

SIBIU 2019

**CAIETELE**  
***LUCIAN BLAGA***

***LUCIAN BLAGA***  
**YEARBOOK**

---

CAIETELE LUCIAN BLAGA / LUCIAN BLAGA YEARBOOK

Anul 2019

Adresa redacției: Sibiu, B-dul Victoriei, nr. 5-7

Telefon: 0269/215556

Fax:0269/212707

ISSN 1842-435X

ICV 2016= 62.1

Online – ISSN 2601 – 7776

[www.lucianblagacolloquium.wordpress.com](http://www.lucianblagacolloquium.wordpress.com)

E-mail: [colocviusibiu@gmail.com](mailto:colocviusibiu@gmail.com)

Publicație editată de către Facultatea de Litere și Arte, Departamentul de Studii Romane și Centrul de Studii Lingvistice, Literare și Culturale (CSLLC)

Redacția:

Directori onirifici: Mirela Ocinic, Pamfil Matei

Redactor-șef : Alina Bako

Redacția:

conf. dr. Dragoș Varga, conf. dr. Valerica Sporiș,  
conf. dr. Radu Drăgulescu, lector dr. Simina Terian,  
conf. dr. Radu Vancu, drd. Iulia Deaconu

Comitet științific:

Ana Maria Binet (University of Bordeaux, France)

Alina Cherry (Wayne State Detroit University, USA)

Nicolae Henț (University of Erevan, Armenia)

Ioana Jieanu (University of Ljubljana, Slovenia)

Olga Romanova ( Baltic Academy of Riga, Latvia)

Ciprian Suci (Macedonia University of Salonic, Greece)

Andrei Terian („Lucian Blagal University, Sibiu, Romania)

Celia Vieira (Instituto da Maia, Porto, Portugal)

UNIVERSITATEA “LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU  
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE  
CENTRUL DE STUDII LINGVISTICE,  
LITERARE ȘI CULTURALE (CSLLC)  
DEPARTAMENTUL DE STUDII ROMANICE

**CAIETELE  
LUCIAN BLAGA  
VOLUMUL al XX-lea  
Tomul II**

Editura Universității „Lucian Blaga”

Sibiu 2019



## CUPRINS:

<b>IPOSTAZELE CORPORALITĂȚII ÎN POEZIA BLAGIANĂ (IUNIS MINCULETE)</b>	<b>6</b>
<b>A FI EVREU, A FI INTELECTUAL, A FI ROMÂN ȘI DUNĂREAN. SIONISM ȘI ASIMILARE (DEACONU -TICĂRĂU IULIA-MARIA)</b>	<b>13</b>
<b>CARTOGRAFII ALE MEMORIEI ÎN PROZA RUXANDREI CESEREANU ȘI A TATIANEI ȚÎBULEAC (GABRIELA -EMILIA MERCE)</b>	<b>26</b>
<b>IMAGINI CULTURALE ISTORICE ÎN LIRICA LUI BLAGA (MIHAELA OANA GOGOȘEANU)</b>	<b>41</b>
<b>BESTIARUL ÎN OPERA LUI LUCIAN BLAGA ȘI A LUI VASILE VOICULESCU: CONTEXTE, DECORURI, SIMBOLURI (ADELA -DIANA CHINDRIȘ)</b>	<b>61</b>
<b>INSTRUMENTE ALE POETICII COGNITIVE: O APLICAȚIE PE LIRICA LUI BLAGA (PAULA PEREȘ)</b>	<b>72</b>
<b>O CARTOGRAFIERE A SPAȚIULUI RURAL ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC (ALINA BAKO)</b>	<b>95</b>
<b>RECENZIE - POEZIA VISULUI REAL (DEACONU IULIA MARIA)</b>	<b>103</b>

# IPOSTAZELE CORPORALITĂȚII ÎN POEZIA BLAGIANĂ

IUNIS MINCULETE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

[iunis.minculete@ulbsibiu.ro](mailto:iunis.minculete@ulbsibiu.ro)

*Abstract: The purpose of this paper is to analyze the three hypotheses of corporeality in the Blagian lyrical and to demonstrate that they coagulate around the authentic substance of the ego, which tries to suppress or diminish them from the tax, from limits to becoming one with the spirit of this world. By canceling them, they actually become consistent and participate in the modernist lyrical ceremonial.*

**Keywords:** corporeality; Lucian Blaga; modernist ceremonial; hypothesis;

Noțiunea de corporalitate a constituit un subiect de tradiție în spațiul filosofic (dualismul corp-suflet), însă viziunea lui Heidegger pune întreaga paradigmă sub o altă lumină. Filosoful german respingea concepțiile antropologice care aveau și un substrat mitic și religios, și anume, că mai întâi de toate omul e un suflet care ar avea în cele din urmă un trup. De asemenea, eluda și ideea conform căreia spiritul ar fi de fapt simbioza dintre trup și suflet. Astfel, lăsând deoparte această fragmentare atât duală, cât și triadică, Heidegger creionează o imagine unitară a ființei umane, cea a faptului de a fi în lume. Pentru acesta, substanța omului nu este spiritul ca sinteză a sufletului și a trupului, ci existența în sine. Filosoful enunță că ”noi nu avem un trup, ci suntem trupești”<sup>i</sup>. Totodată, acesta afirmă că ”tot ceea ce numim corporalitatea noastră, până la ultima fibră musculară și cea mai ascunsă moleculă hormonală, face parte în chip esențial din existență”<sup>ii</sup>. Heidegger pune în centrul acelei existențe cuvântul ( ”nu am putea fi trupești, așa cum suntem,

dacă faptul nostru de a-fi-în lume nu ar consta în chip principal într-un a-fi-în-relație de ordin perceptiv cu ceea ce ne adresează cuvântul pornind de la deschisul lumii noastre prin care noi existăm<sup>iii</sup>). Această forță a cuvântului este regăsită cu precădere în cadrul modernist, care avea predispoziții vizibile spre lumea metafizicului, spre transcenderea lumii materiale, având ca scop existența pură, absolută a spiritului. În spațiul românesc, cel care implementează în poeziile sale această problematică de ordin filosofic este Lucian Blaga, mediatorul celor două curente care au dominat prima jumătate a secolului XX. Paradoxul ce copleșește imaginea poetului este dinamica ideologică reprezentată de modernism, expresionism și antimodernism, întrucât numele acestuia pare a fi o emblemă pentru fiecare dintre ele. Datorită complexității ființei blagiene oglindită în opera sa, acesta tinde să fie revendicat de mai multe mișcări literare, care de fapt, își au izvorul tot în modernism.

Pentru a clarifica apartenența operei blagiene în spațiul literaturii române, trebuie precizat faptul că mulți dintre critici îl plasează pe Blaga în orizontul expresionist, întrucât acesta era curentul contemporan cu el și mai ales curentul spre care acesta și-a arătat înclinația. După cum expune și criticul Eugen Todoran, expresionismul este pentru el „o viziune extatică specifică nu numai ca abatere de la natură, cum alți teoreticieni considerau, căci prin aceasta el se putea confunda cu caricaturalul, ci ca o tendință a omului spre absolut.”<sup>iv</sup> Apartenența în cadrul expresionist al poetului este susținută și de Ovid. S. Crohmălniceanu, care nu doar a conturat o imagine clară a rolului pe care l-a avut Blaga în evoluția literaturii române enunțând că ”prin opera sa s-au manifestat în cercul Gândirii tendințele expresioniste cele mai puternice; teoretic și practic el a fost promotorul lor principal; de asemenea, tot grație lui și-au atins împlinirile cele mai înalte din literatura română”<sup>v</sup>, dar a explicat care au fost cu adevărat ecourile acestui curent, căruia nu i s-a acordat atenție cuvenită în critică( ”Pe Lovinescu îl

deranja mai cu seaă exagerarea importanței unuia din curentele literare artistice moderne”<sup>vi</sup>)

În prefața Antimodernilor al lui Compagnon, figura literară care a edificat această ideologie, criticul Mircea Martin afirmă că este „o categorie ce pare anume inventată spre a-l cuprinde și defini pe Blaga.”<sup>vii</sup> Astfel, opera blagiană pare a fi revitalizată prin ideologia antimodernistă, fapt ce demonstrează perenitatea și impactul pe care l-a avut creația sa atât asupra literaturii cât și a criticii.

