rețeta spre nefericire și întuneric, pastilele de alinare fiind

în momentul lor de răscruce suprimarea celui care a găsit-o, iar viața în sine pentru ei este un nonsens. Presimt fericirea amicului lor, iar drept urmare îl exclud treptat din rândul *nouveau riche-lor* damnați la nefericire. De aceea, Sébastien simte detașarea de grupul malign ca pe o descotorosire de boala socială ce-l măcinase până atunci.

Impresia de poveste convențională, absolut atipică lui Bruckner, survine în momentul dezvăluirii făcute partenerei sale spirituale despre meseria practică în timpul liber, care, la rândul-i, va trimite o scrisoare anonimă soției, Suzanne, soldat cu divorț și renunțarea la familie. Dar acest fapt nu face decât să-i creeze același sentiment de libertate simțit și în momentul detașării de „prieteni”. Scriitura sublimă a lui Bruckner ne surprinde însă prin excentricitatea actelor personajului său. Întoarcerea afro-evreiceii prilejuiește dezlănțuirea chiotului dionisiac, pe de o parte, iar pe de altă parte, accesarea la spiritualitate și sacralitate. Ei devin niște martiri, călugări ai pasiunii ce vor vindeca lumea prin acte sexuale, prin adevărate orgii. Dezlănțuirea dionisiacă și juisarea devin acte ale iubirii *agape*.

Tragedia este iminentă, căci figura principiului brucknerian coboară din Paradis în Infern, iar talentul scriitorului francez se răsfrânge astfel în subtilele inserări intertextuale. Coborât din summumul pasiunii ajunge în străfundurile imundității, și asemenea unui *contrapasso* dantesc, Sébastien, din nou solitar, este răpit și abuzat săptămâni întregi de trei femei repugnante și morbide. Eliberat din Infern, ajunge din nou la vechii prieteni și aproape că se dezumanizează din nou prin încercarea de a se „profana”. Testamentul final este dat de amica boemă ce se sinucide, Fanny, și este o adevărată revelație: Infernul fusese declanșat tocmai de cei în care își găsise ultima speranță. Revelațiile fortuite sunt noul glas al (re)umanizării lui ce o așteaptă pe ea, Dora, și aduc finalul *tout est bien qui finit bien*: „Vom

cunoaște alte sabaturi, alte dimineți triumfătoare. Vom trăi fericiți și vom avea mulți amanți. Dumnezeu e iubire” (p. 330).

Romanul lui Pascal Bruckner este agresiv prin imagistică, sensibil deoarece scriitura lui abuzează emoțional, este un roman ce dinamitează și, totodată, încântă. Cartea lui Bruckner nu e despre „revanșa femeilor asupra bărbaților”, nu e despre vituperare, este o carte despre paradoxuri și pasiuni, căci eroticul brucknerian e un manifest sacru, o artă sublimă, este *agape*.

Note:

1. Pentru citarea fragmentelor din roman am folosit ediția: Pascal Bruckner, *Iubirea față de aproapele*, Traducere din franceză și note de Vasile Zincenco,

Editura Trei, București, 2005.

Bibliografie:

Bruckner, Pascal, *Iubirea față de aproapele*, Traducere din franceză și note de Vasile Zincenco, Editura Trei, București, 2005.



Copilărie și adolescență în realismul magic marquezian

Despre dragoste și alți demoni debutează cu prefața autorului prin care Gabriel García Márquez face legătura dintre realitate și universul magic construit în urma unei vizite făcute în calitate de jurnalist pe 26 octombrie 1949. Márquez, naratorul romanului, a fost trimis de către șeful redacției ziarului unde își făcea ucenicia de reporter să participe la golirea criptelor din mănăstirea Santa Clara care urma să fie dărâmată, pe acel loc trebuind să se ridice un hotel de cinci stele. Motorul lumii realist-magice construite de Márquez este reprezentat de găsirea pletelor „de culoarea aramei înflăcărâte” care măsurau douăzeci și doi de metri și unsprezece centimetri, ieșind la iveală din mormântul Siervei María de Todos los Angeles. Părul era încă lipit de țeasta fetei, șeful șantierului explicându-i, „fără uimire”, lui Márquez că „părul uman creștea un centimetru pe lună chiar și după moarte”, iar „douăzeci și doi de metri îi părură o medie obișnuită pentru două sute de ani”. Ceea ce face ca naratorul să înceapă scrierea cărții este amintirea că bunica îi povestea despre „legenda unei micuțe marchize de doisprezece ani, cu pletele târându-i-se pe pământ ca o trenă de mireasă, care murise de turbare dintr-o mușcătură de câine, și era venerată în satele din Caraibi grație nenumăratelor minuni pe care le săvârșise. Gândul că acel mormânt ar putea fi al ei a fost pentru mine știrea acelei zile și obârșia acestei cărți” (GGM, *D.D.S.A.D.* p. 11).

Wendy B. Faris afirmă că această creștere miraculoasă a părului ce persistă încă două secole după moartea Siervei declanșează prima ezitare a cititorului care se întreabă în primul rând dacă ceea ce se narează este adevărat sau dacă este posibil, ezitare ce declanșează încă două întrebări: dacă Márquez a fost într-adevăr martor la cele relatate și dacă și această introducere este o ficțiune¹. Având

în față o povestire în ramă, cititorul scrierii realist-magice este chemat la provocarea de a decide sau de a accepta ceea ce este real, dar, în același timp, și ceea ce este neobișnuit, fantastic.

Enigmatică și tăcută protagonistă Sierva María de Todos los Angeles, singura fiică de doisprezece ani a marchizului de Casaldueiro, este născută într-o familie care se confruntă cu probleme legate de originile sociale (tatăl fiindu-i nobil, iar mama, Bernarda, plebee). Fragmentul următor este necesar susținerii argumentului că Sierva María este un personaj predestinat să fie miraculos:

Într-o dimineață cu ploaie târzie, sub semnul Săgetătorului, se născu la șapte luni și anevoie Sierva María de Todos los Angeles. Părea un mormoloc fără culoare, iar cordonul ombilical înfășurat în jurul gâtului era gata s-o sugrume. — E fată, zise moașa. Dar n-o să aibă zile.

Dominga de Adviento le-a făgăduit atunci sfinților ei că, de aveau să-i dăruiască harul de a trăi, fetița nu-și va tăia părul până în noaptea nunții. N-a apucat să-și isprăvească jurământul, că fetița începu să plângă.

Dominga de Adviento, radioasă, strigă:

— O să fie sfântă!

Marchizul, căruia i-a fost înfățișată spălată și îmbrăcată, a fost mai puțin clarvăzător.

— O să fie târfă! spuse. Dacă Domnul îi dă viață și sănătate (GGM, *D.D.S.A.D.* p. 49).

Legătura Siervei María cu cifra 7, una dintre cifrele magice cele mai semnificative, este evidentă pe parcursul romanului: aceasta este născută în ziua sărbătorii Sfântului Ambrozio, pe 7 decembrie, după 7 luni de stat în pântecul mamei, în data de 27 aprilie i-a fost tăiat părul pentru prima încercare de

exorcizare. Afirmatia Domingăi că fata va fi o „sfântă” trimite la ideea fecioarei divine care își va păstra puritatea.

Raportându-ne la studiul lui C. Kerenyi *Maiden-goddesses*², putem afirma că Sierva María este reprezentarea zeiței Artemis. Potrivit afirmației îndrăznețe a experților în mitologie, Aeschylus și Callimachus, ar exista o *kore* și o mamă: fiica Demetrei care ar putea fi la fel de bine Artemis sau Persefona³, Persefona fiind o figură artemisiană în calitatea ei de fecioară, dar care sfârșește prin a-și pierde această virtute și a o plăti cu moartea. De asemenea, Persefona pare a se identifica și cu Medusa, acestea având în comun moartea prin violență și apartenența lor la triade divine (Persefona, Demeter, Hecate și gorgonele Medusa, Sthemo, Euryale)⁴. Prin urmare, putem afirma că fecioara divină Sierva María înglobează trăsăturile celor trei figuri mitologice: cu Artemis și cu Persefona împărtășește trăsătura de a fi expusă posibilității de a ceda unui bărbat, între Sierva María și exorcistul ei, părintele Cayetano Delaura născându-se o dragoste pasională care o va conduce la o moarte chinuită, dar care o va feri de pierderea purității. În ceea ce privește legătura cu Medusa, aceasta este demonstrată chiar de textul romanului în momentul în care, chinuită de cruzimea Inchiziției și a celorlalte personaje – care prin comportamentul lor față de fata mușcată de câine și bănuită de turbare se dovedesc a fi ele însele demonice – preotul Delaura îi spune că tatăl ei, cel care a adus-o la aceste chinuri, vrea să o vadă: „Sierva María continuă să-l scuie și el întoarce iar obrazul, amețit de valul de plăcere interzisă ce-i pornea din măruntaie [...] Delaura asistă atunci la spectacolul înspăimântător al unei adevărate posedate de diavol. Pletele Siervei María se încolăciră de la sine precum șerpilor Meduzei, din gură i se scurseseră o spumă verde și un șir de înjurături în limbi de idolatri” (GGM, *D.D.S.A.D.* p.

127).

Părintelui Delaura, „amețit de valul de plăcere interzisă ce-i pornea din mădulare”, i se arată într-un final figura demonică a fecioarei, apariție cauzată de iubirea și dorințele lui păcătoase. Această reprezentare realist-magică a Siervei María, cu părul viu, răsucindu-se „precum șerpilor Medusei”, își are originile în figurile mitologice ale zeițelor Atena, Artemis și Persefona, Medusa regăsindu-se pe monumentele arhaice ca o formă primitivă a zeiței Artemis, Atena purtând forma capului Medusei la gât, iar imaginea uciderii Medusei fiind o antică reprezentare a sorții Persefonei, imagine prezentă pe templul din Corfu al zeiței Artemis⁵.

În studiul lui C. G. Jung, *The Abandonment of the Child*⁶, copilul este menit evoluării spre independență, lucru irealizabil fără ca el să se îndepărteze de origini, fără a fi abandonat. Încă de la început aflăm că Sierva María de Todos los Angeles duce o viață a unui copil orfan expus la pericole și la izolare, abandonat de mamă și trimis să locuiască împreună cu sclavii, Dominga de Adviento fiind cea care o adoptă și o crește. Prin prezența servitorilor africani în narațiune, autorul inserează automat un set de practici, obiceiuri și superstiții ale indigenilor care dau o dimensiune exotică, realist-magică textului și care vor fi, de asemenea, printre altele, motoare ale întâmplărilor extraordinare. Sierva María, fiind lăsată în grija acestora, intră în contact cu lumea „tradițională”, învățând limbile indigenilor chiar înaintea limbii castiliene. Această influență îi va aduce Siervei María numai nenorociri, graiurile respective fiind considerate de către Inchiziție și de subordonații acesteia ca fiind „limbi de idolatri”. Alăturând contrariile pentru a-și construi personajul, Márquez va obține natura paradoxală a Siervei María prin apartenența copilei la cele două identități, cea europeană și cea africană: „Copila se purta cum îi era

felul. Dansa cu mai multă grație și însuflețire decât africanii de baștină, cânta cu voci diferite de a ei în diversele graiuri din Africa, ori cu țipete de păsări sau animale, care-i descumpăneau pe toți” (GGM, *D.D.S.A.D.* p. 18).

Fetița se îndepărtează, în acest mod, de originile ei nobile, europene, și moștenește de la sclava Dominga și de la ceilalți africani cu care trăiește cultura africană, mărturie în acest sens stând și componentele numelui său: una nobilă, curată, care își are rădăcinile în numele Sfintei Maria, și cealaltă, *sierva*, care vine din spaniolă și o apropie de servitorii casei. Prin urmare, pornind de la ideea paradoxului, se constituie o narațiune realist-magică în care naturalul indigen moștenit de copilă, suprimat de Inchiziție, poate fi văzut drept o metaforă a istoriei Americii Latine prin faptul că firescul continentului este considerat supranatural, exotic, dorindu-se, astfel, impunerea valorilor europene asupra „inocenței” Lumii Noi.

Natura duală a personajului magic Sierva María rezultă din decizia Domingăi de a o boteza, dar și de a o închina zeului yoruba, Olokun: „Dominga de Adviento o alăptă, o botează creștinește și o închină lui Olokun, o zeităte *yoruba* de sex incert, al cărei chip se consideră a fi atât de îngrozitor încât poate fi văzut numai în vise și veșnic cu o mască [...] La porunca dată de Dominga de Adviento, sclavele mai tinere o pictau pe față cu negru de fum, îi atârnavu șiraguri cu amulete vrăjitoarești peste lăntșorul cu cruce de la botez.” (*ibidem*, p. 50)

Obiceiurile pe care Sierva María le-a deprins de la aceștia, printre care se numără și cel de a purta la gât șiragurile mai multor zei sau de a vorbi trei limbi africane, sunt considerate de celelalte personaje ca fiind manifestări ale forțelor malefice. Singurul personaj care nu se aventurează în credințe populare și superstiții, rămânând pe teritoriul realului, este doctorul Abrenucio, un evreu portughez urmărit de

Inchiziție, văzut ca un personaj miraculos. Explicația pe care acesta o dă după ce o consultă pe fată este plauzibilă și cititorului: cei tratați imediat după ce au fost mușcați de un câine turbat au posibilitatea de a scăpa de turbare, Sierva María fiind, de asemenea, lecuită de sclavi. În ciuda acestui fapt, niciun personaj, în afară de părintele Delaura, nu are în vedere afirmația doctorului, toți crezând în superstiții: „Episcopul se alarmă când îl văzu venind cu fața zgâriată și o mușcătură la mână care te seca la inimă de durere numai văzând-o. Dar se alarmă și mai mult de reacția lui Delaura care-și arăta rănila ca pe niște trofee de război și-și bătea joc de primejdia de a se molipsi de turbare. Totuși, medicul episcopului l-a supus unei îngrijiri severe, căci se număra printre cei care se temeau că eclipsa din următoarea zi de luni avea să fie preludiul unor mari nenorociri” (*ibidem*, p. 92-93).

Chiar și stareța mănăstirii Santa Clara, în mare parte influențată de Inchiziție, pare să fi căzut pradă credințelor populare. Aceasta trimite episcopului un „memoriu cu plângeri și reclamații” unde critică proasta alegere a episcopului de a o aduce pe fata posedată de diavoli la mănăstirea lor. Stareța interpretează toate întâmplările până atunci obișnuite ca pe niște întâmplări puse la cale de demoni. Astfel, iluziile stareței creează atmosfera magică a evenimentelor relatate.

La nașterea sa miraculoasă, Sierva María apare în postura copilului neajutorat, expusă pericolului de a nu supraviețui, cordonul ombilical fiindu-i încolăcit în jurul gâtului, iar după ce Dominga de Adviento promite sfinților săi că nu îi va tăia părul până în noaptea nunții, fata își revine. Această primă evocare – cronologică – a podoabei capilare a protagonistei trimite la însăși sacralitatea ei, fiind predestinată să fie deosebită, divină, încă din ziua nașterii. Până la vârsta de doisprezece ani promisiunea către zeii yoruba a fost respectată.

Pregătind-o pentru exorcizare, la numai doisprezece ani, părul i-a fost tăiat și aruncat în foc, încălcând, astfel, jurământul Domingăi. Reprezentarea realist-magică a părului Siervei María persistă de la moartea ei, remarcabilă prin faptul că şuvițele de păr încă i se aflau în creștere („Șuvițele părului i se iveau în bucle pe capul ras și se vedeau crescând”) până la descoperirea criptei acesteia, după două secole, când părul măsura douăzeci și doi de metri și unsprezece centimetri. Poate că această imagine este o metaforă a persistenței tradiției indigene în timp (promisiunea Domingăi de Adviento) care continuă să domine și după influența europeană.

Odată cu *Un veac de singurătate* Gabriel García Márquez aduce în universul magic pe care îl creează, în miticul Macondo, un personaj unic prin purtarea sa, dar și prin sfârșitul pe care i-l pregătește în roman. Acesta este un copil, dar nu unul oarecare, ci o fecioară care îmbină în natura sa forțe contradictorii. Frumoasa Remedios, fiica lui Arcadio și a Santei Sofía de la Piedad, face parte din a patra generație a mării familii Buendía. Aceasta se arată întârziată, needucată, precum protagonista romanului *Despre dragoste și alți demoni*, dovedindu-se a fi imună la răutate și ranchiună atunci când Amaranta dorește să îi transmită ura pentru Rebeca. Totuși, dualitatea naturii acestei copile se manifestă și prin comportamentul său față de sexul opus. Prin naturalețea și serviabilitatea sa, printr-o purtare total ieșită din comun, Remedios îi înnebunea pe toți cei cu care venea în contact, aceștia nemaigăsindu-și liniștea.

Respingând convențiile impuse din exterior, frumoasa Remedios își croiește un „veșmânt din pânză de cânepă pe care și-l trăgea peste cap”, găsind, printr-o simplitate exagerată, soluția pentru problema pe care o ridica îmbrăcămintea, iar toți cei care o vedeau în această postură nu puteau rămâne indiferenți deoarece se vedea foarte bine că era goală

pe dedesubt. Pentru ea aceasta era „singura formă decentă de a sta în casă”. Părul și-l purta, la fel ca Sierva María de Todos los Angeles, până la călcâie. Acesta, dimpotrivă, nu era privit de ceilalți ca un element sacru, ci a fost încurajată să și-l taie, așa că a recurs la cea mai simplă metodă și și-a ras capul, iar din părul ei „le-a făcut peruci sfinților”. Vom cita un fragment ilustrativ pentru aceste obiceiuri și contrariile pe care personajul ales le înglobează: „Uimitor la acest instinct al ei de simplificare era că, pe măsură ce se dezbăra de modă, căutând comoditatea, și cu cât trecea peste tot ce e convențional, ascultând de spontaneitate, cu atât mai tulburătoare era frumusețea-i de necrezut și mai provocator felul în care se purta cu bărbații. [...] Uneori se trezea să prânzească la trei dimineața, dormea toată ziua și-și petrecea luni întregi cu orare întoarse pe dos [...] se înțuia în baie [...] omorând scorpioni în vreme ce își venea în fire după somnul lung și profund. Apoi își arunca apă din rezervor cu o tigvă. Era o operațiune care dura atât de mult și era atât de meticuloasă, de bogată în mișcări ceremoniale, încât cei care nu o cunoșteau bine ar fi putut crede că se deda adorației îndreptățite a propriului trup. Însă pentru ea, ritualul acela solitar era lipsit de orice senzualitate, fiind pur și simplu un mod de a pierde timpul până i se făcea foame” (GGM, *U.V.D.S.*, p. 269-272).

