

literadum

revistă a Centrului Studențesc de Cercetare



LIT

FACULTATEA
DE LITERE, ISTORIE
ȘI TEOLOGIE

Numărul 5/ iulie 2018

literacum

Colectivul de redacție

Redactori: Emilia Merce

Raul Săran

Alexandru Foitoș

Secretar de redacție: Gianina Ciupuligă

Secretar PR: Emilia Merce

Corectură: Iasmina Bot

Roxana Rogobete

Tehnoredactare și grafică: Ramona Sas

Consultanți științifici:

asist. univ.dr. Irina Dincă

conf.univ.dr. Pompiliu Crăciunescu

Contact:

e-mail: literacum@gmail.com

facebook: www.facebook.com/literacum

site: www.literacum.ro

ISSN 2360 – 3194

ISSN–L 2360 – 3194

Cuprins

Literatură română

Gianina Ciupuligă	Pluriperspectivismul lui „azi” în câteva din poeziile eminesciene	1
Laura Gherghinoiu	O viziune asupra absolutului	4
Emilia Merce	Eul și diada: avataruri ale eului	7
Raul Săran	Ipostaze ale tragicului în blestemul arghezian	17

Literatură străină

Iasmina Bot	O retrospectivă în copilărie	22
Denisa Gîrniceanu	Asaltul distopiei. Evoluție și regresiiune în <i>Ferma Animalelor</i> de George Orwell și <i>Împăratul muștelor</i> de William Golding	27
Gordana Peici	Reprezentări ale dictatorului sud- american în <i>Toamna Patriarhului</i> , <i>Eu</i> , <i>Supremul</i> și <i>Recursul la metodă</i>	32

Atelier

Ramona Sas	Fernando Pessoa. Versiuni ale realului	43
------------	--	----

Actual

Iasmina Bot	Colocviul Internațional Studentesc „Lucian Blaga” 2016	47
Alexandru Foitoș	Colocviul Internațional Studentesc „Lucian Blaga” 2017	48
Emilia Merce	Colocviul Național Studentesc „Mihai Eminescu” 2017	49
Emilia Merce	Colocviul Literacum „Tudor Arghezi. Azi” 2017	50



Pluriperspectivismul lui „AZI” în câteva din poeziile EMINESCIENE

Gianina Ciupuligă

Azi.

(A-Z-I) A deschide alfabetul, Z îl închide, iar I e undeva pe la mijloc, între A și Z. Dacă A este trecutul, Z este viitorul, iar I este prezentul, I este azi, care se află între ieri și mâine. În același timp, I este reperul pentru ce a fost, este și va fi, deoarece e ultima literă a cuvântului. În câteva din poeziile eminesciene, *azi* poate fi privit din mai multe perspective: ca timp al iubirii, ca meditație filosofică asupra timpului, ca neant, ca sens de bază, ca prezent și ca timp patriotic, situat între „aici” și „acum”.

În poezia *Nu mă înțelegeți* există o tendință de conservare a sentimentului de iubire, de conservare a timpului însuși. Aici, nu mai contează nici trecut, nici viitor, totul se centrează pe „modalitatea prezentului, care exprimă însă nu clipa, nu fulgurația, ci «încremenirea de timp», «întinderea de timp». Aici nu există un «înainte și un după, întrucât proprietățile sincroniei și simetriei (care denumesc simultaneitatea în concepția lui Kant) se află în prim-plan. Sau, exprimat formal: momentul de origine este egal cu momentul prezent”¹, după cum afirmă Ioan Biriș în *Durata conservativă* a timpului. Astfel, putem deduce din afirmația lui Biriș faptul că *azi* poate fi privit ca punct de plecare pentru iubire, ca modalitate de desfășurare a iubirii, dar și ca punct final al iubirii. Azi e ipoteza: „Azi când a mea iubire e atâta de curată”², *azi* e demonstrația: „Când ești enigma însăși a vieții mele-ntregi”, și tot *azi* ajunge să fie concluzia: „Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegeți”.

Azi poartă o tensiune specială, care se amplifică pe măsura parcurgerii versurilor. Azi, toate antitezele și comparațiile apar mai accentuate ca oricând. Totul e rezumat la încremenirea clipei de față, toate ideile, sentimentele și dorințele se raportează la acum și la azi. De aceea, azi e tot ce contează, deoarece prezintă intensitatea maximă a sentimentului de iubire, Azi devine iubirea însăși, dar, în același timp, azi e cel care hotărăște soarta, azi e totul și totul e azi.

Dacă în *Nu mă înțelegeți* accentul cădea pe *azi* ca o încremenire a clipei de față, în *Adio* accentul se mută pe o prelungire a lui azi în viitor. Aici, prezentul e hotărâtor, e decisiv, e un prezent cu valoare de etern: „De-acuma nu te-oi mai vedea”, „De astăzi, dar tu fă ce vrei,/ De astăzi nu-mi mai pasă”³. Astăzi e punctul de sprijin pentru separarea față de ființa iubită, astăzi deja iubirea nu mai vrea să fie prezentă, astfel că totul devine o amintire: „Căci astăzi dacă mai ascult [...] Îmi pare-o veche, de demult/ Poveste”⁴. Și în poezia *Te duci...*, se întâlnește un prezent conclusiv: „De-al genei tale gingaș tremur/ Atârnă viața mea de veci”, care se prelungește cu aceeași intensitate a momentului și în viitor, devenind un prezent etern: „Ca azi va fi ziua de mâine, Ca mâni toți anii s-or urma”. Vor fi ani fără de iubire, fără de simțire, fără dorința ce dă sens vieții. În ciuda faptului că destinul clipei de iubire a fost deja hotărât, se încearcă și se dorește readucerea ei în prezent: „Redă-mi comoara unei clipe”⁵, cu riscul unor „ani de părere de rău”.

Sfântul Augustin afirmă în *Confesiuni* că: „dacă timpul nu s-ar scurge, nu ar exista timp trecut, iar dacă n-ar mai fi să vină nimic, n-ar mai exista timp viitor, care, dacă n-ar exista nici el, n-ar mai exista timp prezent.”⁶ Astel, în *Trecut-au anii...* apare chiar această ireversibilitate a timpului: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri și niciodată n-au să vină iară”, dar privită ca o ireversibilitate melancolică, ce niciodată nu va mai putea fi repetată. Totul rămâne într-un trecut ce nu mai are puterea necesară de a impresiona prezentul, de a-i lua locul, de a se identifica cu el, un ieri ce nu

poate concura cu azi: „Și mută-i gura dulce-a altor vremuri”. E un azi ce privește cu superioritate spre ce a fost: „Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară”, „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri”, dar în același timp cu mirare: „O, ceas al tainei” și, totuși, cu dorință de trezire a unui sentiment din trecut în prezent: „Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri”⁷. În *Se bate miezul nopții...*, creația eminesciană ar dori să parcurgă și ea axa trecerii timpului, dar se oprește la prezent, înfățișându-l pe *azi* ca sursă de meditație, de gândire profundă, de cugetare. E miez de noapte, e puntea dintre ieri și mâine. Trecutul a rămas în spate, viitorul se află în față, moartea e ce va urma, viața e ce-a fost, dar „între amândouă stă neclintita limbă”⁸, stă prezentul, întruchipat de *azi*.

Prezentul e plasat într-un timp al neantului, într-o negare a existenței și a timpului: „Nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeauna”, într-o inexistență temporală logică, dat fiind faptul că timpul a fost creat odată cu crearea lumii, într-o ordine a universului originară: „Căci unul erau toate și totul era una”. Ne aflăm într-un timp al începutului, care se raportează la un Tu cu majusculă, la divinitate, dar concomitent acestei ordini, într-o dezordine, într-un timp al haosului: „Să blesteme pe-orcine de mine-o avea milă/ Să binecuvinteze pe cel ce mă împilă”⁹. Cele două stări conduc către durată sintetică a timpului: „în plan metafizic, unicitatea momentului originar conține în sine și diversitatea”¹⁰, adică ordinea și haosul, în clipe de deznădejde: „C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște”¹¹. În aceste clipe, nu există alt remediu de salvare decât să se cheme o deznădejde și mai mare. Într-un astfel de timp, *Rugăciunea unui dac* îl prezintă pe „azi” ca neant, ca descompunere, ca neființă.

George Gană afirmă, în *Melancolia lui Eminescu*, că: „O particularitate semnificativă a viziunilor cosmogonice eminesciene este continuarea lor prin reprezentări opuse ale sfârșitului: în *Rugăciunea unui dac*-implorarea martirajului

și a pierderii fără urmă, în „stingerea eternă”, a eroului liric”¹², de unde putem deduce ideea că *azi* reprezintă „vecinicul repaos”¹³. În același timp, Ioana EM. Petrescu susține faptul că: „gândirea [...] eroului din *Rugăciunea unui dac* știe că aspirația sa spre neființă e un vis iluzoriu, pentru că metafizica voință de a fi anulează imperiul morții [...]”¹⁴, „afirmație care se pliază pe versurile: „sus inimile voastre! [...] El este moartea morții și învierea vieții!”¹⁵, „De aici se deduce ideea că *azi* poate avea un sens mai luminos decât acela al neantului, dacă este privit în raport cu divinitatea, dar poate fi asimilat și cu „stingerea eternă”¹⁶, prezentat în alt sens.

În poezia *Cu mâne zilele-ți adaogi*, se întâlnește o matematică a timpului, astfel că totul poate fi exprimat în funcție de *azi*, de momentul prezent: „Cu mâne zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi/ Și ai cu toate astea-n față/ De-a pururi ziua cea de azi”¹⁷. Dacă s-ar presupune că azi e un „x” oarecare, l-am putea exprima pe ieri și pe mâine în funcție de „x”, și am obține că ieri va fi „x-1” și mâine „x+1”. Dacă acești termeni s-ar afla într-o progresie aritmetică, aceasta fiind definită ca un șir de numere reale pentru care fiecare termen, începând cu al doilea, se obține din termenul precedent, prin adunarea unui număr „r”, am ajunge la concluzia că, și din punct de vedere matematic, mâine și ieri se pot exprima în funcție de azi. Dacă rația progresiei ar fi cifra unu, am raporta totul la o zi din viață. Ecuația ar arăta astfel: $[an = (an-1 + an+1)/2]$. De unde rezultă că vom avea: $x = (x-1 + x+1)/2 = 2x/2 = x = x$. Adică, azi este egal cu azi. Indiferent cum am face, ieri și mâine depind de clipa prezentă. Azi e sistemul de referință, ieri e timpul inițial, și mâine va fi timpul următor.

Dar în *Vremea trece, vremea vine*¹⁸, și în poezia *Glossă*, timpul nu se abate de la cursul lui firesc, chiar dacă pare că ia o pauză în momentul prezent: „Tot ce-a fost ori o să fie/ În prezent le-avem pe toate”. Prezentul devine numitorul comun dintre ce a fost și ce va urma. „Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe”, care se schimbă una pe alta.

Trecutul e timpul vechi, iar viitorul e cel nou: „Toate-s vechi și nouă toate”, care se raportează mereu la prezent. În opinia lui Dumitru Chioaru, *Glossă* este „expresia cea mai adâncă a stoicismului eminescian. Timpul, cu dimensiunile trecutului și viitorului, se află concentrat în prezent pentru ochiul clarvăzător. Imaginea filei cu două fețe identice, care reprezintă trecutul și viitorul, este oglinda prezentului etern, shopenhauerian. Eminescu nu privește istoria concretă, evenimentială, ci o istorie metafizică a umanității. [...] Acest prezent etern înseamnă întotdeauna un moment de criză, de gol, de absență”¹⁹. Astfel, se poate contura și o stare de impasibilitate la tot ce se întâmplă atât azi, cât și ieri, dar și mâine: „Tu rămâi la toate rece”²⁰.

O altă viziune a lui *azi* se întâlnește în poezia *Din străinătate*, *azi* aflându-se între „aici” și „acuma”. *Aici* e o realitate, *acuma* e altă realitate. *Aici* e străinătatea: „Când tot se-nveselește, când toți aici se-ncântă”²¹, iar *acuma* e patria: „Aș vrea să văd acuma natala mea vâlcioară”. *Acuma* devine la finalul poeziei *acolo*: „Acolo m-ar adoarme în dulce liniștire,/ În visuri fericite m-ar duce către nori”. Timpul prezent se transpune într-un loc, în care *azi* e „sufletul ce arde de dor nemărginit”, dar e și dorință, și vis. Prin raportarea la un timp divin, Sfântul Augustin afirmă faptul că: „precezi toate cele trecute prin măreția eternității pururi prezente”²². Acesta ar putea fi chiar timpul raportat la țara natală, un timp sacru, cu valoare spirituală imensă, un „acuma” care, aparent, s-a depărtat de „acolo”, dar care revine mereu acasă.

În concluzie, în poezia eminesciană, „azi” reprezintă o variabilă, care poate lua diferite valori într-o ecuație a vieții: infinit sau neant. Indicele temporal reprezintă un sistem de referință pentru ieri și azi, dar și punte între cele două, un timp sacru sau profan. Azi rămâne prezentul, ca un unghi deschis între trecut și viitor.

Note

1. Constantin Grecu, Corneliu Mircea (coord.), *Timp și melancolie*, Timișoara, Editura Hestia, 1996, p. 56.

2. Versuri citate din Mihai Eminescu, *Poezii*, București, Editura Unicart, 2009, p. 204.

3. Idem, *ibidem*, p. 170.

4. Idem, *ibidem*, p.171.

5. Idem, *ibidem*, p.189-190.

6. Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Traducere din latină, Studiu introductiv și note de Gh.I. Șerban, București, Editura Humanitas, 1998, p.406.

7. Mihai Eminescu, *op. cit.*, p.180.

8. Idem, *ibidem*, p.182.

9. Idem, *ibidem*, p.109.

10. Constantin Grecu (coord.), Corneliu Mircea, *op. cit.*, p.53

11. Mihai Eminescu, *op. cit.*, p.109.

12. George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p.244.

13. Mihai Eminescu, *op. cit.*, p.109.

14. Ioana Em. Petrescu, *Modele cosmologice și viziune poetică*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 133.

15. Mihai Eminescu, *op. cit.*, p.109.

16. Idem, *ibidem*, p.182.

17. Idem, *ibidem*, p.175.

18. Dumitru Chioaru, *Poetica temporalității: eseu asupra poeziei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 43.

19. Mihai Eminescu, *op. cit.*, p.175.

20. Idem, *ibidem*, p.14-15.

21. Sfântul Augustin, *op. cit.*, p. 404-405.

Bibliografie

Augustin, Sfântul, *Confesiuni*, Traducere din latină, Studiu introductiv și note de Gh.I. Șerban, București, Editura Humanitas, 1998.

Chioaru, Dumitru, *Poetica temporalității: eseu asupra poeziei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, București, Editura Unicart, 2009.

Gană, George, *Melancolia lui Eminescu*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

Grecu, Constantin, Corneliu, Mircea, (coord.), *Timp și melancolie*, Timișoara, Editura Hestia, 1996.

Petrescu, Ioana Em., *Modele cosmologice și viziune poetică*, Pitești, Paralela 45, 2005.

O viziune asupra absolutului

Laura Gherghinoiu

Visul sau ideea reprezintă, în cazul anumitor personaje literare, matricea pe baza căreia este construit un ideal de existență. Ideea semnifică altceva pentru fiecare personaj, evidențiind unicitatea gândirii și a aspirațiilor, fundamentale pentru fiecare dintre cei care o venerază. Pentru a prezenta puterea ideii și a visului asupra sufletului și conștiinței umane, am ales două personaje masculine între care există anumite afinități, deși nu se reflectă unul pe celălalt în totalitate.

Primul personaj este Ștefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), scris de Camil Petrescu. Acesta este reprezentativ nu numai din punctul de vedere al modernității personajului, fiind un intelectual lucid, analitic și inflexibil în concepții, dar și prin prisma construcției sale, Petrescu făcând uz de introspecție, analiză psihologică și reflectori. Ștefan umărește visul de iubire absolută, fiind ghidat mai mult de ideea în sine decât de realitatea propriu-zisă. Motivul chinului său se declanșează din pricina constantei incertitudini care planează în conștiința sa: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală” (Petrescu: 2012, p. 48). Nelipsita bănuială este elementul care intră în contradicție cu idealul de iubire, pe care acesta și-l exprimă într-o discuție cu o parte dintre camarazii de război de la popotă: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie..”, „Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt” (*Ibidem*, p 24). Favorizarea concepției și ignorarea realității

sunt principalele cauze ale neliniștii din conștiința lui Gheorghidiu. Această alegere este justificată de moralitatea personajului care nu își sacrifică ideile, deși ele au un rol în declinul mariajului cu Ela.



Al doilea personaj ales este Dexter Green din nuvela *Visuri de iarnă* (1922), scrisă de F. Scott Fitzgerald. Dexter este un tânăr de condiție modestă, având slujba de a căra crosele și mingile de golf. Evoluția sa este urmărită până la maturitate, în jurul vârstei de 30 de ani. El o întâlnește pe Judy Jones, care avea unsprezece ani și „o față splendid de urâtă” (Fitzgerald: 2013, p. 162), făcând parte din categoria fetelor care vor deveni după mai mulți ani „nespus de frumoase și vor neferici decisiv un număr mare de bărbați” (*Ibidem*). Ea devine „catalizatorul ambițiilor sale” (Brucoli: 1985, p. 10), Dexter refuzând să mai îndeplinească aceleași sarcini, care îi reflectau condiția umilă. Dorind să atingă nivelul social al fetei, Dexter reușește în afaceri, devenind proprietarul unei rețele de spălătorie mecanică, în speranța reîntâlnirii cu Judy. Acest eveniment are loc înainte de îmbogățirea personajului, el fiind subordonat capriciului lui Judy de a lua cina cu el, un moft care „avea să-i imprime o nouă direcție în viață” (Fitzgerald: 2013, p. 172). Frumusețea fetei, jocurile inițiate de aceasta, misterul acțiunilor sale îl atrag pe Dexter încă de când era un băiețuș „mândru

și pofiticios” (*Ibidem*). Prima similitudine între cele două personaje masculine constă într-o dorință mai puternică decât ei înșiși, o obsesie pe care ambii o urmăresc și care îi marchează existențial. Întrucât Gheorghidiu e însetat de absolutul iubirii, cunoaște trivialitatea relațiilor tocmai în propria căsnicie, iar Green este ghidat de ideea de autodepășire, menținută oarecum de Judy. În lupta lor existențială, acțiunile ambelor personaje derivă din atitudinea personajelor feminine, care le alimentează sau diminuează idealul.

Astfel ajungem la o a doua similitudine dintre Ștefan și Dexter. Primul este însurat cu Ela, o fată de condiție modestă, care își manifestă comportamentul latent de femeie mondenă odată cu însușirea unei moșteniri substanțiale. Ela devine treptat preocupată de modă, haine, petreceri, apogeul fiind flirtul cu domnul G., care se concretizează într-o aventură. Relația nedefinită dintre cei doi este sursa dramei din conștiința lui Gheorghidiu, care nu are nicio certitudine, doar bănuieli cu privire la natura relației dintre soția sa și domnul G. Relativismul este o concepție dominantă în cazul lui Ștefan, motiv pentru care el refuză să vadă adevărul, preferând analiza minuțioasă a oricărui gest, privire sau cuvânt. Când este sigur că nevasta l-a înșelat, apare un bilet care dovedește că Ela nu putea fi în compania unui bărbat în seara respectivă. Totuși, autoarea biletului nu poate confirma data la care a scris mesajul, deci Gheorghidiu se învâрте într-un cerc nesfârșit de îndoieli și certitudini. În cazul celui alt personaj, Dexter Green, relația cu Judy Jones are o fațadă asemănătoare: tânăra îl tratează în funcție de dispoziție, oscilând între interes și indiferență. Descurajat, Dexter se îndepărtează și se logodește cu Irene, pe care o abandonează când Judy re apare, plictisită de restul bărbaților din jurul ei. Capacitatea de a renunța la tot e comună celor două personaje atunci când femeia dorită re apare în peisaj.

Ștefan o iartă, deși suferă, pentru că nu suportă privirea de căprioară rănită a Elei. De asemenea, Dexter încearcă să îi capteze atenția lui Judy, deși recunoaște că s-a supus pe sine unei „agonii” (p. 185), când a părăsit-o pe Irene. Realizează la scurt timp că o iubește, dar nu o va putea avea cu adevărat niciodată. Gheorghidiu afirma și el că Ela era „a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlneam de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, și aveam să pierim la fel amândoi” (Petrescu: 2012, p. 96). Femeia pare să le scape printre degete amândurora, astfel că ea rămâne o enigmă pentru mințile celor doi, antrenate de obsesii care nu pot reflecta realitatea. De asemenea, o altă explicație plauzibilă poate fi doza de orgoliu pe care, atât Ștefan, cât și Dexter, o dețin și care iese la suprafață în momente importante ale existenței lor. Spre exemplu, primul își ascunde gelozia când Ela îi acordă atenție mai mult domnului G., deși îi provoacă o suferință imensă: „Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel. (...) Și eu mă simțeam imbecil și ridicul, fără simțul realității” (*Ibidem*, p. 87). Dexter preferă să renunțe la munca cinstită pe care o face, nesuportând ideea de a deveni servitorul lui Judy, de a se umili singur: „suferise un șoc emoțional și trebuia să se elibereze rapid și violent de tulburarea din suflet” (Fitzgerald: 2013, p. 165).

Nu în ultimul rând, rezolvarea dramelor interioare ale celor două personaje masculine se dizolvă odată cu participarea acestora la război, ceea ce constituie o asemănare nu numai în evoluția existenței celor doi, ci și în evidențierea conținutului lor sufletească. Drama războiului o transcende pe cea a iubirii, ambii înțelegând oroarea celui dintâi. Dexter era „unul dintre miile de tineri care salutau războiul cu o doză de ușurare, bucuroși că acesta îi va elibera din păienjenisul emoțiilor lor învălmășite” (*Ibidem*, p. 186). Așadar, războiul este perceput ca o posibilă

evadare din propria suferință, prin raportarea la o suferință universală. În celălalt caz, Ștefan dedică un întreg jurnal de campanie experienței din război. Astfel, el devine martorul dezorganizării și a lipsei de resurse din armata română, a discursurilor politice aberante, lipsite de simțul realității, a morții inutile și iminente: „n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc” (Petrescu: 2012, p. 278). Din mărturisirea lui Gheorghidiu, putem deduce că războiul constituie sursă de energie și are o funcție purificatoare pentru drama eroului. Reîntâlnirile bărbaților, maturizați de ororile războiului, cu femeile care au reprezentat sursa obsesiilor, au aceeași concluzie: Ela și Judy sunt acum două persoane obișnuite, comune. Drept dovadă a acestui lucru, Gheorghidiu afirmă la finalul romanului: „Dar nu, sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată” (*Ibidem*, p. 339). În cazul lui, moartea eclipsează iubirea, astfel că personajul decide să îi lase Elei bunurile sale, adică tot trecutul. Vulgaritatea femeii este pregnantă, dar Ștefan nu mai reacționează, deoarece sufletul i-a fost complet acaparat de întâmplările războiului. Dexter află că Judy s-a căsătorit cu un bărbat mai tânăr care o tratează prost, dar pe care ea nu intenționează să-l părăsească. Cea mai surprinzătoare informație este totuși aceea că tânăra a fost frumoasă la începutul căsniciei, dar acum este doar drăguță: „Demult, își spuse el, demult de tot a existat în mine ceva, dar acum acel lucru s-a dus. Acum lucrul acela s-a dus, lucrul acela s-a dus. Nu pot să plâng, nu pot să regret. Lucrul acela nu se va mai întoarce niciodată” (Fitzgerald: 2013, p. 190). Transformarea lui Judy echivalează cu pierderea visului lui Dexter. Odată ce farmecul ei care producea confuzie a dispărut, Judy a devenit neinteresantă. Această situație confirmă faptul

că Dexter se poate vindeca, la fel ca Gheorghidiu, prin acceptarea realității și desprinderea de o idee care nu corespunde acesteia: „Dexter simte că a pierdut ceva, dar nu este Judy; este imaginea fabuloasă a lui Judy de care el s-a îndrăgostit când a fost mic, o fată care nu a existat niciodată, dar, fără îndoială, i-a dominat viața” (Heiney: 1958, p. 147).

Ștefan Gheorghidiu și Dexter Green reprezintă două cazuri de personaje pentru care importantă este ideea, adică esența lucrurilor și care își ghidează existența în funcție de un anumit ideal. Pentru Ștefan „Erosul și Thanatosul sunt zeii care tutelează destinul zbuciumat al personajului” (Glodeanu: 2007, p. 185), iar „realizarea faptului că Judy și-a pierdut frumusețea este echivalentul dispariției sale definitive pentru Green”.

BIBLIOGRAFIE

Băicuș, Iulian, *Opera lui Camil Petrescu. Ghid de recitare, monografie critică*, Editura, Londra, 2012.

Buccoli, Matthew J., ed., *New Essays on the Great Gatsby*, Cambridge University, 1985.