Corporalitatea a reprezentat un teritoriu explorat de modernitate în sectorul literar, iar în lirica blagiană se pot identifica elemente care prezintă anumite viziuni filosofice ale poetului și modul în care acesta le integrează în discursul liric. Scopul acestei lucrări este să evidențieze diversitatea ipostazelor sub care se prezintă însuși poetul ca ființă materială, nu doar ca suflu spiritual. Înainte ca modernismul să își impună ideologia în orizontul literaturii române, corporalitatea reprezenta un element rar folosit în spectrul poetic, întrucât reflectorul era îndreptat spre interiorul eului liric, care își revarsă în versuri propriile concepții, sentimente. Însă odată cu mișcarea modernistă, trupul devine o mărturie a faptului că poetul se dăruiește cu totul operei lirice. Prin prezența corporală, eul se face într-un tot simțit, devine visceral și formează o imagine completă a periplului de senzații prin care trece pentru a-și făuri arta poetică. În cazul lui Blaga, imaginea fizică este realizată doar pentru a putea fi suprimată, corpul fiind considerat o încarcerare a esenței sale ce nu poate ajunge la lumina. Poetul încearcă să se dezbrace de haina trupului ce îi blochează ascensiunea transcendentă. Însuși Blaga afirma că „Lumea, adică tot ce există, nu vreau s-o înțeleg din mine, nici pe mine din lume- ci atât lumea cât și pe mine din idealul spre care tind.”<sup>viii</sup> El tindea spre o anulare a materialului pentru a absolutiza substanța care îl împingea spre cele mai înalte culmi ale spiritului. Această decorporalizare este resimțită



puternic în primele sale volume (Poemele luminii, Pașii profetului).

Prima ipostază e a unei corporalități tari, robuste. În volumul de debut, se creionează imaginea unui eu dinamic, vivace, puternic înverșunat împotriva condiției sale. Se poate observa, după cum afirmă Ion Pop, „natura dionisiacă, frenezia vitalistă a gesticulației”<sup>ix</sup>. Poezia care incorporează acest duh dionisiac și care oglindește atitudinea exacerbată a eului este ”Vreau să joc”. În versuri precum „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea,/să nu mai văd în preajmă decât cer” clocotește dinamismul eului, care vrea să evadeze din propria carne pentru a atinge absolutul, universalul „de care se află separat doar de fragila și întâmplătoarea graniță corporală”<sup>x</sup> ( Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță- încătușat!) și în poezia Mugurii ( ” Trântit în iarbă rup cu dinții/ gândind aiurea- mugurii/ unui vlăstar primăvărativ ). Acel fior exuberant este prezent și în poeziile erotice: Primăvara: Lacomi și flămânzi îmi strigă ochii/ veșnic nesătui ei strigă/ după ochii tăi- scăpărătorii-;/ sau în Dorul – ” Setos îți beau mireasma și-ți cuprind obrajii/ cu palmele-amândouă, cum cuprinzi/ în suflet o minune. Ne arde apropierea, ochi în ochi cum stăm). Un alt exemplu elocvent se poate regăsi în poezia ”Noi și pământul” ( ”Nebun/ ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind/ ca să-ți topesc zăpada umerilor goi/ și ca să-ți sorb, flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul.”)

Totodată, corpul apare sub forma descompusă, fărâmițată a cenușii în poezii ca ”Noi și pământul” ( ”în zori de zi aș vrea să fim și noi cenușă”) și ”Frumoase mâini” ( ”așa îmi veți ținea odată și urna cu cenușa mea”) sau sub un aspect rigid, static precum în ”Stalactita” (”îmi pare că sunt o stalactită într-o grotă uriașă”). De asemenea, evadarea metaforică și analiza propriilor organe din ”Scoica” (”privesc în mine și inima mi-o prind în mână”) sau din ”Lumina raiului” ( ”eu nu-mi am inima în cap/

nici creieri n-am în inimă”) creează imagini vii, ale unui trup care se dezintegrează pentru a se defini. Un element recurent în poezia blagiană și care aparține corporalității este sângele, pe care îl întâlnim sub diferite conotații. În poezia ”Gorunul”, prezența acestuia este realizată doar pentru a putea fi anulată ( ”îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vine,/ nu de sânge”). Această dorință de anulare a existenței fizice își are originea în convingerea că în el dăinuiește o esență divină care tinde să se reintegreze în ordinea cosmică și din acest motiv atitudinea sa este egocentrică ( ”De ce-n aprinse dimineți de vară/ mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/ și-ngenunchez în fața mea ca-n fața unui idol?”)

Atmosfera din ”Pașii profetului” îi este complementară primului volum, însă de data aceasta dinamismul eului este mai temperat, chiar resemnat. De aceea, a doua ipostază a corporalității este una superfluă. Acesta „se supune condiției naturale, dinamicii elementare a firii”<sup>xi</sup>. Învelișul ce inițial îl limita, este acum acceptat, fapt ce îi diminuează verva dionisiacă și îl regăsim în ipostaza unui eu îmblânzit ( O, sufletu!/ Să mi-l ascund mai bine-n piept/ și mai adânc, să nu-l ajungă nici o rază de lumină: s-ar prăbuși” ). Poetul consideră că încearcă o reconciliere cu propriul său corp, însă pe alocuri irumpe o mică dezlănțuire dionisiacă, în special când afirmă cu tărie că „lutul tău slab/ mie prea strâmt pentru strașnicul suflet ce-l port.” „Pașii profetului” dezvăluie un trup „moale ca de in curat”, obosit să lupte contra firii. Alte versuri care evidențiază o potolire apolinică în atitudinea eului aparțin poeziei ”Veniți după mine tovarăși” ( superbul meu craniu din care să beți pelin când vi-e dor de viață ) sau poeziei ”Leagănul” ( ” cum colindam cu pași de plumb” ). Dictonul acestui volum ar fi puternica afirmație a eului care se consideră ”numai trup și numai lut”.

”În marea trecere” dezvăluie ipostaza unui eu muribund, al cărui trup tinde spre prăbușire. Încă de la început, poetul declară că se

desprinde de propriul hoit în Psalm ( "Mă dezbrac de trup ca de o haină pe care-o lași în drum"). Suferința propriei sale corporalități erodează spiritul eului și vocea sa devine melancolică, caracteristică unei tristeți metafizice ("Pe coate încă o dată/ mă mai ridic o șchioapă de la pământ și ascult"). Dacă la început, trupul părea o forță care trebuia răpusă și ulterior își găsisse un echilibru ipotetic, devine acum fragil și tinde să copleșească și substanța pură a eului. Însă, după cum susține George Gană, „în dosul ochiului său fizic e unul spiritual mai puternic”<sup>xii</sup> ( "Trupul meu cade la picioarele tale greu ca o pasăre moartă"; "Mă scutur de mine însumi/ ca un câne ce-a ieșit dintr-un rău blestemat/ sângele meu vrea să curgă peste scocurile lumii" ). De aceea, a treia ipostază este una spiritualizată. Corpul devine vlăguit, fiind înlocuit de spirit ( "Pașii mei răsună în umbră/ parc-ar fi niște roade putrede/ ce cad dintr-un pom nevăzut; orice ridicare a mâinii nu e decât o îndoială mai mult" în comparație cu "Sunt tremur de fericire" ). Volumul se încheie cu imaginea unui învins care culminează de fapt cu moartea propriului trup ( "Îngenunchez în vânt. Mâne oasele/ au să-mi cadă de pe cruce./ Înapoi nici un drum nu mai duce" ).

Ceea ce este interesant de remarcat e această linie descendentă pe care o urmează corpul ca entitate independentă de voința eului. Cu toate acestea, nu trupul se schimbă, metamorfozarea are loc în viziunea eului asupra lui însuși ca ființă umană, ca substanță divină, ca particulă în acest univers. Corpul e doar o a doua umbră a sa de care nu se poate desprinde nici măcar în întuneric. În concluzie, cele trei ipostaze analizate se coagulează în jurul substanței autentice a eului, care încearcă să le suprimeze sau le diminueze din impozanță, din limite pentru a deveni una cu spiritul acestei lumi. Anulându-le, ele prind de fapt consistență și participă la ceremonialul liric modernist.