Fragmentul de mai sus, dar și indiferența pe care Remedios o arată tuturor pretendenților săi dovedește și lipsa sexualității copilei. Pornindu-se de la excluderea posibilității ca frumoasa Remedios să cedeze unui bărbat, spre deosebire de Sierva María, a cărei apropiere de un bărbat nu este exclusă, putem afirma că Remedios este însăși o reprezentare a fecioarei divine Atena. Susținem acest argument deoarece mitologia greacă a exclus ideea sexualității zeiței Atena, dar nu și trăsăturile definitorii ale lui Zeus sau Apollo, și anume: puterea intelectuală și spirituală⁷. La fel o caracterizează și colonelul

Aureliano Buendía: o „luciditate pătrunzătoare i-ar îngădui să vadă realitatea lucrurilor dincolo de orice formalism”.

Crescând, Remedios devenea din ce în ce mai frumoasă, moștenind trăsăturile mamei sale, această calitate făcând-o pe Úrsula „să tremure” și aducându-i titlul de regină la carnavalul din Macondo. Frumusețea cu care era înzestrată Remedios „i se părea [Úrsulei] o virtute contradictorie, o capcană diabolică strecurată în inima candorii”, o „capcană diabolică” deoarece frumoasa Remedios, nepăsătoare față de soarta celor care o doresc, îi aduce la exasperare și chiar până la moarte. Vom avea în vedere șirul de evenimente prin care se dovedește credința că Remedios deținea puteri „mortale”.

Primul care a murit sub fereastra frumoasei Remedios a fost un tânăr comandant al gărzii. Iubirea pe care i-a declarat-o a fost refuzată de nenumărate ori, Remedios luând aceste gesturi drept neserioase. După ce a fost găsit mort, Remedios a putut să spună doar că era „prost de-a binelea”:

„Zice că moare după mine, de parcă eu aș fi o încurcătură de mațe”. Când într-adevăr a fost găsit mort lângă fereastra ei, frumoasa Remedios și-a confirmat impresia de la început.

— Vedeți doar, a comentat ea. Era prost de-a binelea (GGM, U.V.D.S., p. 234).

Un al doilea băiat, impunător, îmbrăcat ca un prinț, a fost cel care a început să vină la slujba de duminică. Apariția acestuia a fost imediat interpretată ca „o provocare irevocabilă a cărei încununare nu putea să fie numai dragostea, ci și moartea”. Decizia de a-și îndepărta mantila numai ca să-l vadă mai bine pe cel care i-a dăruit trandafirul galben urma să îl marcheze pentru întreaga viață. Respins de nenumărate ori, tânărul sfârșește sub șinele unui tren.

Surprinsă fiind de un străin aflat pe acoperișul învechit în momentul în care făcea baie, frumoasa Remedios s-a îmbăiat mai repede pentru a-l feri de căzătură. Simpla confirmare a ceea ce ceilalți presupuneau, că Remedios nu purta nimic pe dedesubt, l-a făcut să se simtă „marcat cu fierul roșu pentru totdeauna”, ceea ce a cauzat și căzătura de la înălțime, urmată de moartea acestuia, iar cei care au venit să-i ridice cadavrul au simțit „mirosul ucigător al frumoasei Remedios”: „sufocantul miros al frumoasei Remedios [...] îi pătrunse atât de adânc în corp, încât din craniul spart nu curgea sânge, ci un ulei ca ambra impregnat de parfumul acela tainic și atunci au priceput că mirosul îi chinuia mai departe pe bărbați și dincolo de moarte” (*ibidem*, p. 102).

Altă întâmplare care confirmă locuitorilor din Macondo și dă naștere unei legende conform căreia Remedios „nu exala o suflare de dragoste, ci o emanație ucigătoare” este moartea bărbatului care în urma unui atac al mai multor bărbați amețiți de parfumul mortal al frumoasei Remedios îndrăznește să se agațe de pântecul ei ca de „marginea unei prăpăstii”. În aceeași seară, după ce se laudă cu această realizare, un cal îi zdrobește pieptul.

Aceste nenorociri care s-au abătut asupra celor ce s-au apropiat de frumoasa Remedios cu dorința de a-i împărtăși sentimentele de dragoste dovedesc faptul că miraculoasa făptură, această „femeie fatală” nu este sortită să trăiască viața pe care și-ar fi dorit-o orice femeie din Macondo. Aceasta rămâne veșnic fecioară prin ascensiunea ei la cer, eveniment miraculos pe care femeile din familia Buendía îl privesc ca pe unul oarecare, interpretat însă de critici ca având un caracter mitic, dar și o reprezentare a înălțării Maicii Domnului⁸. Acest episod își are rădăcinile într-o faptă reală: Márquez a auzit vorbindu-se odată despre o fată care și-a părăsit casa din necinste, după care se spunea că nu

a fugit, ci s-a înălțat în rai. Astfel, autorul a adaptat această întâmplare universului ficțional pe care l-a creat, fantasticul coborând în cotidian⁹. Tehnica pe care Márquez a folosit-o în romanul *Un veac de singurătate* pentru a reda magicul evenimentelor prin detalii realiste a fost împrumutată de la bunica sa, Tranquilina, care obișnuia să povestească lucrurile fantastice cu naturalețe și fără emoții¹⁰. Însuși Gabriel García Márquez i-a afirmat lui Plinio Apuleyo Mendoza că ceea ce a realizat în acest roman este „o povestire lineară în care, cu toată inocența, extraordinarul să intre în cotidian”¹¹. Supranaturalul evenimentului înălțării la cer a frumoasei Remedios este încărcat cu numeroase detalii realiste. De aceea, pentru ca ascensiunea frumoasei adolescente să fie făcută cu succes, Márquez a avut nevoie de o adiere a vântului care să ia cearșafurile Fernandei și pe Remedios odată cu ele, de timpul exact al evenimentului (o după-amiază de martie, la ora patru), dar și de semnele de adio pe care Remedios i le făcea Ursulei în timp ce se înălța la cer. Prin urmare, Fernanda a acceptat dispariția frumoasei Remedios cu mare ușurință, însă nu a încetat să se roage lui Dumnezeu să-i înapoieze cearșafurile.

Cele două personaje magice ale lui Gabriel García Márquez, atât Sierva María de Todos los Angeles din romanul *Despre dragoste și alți demoni*, cât și frumoasa Remedios din *Un veac de singurătate* par a fi la începutul vieții lor două copile needucate, cu obiceiuri total diferite de cele „normale”, respinse de familiile lor. Ambele au fost izolate de lume, Sierva María fiind închisă în mănăstire prin puterea Inchiziției din nedreptate și prin neputința tatălui de a gândi liber, iar Frumoasa Remedios fiind ascunsă de restul lumii pentru a nu stârni interesul bărbaților. Cu toate acestea, prin natura lor duală, ambele înfruntă – Sierva María prin moarte, Remedios prin înălțare la cer – „demonii” acestei lumi și se dovedesc a fi predestinate să rămână fecioare divine

și să întruchipeze speranța de mântuire a locuitorilor Americii Latine. Extrapolând, copilăria și adolescența ilustrate în operele lui Gabriel García Márquez *Despre dragoste și alți demoni* și *Un veac de singurătate* rămân, în viziunea noastră, reprezentări ale inocenței Lumii Noi care refuză impunerea convențiilor aduse de „civilizatori”, ideal extrem de greu de atins în lumea reală.

Note:

- 1 Eric L. Reinholtz, *Bloom's How to Write about Gabriel García Márquez*, New York, Infobase Publishing, 2010, p. 251-252.
- 2 G. K Jung, Carl Kerenyi, *Essays on a science of mythology. The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis*, (The Bollingen Series XXII), Translated by R. F. Chull, New York, Pantheon Books, 1949, p. 148-152.
- 3 Idem, *ibidem*, p. 150.
- 4 Idem, *ibidem*, p. 176-177.
- 5 Idem, *ibidem*.
- 6 Idem, *ibidem*, p. 119-123.
- 7 Idem, *ibidem*, p. 149.
- 8 Roberto Gonzalez Echevarría, *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, New York, Cambridge University Press, 1990, p. 19.
- 9 Michael Wood, *Gabriel García Márquez. One Hundred Years*, New York, Cambridge University Press, 1990, p. 56.
- 10 Stephen M. Hart, *Magical Realism in the Americas: Politicised Ghosts in One Hundred Years of Solitude, The House of Spirits, and Beloved*, în Harold Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Gabriel García Márquez. Updated Edition*, New York, Infobase Publishing, 2007, p. 84-85.
- 11 Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, Traducere din limba spaniolă de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea veche, 2008, p. 80.

Bibliografie:

Opere de referință:

- García Márquez, Gabriel, *Despre dragoste și alți demoni*, București, Editura Rao, 2014.
- García Márquez, Gabriel, *Un veac de singurătate*,

Traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura RAO, 2015.

Repere critice:

Echevarría, Roberto Gonzales, *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, New York, Cambridge University Press, 1990.

Hart, Stephen M., *Magical Realism in the Americas: Politicised Ghosts in One Hundred Years of Solitude, The House of Spirits, and Beloved*, în Harold Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Gabriel García Márquez. Updated Edition*, New York, Infobase Publishing, 2007.

Jung, G. K., Kerenyi, Carl, *Essays on a science of mythology. The myth of the divine child and the*

mysteries of Eleusis, (The Bollingen Series XXII), Translated by R. F. Chull, New York, Pantheon Books, 1949.

Mendoza, Plinio Apuleyo, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, Traducere din limba spaniolă de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea veche, 2008.

Reinholtz, Eric L., *Bloom's How to Write about Gabriel García Márquez*, New York, Infobase Publishing, 2010.

Wood, Michael, *Gabriel García Márquez. One Hundred Years*, New York, Cambridge University Press, 1990.



Noile tehnologii în relație cu concepte cheie ale postmodernismului

Motto: „Iluminismul a murit, marxismul a murit, mișcarea clasei muncitoare a murit... și nici autorul nu se simte prea bine.” (Neil Smith)

Efemeritatea generează și este generată de imagine în lumea postmodernă. Încercăm să identificăm modul în care efemeritatea în relație cu compresia spațio-temporală au de-a face cu imaginea și cu nevoia unei revoluții în cadrul limbajului.

Eternul și imuabilul se vor reprezentate în cadrul haosului contemporan printr-o metodă adecvată. Eliberarea de metafizică începe odată cu Nietzsche, continuă apoi prin Heidegger și ia amploare în postmodernitate. Arta angajată are reminiscențe încă din impresionism, unde lucrarea lui Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère* din 1882 aduce o critică burgheziei în aceeași măsură în care exploatarea omului și o atitudine nepotrivită intervin și la Courbet în *Spărgătorii de pietre*, 1849-1950. Contextul social îl considerăm o bază pentru „realitatea tuturor fenomenelor și legilor care guvernează societatea umană”¹, de aici putând fi explorate o serie de semnificații necesare înțelegerii lor.

Pentru a înțelege demersurile artistului postmodern, David Harvey începe prin identificarea modificărilor survenite în societate și, implicit, în artă odată cu modernitatea. Tendința spre distrugere sau autodistrugere apare drept consecință naturală a lumii moderne. Subiectele vieții cotidiene și cele citadine încep să fie înțelese prin efemeritatea lor. Artele performative au la bază structuri artistice efemere, astfel că acțiunile făcând parte din această categorie artistică supraviețuiesc prin imortalizare, fie fotografiate, fie filmate, astfel încât procesele de recuperare în cazul inexistenței unor astfel de documente devin problematice. Bruce Nauman

creează cu ajutorul noilor tehnologii o serie de instalații, în general dinamice, bazate pe studii care transformă desenul prin trasee luminoase într-unul dinamic. În 1968 acesta începe să își înregistreze performanțele. Creează ulterior sisteme video prin captarea și redarea imediată a imaginii înregistrate din spate pe un coridor, cum se întâmplă în *Live/Taped Video Corridor* din 1969-1970.

Postmodernitatea se caracterizează, în primul rând, printr-o revoluție a limbajului. Considerând modernitatea un proces eșuat, Lyotard atrage atenția asupra confruntării cu apariția unor noi limbaje specifice lumii postmoderne, punând în discuție noile reguli ale jocurilor de limbaj, în lipsa cărora jocul în sine nu ar putea exista². Preocuparea pentru limbaj devine una necesară în dorința de reprezentare a artiștilor moderni, astfel că introducerea unor noi coduri de limbaj făcea ca artistul „să reprezinte eternul printr-un efect trecător, efemer și haotic, atunci artistul trebuia, din acest motiv, să reprezinte eternul printr-un efect instantaneu, făcând ca «strategia șocantului și violarea continuității așteptate» să devină vitală pentru transmiterea mesajului pe care artistul dorea să-l exprime”³. Societatea se caracterizează prin starea sistemului în general clară, concluzie enunțată de Parsons, pe care o acceptă și Lyotard: „condiția cea mai hotărâtoare pentru ca o analiză dinamică să fie bună este ca *fiecare* problemă să fie continuu și sistematic raportată la starea sistemului considerat ca un întreg”⁴.

Rezistența individului în fața unui regim opresiv face apel la utilizarea propriului corp ca element primar în cadrul acțiunilor performative, după cum „singurul termen ireductibil din schema lui Foucault este corpul uman”⁵. Un exemplu în acest sens îl putem găsi în lucrările lui Ion Grigorescu pentru care poziționarea în diverse poziții în fața aparatului

de fotografiat sau filmat avea caracterul unei revolte indirecte. „În deșert încercăm să stăpânim un text, deoarece interconexiunile perpetue dintre texte și înțelesuri ne scapă de sub control. Limbajul își îndeplinește funcția prin noi. Recunoscând acest lucru, impulsul deconstrucționist este de a căuta într-un text un altul, dizolvând un text într-altul sau construind un text din altul”⁶. Aici intervine colajul ca formă de discurs care îi poate stimula pe cititori și privitori în egală măsură. „Juxtapunerea unor elemente diferite, aparent incongruente, poate fi distractivă și uneori chiar instructivă”⁷. Nevoia de asimilare a colajului și a montajului apare ca o consecință a compresiei spațiu-timp. Surprinzând în lucrările prezentate ideea de stratificare și de colaj în relație cu un montaj. „Producătorii culturali au învățat să exploreze și să utilizeze noi tehnologii, posibilitățile media și în cele din urmă multimedia. Efectul, însă, a fost sublinierea calităților trecătoare ale vieții moderne și chiar celebrarea lor”⁸. William Kentridge folosește în acest sens suprapuneri de imagini pe text, care urmează a fi prelucrate ulterior sub forma unor montaje.

Wolf Vostell realizează tot în 1963 o acțiune cu influență dada, *Sun in your Head*, realizând un „de-colaj” – termen pe care îl patentează – video prin crearea unui zid din șase televizoare care emit o imagine neclară datorată ecranelor pătate cu vopsea, găurite de gloanțe etc. Imaginea rezultată este înregistrată pe un aparat dereglat și prezentată ulterior la galeria Smolin din New York. Tot din televizoare utilizate în diverse moduri mai realizează și o serie de sculpturi, aducând o nouă critică televiziunii prin spargerea ecranelor. Vostell afirma legat de acțiunile sale de acest tip: „Filmele mele sunt secvențe de experiențe psihologice și de procese pedagogice în care plictisul, retardația, repetiția și distorsiunea sunt considerate analoage cu evenimentele lumii din jurul nostru”⁹.

În *Condiția postmodernității* se exemplifică prin construirea unor imagini efemere în cadrul cărora asistăm la „triumful esteticii asupra eticii”¹⁰, cum s-a întâmplat cu „economia fetișistă” și „economia iluzionistă”. Efemeritatea și fragmentaritatea apar și în industrializarea și birocratizarea artei, tocmai prin intrarea în *epoca reproductibilității tehnice*, unde reproducerea și copierea apar drept consecințe normale ale efectului cinematografic al societății urbane, descris în *America*, și ale modului în care funcționează seducția la nivel general, cu toate că David Harvey consideră scrierile lui Baudrillard ca fuzionând cu compresia spațiu-timp în scrierile lor. Walter Benjamin consideră că noile media modifică percepția asupra operei de artă, aducând în discuție influența șocului și descentralizarea privitorului prin modificarea subiectivității acestuia. Însă urmărind demersurile lui Baudrillard sesizăm nevoia de adaptare la cerințele societății în sensul în care limbajului trebuie adaptat. Efectul unei Americi bazate pe simulacru și seducție ca apanaje ale unei societăți urbane cinematografice o vedem în acțiunea lui Nam June Paik în care realizează prima bandă de artă video filmând orașul din taxiul care îl duce la cafeneaua unde o va expune: *Cafe gogo, 152 Bleeker Street, 4 și 11 octombrie 1965*.

Dezbaterile asupra postmodernismului se desfășoară în sensul în care teoretizarea sa cuprinde multiple direcții, mai mult sau mai puțin adaptate societății contemporane, în care modul în care efemeritatea și compresia spațiu-timp devin concepte cheie.

Note:

- 1 Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010, p. 32.
- 2 Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, Cluj, Editura Ideea, 2003, p. 23-24.
- 3 David Harvey, *Condiția postmodernității*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002, p. 27.

- 4 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 28.
5 David Harvey, *op. cit.*, p. 53.
6 Idem, *ibidem*, p. 58.
7 Idem, *ibidem*, p. 353.
8 Idem, *ibidem*, p. 65.
9 Florence de Meredieu, *Arta și noile tehnologii*, p. 36.
10 David Harvey, *op. cit.*, p. 333.