Fitzgerald, F. Scott, *Un diamant cât hotelul Ritz și alte povestiri*, Traducere și note de Virgil Stanciu, Editura Polirom, București, 2013.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanul românesc interbelic. O tipologie posibilă*, Ediția a II-a, revizuită, Editura Ideea Europeană, București, 2007.

Heiney, Donald, *Recent American Literature*, Barron's Educational Series, 1958.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Agora, București, 2012.

<http://www.gradesaver.com/short-stories-of-f-scott-fitzgerald/study-guide/summary-winter-dreams>, accesat în 10 ianuarie 2018.

Eu și diada: avataruri ale eului

Emilia Merce

Stabilirea unei relații între entități de tipul Eu-Tu impune înaintea de toate o definiție a acestora, astfel încât Eu din cuplul Eu-Tu va desemna omul, pe când Tu va suporta metamorfozări în funcție de manifestările eului. Din acest punct de vedere, perechea Eu-Tu poate face referire la relația între individ-instanță supremă, întrucât „Zeul este cel mai gigantic produs al iubirii de sine a ființei. Determinând oglindirea, iubirea de sine a scindat ființa în om (Dublul cunoscător) și zeu (Dublul de cunoscut)¹, dar totodată Tu poate reprezenta fie un avatar al eului, fie diferența sa. Similar, lumea se definește prin punerea în oglindă a două posibile reprezentări ale acesteia: lumea reală, concretă și lumea utopică, visată. Construirea lumii pe baza unor astfel de coordonate generează o gândire de tip dual. De aceea „orice tip de gândire, fie că se sprijină pe concepte sau pe imagini, tinde, în mod obișnuit, să-și asume ceea ce i se prezintă, în conformitate cu două mari tipuri de configurații [...] unul, valorizând o consonanță omogenizantă, reducătoare de diferențe, cealaltă privilegiind peste tot eterogenitatea, născută din separările tranșante dintre Același și Altul”². Așadar, în articolul de față, vom urmări modul în care se conturează imaginea eului într-o structură de tip dual.

Trebuie remarcat și faptul că „Ființa iese din nondiferența primordială spre existență și manifestare prin oglindire, prin autocontemplare.

Multiplicarea în oglindă e responsabilă de nașterea dublurilor, de diversificarea ființei.”³. Din această perspectivă, se poate observa că metamorfozările ființei sunt determinate de ieșirea sa din nondiferență, motiv pentru care diferențierea va reprezenta cauza devenirii ființei prin alteritate. Din acest punct de vedere, alteritatea ființei va fi un prim avatar al acesteia, dar totodată procesul de diferențiere va implica și înregistrarea unor raporturi de tip dual între imaginea primară a ființei și imaginea rezultată în urma multiplicării în oglindă. Vom avea așadar o dublă reprezentare a dualității. Pe de o parte, dualitatea ilustrează sub aspect diacronic două variante ale eului: forma sa primară și forma sa alterată. Pe de altă parte, dualitatea poate fi privită la nivelul asemănărilor și deosebirilor dintre alteritate și prima formă de manifestare a ființei. Identificarea acestora va permite acceptarea următoarei afirmații: cele două reprezentări ale ființei sunt premisa apariției unei a treia forme de reprezentare, care va fi produsul apropierei celor două reprezentări ale ființei. Având în vedere faptul că alteritatea ființei a fost generată de intenția de a ieși din nondiferență și că aceasta a fost marcată de temporalitate, diada este definită de forma primară a ființei și de forma alterată a acesteia. Proiectarea unei a treia imagini a ființei, ce rezultă din primele două, indică faptul că al treilea contur dat ființei este un avatar al primelor două văzute ca părți care redau întregul, astfel încât se revine la ideea de intrare în unitate.

Referitor la lirica arghezieană, poezii precum *Miez de noapte*, *Inscripție pe un pahar*, *Inscripție pe ușa poetului*, *Incertitudine*, *Portret*, *Flutur*, *tu*, *Caut cheia pe-ntuneric*, *Îngânare*, *Transfigurare*, *Între două nopți*, *Sufletele mele-s două*, *Umbra*, *Eu*, *umbra* sau *Mă uit* configurează într-o formă sau alta imaginea eului în raport cu diada. Din această perspectivă, diada va fi definită drept

un ansamblu de elemente care se diferențiază, dar care, în același timp, fuzionează. Anularea respingerii componentelor diadei permite afirmarea ideii potrivit căreia diada reprezintă premisa alterității eului. Diada nu se va defini în acest context în opoziție cu unitatea, ci va fi un derivat, un avatar al unității primare. Scindarea unității primare în dualități marchează totodată apariția eului și a avatarului său. Eul se va defini în raport cu unitatea, iar avatarul în raport cu dualitatea. Din acest motiv, regrouparea dualităților conturează imaginea unei noi unități. Astfel, vom putea discuta despre alteritatea unității.

Poezia *Caut cheia pe-ntuneric* reflectă încă din primele versuri jocul dualităților cuprinse într-o unitate. Astfel, versurile „Sunt în mine niște doi/ Și-ncerc chei mai vechi și noi/ Pentru taine să descuie./ Și vâr cheile în broască/ Poate-or fi să se cunoască.”⁴ (II, p. 237) marchează atât în plan metaforic, cât și în planul concretului, al vizualului manifestările dualității. Totodată, aceste stihuri desemnează premisa pentru reflectarea eului și a avatarului său. Eul își resimte alteritatea, fapt consemnat de versul „Sunt în mine niște doi” (II, p. 237). Întreaga poezie e construită pe baza unui joc perpetuu al opozițiilor. Aceste opoziții redată în planul concretului prin structuri de tipul „chei mai vechi și noi” (II, p. 237), „de rugină și scântei” (II, p. 237) sau „Cheie mică sau prea mare” (II, p. 237) ilustrează accentul pus asupra reflectării dualității generice: eul și alteritatea. Din acest punct de vedere, eul conștient de alteritatea sa determină o lume definită de opoziții. Pulsunile unității sunt generate de încercările de detașare a eului de iluzia alterității sale. Așadar, versurile „Încercai și alte chei/ De rugină și scântei [...] Ele sună ca un glas/ Când le scot și când le las.” (II, p. 237) surprind acțiunile întreprinse de eu în scopul reducerii sentimentului alterității, care devine obsedant.

Poezia *Caut cheia pe-ntuneric* stabilește și modul în care eul se raportează la un univers ascuns. Într-un astfel de mediu își plasează eul alteritatea, de unde rezultă acea căutare permanentă a întâlnirii cu ea. De fapt, eul poetic dorește o permanentizare a unui dialog între el și alteritatea sa. Trăirea sentimentului alterității este doar o iluzie, motiv pentru care apare un eu plasat într-o lume duală: lumea realităților palpabile și lumea interiorității sale. Totodată, poezia *Sufletele mele-s două* este un ecou al poeziei *Caut cheia pe-ntuneric* din prisma faptului că și aceasta mizează încă de la început pe redarea dualității. Astfel, primele două versuri „Sufletul mi-e un jucător pe sfoară./ Dar sufletele mele-s două” (II, p. 276) sugerează implicarea dualului în definirea eului. În acest sens, eul prins în suflet este determinat de acțiunile a două suflete, care se desfășoară în funcție de anumite principii autoimpuse: „Unul întinde sfoara și o desfășoară/ Neconținut, tăioasă, vie nouă,/ Și celuilalt «ridică-te și du-te»-i spune” (II, p. 276). De aici deducem că cele două suflete intră într-o relație de dominare a Celuilalt, astfel încât se naște o tensiune care va tot crește pe măsură ce rolurile de dominat și de dominator nu se mai schimbă. Din această pricină, elementele care compun diada se resping și instituie procese de anihilare a părții opuse cu scopul de a anula orice fel de supunere sau stăpânire. Acest fapt este sugerat la nivelul textului prin următoarele versuri „Monstrul din aer poate să se lase/ Purtat în bici pe firul de mătase,/ Cu talpa lui de piatră și pământ,/ Parcă purtat și legănat de vânt./ Scrâșnește. S-a oprit. Nu-i dau răgaz” (II, p. 276), întrucât permanentizarea unui statut a cauzat revolta celui supus. De această dată, nu este vorba de un eu și un avatar al acestuia, ci de două instanțe care prin atributele acestora definesc eul în raport cu lumea. Dacă „monstrul din aer” (II, p. 276) este făuritorul, cel care măsoară

timpul și oferă substanțialitate spațiului, oponentul acestuia este mesagerul, este executorul. Astfel, definirea eului în raport cu lumea creată de cele două instanțe depinde de gradul de coeziune a celor două instanțe, motiv pentru care versurile finale „Nu-i dau nicio clipă de repaos./ Aruncă-te și cazi în haos,/ Și amețit, precipitat în el,/ Sfârșăncuietoarea de oțel.” (II, p. 276) conturează ideea de nouă geneză. Realizarea acesteia va determina restabilirea rolurilor și implicit redefinirea eului. Totuși, în aceste stihuri finale, putem observa o apropiere a eului poetic de imaginea supusului care se revoltă, deoarece eul își asumă pornirile de restaurare a lumii. Însă, trebuie remarcat faptul că „monstrul din aer” (II, p. 276) este inclus în lumea creată, pe când celălalt doar o tranzitează, de unde rezultă și răzvrătirile acestuia.

Premisele pentru instaurarea ideii de ieșire din nondiferență sunt prezente în poezia *Incertitudine* prin dorința eului de a-și personaliza existența. În acest sens, primele două strofe conturează un univers în care eul este inclus și mai mult decât atât, între eul poetic și universul rezultat s-a creat un cod de comunicare. „Iarba cerului, albastră/ Din care, pe mii de fire/ Curg luceferii-n neștire.”⁵ (I, p. 153) va fi prinsă pentru început în „Sufletul, ca un burete” (I, p. 153). Însă, definirea eului în raport cu un timp care curge continuu cauzează ulterioarele metamorfozări ale acestuia care nu vor fi concomitente cu cele ale universului, întrucât (re)devenirea eului nu depinde de mișcările temporalității. În poezia *Incertitudine*, timpul are o tonalitate gravă, acesta participând la accentuarea dualității lucrurilor. Versurile finale ale poeziei ilustrează posibilitatea creării de avataruri. Eul va fi reprezentat de către *poet*, întrucât stihurile „Scriu aici, uituc, plecat/ Ascultând glasul ciudat/ Al mlaștinii și al livezii./ Și semnez:/ Tudor Arghezi.” (I, p. 154) reflectă modul în care eul se observă din prisma avatarului său. Se delimitează, în acest

context, eul creator de eul purtător de biografie. Eul creator va fi cel care este integrat într-o unitate *eu-univers*, pe când eul biografic devine un avatar în raport cu dualitatea lumii în care este plasat. Din acest punct de vedere, strofa „Gândul meu al cui gând este?/ În ce gând, în ce poveste,/ Îmi aduc aminte, poate,/ Că făcui parte din toate?” (I, p. 153) evidențiază faptul că eul biografic, identificabil prin cuprinderea sa într-un corp, depinde totodată de manifestarea unei alte entități pentru a ființa. Interogațiile eului biografic sunt rezultatul unor introspecții care i-au dezvăluit că intrarea într-un corp a exclus posibilitatea ca „Sufletul, ca un burete” (I, p. 153) să mai prindă „lacrimile-ncete/ Ale stelelor pe rând/ Sticlind alb și tremurând.” (I, p. 153).

De altfel, strofa a patra „Deschid cartea: cartea geme./ Caut vreme: nu e vreme./ Aș cânta: nu cânt și sunt/ Parc-aș fi și nu mai sunt.” (I, p. 153) mărește incertitudinea cauzată de reprezentările eului, dar în același timp motivul cărții ilustrează unitatea reconfigurată. Eul biografic și eul creator vor desemna aceeași entitate. Astfel, întreaga strofă sugerează osmoza celor două reprezentări ale eului. Ultimele două stihuri ale acestei strofe sugerează, totodată, apariția unei metamorfoze inverse: eul biografic primește potențial creator, iar eul creator primește corporalitate. Din acest punct de vedere, eul creator și eul biografic reflectă diada care se reintegrează într-o unitate. Astfel, „Natura Dublurilor se confundă: Dublul *persoană privată* are pretenții creatoare, Dublul *creator* se dedică unei intervenții reproductive.”⁶ Unitatea refăcută va da naștere ipostazei *poetului*, întrucât „Alimentarea diferenței, fiind un comportament *tragic*, are un rezultat deja cunoscut. Eroul ca total-altul [...] devine total-altul (al treilea) numai când înțelege că este același cu toți, când ajunge la conștiința identității. [...] Dublul *creator* se desprinde de Dublul *persoană privată* ca total-altul, fapt care slujește cu adevărat identității.

Artistul care primește arta este Unul (nondiferența inițială), artistul care dăruiește opera este tot Unul (*clarvăzătorul*)”⁷. Actul scrierii va fi completat de actul asumării.

De aceea, *poetul* reflectă o imagine completă a manifestărilor eului în unitatea primară reliefată în primele două strofe ale poeziei, dar și eului definit de dualitate. Alexandra Pârvan explică în *Dublul și diferența* întreg procesul definirii artistului, prezent în poezia *Incertitudine* prin conturarea ipostazei *poetului*. Deci, „Renunțarea la personal înseamnă estomparea unui Dublu (*persoana privată*) și hiperbolizarea celuilalt (*creatorul*), înseamnă slujirea diferenței. Încurajând diferența, eroul *tragic* lucrează în serviciul nondiferenței, este fidel ființei, întregului său. Similar, încurajând diferența (argumentarea sinelui impersonal *creator*) artistul se pune în slujba artei, îi este fidel. În încercare de a re-da genuinul artei, el vrea să îndepărteze *persoana privată* [...] de Dublul *creator*.”⁸. Surprinzător este, semnalează autoarea, că „În mod paradoxal, artistul se străduiește să-și înăbușe orice contribuție creatoare, la opera care se autocreează”⁹. Acest fapt este surprins în ultima strofă a poeziei *Incertitudine*, unde creația este atribuită neasumat *poetului* cu identitate reală.

Poezia *Inscripție pe ușa poetului* surprinde geneze continue ale ipostazei *poetului* definite în poezia *Incertitudine*. Însă, în acest poem nu primează ideea renașterii sau cel puțin a metamorfozării, ci cea a morții. Tonalitatea gravă a poeziei este dată de obsesia thanaticului. Urmărind modul în care este construit textul, observăm o acumulare succesivă de incertitudini, întrucât moartea nu e văzută drept o finalitate, ci devine premisa unei permanente reîntoarceri. Acest fapt creează o tensiune, iar eul este captiv într-un spațiu nedefinit. Versurile „Într-o viață de-o durată/ Ai murit de patru ori./ De aceea n-ai să mori/ Încă-o dată niciodată” (I, p. 482) subliniază dintru început vidul trăirii. Eul poetic este

prins în acțiunile frenetice ale morții, acesta fiind derutat de netrăirea trăirii. Versurile „Amintirile, treptat,/ Au scăzut, și-ncet, pe-ncet,/ S-a iscat din morți poetul/ Ca un cerc dintr-un pătrat.” (I, p. 482) ilustrează geneza ipostazei *poetului*, surprinsă anterior și în poezia *Incertitudine*, însă în poezia *Inscripție pe ușa poetului* nu avem de-a face cu eu creator și cu unul biografic, întrucât morțile succesive au determinat înlocuirea definitivă a celor două reprezentări ale eului cu cea a *poetului*. De data aceasta, nu există nici măcar în faza inițială două reprezentări ale eului, întrucât doar *poetul* poate repeta nemijlocit experiența morții. Totodată, stihurile finale „Rătăcește în pierzare/ Spre un punct lipsit de stea/ Poruncește-i și-o să stea/ S-o ajungi din depărtare.” (I, p. 482) evidențiază dorința *poetului* de a revedea moartea, deoarece deși aceasta îl împiedică de la o ființare propriu-zisă, totuși separarea de ea nu rezolvă problema ființării sale. Dimpotrivă, în absența morții, eul constată neputința afirmării sale.

De altfel, spre deosebire de poezia *Incertitudine* unde mai întâi apare eul creator, în poezia *Portret* avem mai întâi un eu real cu potențial creator. Redefinirea eului real cu potențial creator drept un creator este surprinsă încă din debutul poemului prin versurile „M-am zămislit ca-n basme, cu șapte frunți și șapte/ Grumazi și șapte țeste./ Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte,/ Și fiecare este/ Și nu este.” (I, p. 158). Asemănător, în strofa următoare eul se imaginează astfel „Sunt înțel, sunt și diavol și fiară și-alte-asemeni” (I, p. 158), de unde deducem faptul că eul se proiectează într-o lume fabuloasă. Față de poezia *Incertitudine*, unde eul își creează drept avatar – *poetul*, în poezia *Portret*, eul este fascinat de lumea basmelor, motiv pentru care el se imaginează drept personaj într-o astfel de lume, unde dualitatea are rolul de a defini unitatea.

Totodată, versurile „Sunt înțel, sunt și

demon și fiară și alte-asemeni/ Și mă frământ în sine-mi ca taurii-n belciug” (I, p. 158) subliniază o luptă constantă între eu și alteritatea sa proiectată într-o lume de basm, dar care permite menținerea substanțialității celor două reprezentări, întrucât cele două fețe ale eului, care compun diada, se află în lumi diferite. Ultima strofă „Mi-a mușcat un dinte degetul mic/ Și-l otrăvi cu marea otravă./ Ți-aduci aminte? Te-am cocoloșit/ Și te-am aruncat în lavă.” (I, p. 158) mută privirea de pe alteritatea eului, plasată într-o lume utopică, pe eul influențat de desfășurarea timpului. Acțiunile eului de a opri comunicarea cu alteritatea sa sunt finalizate prin aruncarea în lavă, ca urmare a faptului că alteritatea l-a otrăvit „cu marea otravă” (I, p. 158). Astfel, „Orice ființă duală întreține diferența. Cultivarea diferenței nu este un imperativ artistic – omul poate fi creator și fără o brutală disociere interioară, pentru că dualitatea oricum există și, în plus, artistul nu e un element de decizie în procesul creator. Nu el decide să fie artist, el doar primește «în vizită» formele revelate ale artei.”¹⁰. Așadar, „Arta e spațiul mobil, inițiator al mișcării. Dar pe măsură ce artistul devine o gazdă familiară a impersonalului, cultivarea diferenței (tentativa *creatorului* de a se debarasa de *persoana privată*) devine imposibil de evitat”¹¹.

În ceea ce privește poezia *Transfigurare*, aceasta ilustrează metamorfozarea eului într-un eu elementar. Versurile „Cu toate că i-am spus că nu vreau/ Mi-a dat noapte-n somn să beau/ Întuneric, și am băut urna întreagă.” (I, p. 225) ilustrează, pe de o parte, că „«Transfigurarea» echivalează cu un soi de beție”¹², iar pe de altă parte, transformarea eului debutează într-un cadru nocturn, în planul oniricului. Astfel, în următoarea strofă „Puteam să știu că-n zeama ei suavă/ Albastră-alburie era otravă?/ M-am îmbătat? Am murit?/ Lăsați-mă să dorm...M-am copilărit.” (I, p. 225) copilăria este rezultatul metamorfozei eului. În acest context, „**Copilăria** argheziană trebuie înțeleasă ca un

fenomen onto-estetic și înseamnă spargerea opreliștilor de orice fel, recâștigarea libertăților interioare, a spontaneității și purității intențiilor și actelor.”¹³, motiv pentru care alteritatea eului presupune reorganizarea unității eu-lume. Raportându-ne la versurile finale „Cui mai pot să-ies în drum/ Cu sufletul meu de acum?...”, acestea sugerează transformarea completă a eului. Spre deosebire de poezia *Portret* în care avatarurile eului erau plasate în imaginația eului poetic, dar și spre deosebire de poezia *Incertitudine* unde eul biografic și cel creator coexistă în imaginea *poetului*, în poezia *Transfigurare* copilăria determină apariția avatarului într-un timp anterior, deoarece metamorfoza s-a produs în plan oniric, acesta anulând coordonatele temporale. Așadar, trecutul eului va deveni prezentul avatarului său.

Raportându-ne la poezia *Fluture, tu*, aceasta ilustrează o schimbare de atitudine în ceea ce privește raportările la alteritate ale eului. Dacă în poezii precum *Transfigurare*, *Incertitudine* sau *Portret*, eul își privea alteritatea mai degrabă cu spaimă decât cu seninătatea reînnoirii lui, în poezia de față eul gravitează în jurul unei lumi care-l mulțumește pe deplin. Din acest motiv, eul își acceptă cu ușurință alteritatea, considerând-o doar o altă posibilitate de manifestare. În acest sens, apariția fluturelui în chilia eului poate sugera în planul simbolic întâlnirea cu alteritatea. Fluturile întrupează, așadar, o altă formă de viață, dar totodată preia caracteristicile eului prin faptul că „Echer plâpând te-ai și prins de părete,/ Uitându-te la cărți și la caiete” (II, p. 121). De altfel, bucuria întâlnirii cu o altă formă de viață mărește atenția acordată de eu scurgerii timpului și mișcării spațiului. Versurile „Deschideți-i fereastra dintre ramuri/ Să nu-și lovească frăgezimea-n geamuri. Puiul luminii caută-ntr-afară./ Lovit în frunte poate să și moară,/ Aci, în foișorul nostru din cărare,/ Unde nici nimeni, nici nimic nu moare,/ Decât pe înserate vreo stea

sau câte-o floare.” (II, p. 121) ilustrează cum eul adoptă rolul protectorului. Fluturile îi stimulează curiozitatea, fapt semnalat de interogația „Ai și tu o chemare? Ai și tu un destin?” (II, p. 121). Totuși, eul nu suspectează nicio clipă pătrunderea fluturului în chilie, el trăiește inocența reprezentată prin imaginea fluturului. Optimismul primează în fața pesimismului morții, întrucât comunicarea eului cu natura poate împiedica rănirea fluturului. Acesta este pentru eu forma supremă de existență, este „puiul luminii” (II, p. 121), motiv pentru care eul resimte echilibrul prin contemplarea micuței vietăți.

Ulterior, în poezia *Inscripție pe un pahar*, entuziasmul eului din *Fluture, tu* este temperat. Timpul și spațiul sunt în acest poem vag conturate, iar eul „Cristal rotund, pe-o umbră de velur,/ Cu inima de-a pururea senină” (I, p. 47) s-a născocit „din ape de azur [...] subț țurțuri de lumină.” (I, p. 47). De altfel, întreaga lume este cuprinsă în acest „cristal rotund”, iar comuniunea cu ființa este sugerată de versurile „Buzele calde câte m-au sorbit./ Ele-s aci-n văzduh, ca niște foi,/ Când îmi încerci răcoarea nebăută,/ Și gura ta, sorbindu-mi stropii noi,/ Buzele-n zbor, umbrite, ți-o sărută.” (I, p. 47). „Inscripția pe un pahar” este un elogiu adus solidarității cu existența. Paharul este o prelucrare a elementelor naturale, care este desăvârșită prin „buzele calde”. Eul, în acest context, nu refuză lumea, el face parte din ea, iar paharul va fi așadar metafora care reflectă metamorfozarea eului prin întâlnirea cu naturalul. Construirea întregului poem în jurul „inscripției pe un pahar” sugerează apropierea eului poetic de formele primare ale vieții, elementele naturale, întrucât eul devine un produs al acestora ca urmare a nașterii și renașterii sale la contactul cu acel „cristal rotund”.

În poezia *Inscripție* se revine la tonul grav și apăsător. Încă din primele versuri, eul se întoarce către interioritatea sa, care-l supune unui interogatoriu, fapt sugerat prin „Gândul meu mânăit

mă-ntreabă:/ Încă nu te-ai dumirit/ De-ntârzii și-ai rătăcit/ Din silabă în silabă?” (II, p. 274). Astfel, în acest poem accentul nu cade pe construirea de avataruri ale eului, ci pe însăși reprezentarea eului. Pentru definirea acestuia, trebuie să constatăm dintru început că acesta intră într-o dualitate redată de trup și gând. La fel ca în poezia *Sufletele mele-s două* și în poezia *Inscripție* componentele dualității au roluri diferite. Gândul determină manifestarea corporalității eului în cazul de față. Autoritatea gândului este cea care primează, trupul devenind un soi de marionetă a gândului, întrucât efemeritatea trupului este devansată de eternitatea gândului. Versurile finale „Ploile m-au tot bătut./ N-au sfârșit, nici început.” (II, p. 274) subliniază sfericitatea existenței gândului: acesta este mereu prezent și se integrează în mișcarea lumii, pe când trupul este prins într-un timp măsurat, care este diferit de cel al gândului. Eul este reprezentat așadar prin două părți dispuse temporal asimetric. Totuși, imaginea eului le cuprinde pe amândouă, motiv pentru care gândul reușește să comunice cu trupul. Într-o altă *Inscripție*, observăm apropierea până la nediferențiat a trupului de gând. Acest lucru se datorează actului vorbirii. Astfel, cele șase versuri care compun poemul ilustrează armonia stabilită între trup și gând, întrucât „Nici târziu, nici la-nceput/ Zilele nu le-am pierdut./ De-am făcut în grai o schismă/ Nu mi-a fost necaz și pismă.// Înstr-ascuns, smerit și mut,/ Am făcut ce am putut.” (II, p. 440).