## Bibliografie

Todoran, Eugen, "Lucian Blaga- Mitul poetic", Timișoara, Ed. Facla, 1981.

Crohălniceanu, Ovid. S, "Literatura română și expresionismul", București, 1971.

Pop, Ion, "Lucian Blaga- universul liric", Ed. Cartea românească, 1981.

Gană, George, "Opera literară a lui Lucian Blaga", București, Ed. Minerva, 1976

Martin, Mircea, „O inițiativă restauratoare necesară” în volumul "Antimodernii", Antoine Compagnon, București, Art, 2008.

Blaga, Lucian, "Pietre pentru templul meu" în volumul "Aforisme", București, Ed. Humanitas, 2012.

Martin Heidegger, "Ființă și timp", București, Ed. Humanitas, 2002.

# A FI EVREU, A FI INTELECTUAL, A FI ROMÂN ȘI DUNĂREAN. SIONISM ȘI ASIMILARE

DEACONU ( TICĂRĂU) IULIA-MARIA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

iulia.deaconu@ulbsibiu.ro

## Abstract

*In this paper, I bring into discussion the concepts of Zionism and assimilation, as introduced in Mihail Sebastian's novel For Two Thousand Years... Some critical points of view regarding these movements will be referred to in order to highlight the novelty of Sebastian's approach and how he introduced these concepts within his fictional universe.*

Key words: Zionism, assimilation, Jewish, Mihail Sebastian, *For two Thousand Years...*

În lucrarea de față aduc în discuție conceptele de sionism și asimilare, modul în care acestea sunt reflectate în romanul *De două mii de ani...*, precum și perspectiva identitară pe care acestea o creează atunci când folosite în construirea universului ficțional. Cercetarea noastră pleacă de la analiza modului în care este văzut intelectualul evreu în perioada interbelică de către sine și de către *ceilalți*. Ulterior vom sintetiza câteva dintre punctele de vedere critice reprezentative în ceea ce privește conceptele menționate anterior: sionism, asimilare, identitate, urmând ca apoi să reliefăm felul în care Mihail Sebastian construiește un univers ficțional în care identitatea evreiască devine simbiotică cu cea românească. Apariția romanului de *Două mii de ani...* a provocat în epocă animozități multiple atât datorită modului în care este tratată evreitatea ca temă în jurul căreia gravitează acțiunea, cât și prin ilustrarea modelului dublei

identități pe care protagonistului romanului și-l asumă, prezentându-l ca unică soluție a *problemei evreiești*. Premisa de la care începe cercetarea noastră scoate la lumină situația intelectualului evreu care, datorită acestei condiții, trăiește în contextul anilor '30 ai secolului trecut experiența unui alt fel de antisemitism. De ce este antisemitismul diferit sau mai accentuat atunci când vorbim despre intelectualul evreu? În primul rând, așa cum afirmă și Lucian Pricop, acesta este accentuat de o tendință a majorității intelectualilor români care prin comportament și raționamente nu fac decât să intensifice acest tip de antisemitism, intelectualii evrei fiind marginalizații vieții literare românești pe criterii care nu au nicio legătură cu valoarea estetică a literaturii scrise de aceștia: „*De două mii de ani...* este un scandal, o etapă dintr-o istorie a antisemitismului românesc [...] o piesă incriminatorie pentru mișcarea intelectualilor români dezabuzați.<sup>xiii</sup> În al doilea rând, răspunsul la această întrebare ne este dat chiar de protagonistul- narator care explică acest fenomen printr-o dublă excluziune: „există cu siguranță o circumstanță agravantă pentru intelectualul evreu, de două ori scos din jocul activ al existenței: o dată ca intelectual și a doua oară ca evreu”. În perioada interbelică, așa cum reiese din replica reprodușă anterior, identitatea evreiască este imposibil de disociat de identitatea etnică a intelectualului evreu care este privat de recunoaștere, fiind considerat inferior indiferent de realizările și noutatea pe care o aduce în domeniul său de activitate.

Alte fațete ale romanul *De două mii de ani...* care reies din modul în care este tratată evreitatea și intelectualul evreu în anii '30 ai secolului trecut sunt relevate de G. Călinescu care afirmă că „acesta e jurnalul intim al evreului, obiectiv și deci interesant esteticeste, căci tocmai interesul de a se cunoaște pe sine însuși cu răceală dă nota artistică romanului.”<sup>xiv</sup> Evreitatea care transpare din paginile romanului este evidențiată atât printr-o substanță ideologică care reiese din modul în care drama

evreului este prezentată cititorului, cât și printr-o manie a chestiunii identitare evidentă prin reluarea obsesivă a tot ce ține de identitatea evreului și implicit a comunității evreiești: „romanul *De două mii de ani...* joacă o nouă estetică prin permanența ideologică a dramei evreului și prin mania chestiunii identitare.”<sup>xv</sup> Componenta identitară este centrul gravitațional al universului românesc, iar aceasta se extinde asupra întregii colectivități de evrei din România plâsmuind la nivel ficțional o identitate simbiotică și asumată între componenta genetică evreiască și componenta românească dobândită prin traiul în spațiul geografic românesc.

Există o întreagă teorie asupra identității, dar cu precădere identitatea este definită prin intermediul uneia dintre aceste trei accepții <sup>xvi</sup>: prima accepție care se referă exclusiv la cultura oamenilor, fără a face distincția între identitate și etnie <sup>xvii</sup>, ceea de-a doua se referă la identificarea comună cu o colectivitate sau categorie socială ca în teoria Identității sociale (Henri Tajfel, *Social Identity and Intergroup Relations* ) sau ca în lucrările contemporane despre mișcări sociale care creează o cultură comună între participanți (Snow, David A. and Pamela E. Oliver, *Social Movements and Collective Behavior: Social Psychological Dimensions and Considerations* ), iar cea de-a treia se referă la unele părți ale sinelui compus din semnificațiile atașate de persoane rolurilor multiple pe care obișnuiesc să le aibă în societățile contemporane extrem de diferențiate. Dintre acestea, accepția prin care identitatea este definită ca identificarea comună cu o colectivitate va sta la baza analizei noastre, împreună cu afirmația lui Andrei Oișteanu prin care identitatea este definită prin raportarea directă la o identitate diferită: „când o colectivitate încearcă să definească identitatea unei colectivități diferite, ea se raportează inevitabil la coordonatele propriei sale identități” <sup>xviii</sup>. Plecând de la aceste interpretări ale identității vom identifica premisele pe care Sebastian construiește în romanul său *modelul dublei identități-*

evreu și român.

Marginal al vieții sociale românești, evreului i se cere să facă alegeri în ceea ce privește modul în care se raportează la societatea românească, iar în cele ce urmează vom aduce în discuție cele două orientări care au luat naștere datorită condiției de apatrizi a evreilor: sionismul și asimilarea. De asemenea, un aspect foarte important care trebuie subliniat este că aceste alegeri conduc implicit la *optarea pentru un anumit tip de identitate*: cea evreiască sau cea românească. Aceste două mișcări cu opinii diferite în ceea ce privește integrarea în țara-gazdă sau crearea unui stat evreiesc, una susținătoare a sionismului, alta susținătoare a asimilării care au împărțit în două evreimea în perioada în care Mihail Sebastian își publica romanul sunt prezente și în romanul *De două mii de ani*....în replicile și raționamentele personajelor.