Bibliografie:

- Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, Cluj, Editura Ideea, 2003.
Harvey, David, *Condiția postmodernității*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002.
de Meredieu, Florence, *Arta și noile tehnologii*, București, Editura Enciclopedia Rao, 2005.
Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010.

Organizat pentru prima dată în anul 2014, cu ocazia sărbătoririi a 150 de existență a Facultății de Litere din București, Colocviul Studentesc *BucharEst* (BEST) *Letters Colloquia* a reunit și în anul 2015 un număr impresionant de participanți. Motivele? Cele mai variate: de la aspirația studenților/colanzilor de a se perfecționa într-ale literaturii, lingvistice, culturale, lingvisticii sau comunicării la dorința (exprimată direct ori ba) de a „pescui” un premiu. Dar, poate că mai mult decât orice, acest concurs a adus la un loc participanți din București, Iași, Cluj-Napoca, Iași, Sibiu, Brașov, Galați, Pitești, Oradea e libertatea tematică. Astfel, (tema colocviului) a făcut posibilă prezentarea lucrărilor dintre cele mai variate.

Literele timișorene au fost reprezentate anul acesta la secțiunea „Studii literare” de Aurora Dan (masterandă în anul II la *Literatură și cultură*) cu minuțioasa și originala lucrare *Cuvântul-personaj sau farsa lui Matei Vișniec* și de subsemnata (studentă în anul II, Română-Engleză) cu lucrarea *Jocul cu măștile poeziei*. La „Studii de lingvistică” le-am avut pe colegile noastre Roxana Stochițoiu (masterandă în anul II la *Tendințe actuale în studiul limbii române*), ea prezentând lucrarea intitulată *Structuri predicative compuse* și Luciana Velțănescu (masterandă în anul II la *Tendințe actuale în studiul limbii române*) cu lucrarea *Teorii privitoare la numărul diatezelor*. Ultima (dar nu cea din urmă!) secțiune reprezentată de noi, „Studii literare”, a fost reprezentată de Viviana Dărbăbanț (studentă în anul II la *Studii culturale*) cu lucrarea *Oameni și povești din Voivodina – note din primul teren* și de Loredana Monenciu (studentă în anul II la *Studii culturale*), a cărei lucrare s-a intitulat *Păpușa ca imagine a femeii în satul tradițional. Studiu de caz: păpușile Maicii Chiva din satul Nicolinț, Serbia*.

Lista participanților îi cuprinde și pe profesorii noștri coordonatori, pe care, deși absenți fizic, i-am simțit chiar și acolo alături de noi: conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu, lect. univ. dr. Florina Băcilă și dr. Corina Popa. Însă nici singure nu am plecat la drum, fiind însoțite de doamna profesoară conf. univ. dr. Valy Ceia, căreia îi mulțumim pentru grija și sprijinul pe care ni le-a acordat.

În ceea ce privește desfășurarea colocviului, surprinderea (sau surprizele?) a(u) fost la tot pasul. Întinsă pe durata a două zile, secțiunea „Studii literare”, panelul „Literatură română” a cuprins lucrări aparent variate. Hotărâtă inițial să scriu o lucrare despre teatrul lui Matei Vișniec, m-am răzgândit ulterior, motivul fiind că atât Aurora, cât și Roxana Rogobete (în 2014) tot despre Vișniec au scris. Când colo, ce să vezi? S-a scris atât de mult despre Vișniec, încât mai să credem că aceasta ar fi tema colocviului. Dar... cine știe ce ne rezervă următoarele editii? :)



Colocviul Național Studentesc „Mihai Eminescu”

Cea de-a XLI-a ediție a Colocviului Național „Mihai Eminescu” de la Iași a avut loc între 7 și 8 mai 2015. Tema ediției din acest an a fost *Chipul*. Noi, cei din echipa de la Timișoara, am ajuns la Iași cu o zi mai devreme de începerea colocviului, în 6 mai, astfel că am avut ocazia de a vizita (ghidați fiind de Sneji) locuri precum parcul Copou sau Muzeul Pogor. Chiar în mijlocul parcului este situat celebrul tei al lui Eminescu, pe care îmi doream de mult timp să îl văd, așa că nu am ratat ocazia de a immortaliza momentul. La muzeul Pogor am putut vedea îndeaproape câteva obiecte ce au aparținut poetului (un inel, un ceas, o variantă a volumului de *Poesii*) și Veronicăi Micle (o poșetă). Deschiderea colocviului a reunit participanții și profesorii coordonatori din centre universitare precum Timișoara, Sibiu, Craiova, Brașov, Bălți, București, în Sala Senatului Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. A fost o experiență cu adevărat plăcută să ne putem expune punctul de vedere în ceea ce privește tema chipului în opera eminesciană, dar și să descoperim alte interpretări ale poeziei, publicisticii, însemnărilor, corespondențelor lui Eminescu în lucrările prezentate de ceilalți colegi ai noștri din centrele universitare menționate mai sus.

Echipa timișoreană a avut reprezentanți la patru din cele cinci secțiuni ale colocviului. În elaborarea lucrărilor noastre am fost coordonați de domnul conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu și de domnișoara dr. Irina Dincă. Eforturile reprezentanților Universității de Vest au fost răsplătite, ca de obicei, astfel că fiecare a reușit să obțină

un premiu la secțiunea la care a fost înscris. La *Exegeze* am fost reprezentați de Snejana Ung (licență, anul II) cu lucrarea *Chipurile identității*, ce a adus echipei noastre (doar?) premiul II. La secțiunea *Publicistică, însemnări, corespondență* a participat Roxana Diaconescu (licență, anul II), a cărei lucrare, intitulată *Potențialul românesc. Chipul unei idei eminesciene*, ne-a surprins cu un premiu... I. Tot la *Publicistică, însemnări, corespondență* am fost reprezentați de Alexandru Bodog (licență, anul I), cu lucrarea *Strategiile eului epistolar. Eminescu și Joyce*, care a adus echipei noastre premiul III. La secțiunea *Critica criticii, Studii culturale* a participat Denisa Gîrniceanu (licență, anul III), cu lucrarea *Armonia versului eminescian. Perspective melopoetice*, reușind să obțină o mențiune. Subsemnata, Iasmina Bot, studentă în anul III, am participat la secțiunea *Stilistică și poetică. Lexicografie poetică*, cu lucrarea *Chipul – umbră și icoană*, reușind să obțin tot o mențiune. Sesiunea de comunicări și dezbateri pe secțiunile *Publicistică, însemnări, corespondență, Stilistică și poetică. Lexicografie poetică și Exegeze* a avut loc în 7 mai. Ziua următoare, colocviul a continuat cu altă sesiune de comunicări și dezbateri la secțiunile *Exegeze și Critica criticii/ Studii culturale*.

După ce sesiunile s-au încheiat, ne-am plimbat prin Iași. Mai apoi, ne-am întors la Universitate pentru a fi prezenți, de voie, de nevoie, la festivitatea de premiere, unde am avut însă parte de o surpriză inubliabilă :)



Colocviul Internațional Studentesc „Lucian Blaga”

Ediția a III-a/a XVII-a a Colocviului Internațional „Lucian Blaga” a reprezentat pentru studenții timișoreni nu doar o escapadă literară, cât mai ales experiența de a fi împreună (nu cred să fi existat încă o echipă atât de „colorată” caracterologic!). Colocviul desfășurat în perioada 29-31 octombrie 2015 a reunit studenți de la marile centre universitare din țară. Astfel, au participat la această sesiune de comunicări echipele Universităților din Iași, Craiova, Cluj-Napoca, Chișinău, Sibiu și, desigur, Timișoara.

Echipa timișoreană, coordonată de dr. Irina Dincă (o adevărată veterană a colocviilor, care nu ezită și nu se teme niciodată să-și asume rolul de însoțitor) și de domnul conf. univ. dr. Dumitru Tucan, ajunge în cetatea cărțurilor (adică a lui *Habitus* și *Humanitas*) și a mirosului de „ceai livresc” în data de 28 octombrie. Peripețiile insignifiante petrecute în drum spre Sibiu ne trezesc entuziasmul ce va fi stins imediat după sosirea la cămin, căci locașul nostru sibian ne-a pus un pic la încercare imunitatea; trecând peste asta, sfârșitul zilei ne surprinde în aceeași ipostază (revizuiind lucrări) într-un *Kulturcafe* boem.

Ziua de 29 octombrie a debutat cu multe emoții, iar conștiința recompensei în premii și-a

avut contribuția la tensionarea atmosferei. Cu toate acestea, școala de litere timișoreană și-a demonstrat valoarea și prestigiul prin prestațiile propriilor studenți, prin urmare echipa a reușit să se distingă astfel: Snejana Ung (licență, anul III) a impresionat la secțiunea *Hermeneutica textului literar* cu lucrarea *Lucian Blaga și Ioan Es. Pop. Configurări spațiale* – premiul II, Iasmina Bot (masterat, anul I) s-a prezentat remarcabil la secțiunea *Stilistică și poetică*, dar în confruntare strânsă cu reprezentantul clujean, obținând premiul II cu lucrarea intitulată *De la apocalipticul stihial la apocalipsa de carton*. Debutul subsemnatei (licență, anul II) a fost încununat cu premiul III pentru lucrarea intitulată *Mit și magie – mecanisme transgresive* la secțiunea *Filosofia și estetica lui Lucian Blaga*, asemenea a fost marcat și debutul Patriciei Tașcău (licență, anul II) care a obținut premiul III la secțiunea *Receptarea critică a operei lui Lucian Blaga* cu lucrarea intitulată *Noul stil blagian – perspective critice*. Cea mai silențioasă prezență, dar carismatică, și una din cele mai expresive scriituri ale colocviului a fost și aparține lui Alexandru Bodog (licență, anul II) al cărui talent scriitoricesc (în opoziție cu talentul de orientare în spațiu! :)



Imaginea feminității în *Jocurile Daniei*

În *Jocurile Daniei* ne este dezvăluită o altă latură a protagonistului, diferită de cea a donjuanului din romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, întrucât cel care suferă de complexul de inferioritate este Sandu. Pentru prima dată Sandu, cel superior Irinei și aflat pe picior de egalitate cu Ioana, ajunge să cunoască sentimentul înfrângerii produs de conștientizarea statutului de inferioritate în comparație cu ființa iubită. Așa cum ne este relatat încă de la începutul romanului, Dania se îndrăgostește de Sandu – căruia Anton Holban îi atribuie propria îndeletnicire de scriitor – prin intermediul cărților pe care le-a scris, cu alte cuvinte, de omul claustrat într-un univers ficțional, nu în cel real: „Dania îl transformă pe Sandu într-o fantasmă, își proiectează în el imaginea iubitului ideal. Asemeni figurii mitice a Zburătorului, bărbatul este imaginat de tânăra fată în ipostaza unui sucub ce o vizitează noaptea, urcând, nou Romeo, pe o scară de mătase până la balconul ei. Faptul că iubita se delectează cu el mai mult în iluzie decât în realitate [...] îl derutează și îl umilește pe Sandu, care se simte ca și cum ar fi înșelat cu propria sa imagine plăsmuită.”¹. Deși o iubește pe Dania, Sandu e în același timp perfect conștient de faptul că el nu este bărbatul potrivit pentru ea. Între cei doi îndrăgostiți se interpun bariere ce nu pot fi depășite cu ușurință, iar acest lucru nu face decât să periclitizeze relația lor de dragoste. Alexandru Călinescu identifică trei complexe de care suferă Sandu în relația cu Dania: „complexul social, complexul deosebirii de cult, complexul vârstei”². Cei doi îndrăgostiți sunt prinși în mod involuntar sau voit în această vâltoare sentimentală, fiind influențați de anumiți factori care îi separă, dar în același timp îi și unesc.

Nesigură de sentimentele ei, într-un moment nerăbdătoare să stabilească o întâlnire cu Sandu



pentru a-l putea vedea, iar în celălalt misterioasă, dispărând fără urmă pentru o anumită perioadă de timp, ca mai apoi să îl caute pe acesta cu aceeași frenezie de la început, Dania îl manipulează după bunul ei plac. Cu toate că încearcă să dea dovadă de maturitate, acțiunile și atitudinea ei demonstrează că încă este un copil răsfățat, obișnuit ca lumea să se învârtă în jurul ei și a dorințelor sale. Declarațiile de dragoste sunt rostite de cele mai multe ori în cadrul conversațiilor telefonice, întrucât aceasta era cea mai potrivită modalitate de a comunica și de a-și exprima sentimentele, ca și cum nu ar fi avut suficient curaj să și le destăinuie privindu-se ochi în ochi, iar întâlnirile dintre cei doi au loc numai în condițiile stabilite de către Dania. Tot înspre analiza sistematică a

relației dintre cei se îndreaptă și observația Silvei Urdea, autoarea afirmând că „fiecare întâlnire cu ea stă sub semnul imprevizibilului. Teama că va absenta de la întâlnire sau că nu se va prezenta la telefon îl însoțește permanent pe Sandu. Intimitatea le e mereu amenințată de tot felul de intruși. Peste toate acestea planează însă supremul necunoscut, Dania, apariție fulgurantă, capricioasă și tocmai de aceea în conflict inevitabil cu iubirea totală a lui Sandu”³. Eroiina romanului este percepută de cititor prin ochii lui Sandu, care realizează portrete diferite ale Daniei în funcție de stările pe care le trăiește în momentele în care se gândește la iubita sa.

Discrepanțele dintre cei doi se accentuează pe măsură ce relația dintre Sandu și Dania începe să prindă contur. Complexul deosebirii de cult – „Dania este evreică și eu sunt creștin, iată o problemă între noi. Am fost întotdeauna incapabil să fac astfel de diferențe. Mi-au plăcut evreii murdari, fricoși, tulburi. Dar mi-au plăcut la fel românii superficiali, șmecheri. Dar n-am știut că la anumite momente se pune chestiunea și pentru acei care nu se interesează deloc de ea. În casa Daniei nu se observa deloc că ea e evreică, și așa fi observat imediat asta, căci mă dureau orice distanțe așa fi găsit între noi”⁴ –, diferența de vârstă – „Un alt prilej de a descoperi diferențe între noi este vârsta. Nimeni nu poate să mă socotească bătrân, dar Dania are numai 19 ani. Ce va fi mâine? Dar ce mă interesează, când nu cred că așa putea construi din această dragoste ceva solid pentru mai târziu? Acum suntem egali, Daniei nu-i trece prin minte să mă creadă prea mare. Dar care este limita peste care distanța între un băiat și o fată nu poate trece? Deodată, gândul acesta mă neliniștește, ca și cum n-ar mai fi alte motive de dezordine viitoare între noi”⁵ –, precum și complexul social – „Dania este o fată foarte bogată. Prilej ca să mă consider mereu în inferioritate. Nu țin nicio socoteală de

banii pe care-i are mereu la îndemână. Trebuind să fac unele calcule, mă cred meschin. Mi se pare că sunt mereu ofensat. [...] Nu-mi mai găsesc nicio valoare, mă doboară bogăția ei, față de care mă simt atât de neînsemnat. Căci nu pot admite ca ea să fie fata de împărat amoretată de un om de rând, eu...”⁶ – înclină balanța înspre un final nefavorabil al acestei povești de iubire.

Comportamentul Daniei este extrem de derutant pentru Sandu, care nu reușește să înțeleagă motivele ce o determină pe femeia iubită să adopte o atitudine diferită în funcție de situație. Mai întâi, declară că este îndrăgostită de el, iar apoi nu mai dă niciun semn, lăsând tăcerea să se instaleze între ei. Rolurile se inversează în acest roman, întrucât îndrăgostitul trebuie să respecte condițiile impuse de capricioasa Dania, dezvăluind o altă latură a sa, cea de bărbat supus, dominat de principiul feminin, spre deosebire de Sandu cel dominator din *O moarte care nu dovedește nimic*, care a umilit-o mereu pe Irina.

Dacă privim lucrurile dintr-o altă perspectivă, Sandu poate fi considerat o nouă victimă care a căzut pradă farmecelor sau jocurilor Daniei, un alt pretendent care aspiră la obținerea dragostei femeii iubite. Pentru toată umilința la care este supus, Sandu decide să se răzbune pe Dania, petrecându-și timpul cu altele, tocmai pentru că realizează că nu există pedeapsă și durere mai mare pentru o femeie decât să descopere că a fost trădată: „atunci am socotit că tăcerea Daniei este haină, că denotă cea mai deplină uscăciune sufletească și că mă voi răzbuna. Eu nu uit niciodată nimic. Oricât am fost mai pe urmă de prieteni, oricât de bine ne-am simțit împreună, țineam minte că Dania mă umilise odinioară. Și deseori, ca s-o pedepsesc, îmi treceam timpul cu o altă femeie, imediat ce ne sărutasem împreună (știam ce greu ar suporta așa ceva), dar nu îndrăzneam să mă răzbun decât pe ascuns, pentru satisfacția

mea”⁷. Ca și când relația lor nu ar reprezenta un lucru semnificativ pentru ea, Dania își organizează viața fără să îl includă și pe Sandu în planurile ei de viitor: „Uneori, chiar în fața mea, Dania își organizează ziua următoare: să facă o excursie sau o vizită, sau să se întâlnească cu cine știe care cunoscuți. Era vădit că eu nu puteam face parte, ca strein, între prietenii ei vechi, sau între rudele ei. Dar, Dania nici nu se gândea la mine. Discuta planul cu aprindere, își propunea toate bucuriile. Chiar dacă planul nu se îndeplinea mai târziu...”⁸.