În poezia *Între două nopți*, definirea eului este raportată la dubla reprezentare spațio-temporală. „În cele șapte distihuri ale ei, Între două nopți închipuie o cosmogeneză, o «naștere» a conștiinței și condiției omului modern. Primele șase distihuri sînt ale pămîntului, ale limitei condiției umane, ale odăii. Ultimul distih este al suiș «retezat» (ca un suspin) spre cer - eterna aspirație a omului spre înalt și spiritual.”¹⁴. Astfel, avatarul eului apare

în urma redării unei lumi duale. Versurile finale ale poemului „Și am voit atunci să sui și-n pisc să fiu,/ Ostea era pe cer. În cer era târziu” (I, p. 97) sugerează abandonarea lumii telurice de către eu, pentru accederea la o lume cosmică. Renunțarea la una din cele două lumi implică metamorfozări ale eului, întrucât aceasta presupune împrumutarea unui alt corp pentru pătrunderea în lumea voită. Așadar, „În poezia Între două nopți, Arghezi construiește [...] un scenariu dramatic de mare profunzime și efect artistic. În acest plan nu mai asistăm la o refacere «rănilor» aduse de «sapa» cunoașterii, ci, precum la Blaga intervine un soi de frîne transcendente, «oasele Tatălui», care rup lopata celui ce caută și se caută. Întreaga modelare a poeziei se menține în sfera simbolului săpării pământului din «odaie». Încercarea de autocunoaștere este contaminată, în procesul ei de adâncire, și de o vină morală profundă”¹⁵. Totodată, poemul Între două nopți ilustrează un perpetuu periplu de căutare a sinelui, dar care se finalizează prin redarea alterității. În acest sens, versurile „Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborât,/ Și în odaia goală din nou mi-a fost urât.” (I, p. 97) fac referire la cunoașterea parțială a posibilității renașterii sale.

Poezia *Îngânare* surprinde metamorfozarea eului sub impulsul nopții. Primele versuri, construite în cheie metaforică, „Ziua-nfloarește-albastră în noaptea din fereastră./ Zăbranicul perdelei trăsare-ncet și rece/ Și, fragedă, lumina în somnul nopții trece” (II, p. 119) reflectă contaminarea întunericului cu lumina cea fragedă. Acest fapt anticipă transformarea eului din stihurile „Mai treaz în cuibul lumii cu stelele-am durat/ Și-am priveghiat cu ele până-n apusul lor./ Mă simt mai tânăr parcă și parcă mai curat,/ Că timpul curge-n jghiabul veciei mai sonor./ Când mi-a murit nădejdea și când a înviat?” (II, p. 119). De remarcat este faptul că schimbarea eului se produce prin crearea unui discurs tacit cu natura cosmică. Eul și stelele

formează unitatea cosmică prin faptul că eul, prin ancorarea sa în teluric, pătrunde în ordinea cosmică în urma unui dialog realizat cu stelele. Acțiunile stelelor de priveghere a spațiului terestru sunt dublate de acțiunile întreprinse de eu cu scopul de a deveni un astru care să vegheze asupra definirii umanității. Aproximarea eului de cosmic este determinată de situarea pe același plan cu luceferii nopții. Din această perspectivă, se produce schimbarea resimțită imediat de eu. Priveghind, eul participă la renașterea sa.

În schimb, în *Miez de noapte* metamorfozarea eului este doar o iluzie apărută în vis. Versurile „Eu sunt acel pe care l-am visat,/ L-am căutat și-am vrut să-l născocesc [...] Acel ce-atinge neatins noroiul/ Și poate duce drum și peste cer” (I, p. 136) evidențiază procesul de autocreație. Astfel, aceste versuri surprind eul în ipostaza unui *homo faber*, dar totodată reflectă anularea unei ordini duale: eul nu se mai raportează la o entitate superioară pentru a se defini, ci, dimpotrivă, eul prin vis preia atributele acelei entități. Însă, stihurile „Eu știu tăcea când visul a murit,/ Și-n toată clipa-nalț câte-o statuie/ Tăcerii, pe un drum ce suie/ Neisprăvit.” (I, p. 136) indică faptul că doar în planul oniricului a existat o ordine a lui unu și că de fapt trezirea din vis marchează revenirea la ordinea lui doi. Prin delimitarea celor două tipuri de ordine, dorim să subliniem că manifestările eului sunt rezultatul celei de-a doua ordini, pentru că excluderea dualității sale determină revenirea la nondiferențiat, la prima reprezentare a unității, pe când prezența dualității susține afirmarea eului în raporturi de opoziție.

Totodată, poezia *Miez de noapte* restabilește raportările la divin, la „Dublul de cunoscut”, precum îl definea Alexandra Pârvan, deoarece eul se simte încrezător în a-i lua locul. Așadar, versurile „Eu sunt acel pe care l-am visat, [...] Ca prin gunoiul meu cel omenesc/ Să treacă rază, ager și curat, [...]

Și să rămâie fier de este fier, [...] Să năzuiască-n marmură schimbare,/ Singurătăți, de sus, de stalactit” (I, p. 136) ilustrează un eu care creează ipostaza demiurgului. De fapt, el creează o imagine opusă sieși, motiv pentru care în acest poem toate reprezentările sunt răsturnate: divinul e creat din om și nu divinul creează omul.

În poezia *Mă uit* surprindem revenirea la incertitudinea existenței eului. Dacă în poemul *Miez de noapte*, eul și-a acceptat în vis cu fermitate condiția de creator, iar în momentul trezirii din vis „Dublul cunoscut” – omul –, conștient de existența „Dublului de cunoscut” prin manifestarea acestuia în vis, decide să țină în taină experiența trăită, în *Mă uit* se instalează o teamă din cauza faptului că eul nu se recunoaște. Poezia debutează prin versurile „Mă uit în cer, mă uit în pământ./ M-am întrebat cine sunt” (I, p. 202), care subliniază dintru început nedumerirea eului vizavi de propria ființare. El tinde să se raporteze la celălalt pentru a se identifica, motiv pentru care îl caută cu ferveare pe celălalt. Interogațiile de tipul „Glasuri mă strigă cu nume străine./ M-ați chemat pe mine?/ Sunt eu cel căutat?” (I, p. 202) intensifică frica eului de propriul eu care-i este necunoscut. Din acest punct de vedere, reprezentarea eului din poemul de față desemnează mai degrabă avataruri ale eului, care încearcă să reitereze procesul metamorfozării eului. Însă, întreaga poezie e un suspin al avatarului care-și caută eul. Acesta nu aparține nici timpului, nici spațiului, el se simte dator tuturor. Mai mult de cât atât strofa „Sângele meu nu-i al meu./ Mi-e teamă să zic «mie» și să zic «eu»/ Cu ce fel de drept/ Mi-aș umfla bârnelor din piept/ Și mi-aș întinde pe zarea/ Toată, spinarea?” (I, p. 202-203) evidențiază cum incertitudinea ființării macină într-atât avatarul eului încât va apărea alienarea. Din acest motiv, ultimele două strofe „Ce martor aș întreba/ Ca să-mi răspundă întrucâtva/ Măcar dacă sunt?/ Mă tot uit în cer, mă tot uit în pământ,/ În baltă și stuh/

Și adânc în văzduh” (I, p. 203) susțin alienarea progresivă a eului care caută confirmarea existenței sale. Din nou, prin invocarea martorului, constatăm o reprezentare duală a lumii. Unitatea lumii este sugerată de coexistența elementelor dualității, eul putându-se afirma doar în raport cu celălalt, în caz contrar el e doar un contur lipsit de orice fel de substanțialitate, care caută și se caută, apelând atât la natura cosmică, cât și la cea telurică și acvatică pentru a se redefini.

Poeziile *Umbra* și *Eu, umbra* ilustrează întocmai conceptul de diadă care se manifestă într-o unitate refăcută din părți. Raportându-ne la prima poezie, aceasta evidențiază imposibilitatea receptării eului drept o substanță simplă, deoarece în definirea eului drept o individualitate sunt implicate două reprezentări în oglindă ale acestuia: omul și umbra. Între cele două reprezentări se stabilește un raport de similaritate, întrucât umbra prinde contur prin însăși existența omului. Prima strofă a poemului „Te urmăresc prin veacuri, prin vârste și milenii,/ Încă de când spinarea ți-o-ncovoiai pe brânci,/ Când, speriat și singur, târâș printre vedenii,/ Umblai numai să cauți culcuș sau să mănânci.” (I, p. 681) arată că umbra este inseparabilă de ființarea omului. Ea este „Însoțitoare mută-n odihnă și mișcare/ Și copie leită, croită pe tipar” (I, p. 681). Totodată, strofa „Sunt petecul de noapte, dat ție din nascare,/ Și ies și intru-n tine în zori și în amurg./ Din mine vii și-n mine te-ntorci, în bezna mare,/ Firimițată-n oameni și-n zilele ce curg.” (I, p. 681) redă legătura de naștere și renaștere a celor două reprezentări prin punerea în oglindă. De asemenea, aceste versuri subliniază ideea de destin prestabilit: eul nu poate funcționa decât ca o diadă. Raportările la lume se vor face din prisma dualității, precum și cele la propriul destin, întrucât „În mine-i scris destinul cu slove nevăzute,/ Ghiceste-ți-l, să-l afli, de-ți este plin sau gol.” (I, p. 681).

Dacă poezia *Umbra* urmărește mai degrabă perspectiva eului asupra umbrei, în poezia *Eu, umbra* identificăm perspectiva umbrei. Astfel, dacă tonalitatea poeziei era una neutră, în cealaltă, tonalitatea este gravă, întrucât se conturează metamorfozările eului în raport cu timpul, transformări la care umbra trebuie să participe pasiv. Ea este doar un observator, ea este „petecul de noapte”, ea nu are viață și contur decât prin raportarea la om. Acest fapt este sugerat de strofa finală a poemului „S-a mai muncit și rupe-n cleștarea, se-ncovoaie,/ Și ocrotindu-și sânul cu palma, și rărunchii,/ Se frâng din nou și iarăși i s-au deschis genunchii,/ Așa e înălțarea, și prețul se plătește/ Cu chin și suferință și slavă, omeneste.” (I, p. 69), unde consumarea eului poate fi doar vizualizată și nu trăită de către umbră. Referitor la poezia *Umbra*, Tudor Vianu afirma: „Poetul vorbește omului, personificare a omenirii întregi, de sub masca umbrei lui. Poetul evocă, asemeni cu toți predecesorii săi, o primă stare a omenirii, anterioară vieții de societate. Trăind izolat, necunoscând nici una din formele asociației cu celelalte ființe din specia lui, omul viețuiește în teroarea inspirată de celelalte specii animale, *speriat și singur*, cu singura preocupare de a-și găsi un adăpost și de a se hrăni. Singura însoțire a omului, în această veche fază a groazei și a asprei nevoi, este aceea cu umbra lui.”¹⁶.

În concluzie, definirea eului în raport fie cu lumea, fie cu în raport cu celălalt poate fi realizată doar dacă includem eul într-o diadă. Implicarea dualității în configurarea imaginii eului determină dintru început stabilirea unor considerente de tipul: diferența nu poate fi explicată decât prin raportare la dual, eul se metamorfozează în funcție de atitudinea pe care o adoptă vizavi de dublul său, timpul și spațiul devin cadre pentru manifestarea dualității. De aici rezultă că avatarurile eului sunt cauzate fie de receptarea timpului drept factor al alterității, fie de producerea de geneze la inițiativa eului, fie de regândirea unei noi unități astfel încât

dubla reprezentare a eului să fie redusă la una singură.

Note

1. Alexandra Pârvan, *Dublul și diferența*, București, Editura SPER, 2004, p. 15.
2. Jean-Jacques Wunenburger, *Rațiunea contradictorie. Filosofia și științele moderne: gândirea complexității*, Traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, Ediție îngrijită și postfață de Ionel Bușe, București, Paideia, 2005, p. 19.
3. Alexandra Pârvan, *op. cit.*, p. 171.
4. Vom utiliza sigla II pentru versurile citate din Tudor Arghezi, *Opere II. Versuri*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Mitzura Arghezi și Traian Radu, Prefață de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.
5. Vom utiliza sigla I când vom cita versurile din Arghezi, Tudor, *Opere I. Versuri*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Mitzura Arghezi și Traian Radu, Prefață de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.
6. Alexandra Pârvan, *op. cit.*, p. 183.
7. Idem, *ibidem*.
8. Idem, *ibidem*, p. 182-183.
9. Idem, *ibidem*, p. 183.
10. Idem, *ibidem*.
11. Idem, *ibidem*.
12. Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 136.
13. Simion Mioc, *Modalități lirice interbelice*, vol. I, *Tudor Arghezi. Lucian Blaga*, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1989, p. 159.

14. Idem, *ibidem*, p. 42.

15. Idem, *ibidem*.

16. Tudor Vianu, *Arghezi, poet al omului. Cântare omului în cadrul literaturii comparate*, Editura pentru literatură, 1964, p. 139.

Bibliografie

Arghezi, Tudor, *Opere I. Versuri*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Mitza Arghezi și Traian Radu, Prefață de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.

Arghezi, Tudor, *Opere II. Versuri*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Mitza Arghezi și Traian Radu, Prefață de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Tudor Arghezi*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960.

Mioc, Simion, *Modalități lirice interbelice*, vol. I, *Tudor Arghezi. Lucian Blaga*, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1989.

Pârvan, Alexandra, *Dublul și diferența*, București, Editura SPER, 2004.

Vianu, Tudor, *Arghezi, poet al omului. Cântare omului în cadrul literaturii comparate*, Editura pentru literatură, 1964.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Rațiunea contradictorie. Filosofia și științele moderne: gândirea complexității*, Traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, Ediție îngrijită și postfață de Ionel Bușe, București, Paideia, 2005.

Ipostaze ale tragicului în blestemul arghezian

Raul Săran

O analiză detaliată asupra vastității de natură conceptuală a universului liric arghezian relevă o serie de particularități care gravitează în jurul ideii de opoziție. Manifestând un spirit proteic, aflat într-un perpetuu căutare atât la nivel stilistic, cât și tematic, lirismul arghezian a reprezentat, încă din formele sale incipiente și până în etapa finală a creației, o continuă oscilație între extreme aflate la poli total opuși. De la credință până la tăgadă, de la ironicele pamflete și polemici până la strigătele din psalmi și de la poemele erotice până la literatura pentru copii, poezia lui Arghezi acoperă o gamă largă de trăiri, sentimente și atitudini, definindu-se astfel drept unul dintre cei mai „compleți” poeți pe care literatura română i-a oferit până în prezent.

Dintre toate aceste manifestări, probabil cea mai expresivă dimensiune pe care lirica argheziană, în ansamblul ei, izbuteste să o redea până într-un punct apropiat desăvârșirii este aceea a tragicului. Caracterul estetic al poeziei lui Tudor Arghezi în raport cu această tematică a unei continue disperări se configurează pe un vizibil paradox, întrucât paroxismul acestei disperări, în loc să conducă la o eternă stare de agonie, izbuteste să contureze o profundă atitudine de natură purificatoare. Pornind de la definiția fundamentală și, totodată, una dintre primele încercări de teoretizare a conceptului de tragedie, regăsită în Poetica lui Aristotel, care afirma că „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere [...] care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi”¹, lucrarea de față are în vedere o cercetare asupra tematicii tragicului într-una dintre cele mai „grăitoare” opere argheziene sub aspectul tragicului, și anume *Blesteme*, urmărind, cu precădere, nu

doar formele prin care tragicul se manifestă la nivel estetic, ci, mai cu seamă, scopul și finalitatea acestei opere în raport cu întreaga creație argheziană.

Blestemul - o vină

Încă din cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre, ideea de blestem, privită, în ansamblul ei, ca o particularizare aparte a ideii de tragic, a fost mereu analizată prin spectrul unei gândiri de factură mitică, pe de o parte, și creștină, de altă parte. Cele două perspective împărtășesc însă un element comun: în ambele cazuri, blestemul este privit drept o consecință a unei fapte rele comise într-un trecut nedefinit. De la perspectiva biblică și până la teoriile moderne, acesta are la origine o greșală sau o nelegiuire comisă de cel asupra căruia se săvârșește blestemul. Acest lucru îl observă și Jean-Marie Domenach, care, în studiul *Întoarcerea tragicului*, încearcă să ofere o explicație a perspectivei tragice a blestemului văzută prin spectrul acestei ambiguități pe care sentimentul de vină o oferă: „tragicul apare ca presentimentul unei culpabilități fără cauze precise și a cărui evidență nu este pusă în discuție; și la fel cum se admite această necesitate, această predestinare - ne detașăm de ea liberînd-o, raportînd-o asupra arbitrarului divin sau asupra unei oarecare vagi răutăți metafizice [...] asta e, în definitiv, tripla frământare suscitată de evenimentul tragic: prima este o reacție sentimentală; a doua își găsește forța într-o credință mai mult sau mai puțin conștientă, unei cauzalități tragice [...] a treia se adresează divinității, care - în loc de a fi providențială - își manifestă răutatea sau absența sa”².

În poemul *Blesteme*³, ideea de vină este redată într-o manieră foarte subtilă și destul de greu de remarcat la o primă analiză. În această privință, textul ne oferă câteva mici detalii. În prima strofă avem de-a face cu „fugari” care, „prin undele holdei și câmpii de cucută [...] au ajuns în pustie”⁴. Despre acești fugari nu știm prea multe, aproape nimic chiar, însă, în finalul primei strofe, regăsim o

secvență care încearcă să elucideze, cel puțin parțial, acest mister: „La ceasul când luna [...] intra ca un taur cu cornu-n stihie / Și gândul meu gândul acestora-l știe”⁵. De aici rezultă o primă caracteristică fundamentală, pe baza căreia se va configura întreaga dimensiune a tragicului care urmează în poem. Pe de o parte, apar acești fugari, inițiatori ai blestemului (interpretările pot deveni dintre cele mai diverse, însă nu acest lucru e relevant aici) care, odată ajunși în pustie, inițiază blestemul tocmai în momentul în care legile naturii sunt pe cale să fie schimbate. Motivul stihilor ajunge să prefigureze o metamorfoză a universului poetic arghezian, acest fenomen de o puternică intensitate acaparând întregul spațiu al acțiunii. Pe de altă parte, observăm această corelație între gândurile fugarilor și gândul manifestat de către instanța lirică, fapt care poate să trimită la o concluzie preliminară - aceea că, de fapt, inițiatorul blestemului asupra universului poetic nu este altcineva decât eul însuși. Cu toate acestea, nu este transmis nici măcar pentru o clipă cine este instanța culpabilă în cazul de față. Textul nu sugerează, până în clipa de față, cui ar aparține această vină și cui se adresează acest blestem, însă din teoria lui Domenach se păstrează două idei esențiale. Prima dintre acestea apare sub forma că acest blestem reprezintă o necesitate, o vină care trebuie să fie manifestată și ispășită, sub o formă sau alta. A doua mizează pe calea de manifestare a acestuia, unde, așa cum textul o prezintă, blestemul vine sub forma unei exteriorizări, a unei manifestări dincolo de eu, sub forma unei reprezentări capabile de a transcende legile universului liric și de a reconfigura caracteristicile spațiului, precum și întregul ansamblu funcțional sub auspiciile căruia funcționează. Deși ideea unei divinități culpabile transpare în text, însă nu suficient pentru a fi tratată ca o certitudine, un lucru e sigur: blestemul trebuie să aibă loc și trebuie să se abată asupra întregului univers poetic arghezian. Acum, că a fost stabilită principala dimensiune

a blestemului, urmează să analizăm câteva din trăsăturile esențiale ce rezidă la nivel conceptual.

Blestemul ca act metafizic. Psihologia tragicului

„A vorbi despre o atmosferă specifică și despre o demnitate a tragicului înseamnă a afirma o dublă particularitate a acestei idei: odată în direcție cosmică metafizică, a doua oară în direcție axiologică. Dar toate aceste afirmații ar putea da naștere la echivocuri în zona în care le-am formulat, dacă n-am preciza că li se adaugă, încoronându-le, aserțiunea că tragicul se constituie din mișcare, deci că rezidă într-un act ce se realizează, dând cuvântului act sensul cel mai concret posibil”⁶. Dacă, în poemul propus spre analiză, o dimensiune axiologică a blestemului ar putea părea ușor forțată, dat fiind caracterul acestuia, dimensiunea metafizică, în schimb, reiese dintr-o manifestare care se extinde, așa cum e firesc, dincolo de limitele ipoteticului plan concret. Prin *Blesteme*, Arghezi își configurează universul poetic sub o formă ușor aparte, păstrând însă neschimbate elementele de stilistică și estetică specifice operei acestuia. Mai precis, acesta „forțează” ușor limitele până la care poate merge acest blestem. Dincolo de impactul asupra perspectivei umanului (asupra căruia vom reveni ulterior, în cadrul unui alt concept), ideea de vină se extinde asupra spectrului spațial, în primă fază („Usca-s-ar izvoarele toate și marea / Și stinge-s-ar soarele ca lumânarea”⁷), acaparând ulterior, în mod firesc, temporalitatea („Să șchioapete ziua ca luntrea dogită, / Să-ntârzie ora în timp să se-nghită / Și, nemărginită, secunda / Să-și treacă prin suflet, gigantică, unda”⁸) care, de altfel, este abolită.

Deși, în ceea ce privește evoluția poemului, observăm o metamorfoză ce are în vedere o serie mult mai complexă de elemente, motivul focalizării asupra acestor două survine ca urmare a complexității conceptuale pe care acestea o manifestă, pe de o

parte, precum și impactul pe care aceste versuri izbutesc să îl redea la nivelul întregului poem. Dacă, în schimb, schimbările din planul concret sunt importante, însă nu suficient încât să modifice în mod radical structura universului arghezian, instanța inițiatoare a blestemului determină, prin reconfigurarea spațiului și timpului, o nouă viziune de ansamblu. Acesta devine, prin blestem, condamnat la un aparent haos, pe de o parte și la o nouă reconfigurare existențială, de cealaltă parte. În aceste coordonate se manifestă însăși ideea lui Doinaș de atmosferă a tragicului. Poemul arghezian oferă, prin abolirea și „remodelarea” spațiului și timpului, contextul metafizic necesar manifestării tragicului. Prin planul metafizic, blestemul marchează, totodată, și o schimbare de paradigmă la nivelul percepției asupra lumii. Universul poetic arghezian devine un spațiu al contradicțiilor, al paradoxului și, nu în ultimul rând, al iluziei. Aici, tragicul survine din imposibilitatea adaptării la acest nou mediu, pe de o parte și din alternanța între luciditate și ambiguitate, de cealaltă parte: „Un ochi să se strângă și să se sugrume / Clipind de-amănuntul, întors către lume, / Celalt să-ți rămâie holbat și deschis / Și rece,-mpietrit ca-ntr-un vis”⁹. Totodată, prin eliminarea ideii de temporalitate, Arghezi își asigură permanentizarea blestemului ca act, care mizează pe ideea de continuitate, validându-se astfel la nivel ideatic drept o constantă existențială, perpetuarea acesteia fiind asigurată prin universalitatea fenomenului de eternizare.

O altă întrebare care survine la o analiză detaliată a caracterului tragic din *Blesteme* are în vedere importanța forțării acestor limite ale universului arghezian, precum și necesitatea acestui act la nivelul întregii opere. O ipoteză validă în acest sens o oferă Gabriel Liiceanu, care tratează perspectiva tragicului în raport cu tensiunea actului creator: „Conținutul specific al tragicului se referă la faptul că tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conștientă a limitei. Dar ca atare el

poate să genereze tensiunea proprie actului creator în sens larg. [...] Tragicul nu apare deci fără tentarea limitei absolute”¹⁰. În acest caz, caracterul tragic impune toate aceste modificări explicate anterior, necesitatea acestora provenind, afirmă Liiceanu, tocmai din nevoia generării acestei tensiuni creatoare. Aici, tragicul devine ceva mai mult decât o simplă instanță tematică. Prin caracterul său asumat, precum și prin manifestările sale, tragicul forțează acest proces evolutiv al universului poetic arghezian, determinându-i toate schimbările care intervin la nivelul acestuia. Însă Arghezi preia această idee într-o manieră ușor diferită. Mizând pe o idee de contrarietate aproape absolută, acesta împinge limitele universului său prin „retragerea” acestora, în primă fază. Pentru conturarea proiecției asupra viitorului, instanța inițiatoare a blestemului apelează la o imagine specifică trecutului. Mai exact, Arghezi recurge la procedeul numit apocatastază, teoretizat de Origene, care propune o concepție bazată pe o reîntoarcere la un stadiu anterior, a unor situații inițiale, care pot să dateze până la originea lumii. Cercetând poemul arghezian, observăm un scurt pasaj care izbutește să redea cu precizie întocmai această idee. Tensiunea actului creator vizează, așadar, o întoarcere spre geneza lumii, având în vedere, însă, și consecințele care decurg în urma blestemului, pe alocuri reușind chiar să coincidă. Apocatastaza, în mod paradoxal, surprinde atât trecutul, cât și viitorul, limitele fiind reconfigurate în raport cu tensiunea creatoare: „Coboare-se cerul, furtuni de alice / În câmp să v-alunge cu stelele-n bice. / Despice-se piatra în colți mici de cremeni, / Vârtej urmărindu-i pe semeni. / Odihnă cerându-i, pământul să-nțepe / Ivindu-se șerpui când somnul începe”¹¹. În final, rămân să analizăm ultima ipoteză definitorie a tragicului în blestemul arghezian, ipoteză care completează acest tablou conceptual și clarifică scopul acestuia la nivelul liricii lui Arghezi.