Ce înseamnă asimilare? Nae Ionescu, în Prefața romanului, definește asimilarea, pornind de la conceptele de *loc* și *tradiție*, pe care le consideră esențiale în ceea ce privește gândirea evreiască și ajunge la concluzia că întotdeauna tradiția va fi cea care va avea o influență majoră asupra evreului, făcând ca acesta, indiferent de locul în care s-ar afla, să fie evreu, asimilarea fiind din punctul de vedere al lui Nae Ionescu irealizabilă. În funcție de variabilele celor două concepte apar două situații, astfel când „descrește momentul geografic până la zero în favoarea tradiției, evreul român devine evreu pur; descrește, dimpotrivă, până la zero momentul tradiției iudaice, atunci evreul român devine român pur. Este iluzia asimilistă”.<sup>xix</sup> Criticul accentuează următoarele aspecte în ceea ce privește cele două tendințe, dintre care dominantă va fi mereu tradiția: „cresc și descresc cele două momente, al tradiției și al locului, în ființa unui evreu; dar pe când climatul geografic se poate închirci până la foarte aproape de zero, cel spiritual observă o limită sensibilă deasupra lui zero, sub care nu coboară niciodată. Ceea ce face evreul să fie evreu, oriunde ar fi el. Așa este. Și așa



trebuie să fie. Aș zice chiar, așa e bine.”<sup>xx</sup>

Astfel, pasajul în care este adusă în discuție istoria familiei protagonistului este reprezentativ pentru a ilustra o etapă din viața evreiască în care *locul* are o pondere majoră: „Sunt foarte ciudate deosebirile ramurilor noastre ascendente. Dinspre partea tatei, numărăm cel puțin un veac de viață românească, în oraș și județ, trăind cu vecini români, lucrând cu ei, având legături cu ei. ...Dar la 1828, în catagrafia orașului, numele străbunicului meu este trecut lămurit. Nu poate fi vorba de asimilare, desigur, dar simt în linia aceasta familială un aer de duritate, ce se datorește cu siguranță Dunării, lângă care patru generații de-a rândul au crescut.” În ciuda influenței evidente pe care o are spațiul asupra comunității evreiești, influențe vizibile și simțite de aceasta, Nae Ionescu susține, potrivit teoriei prezentate anterior, că Iosef Hechter nu se poate considera român, ci rămâne evreu în pofida istoriei îndelungate a familiei sale pe tărâm românesc: „Ești tu, Iosef Hechter, om de la Dunărea Brăilei? Nu. Ci evreu de la Dunărea Brăilei”<sup>xxi</sup> Acel aer de duritate pe care îl identifică în linia sa familială protagonistul romanului reprezintă longevitatea familiei evreiești, care în perioada lungă de timp petrecută pe teritoriul românesc a avut contact permanent cu tot ce este legat de viața românească pe care și ei involuntar au preluat-o. În pofida acestor explicații, Nae Ionescu analizează acest pasaj afirmând că este doar o iluzie a apartenenței într-un loc care nu poate fi considerat acasă, care nu face parte din mentalitatea evreului.

Acest pasaj al romanului este folosit de critici precum Șerban Cioculescu sau Pompiliu Constantinescu cu un scop precis: asocierea lui Sebastian cu asimiliționismul, chiar dacă acesta în *Cum am devenit huligan* își prezintă propriul punct de vedere care contrazice vehement această alăturare. Despre această soluție a *problemei evreiești*, Sebastian afirmă că „asimilismul [...] creează un grav complex de inferioritate, care este un pas spre soluție, spre sterilitate, spre moarte. Sunt

convins că a minți este un fapt foarte grav, cu riguroase pedepse interioare. El îți ia nu dreptul, dar posibilitatea organic de a-ți mai trăi cu sinceritate viața și de mărturisi adevărul.” Mihail Sebastian se dezice de mișcarea asimilistă în care vede un mod de pierdere a sinelui, a identității, o condiționare a felului în care trăiești și este de acord cu punctul de vedere ionescian pentru care asimilaționismul este indeziderabil imposibil de realizat: „pentru Nae Ionescu, evreul rămâne evreu până la sfârșitul veacurilor, neputându-se asimila niciodată complet în substanța românismului”<sup>xxii</sup>

O opinie diferită despre asimilare este cea a lui Ion Călugăru, care consideră că „evreul nu trebuie să se asimileze în pitorescul geografic, național sau local, ci în misiunea și acțiunea ideologice ( ceea ce, observă el, Sebastian nu făcuse)”<sup>xxiii</sup> În pofida faptului că Sebastian este considerat de Ion Călugăru un fals asimilaționist, precum și a exprimării directe a propriilor idei despre asimilare în care vede o soluție „puerilă” și „tristă”, considerând această opțiune ca fiind fatală identității, acesta „nu va înceta să fie recunoscut de ceilalți evrei drept un asimilist”<sup>xxiv</sup>, după cum bine evidențiază Mihai Iovănel.

O altă identitate reliefată de Sebastian în roman este idișismul care este reprezentat prin intermediul personajului Abraham Sulitzer, un negustor de cărți evreu. În dialogul purtat de personajul-narator cu acesta despre limba și cultura idiș „o limbă vie, ..., cu nervi, cu sânge, cu necazurile ei, cu frumusețile ei. Cu patria ei, care este ghetoul – adică lumea toată”, Abraham Sulitzer se prezintă ca exponent al acestuia. Ca răspuns, personajul-narator, prin replica: „milioanele de vorbitori idiș nu le prea văd. Iar mahalaua ovreiască, nici pe ea nu o mai văd. Văd, în schimb, mase întregi de evrei trecând definitiv la cultura țării în trăiesc: evrei francezi, evrei germani, evrei americani, evrei români.” scoate în evidență o viziune care subliniază o realitate diferită a felului în care evreii percep limba și cultura idiș, precum și incapacitatea acestora de a vedea obiectiv felul

în care se raportează la cultura și tradițiile societății în care trăiesc, folosind un argument solid și palpabil: evreii preiau cultura și obiceiurile țării-gază în defavoarea propriei culturi și propriilor obiceiuri. Nostalgia lui Abraham Sulitzer este moderată prin evidențierea unei realități căruia îi scapă acestuia din cauza înverșunării de a rămâne blocat într-un trecut considerat ideal și prin neacceptarea faptului că evreii preiau cultura țării în care trăiesc în defavoarea limbii idiș și a ghetoului evreiesc.

Referitor la sionism, acesta este adus în discuție în *De două mii de ani...* prin prezentarea unei dialectici care are la bază relația cu marxismul. Sebastian creionează această legătură prin intermediul personajului S.T. Haim (un apărător fervent al socialismului), cu ajutorul căruia accentuează punctul de vedere al celor care vedeau în „unitatea națională evreiască o aberație, iar prin Winkler creează un apărător al sionismului punând, astfel, cele două ideologii în opoziție.

Pentru a înțelege mai bine modul în care Sebastian se raportează la sionism, vom pleca de la interpretarea pe care B. Fundoianu o dă acestui fenomen. În „Utopie și teritoriu”, B. Fundoianu percepe sionismul „nu ca o ruptură de iudaismul tradițional, ci ca o nouă ipostază a lui”<sup>xxv</sup>, cu alte cuvinte o recreare a iudaismului, iar în textul „Dacă aș trăi în România”, prin prezentarea noului evreu care renunță la tradiția legată de port, mâncare și chiar religie, vede în sionism o punte care face legătura între tradițiile evreiești care nu mai sunt respectate și dorința de a-și crea o identitate prin apartenența la o patrie proprie: „de atunci, ovreiu fără barbă și maltrat cu o splendidă insistență – a rămas tot ovreiu și încă sionist. Adică o religie fără ritual, fără carne kușer, fără spălare pe mâini, fără cabală și fără rabin obligatoriu.”<sup>xxvi</sup> O altă interpretare a sionismului derivă din dorința de a realiza un proiect care de la stadiul de utopie, de tărâm ideal să devină un loc concret, un teritoriu pe care evreii să-l poată vedea și individualiza. „Contradicțiile proiectului

sionist – scinadat între utopie și un imperativ practic, „teritorialist”, sunt derivate de Fundoianu din tensiunea internă a iudaismului, oscilând între idei abstracte și „materialism”.<sup>xxvii</sup>

Un punct de vedere diferit este cel al lui Nae Ionescu definește care sionismul ca fiind „o acțiune prin care evreii au încercat să se smulgă soartei lor”.<sup>xxviii</sup>, fiind de părere că „viața în diaspora este însăși starea naturală a evreilor”.<sup>xxix</sup> Opinia ionesciană pornește de la ideea că sionismul nu este în niciun fel un mod de a curma suferința evreilor, ci mai degrabă crearea unui stat evreiesc în jurul Ierusalimului nu ar face decât să distrugă evreii ca popor: „Sionismul este fără îndoială, o încercare de a rupe cercul de suferință al fatalității iudaice – dar o încercare care nu poate duce decât cel mult la un rezultat: pierderea evreilor ca popor, prin sfârșirea mitului ierusalimit. Sionismul? Sinucidere! Și asta trebuie să fie o soluție!”<sup>xxx</sup> Declarațiile lui Nae Ionescu cu privire la sionism, violente și categorice, pun emfază pe negativitatea acestei posibilități de a soluționa problema evreiască, pe când în roman, sionismul este definit dintr-un alt unghi, pornind de la incapacitatea evreului de a experimenta direct acest proces care reiese nu din voința proprie, ci din voința unei întregi colectivități: „evreul nu e în stare să traiască direct, prin fenomen natural, un asemenea act de viață colectivă”, iar această idee este întărită de faptul că „mișcarea sionistă e un fapt de deznădejdie: o ridicare împotriva destinului”. Chiar dacă mai vehemente, afirmațiile lui Nae Ionescu sunt o continuare a ideilor expuse de Mihail Sebastian în roman. În același timp, „Sebastian se raportează constant la o identitate intelectuală ale căror baze au fost puse la ziarul lui Nae Ionescu”<sup>xxxi</sup>, acesta preluând ideile maestrului său, idei pentru care este apostrofat și catalogat ca antisemit, renegat și extremist.