Corin Braga consideră că „prin Dania, Anton Holban aclimatizează în literatura noastră tipul «tinerelor fete în floare» din în căutarea timpului pierdut”⁹. Personajul principal este fascinat într-o manieră hipnotizatoare de șovăiala și libertatea erotică a Daniei în această tranziție de la adolescență la maturitate. Sandu descoperă la fiecare întâlnire o altă Dania, îmbrăcată într-o rochie nouă, element ce evidențiază încă o dată diferența de statut social dintre cei doi, femeia iubită devenind pas cu pas intangibilă. Îndrăgostitul întâmpină dificultăți în reconstituirea imaginii Daniei, întrucât este derutat de succesiunea ipostazelor iubitei ce îi bântuie gândurile: „Îi admir rochiile, toate făcute cu o simplitate de bun-gust, dar din pricina lor simt distanța între noi. Când o găsesc îmbrăcată la întâmplare, îi sunt recunoscător. (A fost asta de două ori?) Când o descopăr în aceeași rochie sunt mulțumit că pot s-o recunosc. Este îngrozitor pentru mine că, de câte ori mă gândesc la ea, vreau s-o reconstituiesc, imaginea ei se tulbură, căci nu știu cum s-o îmbrac. Din infidelitatea ei față de rochii pot să cred în infidelitatea ei față de oameni”¹⁰.

Pe parcursul întregului roman, Sandu este prins în mrejele jocurilor Daniei, în care el reprezintă cel mai important pion. Miza jocului, și, implicit, a romanului, este autoritatea absolută și supremația exercitate asupra partenerului, astfel că „în primul dintre romane, Sandu o domină pe Irina și o ține

prin indiferență într-o dependență afectivă care o aduce la sinucidere; în cel de-al doilea, între Sandu și Ioana se stabilește o egalitate de caractere, iubirea lor încheindu-se cu o «remiză» afectivă; în cel de-al treilea, Sandu este derutat de indolența, placiditatea și lipsa de reacții a Daniei, pe care o resimte ca pe o libertate jignitoare a fetei”¹¹. Finalul romanului surprinde destăinuirile lui Sandu care își ia adio, fiind împăcat cu sine însuși, de la femeia iubită pe care nu o va mai vedea de acum încolo: „Plec într-o călătorie din care nu mă mai întorc niciodată. Cred că trebuie să-mi iau rămas bun. Și să-ți dau felicitări pentru tot ce ți se va întâmpla de acum înainte, căci nu voi mai avea niciun prilej să le transmit. Pentru Anul Nou, pentru anul celălalt, pentru peste zece ani, pentru fiecare onomastică a ta, pentru fiecare rochie pe care o îmbraci, tu, care pretindeai că-ți faci rochiile numai ca să-mi placi mie, pentru orice se va întâmpla cu tine la care eu nu voi lua parte”¹².

Note:

1 Corin Braga, *Jocurile Daniei*, în *** Dicționar analitic de opere literare românești, Vol. II. E-L, Coord. și revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000, p. 291.

2 Alexandru Călinescu, *Incursiuni în proza românească*, Iași, Editura Princeps Edit, 2006, p. 105.

3 Silvia Urdea, *Anton Holban sau Interogația ca destin*, București, Editura Minerva, 1983, p. 111.

4 Anton Holban, *Opere I. Romane. Schițe și nuvele*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, p. 488-489.

5 Idem, *ibidem*, p. 491.

6 Idem, *ibidem*, p. 492.

7 Idem, *ibidem*, p. 482-483.

8 Idem, *ibidem*, p. 483.

9 Corin Braga, *op. cit.*, p. 291.

10 Anton Holban, *op. cit.*, p. 492.

11 Corin Braga, *op. cit.*, p. 291.

12 Anton Holban, *op. cit.*, p. 658.

Bibliografie:

Braga, Corin, *Jocurile Daniei*, în *** Dicționar analitic de opere literare românești, Vol. II. E-L, Coord. și



atelier

Iasmina Bot

revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa
Cărții de Știință, 2000.

Călinescu, Alexandru, Incursiuni în proza românească,
Iași, Editura Princeps Edit, 2006.

Holban, Anton, Opere I. Romane. Schițe și nuvele,
București, Editura Fundației Naționale pentru Știință
și Artă, 2005.

Urdea, Silvia, Anton Holban sau Interogația ca destin,
Editura Minerva, București, 1983.

Arghezi. Tăișurile cuvântului

Între toate celelalte forme și stiluri ale operei argheziene, activitatea jurnalistică a autorului cuprinde o serie de articole numite „pamflete”, puțin cunoscute cititorilor, dar care, prin curajul și îndemânarea cu care au fost scrise, oferă o imagine a societății românești între anii 1911 și 1947. Acoperind o perioadă largă din existența ziarelor și a revistelor românești de dinainte de Primul Război Mondial și până la finele celui de-al Doilea, pamfletele argheziene oferă o nuanță de sinceritate și atacă actele clericilor, literaților, precum și ale oamenilor politici ai vremii. Voi trata mai departe conceptul de „pamflet arghezian”, oferind o paletă de posibile definiții și voi analiza textul *Pamfletul*, unul dintre cele mai răsunătoare articole publicate de Tudor Arghezi, adresat criticului Eugen Lovinescu.

Magda Răduță, în volumul „*Nici mănuși, nici milă*”. *Trei pamfletari interbelici* susține că pamfletul reprezintă, pe de-o parte, un „gen scurt” al literaturii, precum și „gen jurnalistic de opinie, text violent cu scop vizibil și recuperabil din realul cel mai concret dar și [...] manifestare a discursului argumentativ”¹. Există mai multe tipuri de pamflete, între care pamfletul *ad personam* (adresat unui om) precum și pamfletul *ad rem* (adresat unui lucru, unei acțiuni); părintele pamfletului este considerat Paul-Louis Courier² și primul pamfletar român este considerat cronicarul Eftimie³. Odată cu secolul al XIX-lea, opinia publică s-a impus în discursul politic, pamfletul devenind o „armă redactată”, sub tutela căreia violența în limbaj era permisă și chiar susținută. Cum putem recunoaște un pamflet? Aceeași autoare



menționată mai sus adaugă: „un pamflet literar e cunoscut ca atare de către cititori atunci când indignarea îmbracă forma unei nemăsurate violențe verbale, cu coborâri în josul biologic și descrieri grotești, scabroase, terifiante”⁴; de aici înțelegem că nu orice text care „atacă” o persoană sau o anumită acțiune este un pamflet, ci un text al cărui autor nu se sfiește să aducă argumente de genul „flămândule, roșcovanule, boboșatule, umflatule”⁵, un autor care posedă cu desăvârșire „arta injuriei violente”⁶.

După cum se poate observa într-o antologie

de pamflete argheziene, mai exact în ediția postfațată de Mariana Ionescu din anul 1979, primele articole conțin un limbaj voalat, mai puțin tăios, în general adresate clericilor ortodocși, din al căror rând a făcut parte și Tudor Arghezi. Nu mă voi ocupa extensiv de acestea, dar trebuie să menționez că numai pamfletele adresate conducătorilor bisericii sunt semnate cu numele de monah („Ierodiaconul Iosif N. Theodorescu”⁷) și fost monah („Ex-ierodiaconul Iosif N. Theodorescu, fost diacon în Mitropolia Ungro-Vlachiei din București”⁸).

Neasumarea celor scrise într-un pamflet de către autorul acestuia poate fi redată de utilizarea unor pseudonime; la Arghezi, după scrierea pamfletelor anticlericale, unde nu are nicio rețineră să semneze, mai târziu, în funcție de persoana căreia îi este adresat textul, numele real al autorului este înlocuit de titlul revistei în numele căreia scrie (*Facla* în cazul articolului *Omul cu ochii vineți* adresat regelui Carol I de Hohenzollern) sau de o oarecare sintagmă (*Block-Notes* în cazul pamfletului *Ploșnițele* adresat aristocrației românești antebelice). După anul 1912, cu câteva excepții (*Domnul Eftimiu la Paris, Palavrageală și Palavragii și Literatura Nouă*, unde apar pseudonimele B.P, respectiv C.R în cazul ultimului pamflet enumerat), Tudor Arghezi își asumă toate pamfletele și începe să utilizeze un limbaj în care Nicolae Balotă descoperă o artă, și anume „arta de a spurca frumos”⁹. Această expresie, ce constituie titlul capitolului referitor la pamfletul arghezian din memorabilul volum *Opera lui Tudor Arghezi* al lui N. Balotă, tinde să trateze într-o manieră mai delicată noțiunea de „atac” asupra unei persoane; același Balotă susține că la Arghezi limbajul pamfletului se întrepătrunde cu o obsesie a imaginarului poetic al autorului și că, de fapt, injuria este „un gest verbal de magie neagră”¹⁰.

Necesitatea violenței ca potențator al artei oferă pamfletului piatra de temelie în crearea unui

nou stil literar; libertatea triumfă prin violență, ea reprezintă tocmai „ruptura cu prestabilitul, convenția”¹¹. Prin pamfletul său, Arghezi nu cruță valoarea, idealul sau absolutul, iar libertatea pamfletistului nu este îngrădită. Pamfletul nu este numai un asediu verbal asupra unui om sau asupra unei instituții, ci dorește să aducă la suprafață tot ceea ce se vrea ascuns. La Arghezi, descoperă Balotă, frumusețea pamfletului este *arta zicerii*; orice caricatură, ironie sau agresiune este acceptată, dar cu condiția să fie artistică. Pamfletul devine astfel un *fapt stilistic* și autorul său trebuie să fie deopotrivă apropiat și detașat de obiectul pe care îl ironizează, să lucreze cu intuiția și imaginația, limbajul trebuie să fie unic, nonclișeic. Astfel, consideră Balotă, pamfletul este scris pentru „a deprecia un individ, ori pentru a-i tulbura încrederea în sine”¹². Se pare că Arghezi a reușit să ducă la bun sfârșit acest scop. Prin pamflet autorul unește ca într-un *puzzle* un discurs al neputinței, dezvăluie lumii degradarea la care s-a ajuns și numește vinovații, indivizii care se arată revoltați, dar care nu înțeleg finalitatea pamfletului și se afundă într-o ură asupra pamfletarului, poate din prea mult egoism și iubire de sine.

Pamfletul, după cum îl definește însuși Arghezi, e un „gen iute și viu”¹³ care vrea „să facă din personajul insultat o făptură centrală și de primă valoare, pe lângă care adversarul, pamfletarul controlabil pe propriul lui efort, se vedește prost benevol”¹⁴. În urma unor polemici particulare sau de grup, cele mai frumoase pamflete argheziene au avut ca „victime” personalități ale vieții literare, susține Mariana Ionescu în *Postfața* la antologia de pamflete argheziene apărută la editura Minerva în anul 1979, printre care și Eugen Lovinescu, N. Iorga, Liviu Rebreanu sau Victor Eftimiu. În jocul său de schimb al cuvintelor injurioase, Arghezi, ca un bun cunoscător al regulilor acestui joc, îi angrenează pe mai sus numiții, ce îi răspund într-o manieră mult prea

serioasă, iscând adevărate polemici care au „colorat” paginile periodicelor în care au apărut articolele.

O interesantă dispută este „pornită” de Eugen Lovinescu, literat ce publică o serie de articole defăimătoare la adresa lui T. Arghezi în anul 1915, texte la care „victima” nu putea să nu răspundă. Arghezi e numit „poet fără talent” care „va trăi din injurie, din «polemici», din teama multora și din disprețul tuturor”¹⁵ și replica sa distructivă apare în revista „Cronica”, anul II, nr. 64 din 1 mai 1916, ca o vâltoare de limbaj argotic amestecat cu ură și ironie: „Am observat cândva că și ăst imberb bătrân îmbrăcat în ifose și fumuri e o vastă nulitate literară, și nu-i, desigur, vina noastră și nici a lui. Îi este greu morcovului să facă fragi”¹⁶. Aici Arghezi urăște pentru că i se cere, răspunde pentru că este instigat; ocară este cerută de artă și astfel Lovinescu devine un „impotent” care „se întinde la personagiu”¹⁷ și nu la rolul artistic al pamfletului. Din această cauză, Arghezi întocmește un ghid de utilizare a genului, destinatarul acestuia fiind chiar destinatarul pamfletului. Ideea principală a textului este aceea de a interesa, nu de a jigni și dacă acest din urmă element este pus înainte, înseamnă că „atacatul” nu este capabil să treacă mai presus de egoism și să-și observe propriile probleme (fie ele de ordin psihologic sau literar). Desigur că este imposibil să aplauzi artistul caricaturii, nimeni nevrând, în fond, să-și vadă zugrăvite defectele în public. Cel mai probabil că acesta e impulsul care l-a determinat pe Lovinescu să-și „apere demnitatea” în fața lui Arghezi, pe care noi, cititorii, ar trebui să-l percepem ca pe o nulitate.

Așadar, pamfletarul Arghezi nu este unul obișnuit; el oferă textelor sale un element pe care alți pamfletari nu îl folosesc pentru a-și „condimenta” scrierile, și anume elementul de poeticitate; pamfletul său e o *ars poetica* ce vizează asediul violent al indivizilor care, în contextul societății interbelice,

fac abuz de funcțiile pe care le dețin (pe toate nivelurile, de la clerical la literar, social și politic). Cu siguranță autorul reușește să tulbure „bunul mers al lucrurilor”, odată ce un simplu text creează un soi de revoltă, de răscoală de pe urma căreia plauzibilitatea actelor și a scrierilor sale va fi contestată. Deși cuvântul devine sulită în mâna lui Arghezi, lupta sa de Don Quijote pamfletar nu este în van; se pare că „morile de vânt” românești așezate pe scaune ierarhice înalte nu rămân indiferente, reacționează și oferă caricaturistului efectul așteptat și impulsul care îl determină să „picteze” prin pamflete societatea românească vreme de aproape patru decenii.

Note:

1 Magda Răduță, „Nici mănuși, nici milă”. *Trei pamfletari interbelici*, București, Editura Universității din București, 2013, p. 8.

2 Idem, *ibidem*.

3 Idem, *ibidem*, p. 22.

4 Idem, *ibidem*, p. 16.

5 Tudor Arghezi, *Pamflete*, Antologie, postfață și bibliografie de Mariana Ionescu, București, Editura Minerva, 1979, p. 267.

6 Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 419.

7 Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 20.

8 Idem, *ibidem*, p. 39.

9 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 418.

10 Idem, *ibidem*, p. 419.

11 Idem, *ibidem*, p. 420.

12 Idem, *ibidem*, p. 422.

13 Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 133.

14 Idem, *ibidem*.

15 Eugen Lovinescu, *Cum devii pamfletar...*, în „Rampa nouă ilustrată”, an I, nr. 215/16 aprilie 1916, p. 3.

16 Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 130.

17 Idem, *ibidem*.

Bibliografie:

Arghezi, Tudor, *Pamflete*, Antologie, postfață și bibliografie de Mariana Ionescu, București, Editura Minerva, 1979.

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București,



atelier

Denisa Gîrniceanu

Editura Eminescu, 1979.

Lovinescu, Eugen, *Cum devii pamfletar...*, în „Rampa nouă ilustrată”, an I, nr. 215/16 aprilie 1916.

Răduță, Magda, „*Nici mănuși, nici milă*”. *Trei pamfletari interbelici*, București, Editura Universității din București, 2013.

Tudor Arghezi psalmistul

„Până când, Doamne, mă vei uita până la sfârșit? Până când vei întoarce fața Ta de la mine?”
(*Psalmul 12* – al lui David)

Tudor Arghezi, poet îndelung analizat prin prisma operelor sale, ne dovedește, și de această dată, că este capabil să „folosească toate coardele instrumentului poetic”¹ în vederea modelării sale ca poet, dar și a literaturii române. Un articol precedent s-a concentrat pe pamfletele cunoscutului autor și, rămânându-ne deschis orizontul arghezian, de această dată ne vom ocupa de psalmii cunoscutului autor (mai precis, ne vom opri asupra construcției și simbolisticii acestora).

Acest „proteism”² specific lui Arghezi demonstrează încă o dată capacitatea autorului de a discerne și, totodată, de a alătura elementele sacre și cele profane, elemente care, deși pornesc de la aceeași sursă, prin divizare, schimbă fațetele poeziei argheziene și conturează sfera operei sale. Rezultatele nu încetează să apară: „lumea lui Arghezi”³, deși impropriu numită astfel, susține Nicolae Balotă, nu este decât „rodul unei viclenii a creatorului care-și risipește creația”⁴, iar divinitatea își pierde o parte din caracteristici și se confundă cu pământescul. Mai întâi, Creatorul este un iluzionist: „Ai văzut cum Dumnezeu ne păcălește,/ De ne trec lucrurile printre dește?/ Ce șiret! Ce calic! Ce tertipar!/ Pune un lucru tot într-alt tipar”⁵ (*Ai văzut?*); în continuare, creația în sine își pierde semnificația sacrală și dobândește una telurică: „Face pachete, sticle-nfundate,/ Cocoloșește, dă la strung și bate”.

După ce reușește să coboare divinitatea de pe soclu, Arghezi merge mai departe în discursul său liric; după cum vom observa în continuare, există o strânsă legătură între blestemele în versuri și psalmii arghezieni. După ce Dumnezeu nu își întoarce fața

către poet, acesta simte nevoia de a se elibera de toată durerea pe care a strâns-o în suflet, hulind și batjocorind tocmai materia, Dumnezeu precum și ființele cărora le-a dat viață Creatorul într-o descreștere gradată a discursului poetic: „Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul...” (*Psalm*) urmat de „Tu n-ai făcut pământul din milă și iubire / Îți trebuia loc slobod, întins, de cimitire” (*Psalm*) și până la zugrăvirea unei imagini monstruoase a vietăților: „Iar ție, jivină gingaș gânditoare,/ Să-ți fie șezutul cuprins de zăvoare/ Ficatul un cui să-ți frământa./ Urechea să țiepe și nasul să-ți cânte” (*Blesteme*). Observ în acest caz tocmai *proteismul* de care aminteam mai devreme, în special capacitatea lui Arghezi de a se atașa și detașa în același timp de divinitate.