Individualizare și destin. Demonicul eliberator

„Dincolo de planul biologic, psihologia situează demonicul în subsolul activității sufletești, în inconștient. Intenția care se trădează în această localizare este aceea de a oferi demonicului un caracter aparte, superior facultăților conștiente ale spiritului; dar, în același timp, este intenția de a-i acorda un caracter ocult, care scapă discriminărilor și calculelor intelectului [...] Demonicul singularizează omul, făcând din el un tip superior de umanitate, dar, în același timp, îl individualizează”¹². Acum, că am stabilit evoluția și metamorfoza cadrului din *Blesteme*, e timpul să ne concentrăm atenția asupra celei de-a doua părți a poemului, probabil cea mai grăitoare și asupra căreia se concentrează intenția principală a tragismului, și anume aceea în care victima blestemului devine un „cadavru spoit cu unsoare”, respectiv o „jivină gingaș gânditoare”¹³. În aceste două secvențe se poate observa o „explozie” a tragicului, acesta manifestând, sub aspectul procedurii stilistice pe care critica literară l-a numit relativ vag „estetica urâtului”, o efervescență care forțează, din nou, limitele universului liric arghezian, însă de data aceasta fără a intenționa neapărat să oscileze între geneze și apocalipse. Aici, lucrurile sunt privite dintr-o perspectivă ceva mai concretă, a fizicului, a descompunerii și, în opoziție cu prima parte, a concretului.

Deși afirmația lui Doinaș, potrivit căreia inconștientul este situat în subsolul activității „sufletești” este cel puțin discutabilă, dacă nu chiar hilară din punct de vedere științific, ideea de caracter irațional pe care blestemul îl manifestă plasează însă perspectiva asupra tragicului într-o nouă lumină. Separând demonicul de intelect datorită caracterului său ocult și asociindu-l cu ideea de inconștient, putem încadra blestemul în structurarea freudiană a psihicului sub forma *id*,

ego, respectiv *superego*, de unde ar putea să rezulte faptul că demonicul relevă, de fapt, o exteriorizare a unor impulsuri provenite din cele mai ascunse zone ale psihicului uman. Astfel, această individualizare a umanului despre care vorbește acesta, cumulată cu ideea de singularizare, are menirea de a surprinde tragicul ca pe o defulare a propriei ființe. Blestemul vine ca o manifestare autopunitivă necesară creației artistice pentru a o apropia de idealul final. Prin teamă, prin frică și prin întregul spectru al grotescului uman, universul poetic arghezian are șansa eliberării: „Când ura te-neacă și-ți scânteie-n oase / Să vrei peste mie, să poți pân’ la șase, / Necazul tău mare să dea voce mică / Să urli, să n-auzi, să vezi că ți-e frică”¹⁴. Acestea fiind afirmate, mai rămâne doar să urmărim finalitatea acestui blestem și consecința tragicului asupra acestui poem și, implicit, asupra întregului spectru liric arghezian. Pentru aceasta, vom miza, în cele ce urmează pe caracterul modern al poemului de față.

În viziune modernă, tragicul începe să capete o serie de semnificații ușor diferite. De pildă, Johannes Wolkelt teoretizează o relație de complementaritate, ce are în vedere strânsa legătură dintre ideea de tragic și cea a destinului: „Concepția modernă asupra lumii este singurul element în care tragicul își poate găsi dezvoltarea neînfrînat viguroasă și consecventă [...] Pe terenul concepției moderne despre lume, destinul nu-i apare omului sub forma unei puteri străine, arbitrar, violente, surprinzătoare, nici sub forma de miracol și de vrajă. Destinul a intrat în omul însuși și se manifestă ca o **înălțare obiectiv-necesară**”¹⁵. Deși apare ca o teorie de factură modernă, se observă o asemănare foarte accentuată cu teoria lui Aristotel, pe baza căreia am început studiul de față. Ambele teorii conduc spre aceeași concluzie: prin tragic, prin demonic, prin intermediul fricii, al terorii, al tragicului, al blestemului și al tuturor elementelor pe care le-am analizat până acum, prin intermediul tuturor metamorfozelor care apar în cadrul poemului, de

la vină până la destin, scopul acestui poem în lirica argheziană este unul cât se poate de clar: prin Blesteme, Arghezi își caută, își construiește și, nu în ultimul rând, își trăiește scopul final pe care poezia sa, după îndelungi căutări și sacrificii, îl poate oferi: catharsisul. Eliberarea aceasta vine, însă, sub forma destinului. Destinul care nu este unul tocmai prielnic, după cum am ilustrat anterior, însă un destin necesar prin care eul devine, într-un final, capabil de purificare: „De glezne târâș să-ți atârne / Ghiulele de capete carne, / Rânjete scrâșnite și nerăzbunate: / Măceluri, osândă, păcate...”

Concluzii

În urma acestei analize realizate asupra blestemului arghezian, putem afirma că poemul în cauză reprezintă un „rău necesar” la nivelul creației lui Tudor Arghezi. Păstrând proporțiile de rigoare, putem vorbi, cel puțin din această perspectivă a tragismului, despre un „poem al devenirii” sau, mai corect spus, despre un poem al „redevenirii”. Posibilitățile și grilele de interpretare ale acestei opere, precum și a întregului univers liric arghezian acoperă, însă, o vastitate conceptuală care permite abordări dintre cele mai variate, însă, în cuvintele lui Gabriel Liiceanu, „emoția tragică este singura filosofică, o emoție rece, ireductibilă, mediată și totalizatoare”¹⁶. Motiv pentru care Blesteme, prin caracterul său tragic, rămâne o piatră de încercare pentru oricine se încumetă să descifreze tainele acestui masiv univers pe care Tudor Arghezi a găsit de cuviință să îl lase drept moștenire literaturii române.

Note

1. Aristotel, *Poetica*, *Studiu introductiv*, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998, p. 71-72.
2. Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, traducere din limba franceză de Alexandru Baciuc, cuvânt înainte de George Banu, București, Editura Meridiane, 1995, p. 30.
3. Versurile vor fi citate din Tudor Arghezi, *Opere*

I. Versuri, Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Mitzura Arghezi și Traian Radu, prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

4. Idem, *ibidem*, p. 133.

5. Idem, *ibidem*.

6. Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 424.

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

8. Idem, *ibidem*.

9. Idem, *ibidem*, p. 135.

10. Gabriel Liiceanu, *Tragicul - O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a doua revăzută, București, Editura Humanitas, 1993, p. 48-49.

11. Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 134.

12. Ștefan Augustin-Doinaș, *op. cit.*, p. 480-481.

13. Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 134-135.

14. Idem, *ibidem*.

15. Johaness Wolkelt, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978, p. 534.

16. Gabriel Liiceanu, *Tragicul - O fenomenologie a limitei și depășirii*, ed. cit., p. 142.

Bibliografie

Arghezi, Tudor, *Opere I. Versuri*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Mitzura Arghezi și Traian Radu, prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Aristotel, *Poetica*, *Studiu introductiv*, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998.

Doinaș, Ștefan Aug., *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, traducere din limba franceză de Alexandru Baciuc, cuvânt înainte de George Banu, București, Editura Meridiane, 1995.

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul - O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a doua revăzută, București, Editura Humanitas, 1993.

Wolkelt, Johaness, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978.

O retrospectivă în copilărie

Iasmina Bot

Lucrarea de față vizează identificarea unor teme, pe care, atât Vladimir Nabokov, cât și Danilo Kiš, sub statutul de exilați, le evocă în *Vorbește, memorie!*, respectiv în *Grădina, cenușa*. Literatura exilului surprinde o gamă largă de viziuni reprezentative pentru fiecare scriitor în parte. La unii dintre ei, precum Vladimir Nabokov, în romanul *Vorbește, memorie!* și Danilo Kiš, în *Grădina, cenușa*, e manifestată predispoziția pentru căutarea patriei în experiența anilor de copilărie. Postura de exilat îi oferă scriitorului posibilitatea de a construi o viziune nostalgică asupra trecutului. Exilul este perceput drept un „exercițiu de luciditate tragică”¹, ce „ne învață că așa-zisa noastră libertate nu este în realitate decât suma determinărilor pe care ni le impune nașterea (rasa, naționalitatea, cultura, mentalitatea etc.)”². Ambii scriitori pun accent pe readucerea în prezent a unor momente din copilărie, prin utilizarea stimulilor vizuali, în cazul lui Nabokov, a unei stări, precum teama de moarte, dar și a viselor și coșmarurilor, în ceea ce îl privește pe Danilo Kiš. Amândoi încearcă, prin intermediul literaturii, să evadeze din dimensiunea restrânsă a exilului. Întrucât sunt captivi între spațiul natal și cel al țării în care au emigrat, cei care au trăit o astfel de experiență percep exilul drept „un tărâm de inițieri și de probe. Exilul, spațiu de situație-limită, nu se poate feri de combustie – aparent barocă – a obsesiei. Singura, de altfel, ce înlătură conotațiile maladive”³.

Raportarea la trecut și la copilărie

Cei aflați în exil sunt dominați de dorința de

a regăsi acel acasă pierdut, „chiar și cu riscul de a fi transformați în stâlpi de sare”⁴, în speranța de a-și reconstrui identitatea. În cele două romane devine pregnantă căutarea refugiului în universul copilăriei, astfel că: „În această topografie simbolică a lui *acasă* există întotdeauna, se pare, un soi de centru senzorial ce păstrează memoria unui *acasă* etern de origine infantilă”⁵. Întâlnim în romanul lui Vladimir Nabokov tendința de a se raporta la trecut, prin apelarea la amintirile din copilărie. Așa cum e sugerat încă din titlul romanului, memoria dă glas trecutului, astfel că, de fiecare dată când își reamintește de momentele din copilărie, importante pentru el, autorul e cuprins de nostalgia spațiului de care s-a înstrăinat. Scriitorul evocă trăsături sau elemente reprezentative pentru fiecare dintre persoanele introduse în autobiografia lui. Câteva exemple pertinente sunt unchiul Ruka, cel care i-a lăsat moștenire averea sa, numeroasele guvernante, care se succedau în casa familiei Nabokov. Scriitorul procedează în această manieră, deoarece își dorește să retrăiască perioada copilăriei, o lume pe care o idealizează în anii petrecuți în exil. Una dintre amintirile pregnante din perioada copilăriei lui Andi, personajul narator din *Grădina, cenușa*, e cea legată de coșmarurile provocate de vestea morții unchiului său: „Cum gândul la moarte mă asalta îndeosebi seara, înainte de a adormi, începusem să mă tem de culcare: îmi era frică să rămân singur în cameră. [...] Pentru că atunci când mă gândeam la moarte, iar la ea mă gândeam din clipa în care camera era cuprinsă de întuneric, gândul acesta se desfășura de la sine, ca un sul de mătase neagră aruncat pe fereastra de la etajul trei”⁶ (p. 30-31). Pentru un copil precum e Andi, ideea morții începe să prindă contur în momentul în care realizează că toți cei dragi vor avea aceeași soartă ca unchiul necunoscut, iar el nu va reuși să îi salveze.

O figură impozantă a copilăriei lui Andi este cea a tatălui, care întruchipează prototipul exilatului, cel care e destinat să își părăsească țara, pentru a porni într-o eternă căutare a patriei: „Tatăl meu ședea zile întregi, cu îndărătnicie, lângă vizitii, ca un cneaz rus exilat, deodată, parcă straniu de lucid,

patetic, conștient că-și împlinește destinul înscris în genealogia sângelui său, în cărțile profetice. [...] Știa doar atât, că trebuie să *plinească un capitol al marii prorociri*, pentru că îi era scris că o să rățăcească și o să fugă <<încotro va vedea cu ochii>>.” (p. 64). Apatrizii construiesc, prin intermediul scrisului, portrete ale unor orașe „invizibile, patrii imaginare”⁷, opere focalizate pe rememorarea unor aspecte importante referitoare la țara natală. Însă, în momentul în care scriitorul aflat în exil încearcă să contureze portretul spațiului din care a fost dizlocat, „e forțat să lucreze cu oglinzi sparte, din care unele fragmente au fost iremediabil pierdute”⁸. O astfel de situație experimentează și Vladimir Nabokov în procesul de creație al scrierilor sale, deoarece insistă asupra realizării unor asocieri între trecutul lui din Rusia și personajele din romane. Conexiunea dintre cei doi factori nu se realizează, astfel că Nabokov susține: „Am observat deseori că după ce am înzestrat personajele mele cu vreun lucru îndrăgit din trecutul meu, acesta se ofilea, pierzându-se în lumea artificială în care îl plasasem atât de brusc. Deși încă mai adăsta în mintea mea căldura lui proprie, farmecul lui retrospectiv dispărea și, imediat, acel lucru ajungea să fie mai îndepărtat identificat cu romanul meu, decât cu sinele meu de odinioară, unde păruse a fi ocrotit de intervenția artistului”⁹ (p. 92). Depărtarea de țara de origine contribuie la distorsionarea amintirilor în ceea ce privește rememorarea senzațiilor caracteristice copilăriei.

Imaginația sa creează scenarii în care Nabokov descrie trăsăturile specifice ținutului rusesc, pe care l-a lăsat în urmă. Autorul încearcă, prin scrierea autobiografiei, să reconstituie evenimente din trecut, în special a celor petrecute în anii copilăriei, dar și să contureze portretul unor persoane, care au avut un rol important în viața lui. Mama scriitorului reprezintă un punct de reper la care acesta se raportează în perioada exilului. Nabokov se revoltă împotriva pierderii lucrurilor importante ce îl legau de țara natală, dar se consolează prin construirea unei Rusii imaginare, în care se situează. După cum

mărturisește încă de la începutul autobiografiei, își forțează memoria să lumineze căile întunecate ale atemporalității. Călătoria înapoi în timp, pe care o realizează reîntorcându-se în perioada copilăriei sale, referindu-se totodată și la vremurile de dinaintea nașterii lui, îl determină să conștientizeze că „temnița timpului este sferică și fără ieșiri” (p. 26). Autorul recunoaște că a recurs la o serie de metode, fără a lua însă în considerare opțiunea suicidului, cu scopul de a recupera amintirile din trecut. Pentru a putea găsi o cale de acces spre elementele prenatale, Nabokov renunță la propria identitate, în încercarea de a descoperi legătura dintre preexistență și postexistență. Dacă în cazul lui Nabokov se observă stăruința în ceea ce privește introspecția în copilărie, pentru Andi Sam anumite momente din trecut se transformă cu rapiditate în amintiri: „Pentru că eu încă din copilărie aveam o bolnăvicioasă hipersensibilitate și imaginația mea transforma repede totul în amintire, chiar prea repede: câteodată era de-ajuns o zi, răstimpul câtorva ceasuri, o banală schimbare a locului, pentru ca o întâmplare cotidiană, a cărei valoare nu o simțeam cât timp trăiam în preajma ei, să fie deodată aureolată de-un nimb luminos cu care sunt încununate numai amintirile care au stat mulți ani în puternicul fixator al uitării lirice” (p. 69).

Statutul de exilat

Retrospectiva pe care scriitorul o realizează în autobiografia sa clădește un spațiu ce îi oferă protecția de care are nevoie sub statutul de exilat. Astfel, Nabokov reușește să contureze o viziune asemănătoare cu a lui Salman Rushdie, potrivit căruia: „scriitorul indian care își amintește de India o privește prin niște ochelari cu lentile încetoșate de sentimentul vinovăției”¹⁰. Identitatea lui Nabokov e situată între două dimensiuni, cea rusească și cea anglo-saxonă. Ambele își exercită influența asupra lui, până la stadiul în care nu mai reușește să stabilească un echilibru între ele, un aspect observat și de Rushdie ce susține că: „identitatea noastră este, în același timp, multiplă și parțială. Uneori simțim

că reprezentăm două culturi: alteori că nu ne putem încadra în niciuna dintre ele”¹¹. Autorul destăinuie în cadrul autobiografiei că a învățat să citească prima dată dată în limba engleză, nu în cea rusă. Până și cuvântul reprezentativ pentru romanul său îl repetă obsesiv, ca pe o incantație, în limba engleză, CHILDHOOD. Cu toate acestea, în timp ce se află la studii în Anglia, la Cambridge, se concentrează asupra lecturii unor scriitori ruși, precum Pușkin, Tolstoi, dar și a *Dicționarului interpretativ al limbii ruse vii*, de Dahl. În spațiul Rusiei predomină limba engleză, iar în cel al Angliei, limba rusă. Familia lui Nabokov a manifestat o predilecție pentru produsele civilizației anglo-saxone, ce aparțin unei comunități dispărute în momentul de față. De asemenea, primele guvernante ale autorului au fost englezoaice, Miss Rachel, Miss Clayton, Miss Norcott, Miss Hunt, Miss Robinson.

Scriitorii aflați în postura de exilați nu au aceeași libertate în a folosi limba țării adoptive, în cazul lui Nabokov engleza, după cum afirmă și Rushdie: „nu putem pur și simplu să folosim engleza așa cum o fac britanicii, că este nevoie să o remodelăm pentru scopurile noastre. Aceia dintre noi care folosesc engleza fac asta în ciuda atitudinii noastre ambigue față de ea, sau poate tocmai din cauza ei, probabil pentru că pot găsi în această luptă lingvistică o reflectare a altor tensiuni din lumea reală, a unor conflicte dintre culturile din interiorul nostru și dintre influențele asupra societăților noastre. A pune stăpânire pe limba engleză ar putea însemna a deveni în sfârșit liberi”¹². Însă a redobândi libertatea prin utilizarea altei limbi, în afară de cea natală, reprezintă o renunțare voită la identitate și patrie. În decursul celor 20 de ani de exil, Nabokov și-a dedicat o mare parte din timp compunerii unor probleme de șah. Autorul vorbește despre tristețea și splendoarea exilului în romanele sale scrise în limba rusă, cu precădere în *Darul*.

Trecerea timpului

Un fenomen ce apare frecvent în literatura exilului e cel al temporalității. Timpul se scurge

întotdeauna în defavoarea celui exilat, întrucât se îndepărtează din ce în ce mai tare de cultura de acasă. Acest lucru va conduce la nașterea unui sentiment de alienare, în cazul unei posibile reîntoarceri. Călătoria în timp și rememorarea unor amintiri privitoare la el însuși îi provoacă lui Nabokov o stare halucinatorie, de natură optică sau auditivă. Fiecare imagine pe care mama sa a considerat-o demnă de a fi memorată, precum fulgerele ce brăzdau cerul producând un efect asemănător unui aparat cu bliț, coloritul frunzelor de arțar pe nisipul cafeniu, urmele unei păsări impregnate pe zăpada proaspăt depusă, o conservă, învățându-l și pe el să facă același lucru. Ca și cum ar fi avut posibilitatea de a preconiza că, în curând, dimensiunea reală, palpabilă, a lumii ei nu va mai exista, mama scriitorului „cultiva o extraordinară conștientizare a diverselor vestigii ale timpului distribuite pe tot domeniul nostru de la țară” (p. 43). Ea apelează la conservarea în memorie a unui ținut neatins de amprenta timpului, din pricina faptului că era conștientă că șansa unei posibile reîntoarceri în Rusia, odată ce se afla în exil, e redusă. Astfel, se formează o conexiune între legătura intensă dintre figura maternă și trecut și procesul de reconstituire al imaginii ei și trecutului lui, pe care Nabokov îl realizează: „Își îndrăgea trecutul cu aceeași înflăcărare retrospectivă cu care reconstitui eu acum imaginea ei și trecutul meu. Astfel, am moștenit într-un fel un superb simulacru – frumusețea proprietății intangibile, a moșiei ireale – și aceasta s-a dovedit a fi o splendidă pregătire pentru capacitatea mea de a îndura pierderile de mai târziu” (*ibidem*).

Trucul de care mama lui Nabokov se folosește pentru a-și păstra în exil amintirile din Rusia ia forma unui simulacru, întrucât presupune construirea unui spațiu iluzoriu care, la impactul cu realitatea, se va distruge. Regăsim și în romanul lui Danilo Kiș, *Grădina, cenușa*, aceeași dorință de a conserva trecutul în sertarele memoriei, pe care mama lui Andi Sam i-o transmite și lui: „Astfel, încât și cu totul inconștient, mama mă otrăvea cu amintiri, formându-mi obiceiul să iubesc vechi fotografii și suvenire,

ceața și patina. Iar eu, victima acestei educații sentimentale, suspinam împreună cu ea de dorul zilelor ce nu se vor mai întoarce niciodată, de dorul unor călătorii de altădată și al unor peisaje aproape cu totul uitate. Stam în tăcere, aplecați deasupra acestor fotografii îngălbenite, de a căror vechime nu puteai să te îndoiești, iar costumele de modă veche trezeau în noi nostalgia” (p. 172-173). O metodă de a se reîntoarce în țara natală e cea facilitată prin intermediul visului, întrucât numai în acest mod Andi reușește să pătrundă în locurile familiare: „În vis mă preumblam prin aproape aceleași spații ca aievea, în peisajul autumnal al satului nostru, dar conștiința mea trăia într-un timp cu totul diferit de cel real, de fapt cu totul în afara timpului, pentru că veșnicia lumii și nimicnicia propriei mele vieți în acest uriaș cadru al curgerii deveneau și mai vizibile, aproape palpabile” (p. 179).

Stimulii vizuali

Mama lui Nabokov a făcut tot posibilul pentru a încuraja sensibilitatea generală a fiului ei, în ceea ce privește stimulii vizuali, prin acuarelele pe care le picta, prin bijuteriile ce răspândeau vraja odată ce se reflectau în lumina orașului. Conservarea în memorie a unor elemente prin intermediul stimulilor vizuali asigură perenitatea unui spațiu în timp. Autorul mărturisește că a fost expus de când se știe unor halucinații, precum vocile pe care le aude rostind vorbe în engleză sau rusă, ce sunt situate într-o zonă adiacentă a minții sale. De asemenea, e de menționat și prezentarea cazului de auz colorat, ce presupune că literele din alfabetul rusesc au culori diferite pentru Nabokov. Primele sale impresii l-au condus spre un paradis al senzațiilor vizuale și tactile. Meditația la florii copilăriei îi provoacă o senzație plăcută, întrucât aparțin lumii armonioase a copilului, ceea ce facilitează trasarea unui contur în memoria lui într-un mod firesc. În ceea ce privește aspectul de depozitare al impresiilor, Nabokov e de părere că destinul a fost blând atât cu el, cât

și cu ceilalți copii ruși din generația lui. Scriitorul consideră că soarta i-a dăruit mult mai mult decât ar fi fost necesar, ca o răsplată pentru dezastrul ce avea să îi prăbușească lumea. Predispoziția pentru utilizarea unor culori, care să influențeze stimulii vizuali, e manifestată și în *Grădina, cenușa*. Proiecțiile referitoare la viitor ale copilului Andi transcend realul, devenind fantezii cromatice: „Am închis ochii. Sub pleoapele puternic strânse, până la suferință, cenușa realitate s-a înfruntat cu ardoarea fanteziei și a răbufnit cu o lumină purpurie. Apoi s-a prelins în galben, în albastru, în violet” (p. 187).

În concluzie, ideea principală care se desprinde din lectura romanului lui Nabokov e centrată pe faptul că rememorarea perioadei copilăriei ocupă un rol esențial în *Vorbește, memorie!* De asemenea, am identificat diverse conexiuni între romanul lui Nabokov și cel al lui Danilo Kiș, *Grădina, cenușa*. Și în cazul celui de-al doilea scriitor e sesizabilă tendința de raportare la perioada copilăriei, pe care și-o reamintește cu „nostalgia unei stări originare, a unei beatitudini adamice”¹³. Pentru Vladimir Nabokov, copilăria reprezintă „*Rusia* de odinioară, țara pe care a lăsat-o în urmă, privind de pe vaporul ce se îndepărta de țărmurile ei cum se luminează, sinistru, orizontul de incendiile războiului”¹⁴. În romanul lui Kiș, universul copilăriei e dominat de figura impozantă a tatălui, care, ca o ironie a sorții, e de cele mai multe ori absent din cadrul familial.

Note

1. Gheorghe Glodeanu, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, Editura Libra, București, 1999, p. 5.
2. Idem, *ibidem*.
3. Virgil Ierunca, *Subiect și predicat*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 37.
4. Salman Rushdie, *Patrii imaginare*, Eseuri și studii critice 1981-1991, Traducere de Silvia Chirilă, Editura

Polirom, Iași, 2008, p. 18.