De

subliniat, în ceea ce privește chestiunea identitară, este faptul că Mihail Sebastian produce confuzii prin punerea în opoziție a mișcării sioniste cu cea marxistă, confuzii care apar datorită

felului în care alege să trateze aceste chestiuni, iar reproșurile care i se aduc lui Mihail Sebastian de către Mircea Iovănel au la bază tocmai lipsa unor delimitări clare și modul haotic în care sunt prezentate: „Sebastian combină dialectica pulsiunilor generaționiste cu dialectica pulsiunilor etnicului, amestecând discursul identității iudaice și cu cel al identității generaționiste și punând pe același plan repulsia față de colectivism și lipsa de solidaritate cu victimele antisemitismului. Felul în care Sebastian amestecă lucrurile este unul care naște confuzii.”<sup>xxxii</sup>

Mihail Sebastian, prin concepțiile referitoare la sionism și asimilare, are un statut special în cadrul scriitorilor evrei de limbă română. Așa cum bine punctează Nicolae Manolescu, *în De două mii de ani...*, este evident că nu este propus un model de urmat, dimpotrivă fiecare dintre aceste căi posibile este doar expusă ca variantă. Prin urmare, din prezentarea laxă a acestor tendințe, reiese că nu este de acord nici cu susținătorii sionismului, nici cu cei care sunt în favoarea asimilării, chiar dacă din roman se întrezărește ideea conform căreia evreii își însușesc modul de trai, în acest caz, românesc și totodată sunt legați afectiv de pământul unde s-au născut și au crescut: „Sebastian nu împărtășea asimilaționismul lui Ronetti-Roman, din *Manasse*, nici nu se credea obligat moralmente să moară pe front, ca Ion Trivale. În plus, soluția creării unui stat evreiesc i se părea la fel de greșită, în încercarea de a da evreilor dreptul la unitate, ca și aceea marxistă care, punând lupta de clasă mai presus de etnic și religios, refuza să dea evreilor dreptul la diferență.”<sup>xxxiii</sup>

Iudaismul este prezentat în roman printr-o perspectivă metafizică, fiind trăit și experimentat prin noțiunea de rasă: „neamul evreiesc e, va să zică, deosebit de celelalte, purtând de două mii de ani povara unei culpe metafizice”<sup>xxxiv</sup> Aceeași opinie o are și Nae Ionescu care îi conferă dramei evreiești o explicație tot de ordin metafizic: „Suferi pentru că ești evreu; ai înceta să fii evreu în momentul în care nu ai mai suferi; și nu ai putea scăpa de

suferință decât încetând a fi evreu. Este, desigur, o apăsătoare fatalitate. Dar tocmai de aia nu e nimic de făcut: Iuda va agoniza până la sfârșitul veacului.”<sup>xxxv</sup> Toate acuzele care i s-au adus lui Sebastian odată cu apariția romanului *De două mii de ani...* sunt datorate nu temei evreității pe baza căreia își construiește universul romanesc, ci a manierei de a trata această temă folosind ca punct de plecare perspectiva metafizică a lui Nae Ionescu în ceea ce privește drama evreiască: „Alegând ca punct de plecare teza metafizică a lui Nae Ionescu după care evreul suferă prin necesitatea esenței lui, Sebastian a les dimpreună cu el toate consecințele care decurg de aici, inclusiv antisemitismul.”<sup>xxxvi</sup>

Deși sunt aduse în discuție mai multe eventuale rezolvări ale *problemei evreiești*, Mihail Sebastian nu propune prin *De două mii de ani* ...nicio soluție salvatoare, plauzibilă sau ideală a acestei realități: „romanul nici nu urmărește o teză anume, cum se întâmpla, de pildă, în drama lui Ronetti-Roman, ci rămâne la nivelul dezbaterii de idei, fără a exagera în nici o direcție:el aduce în discuție mai multe soluții posibile ale „problemei evreiești”, fără a conchide că vreuna din ele e mai viabilă și, pe de altă parte,dezvăluie neutru și punctele de vedere ale adversarilor naționaliști, evitând pamfletul și caricatura la care recurge un Felix Aderca în 1916, de pildă.”<sup>xxxvii</sup>

Prin prezentarea celor două mișcări: asimilarea și sionismul, constatăm că identitatea evreiască este pusă în pericol, se estompează, astfel că, pentru Sebastian, singura modalitate prin care identitatea poate fi reală și trăită este asumarea unei dublei identități. Plecând de la modelul dublei identități, pe care Camelia Crăciun îl definește ca „un construct intelectual și ca o utopie socio-politică, bazate doar pe o puternică fundație culturală și pe o voință unilaterală”<sup>xxxviii</sup>, cercetătoarea analizează romanul *De două mii de ani...* care „prezintă, sub formă narativă, ilustrarea proiectului „dublei

rădăcini”, prezentând drama intelectualului evreu aculturat din România interbelică”.<sup>xxxix</sup> Înainte de cercetarea propriu-zisă a romanului lui Mihail Sebastian, cercetătoarea analizează, pentru a ilustra acest model, articolul – „De două ori eu=1” în care Ury Benador încearcă să aducă la același numitor cele două lumi: cea evreiască și cea neevreiască, fiind de părere că cele două lumi pot coexista. Ulterior este cercetată ancheta revistei *Facla* care constă în răspunsurile oferite de scriitorii de origine evreiască la întrebarea legată de identitatea acestora, cu alte cuvinte dacă se consideră scriitori evrei sau scriitori români. Astfel că, această anchetă, prin *model sau/sau* scoate în evidență faptul că „nu poate exista un consens privind identitatea generică a scriitorului evreo-român.”<sup>xl</sup> și în același timp această deliberare „a arătat că singura categorie reală de intelectuali era cea a „scriitorilor evrei de limbă română”.”<sup>xli</sup>”

Prin romanul *De două mii de ani...* se creează un alt model identitar, modelul *și/și*, deoarece pentru Mihail Sebastian este imposibil să separe identitatea evreiască de cea românească: „Liber statul să mă decreteze vapor, urs polar sau aparat fotografic, eu nu voi înceta prin aceasta să fiu evreu, român și dunărean”. Este exprimată răspicat opinia conform căreia cel mai important lucru pe care trebuie să-l facă un evreu este să găsească o modalitate prin care să reconcilieze valorile evreiești cu cele românești, să găsească o formulă prin care cele două să cadă la învoială: „Mi se pare mai urgent și mai eficace să realizez în viața mea individuală acordul valorilor iudaice și al valorilor românești din care această viață este făcută, decât să obțin sau să pierd nu știu ce drepturi civice.” Pentru a fi împăcat cu această dublă identitate, evreul trebuie să reconcilieze cele două lumi, să găsească un echilibru între acestea, deoarece cel mai important lucru este realitatea intrinsecă, nu cea concretă, o realitate care prin asumarea celor două identități dă naștere unui individ unic: „A avut cineva mai multă nevoie de o patrie, de un pământ, de un orizont cu plante și animale. Tot ce este abstracție în mine a

fost corectat și, în bună parte, lecuit de o simplă priveliște dunăreană. Tot ce este febră a fost liniștit, a fost ordonat. Nu știi cum aș fi fost dacă m-aș fi născut în altă parte. Sunt numai convins că aș fi fost altul.”