Revenind asupra *Psalmilor*, priviți ca „poezii declarative”⁶, structura acestora respectă canonul (psalmul ca imn religios, de origine biblică), deși autorul nu este un „poet mistic”, chiar dacă experiența sa monahală stă la baza acestor poeme, în definitiv. Psalmul reprezintă un fel de cânt, de rugă, care imploră divinul să-și aplece privirea asupra nimicniciei sale umane, dar care nu rămâne nici măcar cu un ecou: „În rostul meu tu m-ai lăsat uitării/ Și mă muncesc din rădăcini și sânge”. Relația dintre psalmist și Dumnezeu său, consideră Nicolae Balotă, este „cea a omului cu *semnul*”⁷, relație ontologică, dar care nu definește exact conceptul de *semn*, care poate corespunde ființei divine sau se află chiar în „miezul” ființei psalmistului.

Psalmii săi rămân monologuri fără de răspuns, iar vocea poetului este vocea profetului ales de divinitate să glăsuiască semenilor, după cum susține și Balotă, un profet care este pe deplin sub tutela sintagmei „*Vox clamantis in deserto*”⁸. Dumnezeu arghezian a părăsit lumea, a condamnat omenirea la singurătate, iar psalmistul nu reușește să își mai

regăsească „Făcătorul”, Olarul Suprem ce l-a clădit din lut și îi rămâne un singur lucru de făcut: să strige în neant – acesta fiind unul dintre elementele care conferă patos strigătului de disperare. În căutarea lui *Deus absconditus*, profetul din psalmii arghezieni pare să fie unul dintre acei *homines religiosi*⁹ care au avut curajul, în vechime, să-l înfrunte pe Dumnezeu și care acum îl cheamă din nou: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!”.

• Arghezi – poet religios?

Religiozitatea spiritului arghezian este un fapt de la sine înțeles, iar un rol important în formarea acestei convingeri îl joacă experiența monahală din tinerețea poetului, chiar dacă acesta nu a recunoscut niciodată. Nu știm nimic legat de viața privată a lui Arghezi care să-l fi condus la călugărie, nu știm nici dacă a fost vorba de o vocație religioasă, poetul vorbind rareori și în termeni vagi despre aceste lucruri. Probabil, tânărul I. Theodorescu a căutat o certitudine care îi lipsea și spera să o găsească în viața monahală, renunțând la tot poate tocmai pentru a avea Totul. Înainte de a fi un spirit religios, tânărul Arghezi a fost poet; el spune chiar: „Am făcut în chinovie un noviciat care mi-a lăsat multe catifelări sufletești dar și multe suvenire de murdărie. Până la un moment dat a primat stratul de noroi, care acoperea frumusețile discrete. Pe urmă acest noroi s-a spălat și i-au luat locul complexiunile delicate. Îmi umblă în cap de ani de zile o carte serafică pentru într-ariparea sextuplă a cititorului dezamăgit”¹⁰. Poate fi această carte un poem în sine?

Întrebat la un moment dat de un anume călugăr Meftodie care este scopul său odată ajuns în mănăstire, Arghezi spune că „Vreau să învăț a scrie pe dedesubt” (*Icoane de lemn*), desigur, fără ca principiile sale legate de biserică și de cler să se schimbe. Într-adevăr, poezia capătă „o nuanță nouă de parfum bisericesc”, dar Arghezi nu crede

în principalele minuni ale Bisericii Creștine, adică mântuirea și învierea, ba mai mult de atât, viziunea sa legată de moarte este una sumbră. În *Psalmi* el este totdeauna singur, față în față cu un Dumnezeu inefficient, încercând să scape de această apăsătoare singurătate, exact ca un călugăr în chilia lui, dar mult mai împlinit pe plan spiritual și scriitoricesc; Arghezi învață nu numai să „scrie pe dedesubt” în timpul experienței monahale, ci devine creatorul unei limbi poetice noi. Nicolae Manolescu observă că „paradisul arghezian – în realitate ca și în poezie – e opera prin care un spirit nereligios se opune zădărniceii și morții, luând în stăpânire existența ce i s-a dat, devenindu-și sieși dumnezeu”¹¹, astfel putându-se reduce întreaga operă poetică argheziană la o singură expresie, cea a unicului Creator, care este numai poetul.

Dovada îndoielii absolute a lui Arghezi cu privire la viața de monah o reprezintă părăsirea clerului în momentul constatării că între adevărata credință și formele ei concrete de natură pur eclesiastică și administrativă există o lacună. De aici au pornit numeroasele și violentele articole îndreptate atât împotriva bisericii propriu-zise, cât și a reprezentanților ei. Dintre cele patru virtuți creștinești, consideră Iorgu Iordan, Arghezi a practicat în opera sa poetică numai umilința, care, tradusă în termeni laici, înseamnă simplitate. Din această stare de spirit au izvorât *Psalmii*, pe care i-au lăudat „până și criticii ateii”¹².

Note:

1 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 620.

2 Idem, *ibidem*.

3 Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 74.

4 Idem, *ibidem*.

5 Tudor Arghezi, *Opera poetică*, vol. II, Chișinău, Editura Cartier, 2005, p. 207.

Toate versurile din această lucrare, aparținând lui

Tudor Arghezi, sunt preluate din acest volum.

6 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 150.

7 Idem, *ibidem*, p. 154.

8 Idem, *ibidem*, p. 149.

9 Idem, *ibidem*.

10 Tudor Arghezi apud Nicolae Manolescu, *Dileme argheziene*, în „Luceafărul”, nr. 44, 1970, p. 2.

11 Idem, *ibidem*.

12 Iorgu Iordan, *Limbaajul poetic al lui Arghezi*, în „Viața românească”, nr. 6-7, iunie-iulie 1980, p. 103.

Bibliografie:

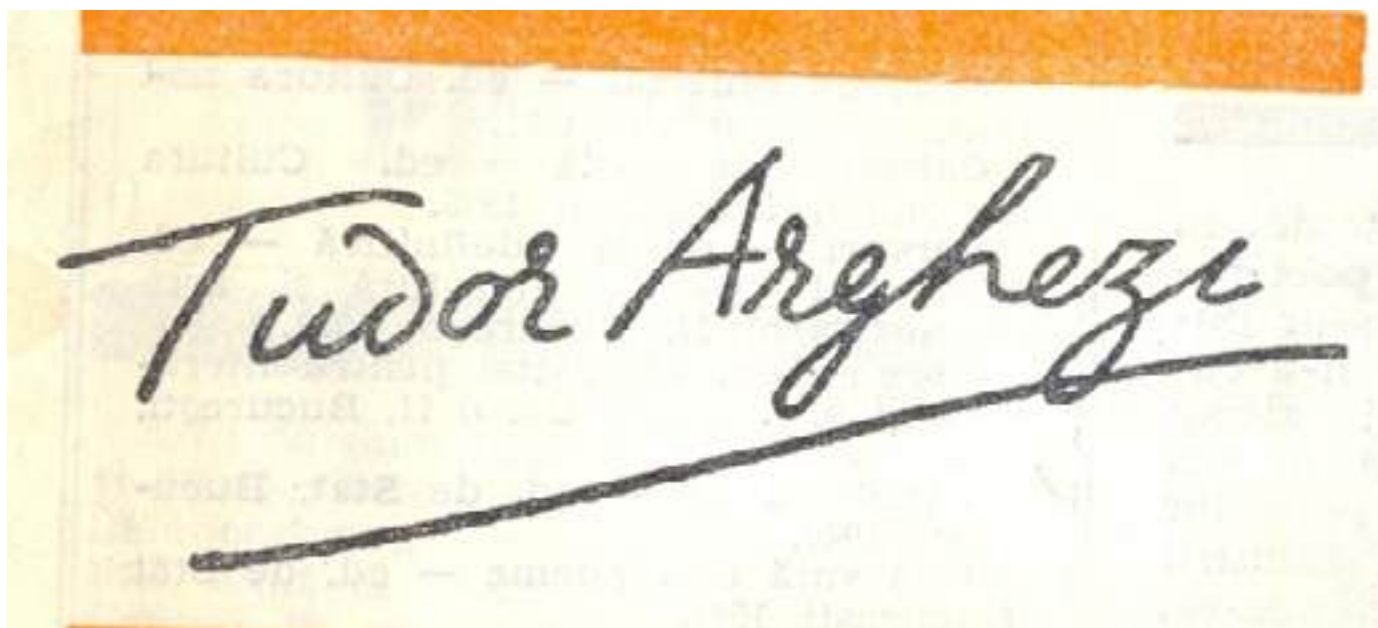
Arghezi, Tudor, *Opera poetică*, vol. II, Chișinău, Editura Cartier, 2005.

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

Iordan, Iorgu, *Limbaajul poetic al lui Arghezi*, în revista „Viața românească”, nr. 6-7, iunie-iulie 1980.

Manolescu, Nicolae, *Dileme argheziene*, în „Luceafărul”, nr. 44, 1970.

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



Tipologii fenomenologice

„Pentru că mecanismul acțiunii e la mine în conștiință. De acolo îi venea autoritatea.”¹

Camil Petrescu, memorabil atât prin plenitudinea operelor sale, cât și prin personalitatea sa ideatică, poate fi considerat unul dintre autori de anvergură care imersează permanent într-o dimensiune platonice, a ideilor pure, el văzând și trăind idei sub stindardul gândirii fenomenologice, imanente.

Filosoful fenomenolog, exponent al noocrației în spațiul cultural autohton, reconciliază două precepte complementare ale aceleași gândiri: fenomenologia husserliană și intuiționismul bergsonian. În filosofia camilpetresciană, de aici pornind, se preconizează „chintesența iraționalismului”² prin decuparea din universul imediat al conștiinței și al sufletului, al trăirii lăuntrice. Însă la Camil Petrescu iraționalismul capătă alte valențe decât la Husserl, în sensul că dacă pentru acesta atingerea *ideii* reprezintă cel mai efervescent moment al existenței, întoarcerea în universul fizic, material este un act tragic. Petrescu problematizează ideea „conflictului cerebral”³, astfel că aici putem vorbi de o dimensiune empirică. De la Husserl scriitorul va prelua primatul esenței ca mijloc de transgresivitate, adică de transcendere a timpului și a spațiului comun, *esența* devenind un model universal prin care pot fi explicate fenomenele. Bergson îl va influența prin ideea condiționării afective, prin urmare „Camil Petrescu ocupă și stăpânește în asalturi de precipitate singurul teritoriu la îndemână: conștiința de sine”⁴.

Pentru a înțelege natura eroilor camilpetrescieni este necesară o incursiune în



tatonările dramaturgului atât pe tărâmul filosofic, cât și pe cel literar. Camil Petrescu a fost în permanență animat de contradicții conceptuale; într-o primă fază, acesta se orientează cu precădere spre Edmund Husserl și „eul pur”⁵ kantian. Astfel, intelectul devine instrumentul primordial al existenței umane, iar toate celelalte dimensiuni ale spiritului, cum ar fi conștiința, simțurile, sunt guvernate nemijlocit de intelect. Însă Petrescu depășește această sferă fenomenologică îndreptându-se treptat spre spațiul filosofic francez, spre Henri Bergson, care îl va marca prin primatul funcției emotive, ceea ce face ca în viziunea filosofică a

scriitorului să se configureze o idealizare a immanentului mult mai genuin „substanțializată”, cea ce îl va apropia oarecum de Max Scheler. Acest „eclectism” se va profila în viziunea sa asupra teatrului, generând contradicția lăuntrică dintre literatură și filosofie, dintre plăsmuirea necondiționată și luciditate, în cele din urmă spiritul creator camilpetrescian înclinând balanța spre creația artistică.

Eroii lui Camil Petrescu sunt atât o expresie a viziunii filosofice și literare a autorului, cât și o reflectare a propriului eu, în sensul că sub semnul teatrului Petrescu se destăinuie. El aproape că teoretizează nu doar idei, ci se teoretizează și pe sine, iar explorând ființa și ideea, îi sunt revelate precepte axiologice ale filosofiei, moralei și ale frumosului creator. Protagonistii „dramei absolute”⁶ zugrăvesc fidel imaginea fenomenologului, ei sunt înfățișați ca ființe ce trăiesc într-o perpetuă nostalgie. Astfel că autorul este pe rând Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu și Pietro Gralla, personaje ce proiectează imaginea lui Camil Petrescu prin ipostaza intelectualului, a tânărului noocratic decupat din universul fizic, material, ceea ce îl face un militant implacabil al propriei idei, gândiri și incapabil de a se subordona legilor ce guvernează *haosul*⁷ în care îi este dat să trăiască, într-un sfârșit „consumându-se în întregime în numele unei *idei*”⁸.

*„Cândva, la greci, un tânăr care furase o vulpe, o ținea ascunsă sub haine și, ca să nu se dea de gol, a lăsat-o, fără să clipească, să-și înfigă colții în pulpa lui. Mușca din mine mândria pe care n-o bănuiai... și eu nu clinteam de pe drumul pornit.”*⁹

Drama *Suflete tari*, una dintre piesele monumentale ale autorului, pictează un cadru propice manifestării intelectualului agnostic, conturându-se dimensiunea fenomenologică a personajelor. În prim-plan este adus cuplul Andrei Pietraru – tânărul însetat de transcendere prin iubire – și Ioana Boiu, în aparență, un arhetip al femeii fatale ce a dominat

interbelicul în spațiul european. De asemenea, imaginea ei poate fi considerată un manifest al emancipării feminine în spațiul cultural autohton. Relația dintre cei doi se construiește, prin excelență, pe baza structurii dualismului cartezian. Cei doi sunt dominați de mândrie, de un orgoliu exacerbat, de forțe superioare naturii lor umane, iar în momentul în care se unesc urmăresc să se elimine reciproc; deși „predestinați de la facerea lumii”¹⁰, la fel ca celelalte cupluri camilpetresciene, tocmai acest cartezianism al unității lor aduce sfârșitul tragic.

Andrei Pietraru, bibliotecarul aristocratului Matei Boiu, se resemnează ani întregi, după care răbufnește. El trăiește iubirea ca „fenomen intelectual”¹¹, ceea ce îl ancorează în ireal, în absolut. În momentul său de răbufnire, Andrei Pietraru „desacralizează” iubirea, care își pierde funcția sacră prin materializare. Actul erotic din finalul piesei nu este unul de efervescență a iubirii, de transcendere prin unitate, prin cunoaștere spirituală și fizică, ci un act de dominare. Andrei Pietraru ajunge să stăpânească femeia inaccesibilă, iar dragostea „absolută” ce îl frământă se profanează. Ioana suferă o decădere nu doar morală, ci și spirituală, ea devine atât la propriu, cât și la figurat *kicsikém*. Surprins într-un moment de slăbiciune, Andrei în zadar încearcă să redobândească ceea ce a ajuns atât de greu să „stăpânească”, astfel se sinucide. Forțele imanente care animă cuplul de intelectuali se resping, deși nu pot exista decât unitar. Această repulsie se manifestă aici prin coborârea sentimentului din planul *apolinic* în cel *dionisiac*, al instinctualității, din partea tânărului Pietraru, iar din partea *jupânesei* prin orgoliul ineluctabil.

În plan secundar se manifestă alte complexe lăuntrice prin Matei Boiu, Culai Darie, Șerban Saru-Sinești, Prințul Bazil Șerban, Maria Saru-Sinești și Elena. Matei Boiu, tatăl Ioanei și protectorul tânărului Pietraru, trece printr-o criză a mândriei ancestrale care îl va nimici într-un final. Ca ultim exponent al unei

familiei nobiliare, el încearcă din răputeri să mențină onoarea, ceea ce va declanșa o criză a generațiilor, între tată și fiică. Replica Ioanei: „A trecut timpul nobililor, tată. S-a dus, și eu îi iubesc, dar sunt morți de mult. Acum trebuie să facem alții”¹² determină în sufletul lui Boiu o ruptură ce se va manifesta la nivel psiho-fizic. Prin urmare, „complexul Boiu” constă în imposibilitatea încadrării mentalității ancestrale în limite diacronice. Matei Boiu-Dorcani nu se opune căsătoriei cu bibliotecarul, ci întreruperii continuității care conferise identitate existenței sale. Aceasta o dată spulberată, el capitulează și se retrage.

Culai Darie, prietenul bibliotecarului Pietraru, reprezintă modelul personajului camilpetrescian care rămâne ancorat în realitatea imediată, el nu este un aspirant noocratic, ci un observator. În încercarea sa zadarnică de a-l convinge pe Pietraru să plece, el presimte tragedia ce are să i se întâmple prietenului său, el este cel care supraviețuiește în fenomenul teluric. Prințul Bazil Șerban, precum și soții Sinești, deși în aparență exponenți ai unei clase superioare, elitiste, ei nu reprezintă nimic altceva decât imaginea omului rudimentar, ei se diferențiază de Culai prin faptul că pot supraviețui numai prin virtutea epatării materiale și sociale. Un personaj aparte este Elena, îndrăgostită de Andrei, pentru ea este imposibil să se desăvârșească, deoarece este decupată din tabloul ideatic, ea nu „supraviețuiește” la fel ca și Darie Culai, ci se resemnează. Dacă Ioana reprezintă femeia fatală, Elena se află la polul opus, vulnerabilitatea ei determinându-l pe Andrei să o sărute, ceea ce îi va marca sfârșitul. Poate cea mai apropiată corespondentă a Elenei este „eroina” dramei lui Cehov *Unchiul Vanea*, Sofia Alexandrovna, care, la fel ca Elena, se va resemna surprinzând în finalul piesei, în unul din cele mai memorabile monologuri cehoviene, actul resemnării: „Ce să-i faci, trebuie să trăiești! Vom trăi, unchiule Vanea. Vom trăi un șir lung de zile, de seri nesfârșite; vom îndura cu răbdare

încercările pe care ni le va trimite soarta... și-acolo, dincolo de mormînt vom spune că am suferit, că am plîns, că am fost amărîți, și Dumnezeu se va îndura de noi amîndoi...”¹³.