5. Mirela Florian, Ioana Popescu (coord.), *Între patrii: mărturii despre identitate și exil*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 258.

6. Voi cita din Danilo Kiș, *Grădina, cenușa*, Traducere din limba sârbă, tabel bibliografic și note de Ioan Radin Peianov, Prefață de Dorian Branea, Editura Univers, București, 2000.

7. Salman Rushdie, *op. cit.*, p. 18.

8. Idem, *ibidem*, p. 19.

9. Salman Rushdie, *op. cit.*, p. 25.

10. Idem, *ibidem*.

11. Idem, *ibidem*, p. 27.

12. Dorian Branea în Prefață la Danilo Kiș, *Grădina, cenușa*, Traducere din limba sârbă, tabel bibliografic și note de Ioan Radin Peianov, Prefață de Dorian Branea, Editura Univers, București, 2000, p. 12.

13. Dan Grigorescu în Cuvânt înainte la Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 6.

Bibliografie

Florian, Mirela, Popescu, Ioana, (coord.), *Între patrii: mărturii despre identitate și exil*, Editura Polirom, Iași, 2006.

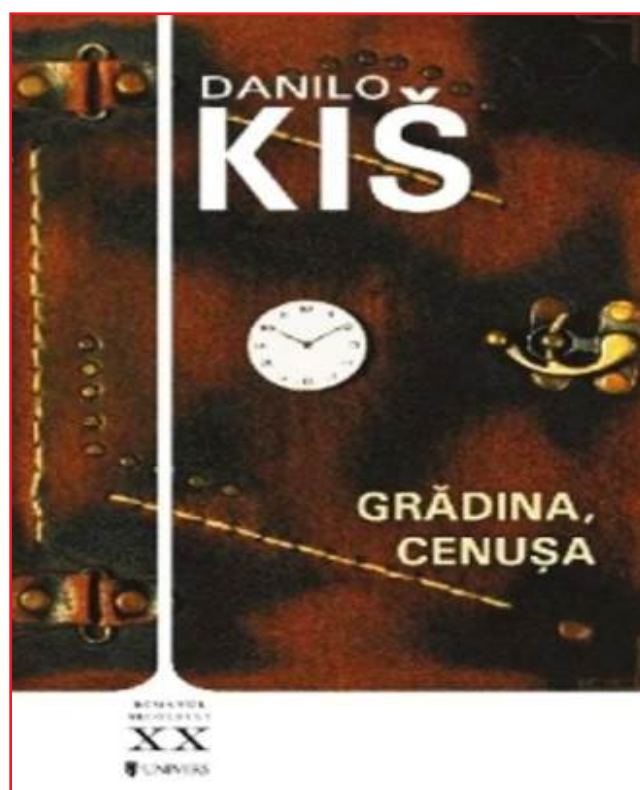
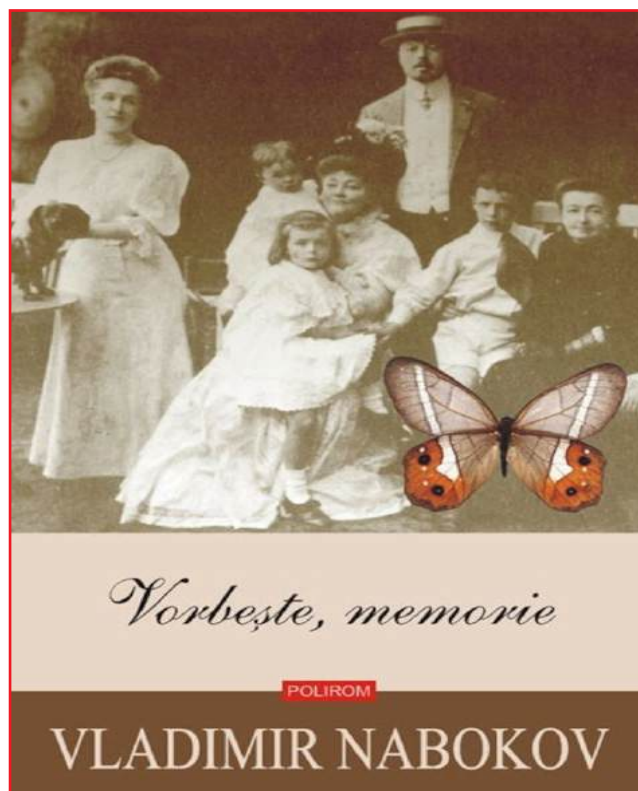
Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, Editura Libra, București, 1999.

Ierunca, Virgil, Subiect și predicat, București, Editura Humanitas, 1993.

Kiș, Danilo, *Grădina, cenușa*, Traducere din limba sârbă, tabel bibliografic și note de Ioan Radin Peianov, Prefață de Dorian Branea, Editura Univers, București, 2000.

Nabokov, Vladimir, *Vorbește, memorie. O autobiografie rescrisă*, Traducere de Sanda Aronescu, Cuvânt înainte Dan Grigorescu, Editura Universal Dalsi, București, 1994.

Rushdie, Salman, *Patrii imaginare, Eseuri și studii critice 1981-1991*, Traducere de Silvia Chirilă, Editura Polirom, Iași, 2008.



Asaltul distopiei.

Evoluție și regresie

în *Ferma Animalelor* de George Orwell
și *Împăratul muștelor*

de William Golding

Denisa Gîrniceanu

În literatura universală din ultimul secol se observă predispoziția autorilor de a crea o serie de opere, care vizează nașterea și evoluția unor lumi, în care drepturile cetățenilor sunt interzise și societatea devine una bazată pe violență. Predilecția pentru astfel de subiecte se remarcă, în general, la autorii de limbă engleză. Doi dintre aceștia sunt George Orwell și William Golding. În cadrul lucrării de față vor fi analizate elementele distopice prezente în romanul lui Orwell, *Ferma animalelor* și *Împăratul muștelor* de William Golding. Prin intermediul exemplurilor, va fi ilustrat modul în care elementele amintite anterior influențează imaginea autorilor asupra lumii și cum o societate se degradează odată cu lipsa regulilor, abuzul de putere și întoarcerea la comportamentele primitive.

În primul rând, conceptul de *distopie* trebuie definit, în vederea constituirii imaginii de ansamblu asupra subiectului operelor menționate și a încadrării acestuia în literatura actuală. Termenul a fost folosit pentru prima dată de către J. S. Mills în 1868, în cadrul unui discurs politic, în Irlanda. Lexemul a devenit un antonim pentru cuvântul „utopie”¹, întrucât reprezenta măsurile luate de guvern, în legătură cu proprietatea privată. Mai târziu, Oxford English Dictionary descria „distopia”² ca fiind „un loc imaginar în care totul este cât se poate de rău”³, și

care tinde să devină, „asemenea alăturării dintre Rai și Iad”⁴, o scriere dependentă de cea opusă, prin care se întregește.

Ca punct de plecare în literatura modernă, distopia apare odată cu frământările politice ale secolului XX. Instituirea regimurilor totalitare influențează cultura, modificând-o sau suprimându-i manifestările, fapt care duce la răzvrătire și la geneza unor satire. Un exemplu elocvent pentru această situație este *Ferma Animalelor*. Anii de exploatare și represiune, susține Jan Pospíšil, de violență și represiune, „războiul sau genocidul”⁵, au condus către conceperea volumelor în cauză, care nu au rămas fără ecou. Pentru ca o operă să fie distopică, ea trebuie să îndeplinească o serie de caracteristici, pe care le voi urmări și eu prin analiza celor două romane. Textul trebuia să fie o operă de ficțiune, dar trebuia să aibă, în același timp și un caracter satiric. Tehnica de descriere a societății trebuia să o prezinte sub forma unei entități. În cazul în care acțiunea romanului viza un singur individ, suferința acestuia trebuie să fie un rezultat al împrejurărilor. Nu în ultimul rând, o distopie trebuie să „descrie un sistem care este, în general neplăcut și nociv”⁶.

Ferma animalelor, romanul apărut în 1945, prevestește acțiunile regimului comunist într-o manieră satirică, prin metamorfozarea diferitelor păături sociale în animale, care trăiesc împreună la ferma domnului Jones. Desigur că tabloul paradisiac este pe cale să se schimbe atunci când porcul veteran, Seniorul, decide că a venit timpul să lase drept moștenire celorlalte animale experiența sa de viață: „Nu cred tovarăși să mai am multe zile de trăit printre voi și, înainte de a muri, socotesc că e datoria mea să împărtășesc cu voi înțelepciunea pe care am acumulat-o până acum [...]. Deci, tovarăși, care este natura vieții pe care o ducem noi cu toții? [...] Nici un animal din Anglia nu este liber. Viața oricărui animal înseamnă mizerie și sclavie – iată adevărul curat[...]! Omul este singurul nostru dușman adevărat”⁷. Manifestul Seniorului pregătește instaurarea noii societăți de la fermă care, lipsită de stăpânul vrășmaș, se va mobiliza, în vederea unei vieți

libere.

În romanul lui Orwell, intervenția porcului de a întruni cetățenii fermei și de a le prezenta situația în care se află reprezintă punctul de plecare. Împăratul Muștelor debutează cu imaginea a doi copii naufragiați pe o insulă, în urma prăbușirii avionului în care se aflau. Aceștia descoperă modalitatea de a-i aduna pe ceilalți supraviețuitori, prin intermediul unei scoici în care suflă. După ce se formează grupul, copii conștientizează că sunt lipsiți de protecția adulților: „- Nu-i nici un om mare pe aici?/ - Nu!/ [...] - Atunci o să trebuiască s-avem singuri grijă de noi.[...] Cred c-ar trebui să avem un șef care să ia hotărâri”.⁸ Momentele următoare întâlnirii prevestesc scindarea care va avea loc mai târziu, când Ralph, ales prin vot drept șef, este privit cu invidie de Jack, cel care va forma o echipă de vânători. Microsocietatea, pe care copii o formează instinctiv, după modelul adulților și al unei Anglii de secol XX, devine locul propice pentru nașterea unui paradis. Conștientizarea rolului, pe care toți vor trebui să și-l însușească, și libertățile de care fiecare dintre ei se bucură, în egală măsură, la început, vor deveni principalele motive ale deteriorării relației dintre personaje. Întrucât nu sunt supravegheați de un adult, copii încep să se bucure de darurile pe care le oferă insula și să renunțe, încetul cu încetul, la elementele care îi țineau legați de conformismul social: „Simți toată greutatea hainelor și, cu un gest sălbatic, își azvârli pantofii din picioare, apoi, dintr-o singură mișcare, își smulse ciorapii cu jartiere cu tot [...]. Își desfăcu catarama în formă de șarpe a curelei, își trase pantalonii scurți și chiloții și rămase gol, cu ochii țintă la plajă și la marea orbitoare”⁹. În romanul lui Golding, trecerea personajelor de la latura umană la cea animală are loc pe parcursul romanului. În *Ferma animalelor*, diferența dintre om și animal e încă de la început stabilită: „Snowball a azvârlit în flăcări și panglicile cu care erau împodobite de obicei coamele și cozile cailor în zilele de târg. –Panglicile, zise el, trebuie considerate ca fiind haine, care sunt marca oamenilor. Toate animalele trebuie să umble

goale”¹⁰. Renunțarea la valorile cunoscute, în cele două romane, conduce la o primă conștientizare a obligațiilor pe care membrii celor două grupuri, animale și copii, le aveau în fața civilizației reprezentate de vocea adulților.

Erika Gottlieb remarcă două modele ale distopiei: unul *vestic*, în care se încadrează operele lui Orwell și Golding, și unul *estic*, în care se regăsesc operele mai multor scriitori, printre care și Evgheni Zamiatin. În modelul *vestic*, Gottlieb definește distopia „ca mod prin care scriitorul critică un sistem social – politic, ale cărui devieri din prezent evidențiază consecințe monstruoase în viitor”¹¹, care au un mesaj de avertizare cu privire la implementarea noii ordini. Este nevoie de o revoluție, ca în cazul romanului lui Orwell, sau de o tragedie aviatică, precum în Împăratul muștelor, pentru ca noile comunități să treacă printr-un proces de degradare.

Satira politică a lui Orwell începe odată cu discursul Seniorului, dar este pusă în aplicare atunci când „una dintre vaci a spart ușa de la magazia cu provizii, împingând în ea cu coarnele, și toate animalele au început să se servească singure din rezerve [...]. Domnul Jones și oamenii lui s-au trezit deodată împunși cu coarnele și loviți cu copitele din toate părțile. Niciodată nu mai văzuseră asemenea comportament la vreun animal [...]”¹². Nevoia de libertate și de o rație mai mare de mâncare vor fi unele dintre motivele pentru care, din punct de vedere istoric, vor avea loc revoluții ale proletariatului. Orwell a observat accesul la putere al comuniștilor, dar a intuit și momentul decăderii lor. Acest fapt încadrează *Ferma Animalelor*, așa cum prezenta Gottlieb, în specificul distopiei.

La început, în romanul lui Golding, copii naufragiați se bucură de cele descoperite pe insulă, deoarece privesc locul respectiv ca pe un spațiu destinat jocului: „E insula noastră. E o insulă bună. Până vin oamenii mari să ne ia de aici, ne putem distra”¹³. Ei descoperă beneficiile pe care le oferă

insula, precum o fac și animalelor care pătrund în hambarul domnului Jones și se hrănesc în ciuda interdicției, dar caută și o modalitate de a se salva de pe insulă: „Mai e ceva. Să-i ajutăm să ne găsească, dacă se apropie un vapor de insulă, poate că n-o să ne observe, așa că trebuie să facem fum pe vârful muntelui. Să aprindem un foc!”¹⁴. În *Ferma animalelor*, la fel ca în *Împăratul muștelor*, sunt înlăturate elementele de natură socială, umană. Acestea sunt înlocuite cu libertatea de a se comporta, care este obținută pe baza experienței de viață dintr-un cadru asistat de legile civilizației. Astfel, copii naufragiați caută să aprindă un foc nu pentru a se hrăni, ci pentru a semnaliza prezența lor pe insulă. Dacă șeful grupului sau oricare alt membru dorește să transmită un mesaj important trebuie să folosească *cochilia*. În acest mod se stabilesc reguli care să conducă la o administrare eficientă a microsocietății întemeiate.

Personajele din *Împăratul muștelor* transformă inițial insula în propriul loc spațiu de joacă, iar mai apoi în teritoriul de luptă pentru supraviețuire. În romanul lui Orwell, animalele preiau conducerea fermei și îi schimbă numele pentru a o transforma, atât în proprietatea lor, cât și în simbolul răzvrătirii: „Napoleon a trimis după cutii cu vopsea neagră și albă și a pornit în fruntea tuturor animalelor, către poarta cu cinci drugii care dădea în șoseaua principală. Aici, Snowball – pentru că Snowball era mai bun la scris – a apucat o bidinea între cele două unghii ale copitei, a șters *Ferma «Conacul»* de pe drugul de sus cu vopsea neagră și, în locul acestui nume, a scris cu vopsea albă *Ferma Animalelor*”¹⁵. Mai apoi au fost definite regulile, adică cele șapte precepte, care au rolul de a alcătui o *constituție* a fermei. Astfel, animalele se simt pe deplin libere, considerându-se egale și un model pentru celelalte ferme, aflate încă sub jugul omului.

Decăderea celor două microsocietăți ale

romanului debutează odată cu încălcarea regulilor. În *Ferma animalelor*, accesul la rațiune, pe care porcii conducători din *Ferma Animalelor* îl câștigă în urma învățării cititului și scrisului, are un efect nociv asupra evoluției celorlalte personaje. Romanul lui Golding surprinde transformarea personajelor, care ajung să simtă necesitatea de a vâna mai presus de salvarea lor de pe insulă. Astfel, pentru animale, instituirea porcilor la conducere începe să aibă efecte nefaste, din pricina faptului că promisiunile de a fi egali și de a duce o viață liniștită sunt încălcate tocmai de cei aflați la putere: „Misterul destinației laptelui și-a limpezit și el: era amestecat zilnic în terciul porcilor. Merele timpurii tocmai se coceau și iarba din livadă era așternută cu fructe date jos de vânt. Animalele au socotit ca pe un lucru de la sine înțeles că acele mere aveau să fie împărțite în mod egal; și, totuși, într-una dintre zile, s-a dat dispoziția ca toate fructele date jos de vânt să fie adunate și duse în camera cu hamuri, pentru folosința porcilor”¹⁶.

Copii de pe insulă încep să își reproșeze reciproc greșelile făcute și prin cearta lor, încetul cu încetul, se dezlănțuie ceea ce devine involuția lor către sălbăticiune: „- Am putea să ne apropiem pe furie...să ne vopsim fețele ca să nu ne vadă...poate să îi înconjurăm și atunci.../Ralph nu-și mai putu stăpâni indignarea./- Vorbeam de fum! Nu vrei să fii salvat? Nu știi să vorbești decât de porci, porci și iar porci! / Dar avem nevoie de carne!/ Muncim toată ziua doar eu cu Simon, iar tu te întorci și nici măcar nu observi c-am ridicat colibe?/- Și eu am muncit.../- Tu faci ce-ți place! strigă Ralph. Vânezi! În timp ce eu...”¹⁷. Apar aici două dimensiuni ce trebuie urmărite. Prima e cea care duce spre civilizare, adică demersul lui Ralph de a construi adăpost, iar cea de-a doua conduce spre dezumanizare, și e manifestată prin dorința lui Jack de a vâna și de a se vopsi pe față.

Același situație are loc și în *Ferma Animalelor* unde porcii aflați la conducere, Napoleon și Snowball, urmăresc două direcții diferite: „Snowball se ocupa, de asemenea, cu organizarea celorlalte animale

în ceea ce el numea Comitete de Animale [...]. Așa s-au constituit Comitetul pentru Producția de Ouă la găini, Liga Cozilor Curate la vaci [...] și multe altele, pe lângă inițierea unor cursuri de alfabetizare”¹⁸, dar „Napoleon nu s-a arătat interesat câtuși de puțin de Comitetele lui Snowball. El afirma sus și tare că educația celor tineri era mai importantă decât orice s-ar fi putut face pentru cei deja adulți”¹⁹. Dezacordul dintre părți, al lui Ralph și al lui Jack, al lui Snowball și al lui Napoleon, conduce la formarea a ceea ce Gottlieb numește „no man’s land”²⁰. Acesta e un loc în care considerentele de natură politică sau socială constituie un al treilea grup, cel al animalelor din comitete. În cazul lui Golding, grupul copiilor mici, din care face parte și Simon, este asociat conceptelor de bunătate și spirit de coabitare.

Printre simbolurile distopice care preconizează degradarea personajelor, în textul lui Golding se reliefează, așa cum titlul romanului anunță, o imagine care pictează societatea nou formată, trofeul de vânătoare: „Capul rămase înfipt în par, cu ochi opaci, rânjind ușor și cu colții înnegriți de sânge”²¹. Imaginea societății, așadar, este imaginea „porcului”, ce e asociată sălbăticiiei, în cazul lui Golding. Pentru Orwell, porcul devine un simbol al cunoașterii, civilizației și umanizării. Barbaria de care dau dovadă naufragiații lui Golding, precum și modul în care capul de porc, adus ca ofrandă unui monstru inexistent, tronează pe insulă face referire la aspectul terorii. Monstrul din pădure, care era doar un parașutist mort, poate fi privit ca fiind imaginea procesului de dezumanizare prin care au trecut copiii. Distopia se bazează întocmai pe teama că o acțiune care implică instaurarea unui regim sau stabilirea unei forme de conducere neavizată de uman va fi, în final, distrusă și înlocuită de civilizare.

În *Ferma Animalelor* este reliefată distincția dintre animal și om, în vederea involuției percepută ca evoluție: „Un porc mergea pe picioarele din spate. Da, era Squealer. Puțin stângaci, ca și cum nu ar fi fost obișnuit să susțină greutatea lui considerabilă în

poziția aceea, dar cu un echilibru perfect [...]”. După alte câteva momente, pe ușa casei a ieșit un șir lung de porci, toți mergând pe picioarele dinapoi [...]. În cele din urmă s-a auzit un lătrat îngrozitor de câini și un țipăt ascuțit al cocoșului negru și din casă a ieșit însăși Napoleon, drept, măreț, aruncând priviri semețe dintr-o parte în alta [...]”²². În romanul lui Golding, lipsa civilizării transformă grupul copiilor-vânători ai lui Jack într-o ceată de sălbatici, care ajung să se ucidă între ei și să îl vâneze pe Ralph, fostul șef al grupului: „Sălbaticii chicotiră o vreme, iar unul îl amenință pe Ralph cu sulița [...]. Chiar îl zărise pe unul dintre ei, vopsit în dungi cafenii, negre și roșii [...]. Da, avea de-a face cu sălbatici”²³. Numai intervenția umană, din finalul romanului, pune capăt ororilor de pe insulă: „- N-a murit nimeni, sper? E vreun mort? /- Doar doi. Cadavrele nu mai sunt./ Ofițerul se aplecă și îl privi atent pe Ralph. /- Doi? Omorâți?/ Ralph dădu încă o dată din cap”²⁴. În acest context, distopia prezintă urmările dezumanizării și înfățișează caracterul salvator al omenirii. În *Ferma animalelor*, caracterul animal îl mimează pe cel uman, o acțiune ce evidențiază distrugerea bazelor societății pe care animalele o clădiseră: „Ce se petrecuse cu fețele porcilor nu mai era de-acum o dilemă. Ființele de afară își mutau privirile de la porc la om și de la om la porc și din nou de la porc la om: deja era imposibil să mai spui care era care”²⁵.

În concluzie, cele două opere alese, *Ferma Animalelor* și *Împăratul muștelor*, prezintă o serie de elemente specifice distopiei. Ambii scriitori surprind imaginea societăților totalitare ascunse în umbra comportamentului animalelor și întoarcerea la comportamentele primitive, în urma lipsei autorității umane, adulte. Romanele analizate cultivă abuzul de putere, libertățile exagerate, obținute prin revoltă sau prin intermediul războaielor, și conturează imaginea lumii lipsite de reguli, necivilizate, care nu evoluează. Minciuna și manipularea, folosite cu scopul nașterii societății perfecte, egalitariste, din *Ferma Animalelor*, reliefează părți reale ale istoriei, pe care Orwell le-a intuit înainte ca această să aibă loc. De asemenea, în

Împăratul muștelor se vehiculează ideile civilizatoare, dar care, puse în practică, devin sumbre și fatale pentru copii. Așa cum menționează Gottlieb, distopiile ne fac „să conștientizăm dualitatea dintre existența legilor și inexistența lor”¹. Fiecare stat are nevoie de existența unor reguli, care să constituie o societate, dar și de o avertizare cu privire la viitor și la cum ne vom raporta, ca indivizi, la instaurarea anumitor politici.

Note:

1. „We become aware of the duality of law and lawlessness”- Erika Gottlieb https://play.google.com/books/reader?id=gmABBAQAQBAJ&hl=ro&printsec=frontcover&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.
2. „What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they [the government] appear to favour is too bad to be practicable”.
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/dystopia>.
3. „An imaginary place or condition in which everything is as bad as possible”.
https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia_Pospisil. p. 10. (varianta pdf)
4. „It has to describe a system which is generally, from the point of view of the society in which the writer lives, considered detrimental and unpleasant”, https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia_Pospisil, pdf, p. 13.
5. George Orwell, *Ferma animalelor*, Traducere de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2002, p.13.
6. William Golding, *Împăratul muștelor*, trad. de Constantin Popescu, București, Editura Humanitas, 2007, p.23.
7. Idem, p. 10.
8. George Orwell, *op.cit.*, p. 34.
9. „The writer offers militant criticism of specific aberrations in our own, present social – political system by pointing out their potentially monstrous consequences in the future” Erika Gottlieb https://play.google.com/books/reader?id=gmABBAQAQBAJ&hl=ro&printsec=frontcover&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.PA13 p.23.
10. George Orwell, *op. cit.*, p. 32.