*De două mii de ani...tratează problema evreiască* dintr-o perspectivă ontologică și metafizică, ca pe o luptă cu ceilalți și cu sine, lupta cu sine fiind mai greu de tolerat și, mai ales, mai greu de conviețuit cu ea, fiind ceva intrinsec care e în permanență cu tine: „Adversitatea lor, a antisemiților, ar fi, la urma urmelor, suportabilă. Ce ne facem însă cu adversitatea noastră, cu propria noastră adversiune?” Pentru protagonistul romanului nu există nicio modalitate prin care *problema evreiască* poate fi rezolvată. Evreitatea este o realitate din care nu poate evada, „astfel încât nici una dintre soluțiile politice propuse – nici socialismul, susținut de un S. T. Haim, nici sionismul, reprezentat de un Sami Winckler, nici idișismul, pentru care militează un Abraham Sulitzer, nici, la extrema cealaltă, politica antisemită - nu va putea rezolva vreodată cu adevărat problema lui, care e în fond o problemă ontologică.”<sup>xlii</sup> În universul ficțional, creat de Sebastian, singura realitate versosimilă, atunci când este adusă în discuție componenta identitară, este cea în care este evreu, român și dunărean.

Prin abordarea conceptelor de sionism și asimilare, Mihail Sebastian propune o nouă perspectivă asupra identității evreiești, aceasta fiind un construct prin care evreul este definit prin coexistența celor două componente identitare: românitatea și evreitatea, componente care se completează formând un tot indisolubil. În același timp, Mihail Sebastian aduce o nouă viziune asupra modului în care evreul se autopercepe, influențele ideilor lui Nae Ionescu fiind evidente prin tratarea temei evreității dintr-o perspectiva metafizică. Dar dacă la nivel ficțional identitatea românească și cea evreiască nu pot fi delimitate, în realitatea concretă a vremii, datorită contextului



socio-politic de la sfârșitul anilor '30 și a antisemitismului legalizat, Mihail Sebastian, omul, nu scriitorul, își definește propria identitate ca fiind cea evreiască, identitate asumată în momentul în care acesta refuză convertirea religioasă la catolicism.

## Bibliografie

G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Editura Minerva, 1985.

Camelia Crăciun, Scriitori evrei de limbă română: de la rebeli marginali la critici canonici, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2018.

B. Fundoianu, B. Fundoianu. Iudaism și elenism, ediție îngrijită de Leon Volovici și Remus Zăstroiu, București, Editura Hasefer, 1999.

Nae Ionescu, Prefața romanului De două mii de ani..., București, Editura Cartex, 2016.

Mircea Iovănel, Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică, Iași, Editura Polirom, 2012.

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

Ovidiu Morar, Scriitori evrei din România, București, Editura Ideea Europeană, 2006.

Andrei Oișteanu, Imaginea evreului în cultura română, București, Editura Humanitas, 2001.

Lucian Pricop, în De două mii de ani..., București, Editura Cartex, 2016

Mihail Sebastian, De două mii de ani..., București, Editura Cartex, 2016.

# CARTOGRAFII ALE MEMORIEI ÎN PROZA RUXANDREI CESEREANU ȘI A TATIANEI ȚIBULEAC

GABRIELA-EMILIA MERCE

Universitatea de Vest din Timișoara

## **Abstract**

*The starting point of my study is represented by two works, **Grădina de sticlă** (Tatiana Țibuleac) and **Un singur cer deasupra tuturor** (Ruxandra Cesereanu). These are two novels that organize their narrative discourse following the relation trauma-memory-identity. In fact, Tatiana Țibuleac and Ruxandra Cesereanu emphasize in their proses how can a social identity be recreated, when everybody feels the terror enforced by the authority. In this case, when you lose everything, you become vulnerable and this feeling causes the alienation, the break. Therefore, in this paper, we will show how the memory reopens the dialogue with the past, more exactly with a traumatic past. We will illustrate also the fact that in the process of remembering the space changes the identity their attributes.*

## **Keywords**

*postcommunism, memory, trauma, identity, literature*

## **În căutarea unei direcții**

Discursul despre proza românească contemporană din ultimele decenii urmărește de cele mai multe ori identificarea unor direcții tematice în ceea ce o privește. În acest sens, studiile critice identifică înainte de toate un tip de proză care coboară în real, în banalul cotidian, cu precădere, și care întreține discuția despre existența unui tipar *neorealist*, ce proiectează duritatea prezentului, astfel încât „ocultând istoria, romanul contemporan

a preferat o anumită indiferență la procesele complexe ale memoriei, alegând deseori să urmărească realitatea imediată, adică modul în care a reacționat societatea la fenomenul tranziției.”<sup>xliii</sup>. Narațiunile vor refuza, în consecință, imediat după căderea comunismului, „tema obsedantei revoluții ca și pe cea a obsedantului comunism, propunând, în schimb, propriile teme, furnizate de libertatea de călătorie, libertatea sexuală, dezamăgiri și detabuizări”<sup>xliv</sup>.

O astfel de proză pătrunde în realitatea imediată și preia comportamente pe care le transpune în actul narării printr-o denudare a limbajului, exegeza definind proza contemporană românească în relație cu termenii-umbrelă *minimalism*, respectiv *mizerabilism* în contextul identificării unei specificități a literaturii de după 2000, care să-i legitimeze autenticitatea în raport cu literatura de până atunci. Alex Goldiș afirma, de altfel, în cadrul unui dialog cultural, că „Este foarte greu de făcut o panoramă a prozei de după 2000 [...] însă, câteva direcții centrale [...] pot fi delimitate”<sup>xlv</sup>, și anume: există o proză care își trasează cadrele în cotidianul banal, definită fiind și printr-o „formulă biografistă”<sup>xlvi</sup> (ca de exemplu narațiunile lui Adrian Schiop, Ioana Baetica etc.), precum și una care preferă reîntoarcerea la poveste (ca în cazul romanelor scrise de Florina Ilis sau de Lucian Dan Teodorovici, autori care preferă o construcție narativă mai amplă, fluidă). În același context, Vasile Spiridon amintește de prezența unei proze erotice, a unei proze despre identitățile la „graniță”, întâlnite la autori precum Cecilia Ștefănescu, Alexandru Vakulovski etc. Printr-o astfel de literatură, instinctualitatea este revelată și, mai mult decât atât, se înscrie în acel tip de proză care „funcționează pe dimensiunea «prezentismului».”<sup>xlvii</sup>. Totodată, Oliver Anghel menționează în studiul *Proza de creație a generației 2000* că „Discursul autenticist al douămiiștilor denunță programatic atracția pentru obscenitate [...], încercând să exorcizeze, astfel, agresivitatea și violența existențială, printr-o amorsare vizionară.”<sup>xlviii</sup>. Tot el

mai remarcă: „O tendință interesantă a prozei actuale este literatura pentru copii.”<sup>xlix</sup>, cea care își construiește un discurs narativ în jurul temei copilăriei, dar care nu e destinată copiilor, romanul Florinei Ilis *Cruciada copiilor* sau al lui T. O. Bobe *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* fiind exemplele propuse de Anghel, la care putem adăuga romanul lui Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!*.

Însă, pe fondul experienței traumatice a veacului trecut, care a contribuit la perpetuarea unei stări de pierdere, există și o dimensiune a prozei ultimelor decade, care este susținută de preferința pentru o literatură a memoriei, întrucât „«Toate marile opere de artă central-europene ale acestui secol, inclusiv cele din zilele noastre, pot fi înțelese ca fiind lungi meditații pe tema sfârșitului umanității.»”<sup>li</sup>. Amintirea trecutului va deveni în fapt o acțiune voluntară, care derivă din necesitatea perpetuării unei identități pe de o parte, iar, pe de altă parte, este „un gest cu caracter proiectiv, care se petrece întotdeauna în prezent”<sup>li</sup>. Memoria a funcționat și funcționează deci ca un nucleu care generează coerență prezentului, întrucât aceasta reflectă coordonatele primare în ceea ce privește dialogul cu *celălalt*. Totodată, memoria creează în imaginarul colectiv un spațiu de referință, care va permite relaționarea cu *alteritatea*.