*„Jocul ielelor?... Un joc... un joc... și eu sunt victima acestui joc... Victima acestui negoț cu idei.”*¹⁴

Considerată una dintre cele mai concentrate piese din dramaturgia lui Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, piesa de debut, conturează imaginea tânărului idealist hegelian, Gelu Ruscanu. Acesta concepe idealismul numai prin cheia absolutului, fiind situat la confluența dintre două entități ale totului, militantismul pentru „dreptatea socială”¹⁵, care va genera la rândul ei conflictul imanenței eroului aflat în căutarea desăvârșirii; Alexandru Paleologu îl va compara în acest sens cu dilema lui Stendhal, văzându-l și ca pe un conflict dintre eul kantian și cel marxist. Gelu Ruscanu este astfel o conturare sublimă a personalității lui Camil Petrescu.

Fenomenologia husserliană proiectează primatul intelectului și a decupării intelectualului din realul profan, teluric într-o dimensiune a suprarealului, a ideilor, iar acest fenomen este ilustrat desăvârșit prin eroul camilpetrescian. În primul rând, pentru că Gelu Ruscanu transcende limitele lucidității, iar apoi, „iubește cu conștiința”¹⁶, ceea ce atestă, totodată, influența gândirii husserliene. Totul este filtrat prin conștiință, aici nu primează dimensiunea afectivă, ci „eul pur kantian”¹⁷. De asemenea, el nu trăiește doar o complexă dramă psihologică, ci drama unui eșec ontologic. El este „devorat de setea absolutului”¹⁸, iar această „devorare” se produce în nadirul conștiinței sale, ceea ce intensifică drama ideilor, deci, implicit, drama interioară.

Gelu Ruscanu este un erou tragic, el își dovedește frumusețea sufletului prin compromisuri succesive, îl salvează pe Boruga de la destinul nimicitor pe care avea să-l trăiască în continuare în lagăr.

Deși, într-o primă fază, absolutul se corporalizează prin lupta pentru dreptatea socială, în cele din urmă Ruscanu se pune în slujba celorlalți, ceea ce e în consens cu spiritul gândirii bergsoniene, de aici ciocnirea celor două fenomene, rațiune și afecte, ce animă actul manifestării în lumea psiho-fizică a tânărului intelectual. Finalul tragic poate fi întrevăzut, dimensiunea pasională a eroului este nuanțată prin recognoscibilitatea fiului în imaginea tatălui. Actul sinuciderii din finalul dramei nu este altceva decât un verdict în numele absolutului, al ideii, deoarece el este „revelația unei lumi perfecte”¹⁹, idee exprimată de însuși Penciulescu: „Florile rezistă mai puțin decât buruienile care se... adaptează...”²⁰.

Celelalte personaje sunt exponente ale lumii absurde, animate de spiritul materialist, univers ce se opune conștiinței idealiste a eroului platonice. Personajele încadrate în filonul prozaicului, al realității fizice și materiale, paradoxal, nu sunt figuri rudimentare, ci ființe puternice, complexe, cu esențe efervescente care îi particularizează, manifestându-se într-o dublă dimensiune și într-o dublă ipostază, o dată ca figuri sociale și o dată ca pioni ai luptei desfășurate în conștiința lui Gelu Ruscanu. Prin urmare, deși figuri ale realității fizice, se configurează și într-o perspectivă a absolutului reprezentată de filtrul immanent al protagonistului.

Penciulescu, deși un tip proteic, „bucureșteanul *par excellence*”²¹, el posedă simțul etic, în sensul că sesizează ororile sociale, astfel că atitudinea sa persiflantă dobândește o nuanță apăsătoare atunci când, lucid, vede imaginea lumii pervertite, cinice. Praidă este construit în contrast cu Gelu Ruscanu, el fiind animat de un spirit materialist profund, genuin. Contrastul poate fi identificat și în cazul celor două eroine ale dramaturgiei camilpetresciene, Ioana Boiu – femeia fatală –, și Maria Sinești care trăiește incertitudinea, ea este cea care acceptă scindarea sinelui, verdictul ei nu-l „umanizează” pe geniul

idealist, ea, deși îl iubește pe Ruscanu, este căsătorită cu Sinești. La rândul ei, acesta dovedește o tărie ce îl transformă în politicianul *Enyalios*, el nu doar că este lipsit de scrupule, ci trăiește prin ură, fapt ce constituie și legătura primordială cu soția și prin virtutea poziției sale politice convertit într-un absolut patologic. Singurul personaj decupat din verticala axiologică a esențelor este Nora, actrița ce cauzase moartea bătrânului Ruscanu. Ea este rudimentară, promiscuă, reprezentând un arhetip al curtezanei de o trivialitate de excepție, care, de altfel, predomină și în persoana Emiliei, fiind expresia emancipării maligne a femeii din *Patul lui Procust*.

Prin urmare, drama camilpetresciană jonglează cu fenomenul metamorfozei, jocul ielilor devine jocul ditirambic al ideilor, în care/ pe care/ prin care eroul trăiește. Sfârșitul dramatic al protagonistului ce privește existența ca experiență ideatică este neeluctabilă: „Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă”²².

„*Dragostea e preferință exclusivă, sau nu mai e nimic.*”²³

Act Venețian ilustrează o formă de expresie a iubirii camilpetresciene, ceea ce face ca această piesă să devină o pledoarie esențializată, aproape sacră, prin încadrarea sentimentului într-o dimensiune transumană, femeia nefiind altceva decât un model arhetipal al existenței prin care se poate trăi absolutul. Ea însă infirmă ideea „geniului”, revelându-i ipostaza iubirii care nu este o formă de transgresivitate în spațiul și timpul ideilor, ci un fenomen dezumanizant. Astfel, drama *Act Venețian* este și un act revelator al spiritului feminin, pe structura raportului eminescian el – ea, geniu – ființă profană (profanată!).

Pietro Gralla, masca sub care se manifestă aici personalitatea camilpetresciană reprezintă, la fel ca și Andrei Pietrarău sau Gelu Ruscanu, arhetipul intelectualului dominat de platonism. Pietro se

deosebește însă de cei doi eroi printr-o ruptură subiacent dimensională. Dacă Andrei Pietraru este aspirant la absolutul reprezentat de Ioana Boiu, pe care o privește aproape ca pe o epifanie, iar Gelu Ruscanu trăiește drama ideilor manifestată dual, prin spiritul justițiar și pasiunea ideatică, Pietro Gralla este împlinit, el trăiește idealul prin dragostea pentru Alta, femeia care reprezintă nu doar spațiul nostalgic, unde iubește și este iubit, ci însuși orizontul ideii, al transcendenței.

Pietro, expresia desăvârșită a gândirii fenomenologice a dramaturgului, traversează axa decadenței spirituale, de la punctul platonice el este redus la monismul existențial, ceea ce constituie drama eroului camilpetrescian. Idealizează iubirea pentru Alta, în care vede un arhetip, esența spiritului feminin, absolutul. Îl caricaturizează necruțător pe „rudimentarul” Cellino, ibovnicul Altei, care vede esența în *femei*, nu într-o singură femeie, considerându-l un filfizon trivial, stereotip al realității materiale. Pietro, comandantul flotei venețiene, se decupează cu și prin Alta de mediul profan într-o dimensiune paralelă absolutizată de iubire, de aceea afirmă că: „Femeia este cheia naturii... Toate tainele sunt rezumate în ea și, când un suflet de femeie ți s-a deschis, ți s-au deschis toate înțeleșurile lumii”²⁴. Prăbușirea se produce în momentul surprinderii Altei. Aceasta drept reacție încearcă să-l răpună, desacralizarea spiritului feminin, ca expresie a actului transcendental spre lumea ideilor, emerge, cu precădere, în dialogul cu Cellino, raportul inițial dintre ei se răstoarnă, la fel ca și preceptul axiologic al eroului despre trăire: „Nu dumneata ai de învățat de la mine, ci eu de la dumneata... Aici ai avut o vedere clară, o mai justă înțelegere a realului, ai cunoscut mai bine menderle caracterului femeiesc”²⁵. Finalul dramatic al acestui „Hyperion terestru”²⁶ este iminent, conștiința propriei valori și jocul ideatic

ce animă întreaga sa existență îl fac incapabil să se ralieze ordinii grobiene. Spre deosebire de ceilalți eroi din dramaturgia lui C. Petrescu, el nu se sinucide, ci evadează pe mare, spațiul apolinic al ființei sale ontologice.

Alta, într-o primă etapă, „întruchipa esența întregii creații”²⁷, la fel ca doamna T, ea este un simbol al perfecțiunii, pentru Pietro, în fond, ea este însăși Calipso, iar în cele din urmă ajunge să fie plasată în rândul modelelor-arhetip ale femeii „de consum”, maligne ca Emilia sau Nora. Ea urmează aceeași axă ca și Pietro, cu mențiunea că ea este dezidealizată de soț, care se retrage din acest peisaj organic al instinctualității. Astfel, aflată între ideal și decadent, Alta este, prin excelență, expresia unei feminități complexe. Cellino este reprezentarea hedonismului aproape patologic, pentru el totul este lipsit de esență, el este curtezanul fără scrupule. În cele din urmă, Pietro ajunge să-l „admire” tocmai prin puterea de a trăi atât de prozaic, ceea ce spiritul său nu-i permite. Astfel se justifică viziunea sa sedicioasă asupra feminității: „Femeile nu iubesc... Trebuie să joci comedia acestei inferiorități și pe urmă să le părăsești fără milă... dacă vrei mai ales să guști liniștit frumusețea femeii, e neapărat nevoie să o faci să sufere”²⁸. Cellino și Pietro ilustrează impactul dintre spiritul platonice și hedonismul epicureic, ei reprezintă două figuri ale unor manifestări antitetice, una dominantă, iar cealaltă suspendată într-o sferă ideal-onirică.

Ierarhia axiologică a celor trei personaje poate fi cu ușurință delimitată prin viziunea lor asupra iubirii. Dacă pentru Pietro, „geniul idealist” care nu se regăsește în realitatea profană a Veneției, este „preferință exclusivă, sau nu mai e nimic”, pentru Alta este „un joc stupid, murdar și măsluit”, iar pentru Cellino este „comedia unei inferiorități”²⁹.

Camil Petrescu construiește tipologii

fenomenologice în structura cărora concentrează subiacent aceleași esențe, deosebiri fiind conturate de factorii contextuali după care acționează. Eroii camilpetrescieni sunt profunzi, efervescenți, husserlieni și bergsonieni deopotrivă, ei trăiesc permanent experiența lumii și a ideii, deși „nu-și administrează propriu-zis morfina, însă trăiesc intens ca și cum ar face-o”³⁰. Celelalte personaje sunt exponenții realității fizice. Limitarea lor contravine constant spiritului idealist, ilimitat al protagonistului, ceea ce declanșează în conștiința acestuia o adevărată confruntare între eul platonice și realitatea pragmatică a celor ce există obiectiv prin spiritul pecuniar, grobian, nimicitor.

Dramaturgia lui Petrescu ia naștere prin eroi asupra cărora se revarsă personalitatea dramaturgului fenomenolog și care există prin iluzia absolutului ce fascinează întreaga lor ființă, folosind conștiința ca mecanism prim al trăirii. Astfel că acest teatru emerge din dimensiunea lăuntrică. Așadar protagoniștii parcurg traseul: interiorul imanent – obiectivare prin expunerea la realitate – reîntoarcerea în drama ideatică.

„Omul citește cărțile... Pe urmă, după un timp... din cărți se desprind... după ce ai privit mult timp fix în ele... așa cum privesc fetele în fântână să le apară iubitul... apar ideile... atunci omul vede ideile... Și e pierdut... Platon e de vină.”³¹

Note:

- 1 Camil Petrescu, *Teatru*, București, Curtea Veche Publishing, 2010, p. 256.
- 2 Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, p. 36.
- 3 Idem, *ibidem*, p. 33.
- 4 Irina Petraș, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, București, Editura Demiurg, 1994, p. 6.
- 5 Aurel Petrescu, *op. cit.*, p. 80.
- 6 Idem, *ibidem*, p. 78.
- 7 v. Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas,

2013.

8 Irina Petraș, *op. cit.*, p. 44.

9 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 113.

10 Iosif Cheie-Pantea, *De la Eminescu la Nichita Stănescu*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2002, p. 92.

11 Irina Petraș, *op. cit.*, p. 111.

12 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 97.

13 A. P. Cehov, *Teatru*, Cuvânt înainte de Leonida Teodoreanu, București, Editura Univers, 1970, p. 126.

14 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 258.

15 Aurel Petrescu, *op. cit.*, p. 91.

16 Idem, *ibidem*, p. 95.

17 Idem, *ibidem*, p. 85.

18 Alexandru Paleologu, *Spiritul și Litera*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 123.

19 Nicolae Munteanu, *Disoluția personalității în drama lui Camil Petrescu*, București, Editura Tracus Arte, 2014, p. 59.

20 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 212.

21 Elena Zaharia-Filipaș, *Camil Petrescu. Jocul lelelor*, București, Editura Albatros, p. 20.

22 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 253.

23 Idem, *ibidem*, p. 303.

24 Idem, *ibidem*, p. 306.

25 Idem, *ibidem*, p. 370.

26 Iosif Cheie-Pantea, *op. cit.*, p. 88.

27 Aurel Petrescu, *op. cit.*, p. 143.

28 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 372.

29 Idem, *ibidem*, p. 303, 356, 372.

30 Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 203.

31 Camil Petrescu apud Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, p. 109.

Bibliografie:

- Cehov, A.P., *Teatru*, Cuvânt înainte de Leonida Teodoreanu, București, Editura Univers, 1970.
- Cheie-Pantea, Iosif, *De la Eminescu la Nichita Stănescu*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2002.
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, Traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2013.
- Munteanu, Nicolae, *Disoluția personalității în dramaturgia lui Camil Petrescu*, București, Editura Tracus Arte, 2014.



atelier

Ioana Moroșan

Oișteanu, Andrei, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paleologu, Alexandru, *Spiritul și Litera*, București, Editura Eminescu, 1970.

Petraș, Irina, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, București, Editura Demiurg, 1994.

Petrecu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.

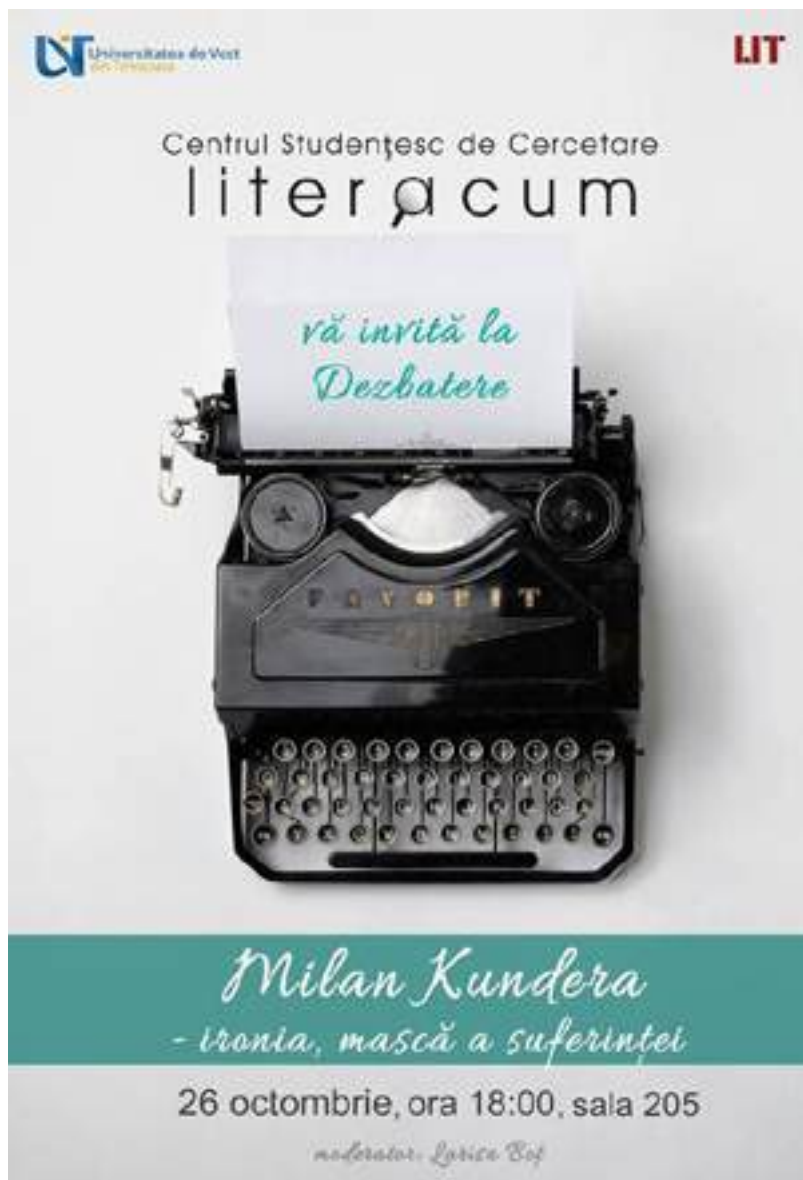
Petrescu, Camil, *Teatru*, București, Curtea Veche Publishing, 2010.

Zaharia-Filipaș, Elena, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, București, Editura Albatros, 1978.

Milan Kundera: ironia – mască a suferinței

Inspirat de râsul lui Dumnezeu, romanul are menirea de a transmite ceea ce i-a fost insuflat, iar maniera în care poate fi transpus râsul în ficțiune nu este alta decât aceea a unei ironii inteligente. Tocmai asta pare să spună și romanul *Gluma*¹: cineva râde de și împreună cu oamenii, controlându-le viața. Cu toate acestea, omul optează să nu pună accent pe sesizarea acestui control, alegând să trateze viața ca atare. Chestiunea care pare a fi mult mai gravă și care este semnalată cu recurență este aceea a adeziunii necondiționate la preluarea ideilor, fără însușirea lor prin prisma rațiunii.