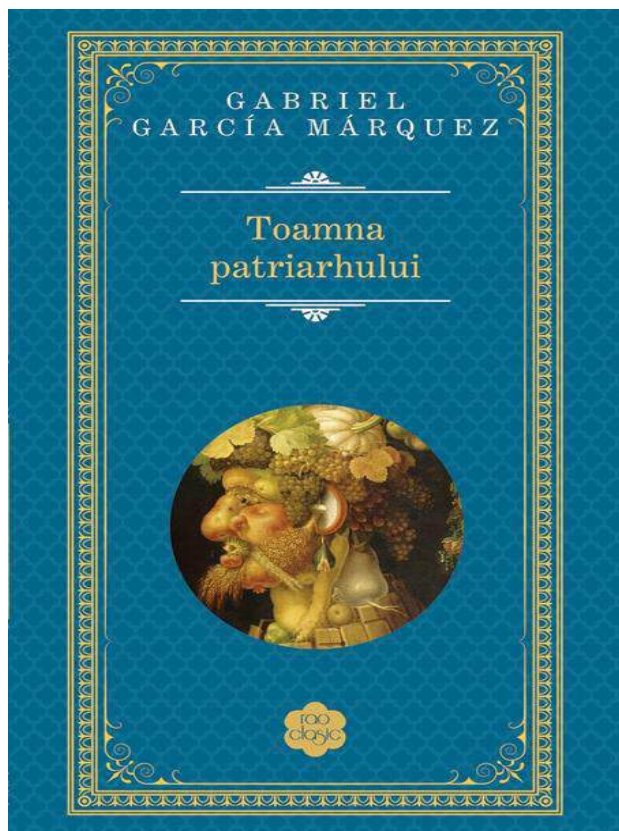
11. Idem, p. 42.
12. George Orwell, *op. cit.*, p. 38.
13. William Golding, *op. cit.*, p. 61.
14. George Orwell, *op. cit.*, p. 50.
15. Idem, p. 54-55.
16. https://play.google.com/books/reader?id=gmABBAQAQBAJ&hl=ro&printsec=frontcover&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.PA13, p. 14
17. William Golding, *op. cit.*, p. 15
18. George Orwell, *op. cit.*, p. 197-198.
19. William Golding, *op. cit.*, p. 208.
20. Idem,
21. https://play.google.com/books/reader?id=gmABBAQAQBAJ&hl=ro&printsec=frontcover&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.PA13, p. 14.
22. William Golding, *op. cit.*, p. 156.
23. George Orwell, *op. cit.*, p. 197-198.
24. William Golding, *op. cit.*, p. 208.
25. Idem, p. 228.
26. George Orwell, *op. cit.*, p. 210.

Bibliografie

- Golding, William, *Împăratul muștelor*, Traducere de Constantin Popescu, București, Editura Humanitas, 2007.
- Gottlieb, Erika, *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.[online] disponibil la https://play.google.com/books/reader?id=gmABBAQAQBAJ&hl=ro&printsec=frontcover&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.PA10 (accesat ultima dată la 03.06.2017).
- Orwell, George, *Ferma animalelor*, Traducere de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2002.
- Pospíšil, Jan, *The Historical Development of Dystopian Literature*, Olomouc 2016, [online] disponibil la https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia_Pospisil. pdf (accesat ultima dată la 02.06.2007).
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/dystopia> (accesat ultima dată la 01.06.2017).

Reprezentări ale dictatorului sud-american

în *Toamna Patriarhului, Eu, Supremul și Recursul la metodă*



Gordana Peici

1. Preliminarii

Interesul autorilor sud-americani de a crea romane care au în centru figura dictatorului este legitimat de seria de evenimente istorice derulate de-a lungul timpului, până în contemporaneitate. Acest lucru ilustrează realitatea specifică Americii Latine, a locuitorilor săi dornici de libertate încă de pe vremea cuceririlor spaniole. Regimul dictatorial instalat în țările sud-americane a dat prilejul mai multor autori să abordeze tema dictatorului în

literatură, devenită o „venerabilă tradiție în America Latină” (Williams, 2007, p. 123). Oferim câteva exemple de opere în care se regăsește această temă: *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán, *Domnul Președinte* (1946) de Miguel Angel Asturias, *Conversație la catedrală* (1969) de Mario Vargas Llosa, *Recursul la metodă* (1974) de Alejo Carpentier, *Eu, Supremul* (1975) de Augusto Roa Bastos, *Toamna patriarhului* (1975) de Gabriel García Márquez, *Meserie de mort* (1976) de Arturo Uslar Pietri și *Tragedia Generalisimului* (1984) de Denzil Romero.

Ceea ce l-a determinat pe Gabriel García Márquez să construiască romanul dictatorului a fost asistarea la căderea lui Pérez Jiménez din Venezuela, în urma căreia a început să studieze viețile dictatorilor (Mendoza, 2008, p. 88-89). Odată ce au luat parte la căderea unor regimuri dictatoriale și și-au strâns materialul necesar, autorii care publică în anii '70 ai secolului trecut îmbogățesc literatura sud-americană cu romane ale dictatorilor. Textele înglobează nu doar o înregistrare a istoriei continentului, ci și o perspectivă „demitizantă” (Agosin: 1990, p. 329) a dictatorului, „singurul personaj mitologic pe care l-a produs America Latină” (Mendoza: 2008, p. 94). Această „demitizare” a dictatorului reprezintă libertatea pe care Márquez, Roa Bastos și Carpentier și-o îngăduie, pentru a oferi o altă perspectivă asupra tiranilor, priviți din prisma universului lor interior, nu doar a celui exterior, al istoriei Americii Latine.

Textele propuse în titlul lucrării oferă „imagini idealizante” (*Ibidem*, p. 90) ale dictatorului sud-

american, ale cărui reprezentări le vom studia în cele ce urmează. Autorii acestui tip de roman s-au concentrat pe istorie „pentru a crea versiuni ficționalizate ale dictatorilor” (Williams, 2003, p. 166), deconstruind „mitul autorității” acestora (Gonzalez Echevarria, 1980, p. 210). Așadar, dictatorii prezentați în aceste trei opere nu sunt niște reproduceri fidele ale persoanelor reale, ci sunt transfigurați pentru a aduce în lumină mecanismul din spatele puterii. Prin urmare, în crearea personajului dictator, Gabriel García Márquez a recurs la îmbinarea trăsăturilor caracteristice ale mai multor conducători ai Americii Latine, realizând o „sinteză a tuturor dictatorilor latinoamericani”¹ (Mendoza, 2008, p. 90). Din prefața romanului *Recursul la metodă* aflăm că și Alejo Carpentier a îmbinat particularitățile a numeroși dictatori sud-americani în construirea personajului Primului Magistrat² (Carpentier, 2006, p. 21-22). Augusto Roa Bastos, în schimb, nu apelează la asamblarea imaginii mai multor dictatori în croirea Supremului, ci se inspiră dintr-unul singur: José Gaspar Rodríguez de Francia, dictator de secol XIX al Paraguayului. Pe acesta îl reconstruiește din numeroase documente istorice, autorul având rolul de compilator, adică este cel care rearanjează faptele, istoriile și credințele referitoare la imaginea Supremului.

Tema articolului, reprezentările dictatorului latinoamerican în *Toamna patriarhului*, *Eu, Supremul* și *Recursul la metodă*, e reprezentată de conturarea unei figuri tipice a dictatorului în textele literare sud-americane și în cele critice, dar și de reacția paradoxală avută în urma lecturii celor trei opere. Reacția paradoxală a izvorât din observația că, de-a lungul textelor propuse, puterea dictatorului se îmbină armonios cu singurătatea acestuia. Astfel, are loc oscilația de la figura autoritară, care conduce țara cu o mână de fier, la cea a bătrânului trădat, rămas singur printre iluziile gloriei de altădată.

Urmărind modurile în care critica se raportează la romanul dictatorului în contextul scrierilor

latinoamericane, am observat că accentul cade pe sublinierea importanței pe care o are limbajul folosit de către autori, arătând că acesta „poate submina puterea precum și a o întări”, după cum susține Jo Labanyi în eseul său *Language and power* (Labanyi, 2007, p. 146). Limbajul scriitorului îi poate înzestra sau nu pe dictatori cu arta discursului oral, Supremul fiind acela căruia îi este frică de pierderea capacității de a vorbi, echivalent al puterii. Un alt aspect comun regăsit la mai mulți critici este „demitizarea” dictatorului și dinamitarea autorității acestuia³, precum și studierea structurii și stilului în care au fost scrise operele.

Considerăm motivată predilecția criticii pentru analiza limbajului folosit în realizarea celor trei texte literare, precum și cea a structurii acestora, ce relevă indicii importante, atât în ceea ce privește conținutul acestora, cât și inovațiile stilistice recurente. Urmărind textele criticii care discută subminarea autorității conducătorului, drept caracteristică a romanului dictatorului, remarcăm că aceasta se află în strânsă legătură cu ceea ce Gabriel García Márquez numește „singurătatea puterii” (Mendoza, 2008, p. 92). Această reprezentare a dictatorului este mai puțin abordată, în ceea ce privește romanele *Recursul la metodă* și *Eu, Supremul*, Márquez fiind cunoscut pentru inserarea acestor două teme în romanele sale, singurătatea și puterea. Identificând aspectele menționate mai sus cu referire la romanul dictatorului, scopul lucrării este acela de a analiza reprezentările dictatorului sud-americani în operele *Toamna patriarhului*, *Eu, Supremul* și *Recursul la metodă*. Pe parcursul lucrării, vor fi urmărite transformările suferite de aceștia de-a lungul textului, de la momentele de maximă autoritate ale conducătorilor la acelea de decrepitudine.

Prin urmare, lucrarea de față va fi structurată în modul următor: vom porni de la analiza reprezentărilor puterii dictatorilor în cele trei opere, continuând cu reprezentările „iluziei realității și puterii” (Williams, 2007, p. 144) conducătorilor. Vor

fi urmăriți apoi factorii ce contribuie la singurătatea acestora favorizată și de putere. Întrucât, după cum afirmă și Ronald De Feo, „singurătatea este legată de posesia puterii absolute” (Reinholtz, 2010, p. 173), încheind prin prezentarea modului în care dictatorii sunt detronați.

2. Puterea supremă a dictatorului

Analiza reprezentărilor dictatorului sud-american în romanele *Toamna patriarhului*, *Eu, Supremul* și *Recursul la metodă* va urma axa putere-iluzia puterii-„singurătatea puterii”- „demitizarea” figurii autoritare. Astfel, primul aspect pe care ne vom concentra va fi modalitatea de exercitare a puterii dictatorilor din cele trei romane: patriarhul sau „domnul general” al lui García Márquez, Supremul lui Augusto Roa Bastos și Primul Magistrat al lui Alejo Carpentier.

2.1 Primăvară puterii patriarhului

Afirmația lui Gabriel García Márquez că „puterea absolută este realizarea cea mai înaltă și mai complexă a ființei umane și că, din acest motiv, rezumă în același timp întreaga sa măreție și întreaga sa mizerie” (Mendoza, 2008, p. 94) este ilustrată exemplar de cele trei romane propuse studiului. Astfel, de-a lungul lecturii *Toamnei patriarhului* constatăm existența concomitentă a imaginii decadente a bătrânului patriarh, din prezentul povestirii, și cea a puterii, din trecutul glorios al acestuia, în cadrul aceleiași fraze: „Era greu de admis că bătrânul acela fără scăpare ar fi fost tot ce mai rămăsese dintr-un om a cărui putere fusese atât de mare încât odată când a întrebat cât e ceasul i-au răspuns cât porunciți dumneavoastră, domnule general, și era adevărat, fiindcă nu numai că schimba orele de peste zi după bunul plac, așa cum îi convenea în treburile lui, ci schimba până și sărbătorile după planurile sale de călătorie” (García Márquez, 2014, p. 96).

Puterea de care se bucură patriarhul la începutul

cârmuirii este alimentată și de supunerea celorlalte personaje care îi oferă libertatea de a decide orice. Dorința acestuia de a fi „atotputernic” se spulberă odată cu uraganul care copleșește și distruge orașul: „intrară în laguna moartă a catedralei și-l străfulgeră iar gândul pătrunzător că nu fusese niciodată și n-avea să fie în veci atotputernic, iar arsura acelei certitudini amare îl chinuia neîncetat” (*Ibidem*, p. 108). Acest episod îl convinge de existența unei entități mai puternice decât el, acesta nedorind să admită existența lui Dumnezeu: „dacă Dumnezeu e atât de grozav cum ziceți dumneavoastră, spuneți-l să-mi scoată gâza asta care-mi zumzăie în ureche” (p. 23).

Excesul de putere și consumarea irațională a acesteia este atestată de episodul copiilor folosiți pentru jocurile de loterie. Faptele se agravează în momentul protestului părinților, iar oștenii sunt nevoiți să-i aducă la cunoștință situația „domnului general”. Confruntându-se cu iluzia că deține puterea și fiind nevoit să ascundă infamia, acesta ordonă să fie ascunși de mai multe ori, ca în final să fie dinamitați pe un șlep. Recompensa ofițerilor nu întârzie să apară, însă aceștia nu se pot bucura foarte mult timp de ea, deoarece în patriarh se trezește sentimentul dreptății și ordonă să fie împușcați: „porunci să fie împușcați fără nici o cinste ca pe niște delincvenți oarecare fiindcă sunt ordine care pot fi date, dar nu și îndeplinite, drace, bieții copilași” (p. 122).

Ideea patriarhului etern este cultivată prin fals, recurent și în *Recursul la metodă* al lui Carpentier. Falsul și farsa se manifestă odată cu dedublarea despotului marquezian. Acesta își găsește replica în impostorul Patricio Aragonés, „la naiba, omul ăsta sunt eu, zise” (p. 14), pe care îl mutilează pentru a părea egali. Acesta din urmă devine pe parcurs întruchiparea patriarhului, îndeplinind toate funcțiile celui dintâi în afară de conducerea armatei, fiindcă aceasta „era dușmanul său firesc cel mai de temut” (p. 17). Simultan cu moartea lui Patricio Aragonés, patriarhul își declară nemurirea în rândul dușmanilor

„cufundați în prăpastia lăcomiei” (p. 36), săvârșind masacrul acestora și dobândind statutul de despot solitar: „era atât de singur în acea măreție, încât nu-i mai rămăseseră nici dușmani”⁴(p. 40). Un alt „prieten” și om de încredere al patriarhului, generalul Rodrigo de Aguilar sfârșește, din cauza trădării, servit la tavă dușmanilor regimului cu mirodeniile necesare, fapt ce dovedește infamia și dorința de răzbunare și preservare a propriei puteri.

2.2. Jocul „Puterii Absolute”

Spre deosebire de dictatorul romanului marquezian, a cărui voce autoritară nu o distingem în mod direct de cea a celorlalte personaje, Supremul lui Augusto Roa Bastos este stăpân pe discursul său, atât prin elaborarea „Circularei perpetue”, a „Caietului personal”, cât și a ordinelor sale. José Gaspar Rodríguez de Francia a ajuns la putere în anul 1814, precum personajul din care este inspirat. Prin susținerea poporului și prin abilitățile sale oratorice exemplare, îmbătat de elixirul „Puterii Absolute”, Supremul anulează orice cult religios afirmând că: „Dictatorul unei Națiuni, dacă e Suprem, n-are nevoie de ajutorul niciunei Ființe Supreme. Chiar el e Ființa Supremă” (Roa Bastos, 2007, p. 429). Pentru a-și legitima dreptul supremației, acesta ajunge să folosească semnul egalității între el și stat: „Statul sunt Eu, pentru că poporul m-a făcut împuternicitul său suprem” (Ibidem, p. 224). Astfel, esența puterii supreme a dictatorului este creionată de el însuși în fragmentul pe care îl cităm în continuare: „Investit cu Puterea Absolută, Supremul Dictator n-are vechi prieteni. N-are decât noi dușmani. Sângele lui nu e apă de băltoacă și nu recunoaște nicio descendență dinastică. Aceasta nu există decât ca voință suverană a poporului, izvor al Puterii Absolute [...] Dictatura Perpetuă a eliberat pământul smulgându-i din suflet murdăria imemorială sale supuneri [...] Aici singurul sclav care-a mai rămas e Supremul Dictator, care și-a pus toate forțele în slujba puterii”. (p. 63)

Observăm astfel negarea tuturor legăturilor de prietenie sau de rudenie, mai ales cu tatăl său,

Supremul lui Roa Bastos încadrându-se în categoria „marilor dictatori”, „orfani de tată” (Mendoza, 2008, p. 90). Supremul pare că s-a născut odată cu poporul său, precum afirmă și Roberto González Echevarría: acestuia „îi lipsește o genealogie precisă: istoria începe cu el” (González Echevarría, 1980, p. 217). Asumându-și „rolul de fondator al națiunii paraguayene” (Uriarte, 2010, p. 154), Supremul își arogă dreptul de a o conduce. Acțiunile sale sunt centrate în cea mai mare parte pe lupta pentru menținerea suveranității Paraguayului, a păcii, a egalității între locuitori și a prosperității acesteia prin naționalizarea pământurilor, a fermelor și a averilor spaniolilor. Puterea „Dictaturii Perpetue” a izolat Paraguayul în favoarea conservării identității naționale, astfel că Supremul executa pe oricine alegea să migreze și îi reținea pe cei ce reușeau să intre în țară. Acesta refuză orice avans din partea trimișilor de la Buenos Aires, combătând pornirile unioniste ale argentinienilor. Unirea cu Buenos Aires însemna pentru Suprem anexare și asupra, fapt indezirabil pentru regimul său, deoarece Paraguayul a devenit și prima Republică sud-americană. „Murdăria imemorială sale supuneri” fiind înlăturată, națiunii paraguayene îi rămâne „singurul sclav” „în slujba puterii”: „Supremul Dictator”. Oricărei abateri de la regimul acestuia i se administrează „jocul” puterii Supremului: „Am în mână cei patru ași: Asul de caro în mâinile mele, buzdugan al puterii. Asul de treflă, seva bogăției statului. Asul de cupă, în care să le dau să bea fiere și oțet trădătorilor. Asul de pică, lancea cu care să le străpung inimile negre. Țasta-i jocul meu. La el eu țin banca triumfului cu sânge rece, fără niciun fel de trucuri.” (Roa Bastos, 2007, p. 307)

Aflându-se în posesia celor „patru ași”, Supremul oferă posibilitatea dușmanilor de a privi „Dictatura Perpetuă” ca pe un „Regat al Groazei” (Ibidem, p. 326) unde a executat șaiszeci și opt de trădători. De aceea, discursul Supremului este menit să îi justifice acțiunile, posibile numai prin posesia „Asului de caro”, „buzdugan al puterii”, acțiuni și metode adoptate în folosul poporului paraguayean, „Asul de treflă”. Ultimii

doi „ași” sunt destinați conservării primilor, iar de la acest „joc” al puterii nu se admit deviații.

2.3. Primul Magistrat, „pulsăția viscerală” a statului

Universul interior al Primului Magistrat se caracterizează prin lupta perpetuă între dorința de a adopta cartezianismul european și cea de a rămâne legat de poporul sud-american. Tocmai din această pricină, dictatorul lui Alejo Carpentier oscilează între două lumi diferite și incompatibile. Una dintre ele e cea a unui „aici”, Franța, și alta, cea a unui „acolo”, America Latină, titlul romanului reprezentând cheia necesară descifrării textului în contrast cu *Discurs asupra metodei* de René Descartes: „pe măsură ce urcam spre Fotoliul Prezidențial, din nou stăpânit de agresivitate, poate datorită reîntâlnirii cu vegetația apropiată [...] analizăm evenimentele cu tot mai multă ură și patimă. Cu fiecare două sute de metri urcați de mașină, creșteam în putere și statură, tonificat de un aer rarefiat, venit dinspre culmi. Trebuia să fiu dur, neînduplecat; așa cereau Forțele neîndurătoare, nemiloase, ce reprezentau încă obscură și atotputernică rațiune de a fi – pulsăția viscerală – a lumii în gestație” (Carpentier, 2006, p. 69).

Odată întors pe teritoriul cărmuirii sale, Primul Magistrat se îndepărtează de cartezianismul lumii acum de „acolo” pentru a reveni la putere îmbrăcat în uniformă de „General, care îi mirosea a onoruri false – asta era adevărul! – pentru că el însuși și-o îmbrăcase cu epoleți, cu grade, cu tot” (Ibidem, p. 148). Puterea pe meleagurile acestea este exercitată prin „agresivitate”, produs al naturii autohtone, iar ordinea primordială trebuie restabilită prin „ură și patimă”. Afirmăția acestuia, „creșteam în putere și statură”, în timp ce se apropia de centrul conducerii sale, atestă anularea moștenirii europene în favoarea amplificării autorității sale. Întrucât era conducătorul unei lumi în devenire, încă neinițiate și îndeplinind rolul de „pulsăție viscerală” a acesteia,

Primul Magistrat aplică regulile regimului său: duritatea și fermitatea acțiunilor și deciziilor.

Menținerea la putere a guvernului Primului Magistrat se datorează subterfugiilor la care acesta recurge. Pentru a rămâne la putere și pentru a evita alegerile care îl pot detrona, Primul Magistrat menține starea de război cu Ungaria, iar când „plebiscitul” are loc, intervin „mizeriile puterii” (p. 109). Amenințarea cetățenilor și, prin urmare, teama acestora pentru propriul viitor, conduc la o realegere a dictatorului. De menționat este că puterea Primului Magistrat e atât de trainică, încât acesta pierde șirul realegerilor, argumentând prosperitatea statului său: „Și dacă țara mea se bucură de pace și prosperitate, aceasta se datorează faptului că poporul meu, poate mai inteligent decât altele de pe Continent, mă realesese de trei, patru – de câte ori?” (p. 49).

Falsul se manifestă și în acest roman, precum în *Toamna patriarhului*. Confruntat cu o grevă generală, Magistratul își anunță moartea pentru a reînvia la scurt timp cu scopul de a-i pedepsi pe toți cei care s-au bucurat de această veste (p. 291). De asemenea, cele două răskoale ale oamenilor săi, Ataúlfo Galván și Walter Hoffmann, au fost combătute cu ușurință, însă după victoria împotriva celui dintâi, urmează masacrul răsculaților pentru demonstrarea puterii guvernului. Evenimentul a fost fotografiat în cel mai mic detaliu de către Monsieur Garcin și, la scurt timp, imaginile au fost publicate în ziarul francez „Le Matin” de către studenții opozanți. Ceea ce este interesant de observat este faptul că, odată numit „Dictator”, puterea fiindu-i afirmată, Primul Magistrat suferă deoarece „cuvântul ăsta îl rănea mai mult decât orice epitet mârșav, orice poreclă intraductibilă, pentru că reprezenta o monedă cu curs supărător în străinătate” (p. 213). Așadar, dictatorul începe o campanie de promovare a statului și a guvernului său în presa franceză pentru a masca infamiile regimului și propriul titlu,

„Măcelarul din Noua Córdoba” (p. 118).

Abuzul de putere și investirea aberantă a acesteia se reflectă în perioada Primului Război Mondial, când statul prosperă datorită creșterii prețului produselor de export. Această înflorire a economiei are drept urmare servirea în fiecare zi a calului său, Holofren, cu o „căldare” din cea mai bună bere englezească (p. 175). Un alt motiv ar fi trecerea Capitoliului de la „doric” la „corintic” (p. 181), astfel că frunzele uscate ale copacilor din fața acestuia trebuiau vopsite pentru marea sărbătoare a Independenței (p. 196).

3. Iluzia puterii

Odată ce am analizat modalitățile de reprezentare a puterii dictatorului în cele trei opere, propunem o privire mai amplă asupra a ceea ce Raymond L. Williams numește, în eseul său, *„Toamna patriarhului (1975)”* „iluzia realității și puterii”, ca fiind o temă majoră a acestui roman (Williams, 2007, p. 144). În urma lecturii celor trei texte literare, am observat faptul că identificarea „iluziei realității și puterii” este dominantă spre finalul acestora. Prin urmare, vom analiza mai întâi deznodământul celor trei opere, continuând mai apoi cu identificarea altor fragmente ilustrative.

3.1. Duplicitatea patriarhului

Patriarhul lui Gabriel García Márquez își conștientizează declinul foarte târziu, spre finalul vieții, chiar dacă ideea decăderii sale a fost întreținută de-a lungul textului. În cazul său, iluzia se dovedește a fi voluntară deoarece acesta a continuat să se prefacă pentru a-și prezerva puterea: „știau de la început că îl înșelau pentru a-i fi pe plac [...] învăță să trăiască cu toate acestea, și cu toate mizeriile gloriei [...] ajunsese fără uimire la această prefăcătorie rușinoasă de a conduce fără a avea putere, de a fi preamărit fără glorie și ascultat fără autoritate, convingându-se în risipa de frunze ruginii ale toamnei sale că niciodată n-avea să fie

stăpânul întregii lui puteri, că era condamnat [...] să deslușească șirul țesăturii și să îndrepte firele și nodurile urzelii acelui goblen iluzoriu al realității” (García Márquez, 2014, p. 284-285).

Instabilitatea autrității sale este ilustrată în episodul cu copiii sub șapte ani, participanți la falsificarea jocului de loterie. Faptul de a afla despre acesta doar în momentul agravării situației, ne arată precaritatea puterii dictatorului, hotărârile fiind luate de o altă putere: „se ajunsese la un măcel public pe care vi l-am ascuns, de asemenea, ca să nu vă supărăm, domnule general” (*Ibidem*, p. 115). Dublul patriarhului, Patricio Aragonés, cel pe care l-a osândit la o viață de dictator fals, este acela care, pe patul de moarte, îndrăznește să îi prezinte realitatea, mărturisindu-i toată ura pe care i-o poartă atât el, cât și ceilalți supuși care nu ar izbuti să o facă: „încearcă acum să privești adevărul în față, generale, află că nimeni nu ți-a spus niciodată ce gândește sincer, ci dimpotrivă, toți îți spun ceea ce știu că-ți dorești să auzi, în timp ce-ți fac plecăciuni în față își caută pistolul pe la spate [...] toți o spun de fapt că nu ești președintele nimănui, nici nu te afli pe tron datorită vitejiei tale militare, ci pentru că te-au pus acolo englezii” (p. 30). Privind realitatea în față, dictatorul preferă să o ignore, să mențină iluzia puterii sale pentru a-și nutri orgoliul de a se afla la putere până la sfârșitul vieții, deoarece doar „certificatul de deces” îl accepta drept „singurul act de identitate al unui președinte răsturnat” (p. 21).