De aceea, în plan cultural, având în vedere tensiunea pe care a generat-o secolul trecut și, mai mult decât atât, trauma pe care a provocat-o, este de așteptat ca literatura să se ralieze la noul climat socio-cultural. Ion Bogdan Lefter enunță în primele pagini ale studiului *Despre identitate. Temele postmodernității* că „diversitatea ține de însăși structura postmodernității, de multiplicitatea discursurilor ei.”<sup>lii</sup>. Așadar, refuzul memoriei sau pactul cu memoria animă spațiul socio-cultural printr-o dinamică specifică. Lefter mai semnalează, de altfel, că subiectele care suscită spațiul academic, mai ales, sunt multiculturalismul, postcomunismul, modelul cultural, respectiv

metamorfoza canonului. Rezultă așadar că într-o epocă a transmutărilor, a transformărilor și a tranziției, memoria este cea care asigură conexiunea cu vechiul model, întrucât „Traumele secolului, relația ingrătă cu trecutul, experiențele degenerante de înțelegere a propriei genealogii au contribuit la o necesitate crescândă de reconfigurare a istoriografiilor, importanței mărturiilor și reprezentărilor.”<sup>liii</sup>.

Literatura memoriei va transgresa așadar actul narării, ilustrând valențele cultural-istorice, întrucât „Relația cu memoria, cu uitarea, legătura indisolubilă public-privat sunt un joc în analizele narațiunilor traumei care permit accesul cititorilor la experiența traumatică.”<sup>liv</sup>, prin astfel de narațiuni redându-se, de fapt, trecutul ascuns de o istorie falsificată. Se va institui, din acest punct de vedere, un cult al amintirii, care va avea drept obiectiv depășirea rupturii prin refacerea într-un plan imaginar a unei traume colective, al sentimentului înstrăinării. Astfel, „eforturile de a depăși șocul schimbării de paradigmă se translatează într-o amplă literatură a confesiunii, o literatură a martorilor și a mărturiei, așa cum s-a întâmplat în prima decadă după sfârșitul celui de-al doilea război mondial (*sic!*), unde evenimentul traumatic era revelarea publică a ororilor Holocaustului, mai apoi și a Gulagului.”<sup>lv</sup>. Totodată, Sanda Cordoș afirmă în studiul *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura postbelică* faptul că „trecerea de la o lume la alta, de la dictatură la postcomunism, este o problemă cardinală și pun propria artă în primul rând în slujba acestei investigații”<sup>lvi</sup>.

Rememorarea va determina, prin urmare, crearea unui discurs specific, definit printr-un algoritm simplu, care prevede o relație de interdependență între memorie, cultură și societate. Această reprezentare tripartită constituie și punctul de plecare al lucrării lui Paul Ricoeur, care în lucrarea *Memoria, istoria, uitarea* propune definirea memoriei din perspectiva dublei raportări:

memoria e evocare, dar este și căutare sau reamintire<sup>lvii</sup>, existând o memorie care repetă, respectiv una care imaginează. Asemănător, Maurice Halbwachs în studiul *Memoria colectivă* va distinge două tipuri: există o memorie individuală, respectiv una colectivă<sup>lviii</sup>. Mult mai pragmatic, Foster afirmă: „Fără memorie, noi nu am fi capabili să vorbim, să citim, să identificăm obiectele ce ne înconjoară, să călătorim sau să întreținem relații personale”<sup>lix</sup>. Astfel, memoria ordonează relațiile interumane, stabilind o legătură între *ceea ce se vede* și *ceea ce se înțelege*. De aceea „Recuperarea memoriei este cel mai complex proces al postcomunismului.”<sup>lx</sup>, literatura devenind un instrument predilect pentru reprezentarea trecutului.

Romane precum *Un singur cer deasupra tuturor* sau *Grădina de sticlă* vor reflecta, în definitiv, o lume dezrădăcinată, a nonsensului, gravitată de personaje-idee, care configurează o *memorie colectivă*. Astfel, „Nu istoria a însemnat nucleul de interes al prozatorilor în post-comunism, ci memoria individuală și apoi cea colectivă, iar când ne referim la memorie, ne gândim la modul ei de a opera, la mecanismul care permite recuperarea unui trecut atât de bine camuflat în istoria falsificată.”<sup>lxi</sup>. În lucrarea de față, vom urmări felul în care Ruxandra Cesereanu și Tatiana Țibuleac își construiesc discursul narativ despre *identitate* și *alteritate* în raport cu *memoria*, care formează o atât o identitate socială, cât și una culturală. Astfel, vom arăta că „romanul românesc postcomunist redescoperă rolul memoriei literare, expunând personaje care deconstruiesc istoria falsificată și efectele sale asupra omului.”<sup>lxii</sup>, întrucât atât Cesereanu în romanul *Un singur cer deasupra tuturor*, cât și Țibuleac în *Grădina de sticlă* propun formule narrative care să ilustreze impactul pe care *memoria* îl are în definirea unei identități primare.

Romanul lui Cesereanu și cel al lui Țibuleac radiografiază un trecut recent asemeni lui Dan Lungu în *Sunt o babă comunistă*, lui Radu Pavel Gheo în *Noapte bună copii!* sau asemeni lui Bogdan Suceavă în *Noaptea când cineva a murit pentru tine*. Dacă în cazul lui Cesereanu, perspectiva documentaristă este puternic vizibilă, romanul acesteia fiind constituit dintr-o serie de reprezentări care configurează, prin structura cinematografică, o imagine revelatoare despre comunism, în cazul lui Țibuleac țesătura narativă oferă ritmicitate și poveste discursului.

### **Memoria lor, a tuturor**

Referitor la romanul lui Cesereanu, Andrei Simuț consideră că *Un singur cer deasupra tuturor* reprezintă „o summa a istoriei și trășăturilor trecutului comunist.”<sup>lxiii</sup>. „Camera” se deplasează constant la Cesereanu și urmărește destine individuale, dar sunt destine care au în comun același spațiu de referință. E un spațiu care împiedică relaționarea deschisă, necenzurată cu *celălalt*. Astfel, deși fiecare capitol al romanului ilustrează experiența unui alt personaj în relație cu dictatura comunistă, de fapt, istoriile personale, mărturiile se completează reciproc, oferind o imagine complexă despre felul în care s-a articulat în memoria individuală, iar mai apoi în cea colectivă, imaginea realității comuniste.

Astfel, având „comunismul drept personaj-cadru, asumându-l ca pe o stare firească, ca pe o forță a naturii, distantă și de neînțeles, ca pe un decor fascinant unde viața poate să se desfășoare în ritmurile ei”<sup>lxiv</sup>, în romanul Ruxandrei Cesereanu memoriile individuale vor perpetua o memorie colectivă aflată în disonanță cu realitatea prefabricată prin discursul istoriilor. Capitolul intitulat *Lucreția* va reflecta, din acest punct de vedere, pe de o parte, strategiile pe care autoritatea le-a urmat cu scopul de a impune un sistem de gândire unic, mutilarea unei memorii

individuale care transmite intergenerațional valori și atitudini primare reprezentând principalul obiectiv în formarea unei noi societăți. Pe de altă parte, *Lucreția* prezintă o lume dezintegrată, un spațiu vid al memoriei, golit de imagine, în care cunoscutul este de nerecunoscut, întrucât „Când se întorseseră acasă din război și din refugiu satul era plin de buruieni și de șobolani [...]. Oamenii nu plângeau însă, ci râdeau de șobolanii ăia: satul nu mai era ocupat de nemți sau de ruși, ci de șobolani.”<sup>lxv</sup>. Deși această realitate este mai întâi acceptată, aceasta urmează a fi greu de suportat odată cu impunerea noii ordini politice, deoarece „într-o seară, când tovarășii în haine de piele și cu băști negre pe cap îl ridicaseră din casă pe bătrân Lucreția pricepu ce era de priceput: trebuia să fugă undeva și unde altundeva decât în munți.”<sup>lxvi</sup>. Ruxandra Cesereanu va opera așadar în romanul său cu mărturiile celor care și-au expus public o memorie individuală traumatizantă, construindu-și sistematic discursul narativ prin preluarea unor imagini-simbol grefate în memoria colectivă, pe care le revizitează prin atribuirea acestora memoriilor individuale, personale. În acest fel, memoriile individuale vor surprinde acea generalizare a deviației și instituirea acesteia ca normă.