Desigur că într-o lume dominată de puterea tehnologiei, ființa umană a sesizat faptul că pare a fi mult mai ușor să preia idei fără a mai aplica operațiuni cognitive complicate. Aici intervine un alt factor care a constituit obiectul de interes al scrierilor kunderiene – fiind prezent, în special, în *Gluma*, dar nu numai – acela al competenței culturale, care dacă nu îi lipsește omului postmodern, măcar constituie un minus pentru acesta (dacă în perioada comunistă, competența aceasta a fost inhibată de sistem, în perioada postcomunistă scuza devine una clasică: lipsa timpului). Fiind ființa care gândește prin excelență, omul ar trebui să fie preocupat întreaga viață să își cultive spiritul și să își consolideze cultura cu precădere. Odată cu evoluția alarmantă a tehnologiei, acesta raționează asupra problemelor înconjurătoare tot mai puțin. Deși a suferit transformări impresionante de-a lungul timpului, cultura nu a încetat vreodată să fie factorul primordial al unei bune funcționări a societății. A



cunoaște perioadele de evoluție ale doxei reprezintă un prim pas pentru evoluția ulterioară desfășurată în condiții optime. Romancierul ceh atrage atenția asupra faptului că arta romanului nu poate supraviețui dacă nu se întoarce asupra a ceea ce s-a realizat anterior, cu scopul de a vedea ce momente puteau fi exploatate mai bine, acest lucru nefiind posibil la momentul respectiv².

Această succesiune a descoperirilor precedente, asumată cu luciditate, ar reprezenta singura șansă prin intermediul căreia arta cea mai

europăană³, cea a romanului, ar putea supraviețui. În esență, pentru a putea supraviețui în lumea postmodernă, romanul ar trebui să învețe cum să rezoneze inteligent cu limbajul prezentului. Deși această putere de a reflecta realitatea unui anume timp prezent – devenit acum trecut, mai bine spus, tradiție literară – a reprezentat un deziderat cultural al tuturor timpurilor, în societatea actuală acest demers este unul mult mai dificil de întreprins.

O posibilitate specială de a ajunge la un rezultat, conceput într-o manieră rafinată, este reprezentată de capacitatea creatorului de a condensa complexitatea existenței printr-o tehnică a elipsei⁴. Milan Kundera reușește să întreprindă un astfel de demers cognitiv, reunind în *Gluma* principalele momente ale Istoriei din timpul Războiului Rece. Cu toate că în acest caz istoria personală se suprapune peste cea suprapersonală sau peste Istorie, romancierul ceh reușește să surprindă exact posibilitatea de a face un pact cu sistemul, oportunitate exploatată de unii intelectuali care și-au propus să reușească să rămână pe poziții.

Promovată la scară largă, alianța cu sistemul comunist a reprezentat una dintre cele mai devastatoare coaliții din istorie. Lăsând în urmă dezideratul artei, acela de a crea din pasiunea de a îmbogăți cultura, omul ajunge doar un instrument în mâna propagandiștilor. Dominația totală asupra clasei intelectuale în cadrul sistemului comunist a fost minuțios gândită.

Instrumentul care are menirea de a sorta creațiile artistice, delimitându-le de cele non-artistice îl reprezintă, pe terenul literaturii, criticul literar. Tocmai acesta este cel asupra căruia se exercitau cele mai mari presiuni. Activitatea acestuia era aceea a promovării criteriilor dictate de la centru. Manipulând opinia publică, devenea mult mai ușor de manipulat întreaga sferă privată. Așadar, în

această chestiune existau două posibilități: pactul cu sistemul sau lupta împotriva acestuia. Majoritatea scriitorilor care au putut să își salveze imaginea în fața noilor implementări au optat să colaboreze. Au existat însă și intelectuali care au militat pentru crearea operelor ținând seama de criterii estetice, aceștia confruntându-se, pe lângă cenzură, cu numeroase probleme în viața privată. O soluție prin care se puteau strecura adevăruri dureroase și care ar fi derutat cenzura o reprezenta umorul sau chiar ironia. Mult mai des practicat însă a fost umorul, deoarece el nu reprezenta o operațiune intelectuală care să ridice dileme de ordin comprehensiv. Cu toate acestea, ironia rămâne vârful de lance al luptei împotriva coaliizării.

Milan Kundera, în *Gluma*, prin intermediul unor personaje plasate în închisoare, demonstrează faptul că gradul de coeziune între oameni era mult mai ridicat, iar o greșeală a unui individ era considerată o gravă ofensă la adresa grupului.

Pe lângă taxarea unei greșeli, romancierul ceh aduce în atenția cititorilor și faptul că idealul uman ar fi trebuit să fie deosebit de bine ancorat pentru a nu fi abandonat. Construit cu o ușoară notă de regret, romanul în discuție atrage atenția asupra faptului că omenirea a resimțit, din exterior, că este controlată. Fie că se discută despre manipulare exercitată de oameni, fie de un tip special, denumit *fatum* (= „destin”), indivizii tuturor timpurilor au știut că sunt controlați. Concluzia generală pare a situa acest tip de influență dincolo de granițele binelui și răului. O dovadă în plus în sensul relevării ipotezei conform căreia omul s-a simțit mereu controlat o reprezintă însăși dorința de a discerne clar ce este bine și ce pare a fi rău, deoarece acest raport trebuia să i se adreseze cuiva. La început, această dihotomie se datora credinței puternice, fie în zei, fie într-un singur zeu. Ulterior, această dialectică a ajuns să influențeze

omenirea la cel mai ridicat nivel, îngrădind libertatea de acțiune și, în anumite momente istorice, chiar și pe cea de gândire.

Deși pare firesc că libertatea unui individ se sfârșește acolo unde începe libertatea indivizilor cu care intră în contact, omul resimte încă efectele nocive ale diverselor surse de manipulare. Gândit în perspectivă, controlul asupra omului se exercită, atât din exterior (relația lui cu lumea), cât și din interior (impulsurile instinctuale). Cea mai gravă dintre aceste două forme de acțiune pare a fi cea venită din interior. Fiind ființă instinctuală, omul ajunge să comită anumite fapte condamnate de mediul social, dintr-un impuls pe care nu-l poate înțelege și/ sau controla. În esență, deși divinitatea râde când vede omul gândind⁵, această acțiune nu reprezintă un factor de îngrijorare. În sens pozitiv, s-ar putea observa faptul că forțe exterioare sunt îndreptățite să rădă în secunda în care omul gândește, deoarece această raționalitate nu este întotdeauna cea corectă.

Nostalgic, în *Gluma*, sentiment care poate fi pus și pe seama faptului că acesta este unul dintre primele romane, Milan Kundera se prezintă în ochii cititorilor dintr-o altă perspectivă. Neexploatănd încă, la cote ridicate, tehnicile devenite ulterior specifice (variațiunea și compoziția de mici dimensiuni), romancierul ceh se dovedește a fi, încă de la început, preocupat de meditație. Ca toate romanele sale, și cel dezbătut este construit în jurul câtorva puncte de meditație, la rândul lor coagulate în jurul preocupării care vizează ființa umană.

Această „obsesie” a omului și a umanității acestuia pare a fi nota definitorie a tuturor romanelor kunderiene cehești. Deși nu a renunțat complet la a sonda umanitatea în esența sa, în celelalte creații artistice preocuparea își schimbă treptat unghiul, meditația ajungând să fie doar o proiecție a unui imaginar umoristic.

Conchizând în privința dezvoltării ulterioare a romanului, în *Arta romanului*, Milan Kundera afirmă: „Cred doar că romanul nu mai poate trăi în pace cu spiritul timpului nostru: dacă mai vrea să «progreseze» ca roman, nu poate să o facă decât împotriva progresului lumii”⁶.

Progresul ulterior nu se poate vedea decât în timp, iar problematica propusă de Kundera rămâne una deschisă, prin *Gluma* propunându-și: „Mă gândesc la ziua în care m-am apucat să scriu *Gluma*: încă de la început, și absolut spontan, am știut că prin personajul Jaroslav romanul va arunca o privire în adâncul trecutului (trecutul artei populare) și că «eul» personajului meu se va dezvălui prin și în această privire. De altfel, așa i-am plăsmuit și pe cei patru protagoniști: patru universuri comuniste personale, grefate pe patru trecuturi europene: Ludvík: comunismul crescut din spiritul coroziv voltairian; Jaroslav: comunismul ca dorință de a reclădi vremurile trecutului patriarhal păstrat în folclor; Kostka: utopia comunistă grefată pe Evanghelie; Helena: comunismul, izvor al entuziasmului unui *homo sapientalis*. Toate aceste universuri personale sunt surprinse în momentul descompunerii lor; patru forme de dezintegrare a comunismului; ceea ce însemna totodată: prăbușirea a patru vechi aventuri europene”⁷.

Note:

- 1 Milan Kundera, *Gluma*, Traducere de Jean Grosu, Ediție revăzută, București, Editura Humanitas, 2002.
- 2 Milan Kundera, *Arta romanului. Eseu*, Traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2008, p. 13-14: „Romanul a descoperit pe rând în modul său specific, cu logica ce îi este caracteristică, diferitele aspecte ale existenței [...]. Romanul îl însoțește pe om permanent și credincios de la începutul epocii moderne.” Accepțiunea termenului de modern, în contextul scrierilor kunderiene, nu este cea unanim cunoscută, căci începuturile modernității romanești pornesc de la Cervantes.

3 Idem, ibidem, p. 197.

4 Idem, ibidem, p. 91.

5 Idem, ibidem, p. 195.

6 Idem, ibidem, p. 30.

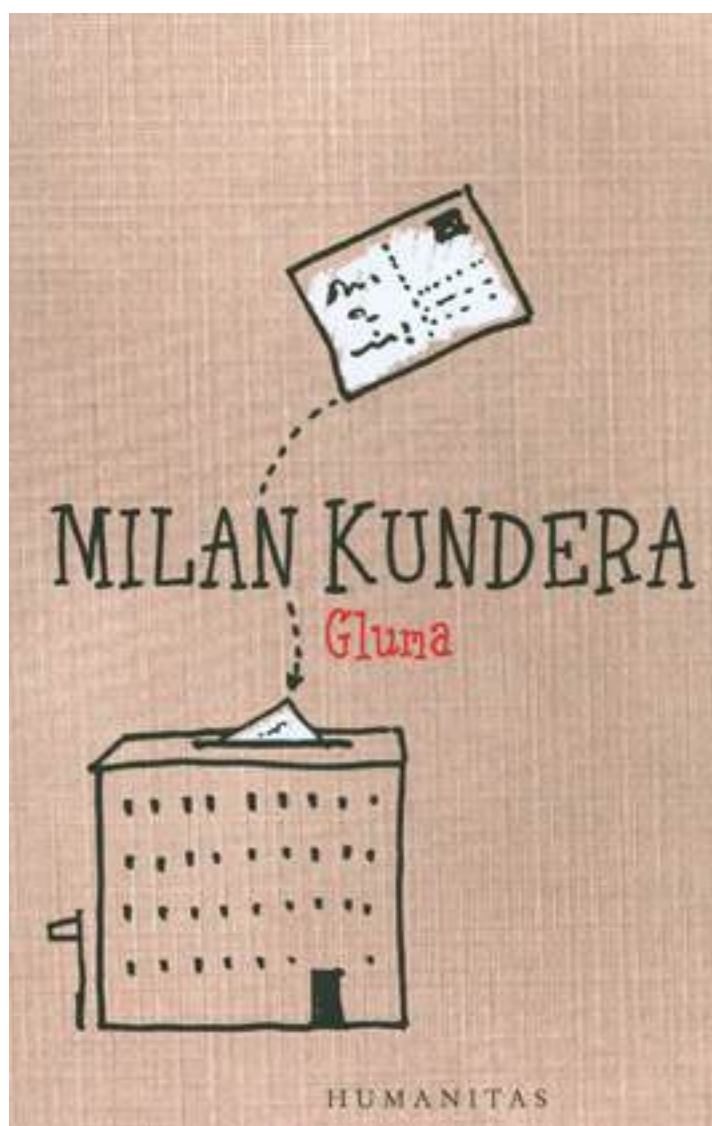
7 Idem, Testamente trădate, Traducere de Vad Russo, București, Editura Humanitas, 2008, p. 19-20.

Bibliografie:

Kundera, Milan, Gluma, Traducere de Jean Grosu, Ediție revăzută, București, Editura Humanitas, 2002.

Kundera, Milan, Arta romanului. Eseu, Traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2008.

Kundera, Milan, Testamente trădate, Traducere de Vad Russo, București, Editura Humanitas, 2008.



Moartea autorului în paradigma literaturii

Odată cu implementarea noțiunii de modernism estetic apare o nouă problemă în cadrul teoriei literare, cea a redefinirii auctorialului. Având în vedere multitudinea manifestărilor literare de la începutul secolului XX, se acutizează problematica identitară a autorului. Acesta își dispersează identitatea, fiind astfel necesară o delimitare conceptuală a personalității sale moderne.

Problematica auctorialului

Aceasta reprezintă una dintre cele mai furibunde, dar și controversate dispute, începând din anii 1960, continuându-se neîntrerupt până astăzi.

Pentru a clarifica, ce-i drept, în mică măsură, această noțiune, apelăm la Michel Foucault, care își adresează următoarele întrebări: „Ce este un autor? Cum funcționează?”¹. Spre a înțelege caracteristicile complexe atribuite conceptului de autor propunem un scurt ex-cursus, indicând faptul că această realitate literară are, încă din Antichitate și Evul Mediu, veritabile exemple ce merită redescoperite și dezbătute din punctul de vedere al teoriei literare actuale. Ținem să amintim triada epopeică, Homer, Vergilius, Dante, precizând faptul că operele literare ale celor din urmă, Eneida și Divina comedie își regăsesc paternitatea literară în vasta operă a celor doi scriitori deja amintiți. Atunci ne adresăm întrebarea: Cui îi vom atribui vastele epopei ale Greciei Antice, Iliada și Odiseea? Lui Homer? Un răspuns concis este imposibil de oferit. Majoritatea studiilor literare actuale, înțelegând aici ultimii 100-150 de ani, au ajuns la rezultate similare, de altfel halucinante pentru generațiile de literați ce au studiat epopeile homerice.

Cercetătorii au ajuns la concluzia că existența aedului Homer este puțin probabilă, deoarece un indiciu evident transpare din însuși numele poetului, homerus însemnând orb. Răspunsul a dăruit toate interpretările acordate până atunci operelor așa-numitului autor. De altfel, cum putea un orb să scrie o operă atât de vastă și de complexă? Bineînțeles, că după toată această diatribă a apărut și teoria conform căreia Odiseea ar fi fost scrisă de o nobilă siciliană. Acesta ar putea fi un răspuns plauzibil având în vedere esența epopeii și firul narativ al acesteia, unicul scop al lui Ulise/ Odiseu fiind acela de a se întoarce în Itaca, la soția sa Penelopa. Pare a fi destul de veridică această variantă, opera având adevărate

filoane de tragism, atribuit adesea feminității. Toate aceste interpretări au fost în cele din urmă contrazise de săpăturile arheologului german Heinrich Schliemann, a cărui descoperire a orașului antic Troia a deschis o nouă perspectivă asupra istorisirilor homerice. Cel mai probabil este faptul că Homer nu a existat ca persoană reală, acesta fiind doar un nume generic. Deținem certitudinea că Iliada și Odiseea ar fi circulat în primă instanță în variantă orală, iar apoi cineva e posibil să fi avut ideea de a le consemna din nevoia de consolidare a identității pan-elenice. Extrapolând, putem compara această situație cu cea a baladei populare Miorița, care a circulat întâi în variantă orală, apoi fiind culeasă și finisată metric de V. Alecsandri.

Părăsind perioada antică, vom trata pe scurt situația Bibliei creștine. O simplă întrebare asupra auctorialului rămâne suspendată. Se spune că cel mai mare scriitor este Iisus, care, în realitate, nu a lăsat niciun manuscris. Totuși, adevărul se regăsește în învățăturile propovăduite de Iisus, care, după crucificarea Sa, au fost consemnate de apostoli. Aceeași situație poate fi întâlnită și în cazul celorlalte religii, de pildă cea musulmană, Mahomed scriind Coranul grație proniei divine. În același context amintim de Manuscrisele de la Marea Moartă descoperite în anii 1940, învățături gnostice, refuzate a fi integrate corpusului biblic, fiind apocrife, neexistând niciun indiciu asupra persoanei care le-a scris. Apropiindu-ne de perioada modernă, scoatem în evidență suspiciunile asupra auctorialului din operele lui William Shakespeare, amintind că au existat pentru o bună perioadă de timp suspiciuni asupra paternității operelor sale, crezându-se în mod eronat că Francis Bacon ar fi fost în realitate autorul. Explicația e simplă, deoarece astfel de creații literare ale epocii făceau parte din canonul literaturii vremii.

După această scurtă expunere literar-istorică putem oare defini noțiunea de autor? Cu certitudine va fi nevoie de mult mai multe explicații, aceasta fiind o situație aporetică. Menționăm, în primul rând, că instanțele din triada text/ autor/ cititor, enumerate aici aleatoriu, sunt într-un permanent conflict. Amintim polemica existentă între partizanii „explicației literare, ca o căutare a intenției autorului [...] și adepții interpretării literare”². Calea mediană ne este indicată tot de A. Compagnon, acesta precizând că există o „a treia cale, adesea privilegiată în ziua de azi, [care] pune accentul pe cititor în calitate de criteriu al semnificației literare”².

Distingând destul de facil semnificațiile operei ca text/ scriitură, ceea ce este citit, și lectorul, ca țință a intenționalității autorului, sunt lăsate latitudinii cititorului sensul și semnificația operei. Autorul rămâne din toate perspectivele „țapul ispășitor al diferitelor noi critici”³, fiind, în repetate rânduri, descalificat atât ca persoană biografică, dar și ca persoană auctorială.

Fățîșă greșeală înfăptuită de critica literară este comentarea și interpretarea operei unui autor doar din perspectiva biografismului. Acest lucru constituie, evident, o eroare, aducând în discuție polemica existentă în jurul poetului italian Giovanni Pascoli, a cărui operă a fost tratată doar din perspectivă biografică, aceea a asasinării tatălui său în copilărie, aceasta fiind predilecta cheie de lectură cu care se operează în înțelegerea operei sale. Replica tranșantă contra acestei tendințe este oferită de Marcel Proust, care în scrierea *Contre Sainte-Beuve* afirmă că „biografia, portretul literar, nu explică opera, care este produsul unui alt eu decât cel social”⁴.