3.2. O „perpetuă” iluzie a supremației

Spre finalul romanului lui Roa Bastos, observăm incluziunea unui alt tip de discurs menit să îl anuleze pe cel al puterii. Astfel, imaginea dictatorului creată de-a lungul textului este acum subminată de o voce plină de reproș la adresa acțiunilor trecute ale acestuia. „Iluzia puterii” este revelată atât cititorului, care, până la acest punct, a avut în față un discurs legitimator, cât și Spuremului. Primul

începe să chestioneze validitatea informațiilor oferite la persoana I în „Circulara perpetuă” și „Caietul personal”, iar al doilea continuă să creadă în puterea sa, precum patriarhul lui Márquez, chiar dacă este conștient că realitatea este o „iluzie”: „Ai crezut că Patria pe care-ai ajutat-o să se nască și Revoluția care a ieșit gata înarmată din scăfârlia ta au început și s-au sfârșit cu tine. [...] Te-ai amăgit și ai amăgit și pe alții, închipuindu-ți că Puterea ta e absolută. [...] Folosindu-te de cuvinte și de dogme mărețe, în aparență juste, atunci când flacăra Revoluției se stinsese de mult în tine, ai continuat să-ți înșeli concetățenii cu cele mai grozave josnicii, cu viclenia cea mai mârșavă și perversă, cea a bolii și a senilității. Bolnav de orgoliu și de ambiție, de lașitate și de frică, te-ai închis în tine însuși și ai transformat izolarea silită a acestei țări în bastion-ascunzătoare pentru propria ta persoană.” (Roa Bastos, 2007, p. 543).

3.3. Primul Magistrat între iluzie și realitate

Mitul peșterii lui Platon este invocat de Primul Magistrat în timpul discuției cu Studentul, cel care edita ziarul „Eliberarea”, un manifest împotriva regimului dictatorial. Dictatorul se declară „Primul Deținut al Națiunii”, deoarece oamenii săi de încredere îi ascund realitatea: „Îmi arată doar o lume aparentă. Trăiesc în peștera lui Platon” (Carpentier, 2006, p. 270). Odată cu această declarație, dar și cu fiecare răzvrătire împotriva regimului său, autoritatea dictatorului se află într-o continuă scădere, ignorând „realitatea” și încurajându-se să privească în viitoul iluzoriu.

Amăgirea acestui dictator este prezentă încă de la începutul carierei sale, drept mărturie stând „onorurile false” (*Ibidem*, p. 148) și „mizeriile puterii” (p. 109), discutate mai sus. Primul Magistrat ajunge la putere printr-o lovitură de stat și o menține datorită plebiscitului falsificat. Astfel, puterea acestuia nu este una reală, încredințată

de poporul însuși, ci e impusă, „iluzorie”. Ceea ce întărește amăgirea Primului Magistrat este faptul că acesta e detronat chiar de secretarul său, Peralta, căruia i-a destăinuit toate gândurile. Asistarea la înlăturarea statuilor sale de pe teritoriul țării îl face să realizeze că puterea lui a fost o iluzie și că numele lui se va estompa în timp precum multe altele, fapt ce îi pricinuieste plânsul: „În cazul dumneavoastră, se va spune: «Bustul, statuia unui *Dictator*. Au fost atâția și vor mai fi atâția în emisfera asta, încât numele lor e de prisos” (p. 324).

4. De la iluzie la singurătate

Relația dintre putere și singurătate a fost amintită de către Ronald De Feo, care susținea că puterea absolută a dictatorului se află în strânsă legătură cu singurătatea acestuia (Reinholtz, 2010, p. 173). În cele ce urmează, vom încerca să identificăm care sunt acei factori care favorizează ca dictatorii din cele trei texte literare să cadă din culmile puterii într-o singurătate absolută.

4.1. „Singurătatea puterii” patriarhului

Definită de însuși Gabriel García Márquez drept un „poem despre singurătatea puterii” (Mendoza, 2008, p. 92), *Toamna patriarhului* ilustrează un limbaj menit să zugrăvească singurătatea generalului. Astfel cuvinte precum: „cumplit de lungă-i viață de despot singuratic” (García Márquez, 2014, p. 8), „viselor lui de înecat solitar” (*Ibidem*, p. 14), „numai el se bălăcea în mocirla nesfârșită a fericirii” (p. 22) și multe altele fac parte din câmpul lexical utilizat de autor pentru a sublinia singurătatea personajului său. Punând la cale farsa morții sale prin pregătirea lui Patricio Aragonés pentru funeralii, acesta începe să simtă pierderea dublului său și, prin urmare, „ajungea să fie omul cel mai singur de pe fața pământului” (p. 32). Avea, mai apoi, să observe bucuria eliberării poporului, repetată și la finalul romanului când va fi: „străin

de strigătele mulțimii dezlănțuite care se revărsa pe străzi, cântând imnuri de bucurie la aflarea morții lui, străin pentru totdeauna de cântecele eliberării și de petardele sărbătorești, și de clopotele de slavă care răspândiseră în lume vestea cea minunată că, în sfârșit, se isprăvisse timpul infinit al eternității.” (p. 286). Însă odată cu aflarea dușmanilor și pedepsirea lor, generalul hotărăște că „de acum înainte o să conduc eu singur fără câini care să mă latre” (p. 37), îndeplinindu-și funcția de tiran solitar până în toamna târzie a puterii sale. Conștientizarea izolării în iluzii se va manifesta, după cum am afirmat mai sus, în apropierea momentului morții patriarhului.

4.2. Supremație și singurătate

La fel ca în textul marquezian, spre finalul romanului lui Augusto Roa Bastos Supremul va avea o revelație a realității care anulează iluziile construite de-a lungul textelor și discursurilor sale. În momentul în care aprinde toate documentele Republicii și constată că flacăra nu ajunge până la el, acesta afirmă: „Apa și focul din care sunt alcătuit complotul acum, vrând să mă lase într-o singurătate totală. Singur, într-o țară stranie, plină de idioți. Singur. Fără origine. Fără sprijin. Fără apărare. Osândit să rătăcesc fără odihnă”. (Roa Bastos, 2007, p. 537).

Citatul ilustrat mai sus arată chintesența universului interior al Supremului Dictator. Acesta nu se mai regăsește într-o țară la ai cărei cetățeni ține, ci în una „plină de idioți” și în care se simte deosebit de singur. Negându-și inițial originile, acesta rămâne un orfan de tată, de mamă, dar și de patrie, deoarece afirmația „Statul sunt Eu” este acum desființată. Întrucât a dorit să își construiască o Republică suverană, acesta a ajuns să își piardă oamenii de încredere, unii fiind executați, alții devenindu-i dușmani, pamfletari ce uneltesc împotriva regimului său. Dovada acestui lucru e reprezentată de afișul ce prezintă debutul romanului. Deși referirea la acesta revine pe parcursul volumului, autorul acesteia nu va

fi niciodată identificat. Dictatura „perpetuă” a Supremului primește acum o notă de „rătăcire perpetuă” a personajului. Observăm că rătăcirea din seara când „furtuna din august” l-a răturnat de pe cal (Ibidem, p. 506) este reperul la care Supremul se întoarce de-a lungul textului său. Aceasta revelează singurătatea și izolarea dictatorului: „Vagabond, Supremul Cerșetor [...] Singur. Purtând pe umeri deșarta mea persoană. Singur, fără familie, fără cămin, într-o țară străină. Singur. Născut bătrân, fără familie, nici măcar un câine spre care să-mi întorc ochii.” (p. 507).

Scopul inițial al Supremului a fost, după cum notează în *Circulara perpetuă*: „să scot țara din labirintul ăsta” (p. 136), obiectiv anulat de scrisul „necunoscut” de pe „margine”: „Ai excavat altul [...] labirintul singurătății tale. [...] Unul singur se înșală întotdeauna; adevărul începe de la doi în sus.” (p. 136). Regăsim aici un discurs fondator și un anti-discurs prin care se anticipează revelația finală. Notițele împotriva Supremului scot la iveală iluziile cărora acesta le este încă captiv.

4.3. Exilul Primului Magistrat

În prefața romanului *Recursul la metodă*, Dan Munteanu Colán îl înscrie pe Primul Magistrat în categoria unui oarecare dictator care „trăiește teroarea singurătății, a izolării, oriunde se află.” (Carpentier, 2006, p. 24). Întrucât migrează între lumea de „aici” și cea de „acolo”, Magistratul „se simte tot singur, izolat de restul lumii” (Ibidem, p. 25). Acesta este coborât de la putere de însuși secretarul său, Peralta, care îl trădează pentru binele patriei. Personajul își acceptă înfrângerea, numindu-se singur „Fostul”, astfel că se exilează în Franța și adoptă „ținuta și stilul despoților decăzuți” (p. 363). Un alt factor care contribuie la singurătatea acestui dictator poate fi relația cu copiii săi. Remarcăm că, pe parcursul romanului, nici Ofelia, nici Marc Antonio, care locuiesc în Europa, nu arată vreun interes politic pe care tatăl o duce în țara natală,

cel din urmă afirmând: „Nu mă interesează aiurelile astea sud-americe” (p. 119). Atitudinea Ofeliei în urma masacrului mediatizat prin fotografiile lui Garcin este una plină de revoltă și reproș. Odată ce latura întunecată a conducătorului este descoperită, faima fiicei este și ea eronată: „«Dacă tot ai omorât atâția, puteai să-l cureți și pe fotografii ăla! [...] Noroc că l-au împușcat pe arhiducele ăla! Poate că așa o să mai uite lumea de imbecilitățile tale! Toți ne întorc spatele. Suntem la pământ. Băgați în rahat până-aici»” (p. 132).

Așadar, înfrângerea lui Ataúlfo Galván care îi afirmă puterea de „*acolo*” are un efect opus în Franța. Întrucât era cunoscut drept „Dictator” și „tiran”, atât „*aici*”, cât și „*acolo*”, Primul Magistrat începe să simtă și el „singurătatea puterii”. Reîntors în Franța, acesta nu se mai bucură de compania vechilor prieteni din cauza știrilor publicate în presă despre crudul său regim. Acesta rămâne să își petreacă ultimele zile în casa din Paris alături de Intendenda Elmira, singura care îi rămâne loială până la sfârșitul vieții. În schimb, și fiica sa, Ofelia, îl trădează, astfel că amână publicarea știrii privitoare la moartea tatălui său până a doua zi, deoarece „Azi e zi de *Drags*.” (p. 370). Aceasta este, prin urmare, singurătatea Primului Magistrat. Din momentul în care a fost înlăturat de la putere de propriul secretar, magistratul, uitat de familie, s-a exilat pe alt continent unde își construiește un univers asemănător celui din țara sa. Pentru ca ironia lui Carpentier să fie completă, „Pământul Sacralului Sol al Patriei” de pe mormântul dictatorului se dovedește a fi adus de Ofelia „dintr-un strat de flori din Grădina Luxembourg” (p. 375), ca replică la identitatea lui latinoamericană declarată la finalul vieții.

5. Concluzii

În concluzie, reprezentările dictatorilor din operele *Toamna patriarhului*, *Eu*, *Supremul* și *Recursul la metodă* contribuie la evidențierea ideii că puterea pe care aceștia o dobândesc inițial își

pierde esența pe parcursul textelor. În cazul *Toamnei patriarhului*, întâlnim această situație încă de la incipit, unde ni se prezintă cadavrul mutilat de vulturi al unui „mort important și de putredă grandoare” (García Márquez, 2014, p. 5). Cele trei aspecte studiate, puterea, iluzia puterii și singurătatea personajelor, se află în strânsă legătură, tocmai pentru a ilustra specificul romanului dictatorului al anilor '70, deconstruirea mitului dictatorului latinoamerican (Mendoza, 2008, p. 94). Prima parte a romanelor prezintă faptele mărețe ale dictatorilor exercitate prin putere și cruzime. Dovada acestui lucru e reprezentată de fragmentele analizate anterior în cadrul secțiunii „Puterea supremă a dictatorului” a lucrării de față, acțiunile pe care aceștia le săvârșesc, ușurința cu care ordonă lucruri infame și modul în care supremația lor e percepută atât de către ei, cât și de ceilalți.

În ceea ce privește aspectul „Iluziei puterii”, existența acestuia se definește concis spre sfârșitul fiecărui roman, când dictatorii își privesc trecutul cu luciditate. Pe parcursul textului există o serie de incursiuni, cu menirea de a anticipa aceste deziluzii. Confrunțați cu unele evenimente, care le demonstrează precaritatea autorității, dictatorii aleg să amâne conștientizarea realității și a adevărului despre propria putere până la apropierea morții. Odată puși în fața acesteia, când nu mai au nimic de pierdut, precum Patricio Aragonés pe patul de moarte, despoții aduc la lumină un univers ascuns, întreaga singurătate a vieții lor de tirani. Astfel, patriarhul calcă pe urmele morții străin de bucuriile cotidiene. Supremul lui Roa Bastos își mărturisește singurătatea și statutul de orfan, nemaifiind fiul națiunii paraguayene, iar Primul Magistrat se declară un „Fost”, rămânând izolat și părăsit la etajul casei din Paris.

Prin urmare, putem conchide că Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos și Alejo Carpentier își înscriu operele în ceea ce criticii numesc roman al

dictatorului menit să submineze autoritatea tiranilor (Gonzalez Echevarria, 1980, p. 210) și să pună în lumină mecanismul din jurul puterii acestora. Pentru a realiza „demitizarea” conducătorilor supremi (Agosin, 1990, p. 329), autorii creează „versiuni ficționalizate ale dictatorilor” (Williams, 2003, p. 166), conturându-le latura umană a existenței. Astfel, accentul nu cade exclusiv pe prezentarea istoriei oficiale, ci pe istoria personală a dictatorilor, pe universul interior al acestora, dezvăluindu-le temerile, obiceiurile și gândurile cele mai ascunse.

Note

1. Márquez îi amintește în acest sens pe Juan Vicente Gómez, pe François Duvalier, din Haiti, pe José Gaspar Rodríguez de Francia, din Paraguay, pe Maximiliano Hernández Martínez, din El Salvador, pe Marcos Pérez Jiménez, din Venezuela.

2. „personajul său conține 40% din Gerardo Machado, dictatorul cubanez al anilor treizeci; 10% din Guzmán Blanco și 10% din Cipriano Castro, dictatori ai Venezuelei; 10% din Estrada Cabrera, «despotul luminat din Guatemala» [...]; 20% din Leónidas Trujillo din Republica Dominicană și 10% din dictatorul mexican Porfirio Díaz”.

3. De acest aspect se ocupă Marjorie Agosin și Barbara E. Pierce în *Inhabitants of Decayed Palaces: The Dictator in the Latin American Novel*, Roberto Gonzalez Echevarría în *The Dictatorship of Rhetoric/the Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, Garcia Marquez, and Roa Bastos și Javier Uriarte în eseul său Tyranny and Foundation*.

4. Practica dictatorilor de a se declara morți și de a reînvia pentru a se răzbuna Gabriel García Márquez a preluat-o de la Juan Vicente Gómez din Venezuela, care proceda întocmai, precum și schimbarea culorii luminii în roșu pentru a opri epidemia de scarlatină în rândul copiilor răpiți, de la dictatorul Maximiliano Hernández Martínez (Mendoza, 2008, p. 90).

Bibliografie

Carpentier, Alejo, *Recursul la metodă*, Versiune integrală, Traducere din spaniolă, prefată și note de Dan Munteanu Colán, Editura Curtea Veche, București, 2006.

García Márquez, Gabriel, *Toamna patriarhului*, Traducere din spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți, Editura Rao, București, 2014.

Roa Bastos, Augusto, *Eu, Supremul*, Traducere din spaniolă și prefată de Andrei Ionescu, Editura Curtea Veche, București, 2007.

Agosin, Marjorie, *Inhabitants of Decayed Palaces: The Dictator in the Latin American Novel*, Traducere de Barbara E. Pierce, în *Human Rights Quarterly*, Vol. 12, No. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

http://www.jstor.org/stable/762382?seq=1#page_scan_tab_contents, accesat la 13 iulie 2016, ora 17:30.

Gonzales Echevarría, Roberto, *The Dictatorship of Rhetoric/the Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, Garcia Marquez, and Roa Bastos în Latin American Research Review*, Vol. 15, No. 3, The Latin American Studies Association, 1980.

https://www.jstor.org/stable/2503004?seq=1#page_scan_tab_contents, accesat în 13 iulie 2016, ora 17:00

Labanyi, Jo, *Language and power in The Autumn of the Patriarch*, în Bloom, Harold, *Bloom's Modern Critical Views: Gabriel García Márquez. Updated Edition*, Infobase Publishing, New York, 2007.

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

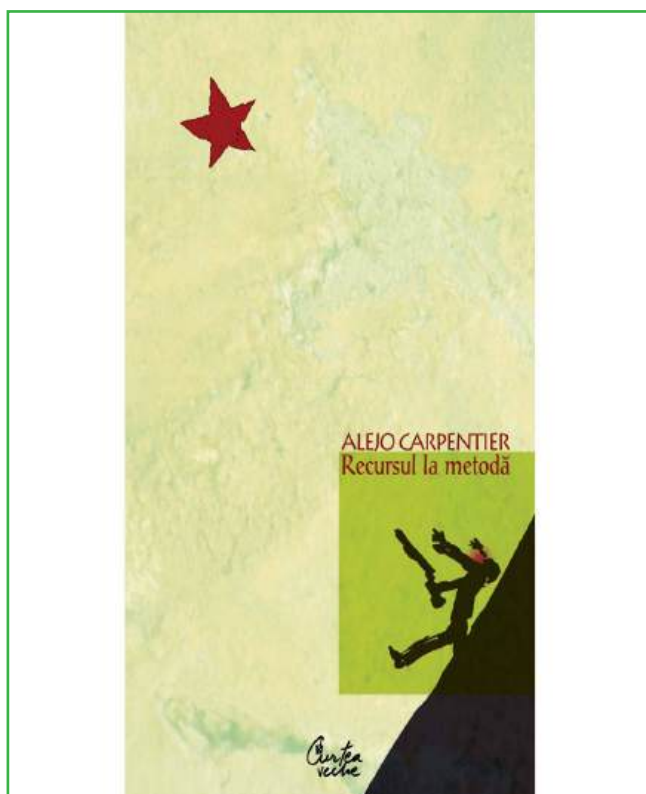
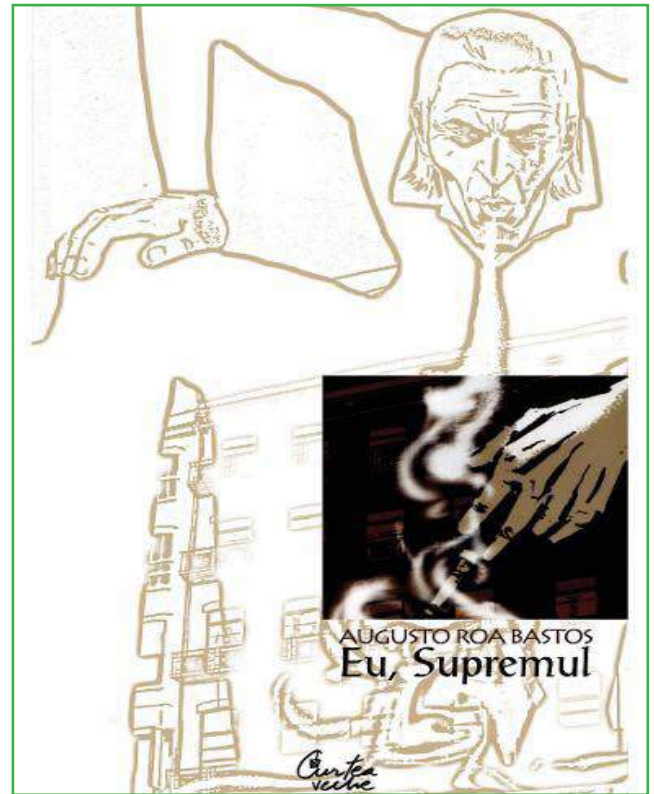
Reinholtz, Eric L., *Bloom's How to Write about Gabriel García Márquez*, Introduction by Har-

old Bloom, Infobase Publishing, New York, 2010.

Uriarte, Javier, *Tyranny and Foundation. Appropriations of the Hero and Rereadings of the Nation in Augusto Roa Bastos and Jean-Claude Fignolé*, în Weldt-Basson, Helene Carol, *Postmodernism's Role in Latin American Literature. The life and Work of Augusto Roa Bastos*, Palgrave, Macmillan, New York, 2010.

Williams, Raymond L., „The Autumn of the Patriarch (1975)”, în Bloom, Harold, *Bloom's Modern Critical Views: Gabriel García Márquez. Updated Edition*, Infobase Publishing, New York, 2007.

Williams, Raymond Leslie, *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, University of Texas Press, Austin, 2003.



Fernando Pessoa

Versiuni ale realului

Ramona Sas

Este, fără îndoială, greu, dacă nu chiar imposibil, să ne oprim asupra unei analize a specificității fractale a lui Fernando Pessoa, dată fiind tendința de multiplicare și proiectare a unor identități distincte. Din această matrice identitară, familia heteronimilor construită de Pessoa constituie măștile auctoriale, în spatele cărora acesta creează o dimensiune artistică și estetică, din artă și prin artă. Asumându-și rolul de creator al unor variabile identitare, ce aparțin aceluiași spirit, acesta creează asemenea lui Dumnezeu. El spune „Dumnezeu nu are unitate/ Cum aş putea să o am eu?”. În acest context, multiplicarea infinită a eului – Pessoa, în fragmente incompatibile, devine o alchimizare spirituală a elementelor contradictorii, care reprezintă în plan artistic o marcă singulară – o operă în care rolul vieții e primordial.

Proiectul de viață și de creație reprezentat de familia spirituală Pessoa este unul în care se configurează „ipoteze de existență încă neexistentă” (Pessoa: 2011, p. 7). Scriitorul își multiplică eurile prin „estetizarea vieții”, - heteronimii (Ibidem, p. 7), dar le și „corporalizează”, „prin contrariul acestei tendințe, prin solicitarea unei ficțiuni care analizează la rece posibilele ei limite de a le conține” (p. 7). Astfel se produc multiplele metamorfoze – supuse unui proces infinit – dar de o reprezentare finită, prin pendularea între spațiile imaginare și reale, care se contaminează reciproc. Ceea ce trebuie

remarcat în această situație e faptul că: „Zonele contradictorii și aparent incompatibile fac parte din proiectul unei singure opere entropice – (opera lui Pessoa demiurg) – cea alimentată prin combustia propriilor ei fragmente, în imposibilitatea de a se închide” (Pessoa: 2012, p. 11).

Pessoa elaborează „un sistem complex și contradictoriu, unde conviețuiesc mai multe «filozofii spontane», o diversificare de creație și de experimente personale în proiecție mitică”(Ibidem, p.6.). El este, așa cum îl numește Dinu Flămând, un „reper incontestabil al experimentalismului”, apărând „în peisajul experimentului modernist [...] ca un fel de avangardist «retro», admirator al civilizațiilor vechi, investigator al miturilor arhaice, al filozofilor antici și al experiențelor întemeietoare, sinteză ce exprimă natura sa fericit contradictorie” (p. 6). Punctul culminant al acestor experimente pessoane îl vor constitui *intersecționismul* poetului ortonim și *senzaționismul* heteronimului Alvaro de Campos. Tot Dinu Flămând spune că, în cadrul multiplicării pessoane, își fac loc numeroase alte recuperări – de la neopăgânism la neoclasicism, până la ezoterismul și ermetismul din poeziile poetului ortonim.

Heteronimii lui Pessoa, precum Alberto Caeiro, Ricardo Reis și Alvaro De Campos, dar și Pessoa, ortonimul, alcătuiesc în acest sens o „constantă magică”. Aceștia provin din aceeași sursă și dau, asemenea numerelor dintr-un pătrat magic aceeași constantă – Fernando Pessoa, (exemplul pătratului magic a lui Dürer – constanta nr. 34), număr asupra căruia, ironic poate, se întreba Caeiro „ce este 34 în realitate?”. Fiecare însumează dimensiuni și planuri diferite: senzitiv – instinctiv (Caeiro), intelectual – analitic (Reis), senzitiv – analitic (Campos), intelectual – senzitiv – instinctiv (Pessoa). Din Caeiro se nasc toți ceilalți heteronimi, el este Marele maestru – un păgân prin „consubstanțialitate”, așa cum îl numește Campos. El reprezintă în această

matrice „temperamentul fără filozofie dar cu un temperament poetic care exprimă o filozofie, o concepție despre univers” (2011, p.160), o concepție instinctivă, senzitivă și nu intelectuală.

De la Caeiro, discipolii învață despre „gândirea sufletului” și vederea eidetică sau vederea corectă. Filozofia maestrului constă tocmai în ne-implicarea în analizele reflexive. Acesta întruchipează o variantă de a vedea naturalul prin firescul copilăros. Caeiro, în complexitatea și simplitatea lui, pare a fi bunul străbun mitic ce păzește izvorul limbajului, respingând literatura, tocmai pentru că aceasta parazitează realul. El dorește să exprime lucrul în sine, nealterat de nici o semnificație, de nici o implicare reflexiv-intelectuală, pentru că: „lucrurile nu au semnificație: ele au doar existență” (Ibidem, p. 19). Existența lucrurilor este percepută printr-o vedere corectă. Această vedere vine în urma eliberării de bagajul gândirii. Pentru maestru este important *„să știi să vezi,/ să știi să vezi fără să te gândești, să știi să vezi atunci când se vede/ nu să gândești atunci când se vede,/ nici să vezi atunci când se gândește”*. Cu toate acestea, discipolii învață că această „vedere corectă” se dovedește a fi imperfectă, traducând mesajul că: „gândirea i-a stricat omului modern simțirea” (p. 11). Filozofia maestrului se situează la limita senzațiilor, unde sentimentul este primitiv și atemporal, situată într-un univers eidetic, al descoperirilor de zi cu zi. Vizionarismul lui Caeiro constă tocmai în bucuria descoperirii realității imediate, iar „surprinzătoarea realitate a lucrurilor” este privită prin ochii unui copil. Această formă de redare a realității este opusul universului aplatizat din reprezentările omului adult. Aici, poezia trebuie să fie calea către sursa primordială unde lucrurile există.

Figura maestrului este figura copilului *„care gândește ca în povești și crede în povești/ E ca un zeu bolnav, însă totuși zeu,/ Întrucât chiar și atunci când afirmă că există ceea ce nu există/ El cunoaște*

foarte bine felurile în care lucrurile există/ ...Știe că a exista nu se explică”. Viziunea copilului care integrează în propria sa lume realitatea interioară și cea exterioară, nefăcând diferențe între ele este „punctul de fugă în toată opera lui Pessoa” (p. 17).

După descinderea din imaginea maestrului Caeiro, excepțional în acest sens este războiul heteronimilor care teoretizează unii despre alții privind aspectele artistice, filozofice și modul în care aceștia concep poezia. Reis crede „că o experiență umană directă e imposibilă, fiindcă o conspirație de natură divină, a misterelor, domină peste toate cele existente, iar deasupra tuturor se află Destinul, căruia i se supun chiar zeeii” (2012, p.7). Alvaro de Campos îl numește pe Caeiro un păgân absolut, un păgân dionisiac, iar pe Reis un păgân prin caracter, un apolinic cu nostalgii dionisiace. Campos scrie acid despre Reis, și îi numește concepția nulă. Totuși, ea este „contrariul concepției lui Caeiro care este tot nulă, dar în sens invers” (2011, p.16). De fapt, vorbim despre aceeași filozofie a lui Caeiro, dar intelectualizată. Acest sens invers face din poezia lui Reis, o poezie intelectuală și rece, cu o concepție negativă asupra lucrurilor. Privind din perspectiva lui Reis nu putem afla nimic despre Univers, doar faptul că ne-a fost dat drept univers material, fără metafizică. Pessoa îi numește filozofia ca fiind cea a unui epicureic trist care nu își dorește căutarea sensului dincolo de concret. Reis propune acceptarea cu luciditate a concretului dar și reducerea la minimum a acțiunilor: *„Sau stăpânești, sau taci. Nu te epuiza dând/ Ceea ce nu ai. Cât să însemne Cezarul care vei fi? Bucură-te,/ Mulțumit cu puținul ce ești acum”* (Ricardo Reis în Pessoa: 2012, p. 253-254).

La nivelul esteticilor, Pessoa face diferențieri foarte clare între poezia lui Alvaro De Campos și cea a lui Ricardo Reis. Pentru senzaționistul Alvaro de Campos, poezia este o formă de proză în care ritmul e artificial, și tocmai de aceea devine

necesar, pentru că o emoție intensă nu încapă în cuvânt. Ideea îi servește emoției, când scrie versuri, realizează, de fapt, o proză ritmată cu pauze în scopuri ritmice. Campos crede în poezia senzațiilor: „singura poezie care rezistă e poezia senzațiilor [...] ceea ce ne aparține cu adevărat sunt senzațiile noastre, care sunt produsul direct al simțurilor” (Ibidem, p. 481). El spune: „eu văd impresiile mele, le aud [...] nu cu ochii văd, ci cu sufletul” (p. 163). Pentru Campos, universul este doar un concept, „o sinteză dinamică în care se proiectează toate senzațiile mele” (p. 163). Arta este pentru el forță și energie în sens dublu, de integrare și dezintegrare, astfel că are o funcție ascendentă („în sus dar și în jos”). La polul opus, Reis susține că senzațiile sunt gânduri și „numai cu idei se face poezia [...] cu cât este mai rece poezia cu atât mai adevărată. Emoția nu trebuie să intre în poezie [...] ritmul trebuie să rezulte mai mult din idee decât din cuvânt”. (p. 282)

În „*Manifeste ale senzaționismului*”, Alvaro De Campos descrie principiile senzaționismului, care constituie totodată și concepția globală a operei pessoane. Adică, în substuirea continuă a eului, „nu ești niciodată suficient pentru tine însuși” (2012, p. 45) iar prin aceasta, criteriul de a nu coincide niciodată cu tine însuși, luat ca axiomă și singur adevăr; construirea prin senzație – suflet – intelect (intersectate) a unei metafizici, a unei etici și estetici. În momentul în care utilizează ortonimul, Pessoa continuă pe linia lui Reis, dar și a lui Caeiro, (plasat la intersecția dintre cei doi) – prețuiește simțirea directă, dar se „simte condamnat să simtă nu cu simțirea ci cu ideile” (2011, p. 7). Această stare naște „intersecționismul” poetului ortonim, adică tentativa artistică și estetică de a urma firul

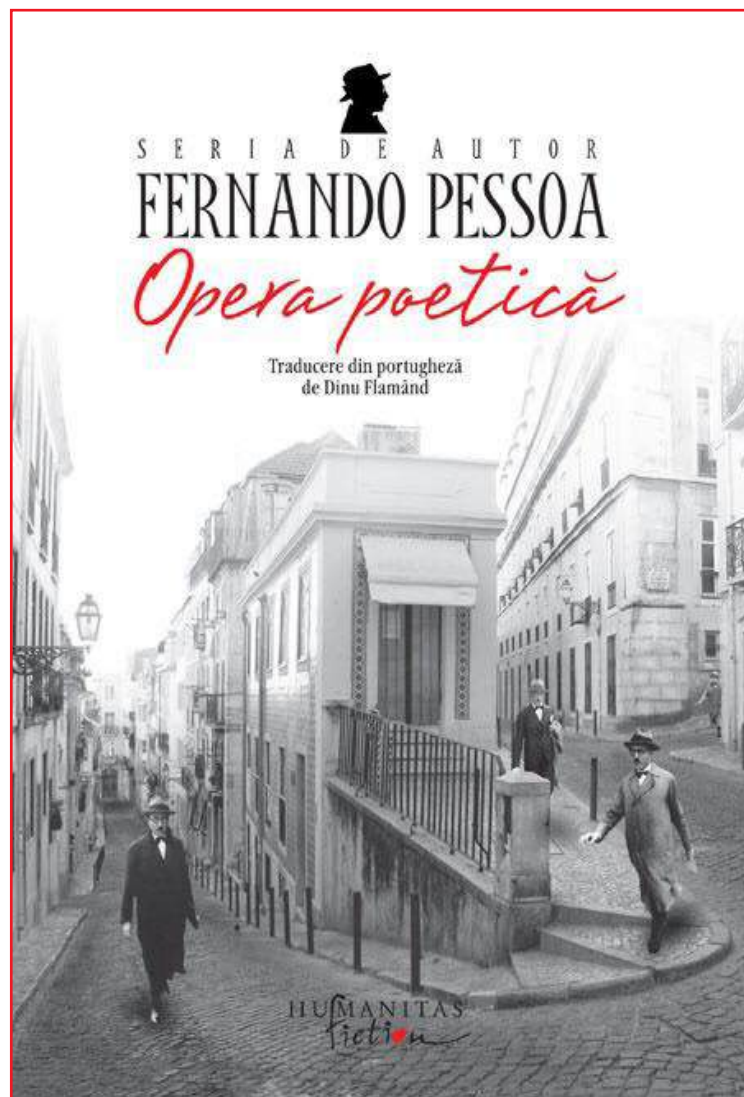
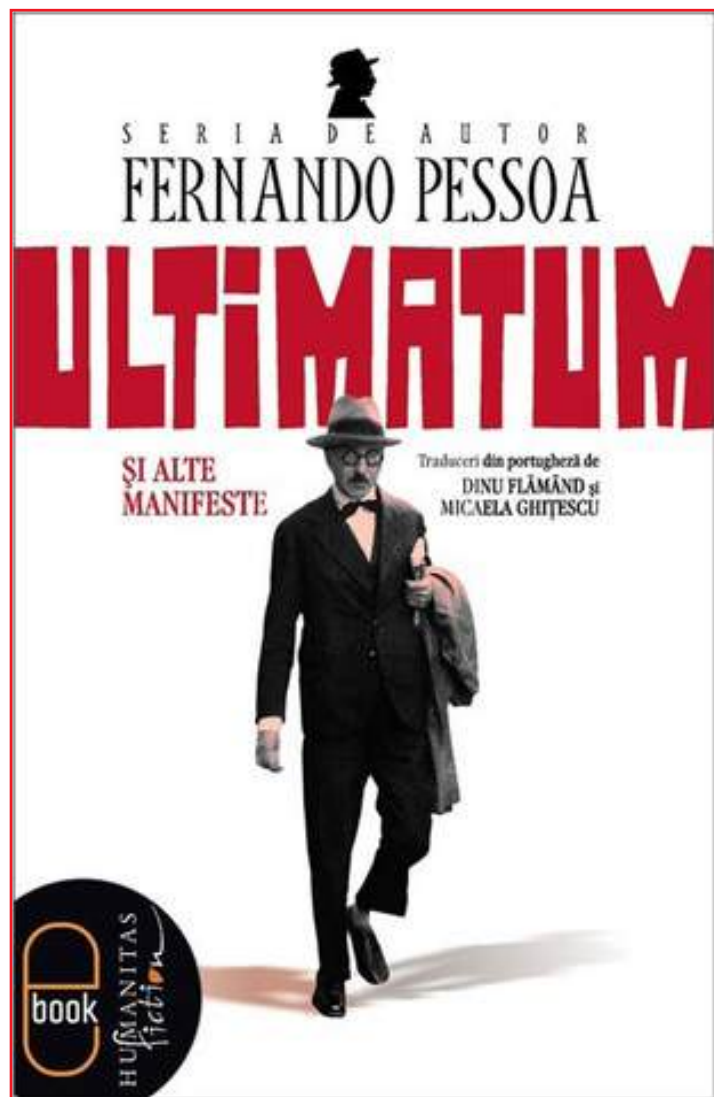
senzațiilor spre o stare de consubstanțialitate cu lumea naturală, înțeleasă ca o viziune eidetică, imaginativă. În acest caz, senzația este o senzație a senzației, un amestec de mai multe senzații. Campos spune despre Pessoa că la el „sensibilitatea și inteligența se întrepătrund, se intersectează” (Ibidem, p. 162). Poezia lui descrie o stare sufletească dublă, „în care subiectivul e obiectiv, separate se adună se împreună rămânând distincte, iar în ele realul și irealul se confundă pentru a rămâne diferite” (p. 166).

Fernando Pessoa preia de la Caeiro obsesia vidului existențial, care prevalează asupra oricăror alte aspecte de reconstruire a realului. Această perspectivă a vidului existențial se naște tocmai din identificarea și trăirea în multiple ipostaze, pe care noi le înțelegem și le descoperim la nivelul artistic prin heteronimii săi. Ce face Fernando Pessoa este estetizarea realității și identificarea de versiuni potențiale ale realului. Simțindu-se multiplu în Univers, el creează continuu sub diferitele măști care, deși au substanță, se desubstanțializează, se golesc în momentul în care acestea ies de sub paradigma potențialității. De aceea, Caeiro încearcă să reconstruiască realul eidetic, care nu poate fi exprimat. Pessoa, deși se fragmentează „în reflectări false”, încearcă să exprime „starea de potențialitate”, care nu este niciodată singulară. Multiplicarea lui este, în acest sens, încercarea de redare a realității, iar aceasta, după cum bine se știe, nu încapă într-un eu singular.

Bibliografie:

Pessoa, Fernando, *Ultimatum și alte manifeste*, București, Humanitas, 2012.

Pessoa, Fernando, *Opera poetică*, București, Humanitas, 2011.



Colocviul Internațional Studențesc „Lucian Blaga”, Sibiu, 2016

Iasmina Bot

Cea de-a IV-a (XVIII) ediție a Colocviului Internațional Studențesc „Lucian Blaga” a avut loc la Sibiu, în perioada 28-29 octombrie 2016. La fel ca în ultimii ani, Universitatea „Lucian Blaga” și-a deschis porțile pentru studenții din centre universitare precum București, Cluj-Napoca, Timișoara, Craiova, Iași. Întrucât e un colocviu internațional, au participat și studenți din alte țări, precum Grecia, China, Israel, Portugalia, Slovenia. A devenit deja o tradiție ca Timișoara să participe la acest colocviu, așa că și în acest an ne-am reîntors cu forțe proaspete pe meleagurile sibiene. Întrucât am ajuns cu o zi înainte de colocviu, am decis să facem o scurtă plimbare prin locurile pe care de abia am așteptat să le revedem.

Ca de fiecare dată, lucrările noastre au fost coordonate de către asist. univ. dr. Irina Dincă și de conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu. Ca de fiecare dată, eforturile timișorenilor au fost răsplătite, astfel că fiecare membră a echipei a reușit să obțină un premiu. La secțiunea *Hermeneutica textului literar* am fost reprezentați de către Tașcău Patricia (Licență, anul III), cu lucrarea *Ianus bifrons*, pentru care a obținut premiul al II-lea. Sas Ramona (Masterat, anul II) a participat la aceeași

secțiune ca Patricia, și a obținut, de asemenea, premiul al II-lea, pentru lucrarea

Între două tăceri. Subsemnata, Bot Iasmina (Masterat, anul II), am reprezentat echipa timișoreană la secțiunea *Stilistică și poetică*, cu lucrarea *Aforism și poiesis*, pentru care am obținut premiul al II-lea. La secțiunea *Lucian Blaga în critica și istoriografia recente* am fost reprezentați de Moroșan Ioana (Licență, anul III), cu lucrarea *Potențialul spectacular al dramaturgiei blagiene*, pentru care a obținut tot premiul al II-lea. Cea mai tânără participantă din echipa noastră a fost Merce Emilia (Licență, anul II), ce ne-a reprezentat la secțiunea *Filosofia și estetica lui Lucian Blaga*, cu lucrarea *Anabasis și catabasis*, pentru care a fost răsplătită cu premiul al II-lea.

Ultima zi petrecută în Sibiu a fost dedicată vizitării locului în care s-au născut criticul Emil Cioran și poetul Octavian Goga, localitatea Rășinari. Am mers, de asemenea, și la Școala Gimnazială „Octavian Goga”, pentru a descoperi îndeaproape colțișorul de studiu al scriitorului. Astfel, am avut posibilitatea de a vedea și de a fotografia catalogul în care erau trecute notele lui Octavian Goga, dar și sala de clasă a acestuia. După excursia la Rășinari, ne-am pregătit de întoarcerea la Timișoara, mândri de rezultatele obținute. Pentru mine, fiecare participare la Colocviul „Lucian Blaga”, organizat la Sibiu, orașul meu de suflet, a reprezentat o oportunitate de a aduna amintiri frumoase și de a scrie despre unul dintre autorii canonici ai literaturii române.



Colocviul Internațional Universitar „Lucian Blaga”, Sibiu, 2017

Alexandru Foitoș

În perioada 27-28 octombrie 2017 am participat pentru prima dată la Colocviul Internațional Universitar „Lucian Blaga”, organizat de Facultatea de Litere și Arte din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. Organizatorii acestei manifestări culturale, literare și artistice, destinate studenților și masteranzilor, au propus o serie de secțiuni diferite față de anii precedenți. Astfel, participanți au putut alege între două secțiuni distincte care tratează și dezbate aspecte legate de literatura și filosofia lui Lucian Blaga. De asemenea, au fost create alte două secțiuni destinate analizei și interpretării poeziei contemporane și a unor metode recente de cercetare și abordare a textelor. Printre vechile secțiuni se regăsesc cea de creație literară, cea de traduceri și atelierul de teatru (spectacol interactiv). Atmosfera generată și diversitatea evenimentelor m-au făcut să îmi doresc să mai particip la acest colocviu, întrucât are un rol benefic asupra formării și dezvoltării personale.

Secțiunile la care noi, echipa Facultății de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara, am participat sunt: *Studii literare și filosofice*, *Poetică și stilistică* și *Poezia română după 2000*. Premiile pe care le-am obținut au fost următoarele: Emilia Merce (Licență, anul III) - premiul al III-lea - cu lucrarea *În căutarea unității pierdute*, la secțiunea *Studii literare și filosofice*. Raul Săran (Licență, anul III) a obținut premiul al III-lea pentru lucrarea *Paradoxul Marelui Anonim și idealismul transcendent*, la aceeași secțiune, *Studii literare și filosofice*. Subsemnatul, Alexandru Foitoș, (Licență, anul II) am obținut o mențiune pentru lucrarea *Poetica opozițiilor spațio-temporale în*

lirica postumă blagiană, la secțiunea *Poetică și stilistică*. De asemenea, au obținut diplome de participare studentele Gianina Ciupuligă (Licență, anul III), cu lucrarea *Poetica liniștii*, la secțiunea *Poetică și stilistică*, și Emanuela Gavrilovici (Masterat, anul I), cu lucrarea *Neoexpresionismul lui Ion Mureșan și vizionarismul holografic al cotidianului*, la secțiunea *Poezia română după 2000*.

Activitățile realizate în cadrul acestui colocviu au fost diverse. Prima parte a evenimentului a fost centrată pe conferința în plen a Katarinei Marinčič, profesoară de literatură franceză la Universitatea din Ljubljana, Slovenia, ce a avut drept temă opera scriitorului Julian Barnes. De asemenea, și Radu Vancu, scriitor și profesor la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, a ținut un discurs despre relectura lui Lucian Blaga din perspectiva poeticilor contemporane. Pe lângă conferințele menționate și seria comunicărilor și a dezbaterilor pe secțiuni, au avut loc și alte activități, precum lansarea de carte a lui Ilie Guțan, *Octavian Goga – scriitorul asaltat de politician*; un recital din poezia lui Lucian Blaga, coordonat de actorii și profesorii Florin Coșuleț și Cristina Blaga, dar și lansarea *Caietelor „Lucian Blaga”*, volumul al XVIII-lea, în care sunt adunate toate lucrările participanților din anul precedent al colocviului. În ceea ce privește colecționarea de amintiri, echipa Timișoarei a vizitat o serie de locuri de referință din Sibiu, cum ar fi: Muzeul Național Brukenthal, Podul Minciunilor, Cetatea Sibiului, Piața Mare, ce e situată în centrul orașului, și Catedrala Mitropolitană.

Mi-a făcut mare plăcere să particip pentru prima dată la colocviul de la Sibiu. Aici am regăsit alți participanți din centre universitare foarte bune, atât din România, cât și din Franța, Grecia, Letonia și Armenia. Lucrările participanților au fost extrem de diverse și de interesante, iar noi, cei din Timișoara, am reușit să legăm noi prietenii. În concluzie, Sibiu e un oraș splendid, cu voluntari prietenoși, sociabili și deschiși, care au avut o contribuție importantă la organizarea acestui eveniment!



Colocviul Național Studentesc „Mihai Eminescu” Iași, 2017

Emilia Merce

Sfârșitul de mai a reunit la Iași studenți din toată țara, și nu numai, în cadrul Colocviului Național Studentesc *Mihai Eminescu*, aflat la a XLIII-a ediție, ce a avut drept temă generală *Armonii eminesciene*. Întrucât colocviul a fost desfășurat în perioada 18-20 mai 2017, Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași și-a deschis porțile studenților participanți, ce au venit din Bacău, Brașov, Sibiu, Suceava, Cluj-Napoca, Timișoara, Craiova, București și Bălți.

Echipa timișoreană care a fost, ca de obicei, coordonată de asist. dr. Irina Dincă, ce a avut și rolul și însoțitor al echipei totodată, deși toată lumea credea că e colega noastră, și conf. dr. Pompiliu Crăciunescu, a ajuns la Iași cu o zi înainte de începerea Colocviului. Cu toate că eram destul de obosiți, după mai bine de șaisprezece ore de mers cu trenul, am găsit totuși energia necesară pentru a face o primă plimbare prin Iașul însoțit.

Ziua de 18 mai a debutat cu emoții și speranțe. Doar Raul mai participase la Colocviul de la Iași, iar pentru trei din cei cinci membri ai echipei era prima participare la o astfel de manifestare științifică. În schimb, nu ne-a lipsit încrederea, atât în noi, cât și în echipă, motiv pentru care nici rezultatele nu au conținut să apară.

Debutul colegei mele Gianina Ciupuligă (Licență, anul II) a fost unul încurajator, deoarece a reușit să obțină o *Mențiune* pentru lucrarea sa intitulată *Un „azi” etern?*, la secțiunea *Publicistică, însemnări, corespondență*. De asemenea, debutul subsemnatei (Licență, anul II) la Colocviul de la Iași a fost răsplătit cu *Mențiune* pentru lucrarea *Geometria melancoliei*, la secțiunea *Critica criticii/Studii culturale*. De altfel, Raul Săran (Licență, anul II) s-a remarcat prin lucrarea sa *Armoniile nebuniei*, la secțiunea *Exegeze*. Nu trebuie să uităm nici de colegii noștri Marina Ciobanu (Licență, anul I) și Alexandru Foițoș (Licență, anul I), care ne-au făcut mândri prin stăpânirea lor de sine și prin lucrările lor bine conturate și structurate. Marina a participat la colocviu cu lucrarea *Universul cel himeric*, la secțiunea *Stilistică și poetică; Lexicografie poetică*, iar Alex – cu lucrarea *Scara disoluției*, la secțiunea *Critica criticii/Studii culturale*.

Bineînțeles că aceste zile pe parcursul cărora am socializat, am trăit experiențe noi, am vizitat, ghidul nostru principal fiind draga noastră Irina, au rămas vii în amintirea noastră. O echipă atât de armonioasă și sudată într-un timp atât de scurt arată, de fapt, specificul literelor timișorene.



Colocviul Literacum „Tudor Arghezi.Azi ”2017

Emilia Merce

Centrul Studentesc de Cercetare LITERACUM a venit în anul 2017 cu „provocarea Arghezi”. Timp de mai bine de două luni de la începerea noului an universitar, membrii LITERACUM au muncit pentru ca la jumătatea lunii decembrie să aibă loc noua ediție a Colocviului Literacum Tudor Arghezi, azi. Nici măcar furtuna din dimineața zilei de 16 decembrie nu ne-a împiedicat ca la ora 10:00 să fim cu toții prezenți pentru a lua parte la ceea ce avea să demonstreze actualitatea lui Arghezi după 50 de ani de la moartea acestuia, respectiv după 90 de ani de la publicarea primului volum Cuvinte potrivite.

Cele douăsprezece lucrări prezentate în cadrul colocviului au arătat că despre Arghezi încă se mai poate scrie foarte mult. De la lucrări de stilistică la cele de hermeneutică, toate au ilustrat diversitatea operei argheziene. Astfel, în cele aproximativ patru

ore dedicate comunicărilor, am făcut o incursiune în lirica, proza, publicistica și arta pamfletului arghezian.

Dincolo de faptul că au fost lucrări despre blestemele din poemele lui Arghezi, dincolo de faptul că s-a discutat despre poeziile (ne)religioase, dincolo de faptul că s-a realizat un inventar al micilor viețuitoare sau au fost evidențiate trăsăturile unui mare pamfletar, e important că unii și-au învins timiditatea, iar alții și-au arătat calitățile de orator. Unii au demonstrat că distanța nu este o piedică (Deci, pentru orice există o rezolvare, fie ea și o înregistrare video). Alții au fost mai îndrăzneți în abordările lor.

Așadar, Colocviul Literacum Tudor Arghezi, azi a fost despre a crede în noi, dar mai ales despre a îndrăzni să ieși din zona de confort. De aceea, citându-l pe Arghezi: „Sunt în mine niște doi/ Și-ncerc chei mai vechi și noi/ Pentru taine, să descuie.” (Caut cheia pe-ntuneric).





www.literacum.ro

www.facebook.com/literacum

literacum@gmail.com

literacum