În genere, tinerii cititori sunt influențați de teza intenționalistă, „intenția autorului fiind criteriul pedagogic sau academic tradițional al sensului literar”⁵. Ce semnifică, în esență, această teză intenționalistă? Critica se axează pe acest ce a vrut autorul să spună, acela fiind unicul țel al lecturării unei opere, al confesionalului scriiturii. Există această obsesie a descifrării exhaustive a sensurilor unei opere, „ca și cum într-un fel sau altul, opera nu e decât o mărturisire, neputând să reprezinte altceva decât o confidență”⁶. Din această perspectivă ne aflăm în gradul zero al diaristicii. Este absolut imposibil ca întreaga literatură să reprezinte de facto un jurnal intim plin de confesiuni, „autorul nu este niciodată altcineva decât cel ce spune eu”⁷. E necesară nuanțarea afirmației lui Roland Barthes, deoarece vom observa pe parcursul incursiunii noastre în literatura modernă că eu poate însemna tu, el, ea, noi, eul literar nefiind niciodată egal cu eul biografic. Pentru a edifica mai precis noul rol atribuit autorului apelăm la afirmația lui Antoine Compagnon: „Autorul îi cedează așadar locul său de prim plan scriiturii, textului, sau scriptorului, care nu e nimic mai mult decât un subiect în sens gramatical sau lingvistic, o ființă de hârtie, nu o persoană în sens psihologic”⁸.

Ca urmare a acestei rocade, cititorul devine protagonistul demersului literar, „cititorul, iar nu autorul, este locul unde se produce unitatea textului”⁹. Această contestare a rolului autorului și transpunerea în prim plan a cititorului produce o

ramificare a semnificațiilor literare ale operei literare.

Problematica identitară a autorului modern s-a acutizat începând cu anii 1850, atunci când a început să existe dorința și chiar nevoia de distrugere a canoanelor tradiționaliste, prin urmare de negare absolută a rolului auctorial, „autorul nefiind niciodată nimic mai mult decât cel care scrie, la fel cum eu nu este altceva decât cel care spune eu, limbajul cunoaște un subiect, nu o persoană și acest subiect vid în afara înseși enunțării care îl definește, este suficient pentru a face limbajul să se țină”¹⁰. Comparând afirmația lui Roland Barthes cu cea expusă de Antoine Compagnon în *Demonul teoriei*, „cititorul, iar nu autorul este locul unde se produce unitatea textului”¹¹, se sugerează faptul că aceste două concepții sunt situate la antipodi, Roland Barthes declarând faptul că unitatea textului se află în sfera autorului, iar Antoine Compagnon afirmând că nucleul operei este la dispoziția cititorului. De aici putem deduce faptul că textul literar este privit ca un mesaj adresat de către scriitor cititorului, la o anumită distanță spațialo-temporală. În situația lecturării unui text după o anumită perioadă de timp este necesară o reinterpretare a realității expuse în operă, fiind astfel nevoie de un demers hermeneutic. În cazul acesta ne confruntăm cu un paradox, deoarece putem nota faptul că exegeții literari depășesc uneori cadrul hermeneutic, atribuind adesea unei opere literare interpretări adiacente, eludând în mod voit următoarea axiomă literară: „Un text nu poate să vrea să spună ulterior ceea ce nu putea să spună la origine”¹². Totuși, într-un context specific, această regulă este încălcată, și anume în zona profețiilor, inclusiv ale șamanilor. Se cunosc prezicerile, dar trebuie să precizăm că aceste hermeneutici au loc post-factum, neputând constitui o interpretare viabilă, căzând în desuetudine, într-o alegorie iterativă.

Rolul acestei scurte divagații a fost de a expune rolul istoriei în cadrul interpretărilor culturale. Ne vom întreba dacă „putem oare înțelege texte care ne sunt străine istoric sau cultural. Oare înțelegerea este legată de situația noastră istorică?”¹³.

Căutând un răspuns concis, vom admite faptul că realitățile istorice au un rol predilect în comprehensiunea unei situații. Pentru a înțelege o operă scrisă cu cel puțin cincizeci ani în urmă trebuie să dobândim un minimum de cunoștințe cultural-istorice despre perioada respectivă. Un exemplu concret ar fi povestea de amor a lui Tristan și a Isoldei, mit nordic, ce trebuie însă contextualizat în istorie pentru a nu exista vreun decroșaj interpretativ, înfăptuindu-se greșeli precum înlocuirea corabiei pe

care se aflau cei doi cu un vapor. De asemenea, există obsesia criticilor literari pentru acest vrea să spună al autorului. Se operează adesea exagerări ale dorinței scriitorului de a transmite un mesaj. Totuși, un anumit text al unui autor poate fi investit de către altcineva cu un alt sens, codificat, iar de aici ne adresăm întrebarea: cine este acest pseudo-autor care înzestrează o scriere cu un altior sensus, un uzurpator al paternității autorului original sau o persoană care atribuie operei noi valențe interpretative? În cazul acesta, cine este cititorul? Se constată în situația creată o lectură codificată? Și pentru a exemplifica succint situația expusă amintim debarcarea trupelor Aliților în Normandia din 6 iunie 1944, atunci când semnalul de atac a fost transmis la radio prin recitarea unei poezii a lui Paul Verlaine, *Chanson d'automne*, moment în care trupele armate au știut că acela este incipitul bătăliei. În cazul acesta, particular pe bună dreptate, cine este autorul? Paul Verlaine a scris această poezie în anul 1866, neimaginându-și că va fi folosită ulterior în cel de-Al Doilea Război Mondial. Cine sunt cititorii? În situația expusă, soldații aliați. Ce este poezia? Semnal de atac. Iată cum se poate constata o glisare a semnificației unui text.

Până în acest moment am expus situația autorului unui text literar. Dar ce se întâmplă cu textele științifice și cele juridice? În cazul textelor științifice, autorul este cel care a studiat domeniul respectiv, fenomenele constatate purtând cel mult numele celui care le-a descoperit, însă și în această situație apar numeroase controverse în ceea ce privește autorul, amintindu-ne de acuzațiile de plagiat făcute de savantul Robert Hooke lui Isaac Newton. În cazul textelor legislative, acestea nu au un autor precis, fiind elaborate de o adunare constituantă sau de o comisie juridico-administrativă.

O perspectivă aparte o reprezintă traducerile, aici putându-se discuta de un dublu-auctorial, acela al scriitorului din limba-sursă și de cel al traducătorului ce transpune opera în limba-țintă. În acest sens putem discuta de două ipostaze: cea a traducerii operelor epice, unde redarea semnificației este mai facilă, și cea a transpunerii textului poetic, trebuind în primă instanță să se transmită semnificația operei, doar după aceea înfăptuindu-se finisarea formei metrice. Din acest punct de vedere considerăm traducerea operelor poetice foarte dificil de realizat, întrucât este necesar ca traducătorul să aibă un simț poetic dezvoltat, sau să fie el însuși poet, atribuindu-i-se rolul de autor-secund.

În orice caz, problematica auctorialului este îndelung dezbătută, simpla moarte a autorului

nefiind credibilă, ci este mai degrabă o sinucidere silențioasă, având drept cauză predilectă onoarea literară, „încă odată este vorba de a ieși din această falsă dilemă: textul sau autorul. Și nici o metodă exclusivă nu e suficientă”¹⁴.

Distincția ortonim / pseudonim / heteronim

În cadrul polivalenței literaturii moderne a începutului de secol XX, problematica auctorialului, deja existentă de ceva timp, cunoaște o acutizare iremediabilă, astfel că teoreticienii literari, pentru a clarifica într-o oarecare măsură noțiunile, au nuanțat conceptul paternității literare, existând din acest moment decisiv, o triadă sistematizată a răspunsurilor la întrebarea: Ce este un autor?

Din această nouă perspectivă asupra auctorialului s-au desprins trei realități teoretice ale literaturii: cea a ortonimiei, a pseudonimiei, și aceea a heteronimiei. În următoarele pagini vom realiza o scurtă analiză a celor trei sisteme ale scriiturii, axându-ne cu prevalență asupra heteronimiei, ca noutate în sfera literaturii moderne, de facto o invenție a paradigmei moderniste.

Ortonimia

Vom începe cu noțiunea de ortonimie, aceasta nereprezentând un argument ce necesită o dezvoltare teoretică de amploare. Ortonimia, așa cum transpare din însuși numele său, reprezintă numele adevărat/real prin care un scriitor își canalizează identitatea asupra scrierilor sale. Veridicitatea auctorială transpare din rădăcina cuvântului, (gr. ὀρθόν) putând fi tradus prin (rom. real). Ortonimia se manifestă în momentul în care scriitorul își exercită paternitatea asupra scrierilor, neexistând dubii asupra creatorului operei literare, stabilindu-se o conexiune scriitor/scriitură ce nu poate fi negată. Ortonimia este evidențiată de autorul însuși, în ciuda faptului că acesta realizează un pact ficțional scriitor/ operă/ cititor, căci indiferent de perspectiva auctorială, fie ea subiectivă sau obiectivă, scriitorul își păstrează identitatea cotidiană, neatribuindu-și identitatea făurită la nivelul textual.

În contextul noțiunii de ortonimie, autorul își va imbrica operele literare, indiferent de genul în care va scrie, fie el liric, epic sau dramatic, sub cupola unei singure personalități creatoare, scriitorul ca persoană reală, asupra căreia nu planează nicio

suspiciune identitară.

Pseudonimia

Cel de-al doilea concept pe care îl vom analiza din triada amintită este acela de pseudonimie. Putem destul de facil să identificăm semnificația acestei noțiuni, (gr. ψευδής) semnificând în (rom. fals). Pentru a exemplifica pseudonimia îi amintim pe scriitorii francezi Stendhal și Molière, dar și pe Mark Twain.

Din acest context putem adresa întrebarea: De ce să fie necesară adoptarea unui alt nume prin intermediul căruia să fie semnate operele literare? Un posibil răspuns este acela al dorinței ca numele scriitorului să fie sonor în literatura epocii, putând afirma, pe de altă parte, cu certitudine, că miza este rămânerea în canonul literaturii universale, semnificația operelor rezonând nu doar în contextul social al conceperii lor.

În esență, pseudonimul semnifică adoptarea unei false identități, suprapunându-se celei cotidiene, astfel că scriitorul beneficiază de două fațete identitare, cea civilă și cea literară. Pseudonimia reprezintă un joc identitar pe care îl pune în scenă însuși scriitorul, dorind o doză de ocultare a propriei identități, substituind-o alteia, mai elevată, ce va prevala asupra propriei personalități biografice. În cazul acesta, persoana scriitorului va suferi o sciziune, cea a eului civil/ biografic și cea a eului auctorial/ literar.

În pofida acestei sciziuni, aparent iremediabile, eul biografic se va regăsi în bună măsură în eul auctorial, putându-se repera numeroase puncte conexe între cele două fațete ale aceleiași personalități. În cadrul pseudonimiei nu se realizează o divizare iremediabilă între autor ca personalitate reală și literară.

Heteronimia

Spre deosebire de pseudonimie, unde am eul biografic și cel auctorial se întrepătrund, rămânând în esență aceeași persoană, în cazul heteronimiei paradigma teoretică este spulberată. Heteronimia, după cum putem observa cu claritate, încorporează (gr. ετερο) care se traduce prin (rom. distinct). Putem deduce din acest context că heteronimia reprezintă adoptarea unui alt eu, totul culminând cu o suprapunere a unor personalități distincte ce

derivă din identitatea unei persoane inițiale care își ramifică interesele intelectuale, ducându-le uneori până la paroxism, astfel că unicitatea identitară se fragmentează, din aceasta derivând o pluralitate a personalității (port. fragmentação de personalidade).

Rodica Ilie ne oferă o posibilă cheie de interpretare a fenomenologiei identitare, aducând în discuție și unele filoane psihanalitice: „geneza heteronimilor din perspectiva psihiatriei ca un rezultat al simptomatologiei histero-neurastenice a creatorului. Ceea ce putea genera o maladie psihică a devenit, prin scris o salvare a eului”¹⁵. Suntem îndrituiți în a afirma faptul că ar putea exista o posibilă cauză genetică a recreării identitare, a unei reîntregiri spirituale prin nașterea unor personalități derivate dintr-una inițială.

Spre deosebire de crearea unui pseudonim, în cazul heteronimului, personalitatea creată nu doar transpare în creațiile literare, ea substituie în întregime eul biografic. În această situație remarcăm o înstrăinare de creatorul lor, permițându-ne a-l numi matcă-heteronimică. După ce sunt creați, heteronimii se separă de creatorul lor, adoptând un ton literar diferit, adeseori opus, uneori combătându-i crezurile literare prin argumente susținute, negându-și astfel creatorul.

Din acest context se evidențiază lupta acerbă maestru/ discipol, iar tocmai în aceasta constă interesul suscitât de heteronimie, personalitățile literare derivate din poetul-matrice încep să aibă tendința „conștientizării caracterului lor ficțional”¹⁶.

La naștere astfel particularizarea specificului literar al heteronimilor — „Opera heteronimă este a autorului în afara personalității sale, este a unei individualități complete”¹⁷. Acest fragment denotă criza existențială a autorului, care se detașează de propriul sine, într-atât de mult încât se conturează personalități distincte, opuse chiar caracterului poetului-matrice, heteronimi care dobândesc în mod inexplicabil conștiință de sine. Se evidențiază prin stilul lor literar aparte, dar și prin conceperea unor biografii reale, însă nu și adevărate.

Prin această scindare a personalităților se remarcă pluralitatea manierelor scriiturii, concepându-se adevărate stiluri literare, adesea opuse: „aceste ființe de hârtie, sau niște ființări textuale nu sunt euri pasive, larvare”¹⁸. Această pulverizare a personalității literare inițiale capătă conștiință de sine, heteronimii începând să își atribuie o existență proprie, fiind imersați în corporalul poetului-matrice, conturându-se astfel o coexistență biologică, „heteronimia fiind resimțită ca acțiune

independentă de eul creator și continuă, nelimitată practic, imprimă acestor ființe capacitatea de a se emancipa, de a-și revela prezența”¹⁹.

În acest sens se produce o detașare iremediabilă a heteronimului de matca-heteronimică, subjugând deseori ideile literare ale maestrului la care se raportează, măștile heteronimice confundându-se adesea cu ingenuul creator inițial. Tocmai de aceea, Rodica Ilie îi definește ca „ipostaze multiple ale simulării”²⁰. Deducem din afirmația Rodicăi Ilie faptul că inițial heteronimii sunt creații voite ale scriitorului, luând forma simulării literare, unica miză fiind cea a scrierii în cât mai multe maniere, de a adopta o paletă literară cât mai variată. Observăm că heteronimia reprezintă, de fapt, o criză inițială a ortonimului, cu o scurtă trecere prin fenomenologia pseudonimiei, ce își are ca punct terminus crearea veleităților heteronimice, această „destructurare neînsemnând abolirea eului”²¹, ci o conștientizare a multiplicării manierei de a scrie, creând astfel o heterogeneză fragmentară ce derivă din magnetismul enigmatic al auctorialului.

În esență, un autor modern care poate fi caracterizat exclusiv prin heteronimie se autodefinește astfel: „eu însumi nu știu dacă acest eu pe care vi-l expun, în desfășurarea acestor pagini, există cu adevărat sau este numai un concept estetic și fals despre mine însumi întocmit tot de mine. Așa este; trăiesc la modul estetic în altcineva”²².

Note:

- 1 Michel Foucault, Ce este un autor?, în Ce este un autor? Studii și conferințe, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2004, p. 27.
- 2 Antoine Compagnon, Demonul teoriei, Traducere de Gabriel Marin și Andrei-Paul Corescu, Cluj, Editura Echinox, 2007, p. 53.
- 3 Idem, ibidem, p. 54.
- 4 Idem, ibidem.
- 5 Marcel Proust apud idem, ibidem, p. 55.
- 6 Idem, ibidem, p. 56.
- 7 Idem, ibidem, p. 57.
- 8 Roland Barthes apud idem, ibidem.

9 Idem, ibidem.

10 Idem, ibidem, p. 58.

11 Roland Barthes, Moartea autorului, în Teoria literaturii: orientări în teoria și critica literară contemporană, Antologie alcătuită de Oana Fotache și Anca Băicoianu, București, Editura Universității din București, 2005, p. 19.

12 Antoine Compagnon, op. cit., p. 58.

13 Idem, ibidem, p. 69.

14 Idem, ibidem, p. 72.

15 Idem, ibidem, p. 110.

16 Rodica Ilie, Fernando Pessoa, poetică și autenticitate, București, Editura Tracus Arte, 2011, p. 128.

17 Idem, ibidem, p. 129.

18 Idem, ibidem.

19 Idem, ibidem, p. 137.

20 Idem, ibidem, p. 142.

21 Idem, ibidem.

22 Rodica Ilie, op. cit., p. 148.

23 Fernando Pessoa, Cartea neliniștirii, vol.1, traducere, prefață, note și indice tematic de Dinu Flămând, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 199.

Bibliografie:

- Barthes, Roland, Moartea autorului, în Teoria literaturii: orientări în teoria și critica literară contemporană, Antologie alcătuită de Oana Fotache și Anca Băicoianu, București, Editura Universității din București, 2005.
- Compagnon, Antoine, Demonul teoriei, Traducere de Gabriel Marin și Andrei-Paul Corescu, Cluj, Editura Echinox, 2007.
- Foucault, Michel, Ce este un autor? Studii și conferințe, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2004.
- Ilie, Rodica, Fernando Pessoa, poetică și autenticitate, București, Editura Tracus Arte, 2011.
- Pessoa, Fernando, Cartea neliniștirii, vol. 1, Traducere, prefață, note și indice tematic de Dinu Flămând, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.



literadum

www.literacum.ro

www.facebook.com/literacum

literacum@gmail.com