Încă din primele pagini, narațiunea se dezvoltă la Cesereanu în jurul marilor teme care fac trimitere la regimul comunist, și anume rezistența în munți sau instituționalizarea violenței. Din acest punct de vedere, cartografierea unei memorii colective formate sub dictatura comunistă impune identificarea factorilor care au subjugat-o. Astfel, opresiunea (*Lucreția*), persecuția (*Leontin*), munca silnică (*Alexandru*), instituționalizarea violenței, înfometarea, dezrădăcinarea (*Johann* sau *Padre Basilio*), instituirea unei neîncrederi în *celălalt* (*Anda*), crearea unei societăți rigide în care libertatea de exprimare era cenzurată (*Valeriu*) au dat naștere unei memorii colective traumatice și unor identități în ruptură în lipsa unui dialog cu *alteritatea*.



În romanul Ruxandrei Cesereanu identificăm, de altfel, o preferință pentru categoria vulnerabililor, întrucât metamorfoza unei memorii colective este determinată de generalizarea sentimentului nesiguranței, rezultând o destabilizare de la centru a socialului. Personajele vulnerabile sunt cele care devin victimele sistemului, fiind colportorii unei memorii fabricate, care consideră diferitul un pericol ce trebuie anihilat. Capitole din roman precum *Tinu* sau *Patiușa* prezintă destinele unor personaje ce acționează împotriva vechii ordini pe care o definesc ca nefirească, malignă. Analizând cele două capitole amintite anterior, vom observa că Cesereanu se raportează constant la structurile narrative pe care memoria colectivă le-a înregistrat. Astfel, violența devine un factor inhibitor pentru cei care resimt opresiunea, dar pentru cei care o promovează reprezintă o validare a rolului pe care îl dețin în formarea, definirea *omului nou*. Personajului Tinu, din capitolul care-i împrumută numele, „îi plăcea aventura asta, să vâneze dușmani ai poporului, fiindcă se simțea puternic și tânăr.”<sup>lxvii</sup> și „se mira în sinea lui de femeia aceea. Ce căuta ea pe munte? Era sănătoasă la minte?”<sup>lxviii</sup>. Deci, pentru Tinu nu el reprezenta deviația în raport cu *ceilalți*, ci, dimpotrivă, cei care se opun sistemului. Patiușa, din capitolul omonim, îl va surclasa pe Tinu în ceea ce privește îndoctrinarea comunistă, întrucât „nu făcuse altceva decât ce îi ceruse Partidul. Să faci moarte de om nu era așa o catastrofă: în viață trebuie să faci și moarte de om. Iar el nu simțise nimic atunci. Nu simțise că omoară pe cineva cu ranga ori cu bolovanul, ci doar face un lucru necesar și adevărat împotriva acelei cărni care era moale și scârboasă.”<sup>lxix</sup>. Mai mult decât atât, acesta găsește necesară instituționalizarea violenței, deoarece „Fără ură de clasă nu s-ar fi putut munci la crearea unui astfel de organ sănătos.”<sup>lxx</sup>.

## Identitate și identități

În ceea ce o privește pe Tatiana Țîbuleac, spre deosebire de Cesereanu care reconstituie un trecut traumatic prin suprapunerea unor mărturii-cheie, aceasta preferă să reprezinte realitatea comunistă prin coborârea în intimitatea personajului feminin Lastocika. De altfel, dacă Cesereanu urmărește metamorfozele unei identități socio-culturale care determină o identitate personală, în cazul lui Țîbuleac, mai importantă este identitatea personală, primară, traumatică. Astfel, în romanul Tatianeii Țîbuleac „Trauma biografiei pierdute este compensată prin recuperarea memoriei personale și ficționalizarea acesteia”<sup>lxxi</sup>, fapt remarcat încă din incipitul romanului, deoarece „Mă nasc noaptea, am șapte ani. M-ar lua în brațe, însă are mâinile ocupate.”<sup>lxxii</sup>.

*Grădina de sticlă* urmărește așadar destinul unei fete care crește între două limbi și între două culturi, context care generează, în fapt, o memorie traumatică și, în același timp, o identitate în ruptură. Lastocika, personajul feminin în jurul căruia este țesut discursul narativ, reflectă compasiunea pentru suferință, ceea ce rezultă și din următoarea secvență: „Nicio altă dimineață nu a fost ca aceea, prima, când m-am trezit în patul ei. Dormisem exact pe mijloc, ca o umplutură. Cinci fete ar fi încăput lângă mine dacă ne-am fi culcat toate de-a curmezișul [...]. La internat aveam doar o pătură. A mea mirosea a șoareci, dar se putea și mai rău.”<sup>lxxiii</sup>. Observăm că la Țîbuleac până și asocierile lexicale trădează o identitate multiplă care se metamorfozează de îndată ce resimte constrângerile unei memorii colective, care se impune memoriei personale. Structuri de tipul „M-ar lua în brațe, dar are mâinile ocupate.”<sup>lxxiv</sup>, „Dormisem exact pe mijloc, ca o umplutură.”<sup>lxxv</sup>, „aveam doar o pătură”<sup>lxxvi</sup> trădează o identitate vulnerabilă, manipulabilă, ușor de supus unei epuizări fizice, întrucât copila Lastocika este doar instrumentul care i-ar putea oferi Tamarei Pavlovna stabilitate economică.

Mai mult decât atât, romanul Tatianeii Țibuleac prezintă factorii care impun un cod identitar comun unui grup social, însă, în momentul în care schimbările geopolitice retrasează granițele unui stat, vom constata faptul că memoriile vor impune o identitate în ruptură, întrucât nu mai există o comunicare nealterată cu trecutul. În acest sens, relația cu spațiul va genera un tipar cognitiv specific, înregistrat de o identitate personală. Raportându-ne la romanul *Grădina de sticlă*, remarcăm că structuri narative de tipul „Există în Chișinău o stradă – cea mai lungă și mai anevoioasă stradă din lume. Pe strada aceea, clădirile, copacii, semafoarele, chiar și lăzile de gunoi, chiar și gropile, știu cuvinte în limba rusă. O singură dată mi-a spus: decât să vorbesc ca o proastă rusește, mai bine să vorbesc moldovenește.”<sup>lxvii</sup> reflectă o problemă în ceea ce privește asumarea unui cod identitar când realitatea istorică impune un alt sistem valoric și cultural. Trecerea de la o administrație politică la o altă guvernare în decursul câtorva ani produce o instabilitate redată de apariția unor structuri culturale hibride în care limbile se amestecă și încearcă să se domine reciproc. Astfel, se va institui o generalizare a deviației de la codul identitar primar, întrucât acesta nu mai oferă siguranță socială.

În același context, definiția identității în relație cu limba vorbită va impune perspective multiple. Vom observa că, în cazul Lastocikăi, a crește între două limbi înseamnă a determina crearea unui spațiu-punte, care presupune *a fi mereu între*. Secvența „Prin aprilie începusem să primesc mai puține triumphiuri în frunte. Puteam să cumpăr de la magazin câte ceva fără a mă face de rușine. Deși toate vânzătoarele înțelegeau moldovenește, de vorbit nu vorbea niciuna. Moldovenii, în schimb, știau toți limba rusă și o vorbeau ori de câte ori trebuia. Trebuia mai tot timpul. Să nu vorbești rusește la Chișinău era, cel puțin, incomod. Poate doar la piață scăpau cu moldoveneasca. În locurile mai spălate se vorbea în limba omenească. Cu cât vorbeam mai bine rusește, cu atât mă vedeam mai departe.”<sup>lxviii</sup>

ilustrează, în fapt, un cod cultural și identitar modificat prin forță, prin producerea unei rupturi de realitatea lingvistică cunoscută.

De remarcat este și faptul că memoria individuală va susține în cazul de față discursul despre o identitate transnațională, care depășește granițele rigide ale unei istorii, astfel încât „Discuțiile despre «ocupanți» – cum erau numiți, mai nou, ușii – continuau. Nu știam de partea cui să fiu. Școala îmi era moldovenească, însă rusa îmi plăcea mai mult. Vorbeam rusește în curte, la magazin, în oraș. Adică peste tot. Greta cea cu creta începuse altă vrăjeală. «Limba noastră e limba română, nu moldovenească», o auzeam vorbind pe coridoare. Copiii o ascultau cu gurile căscate. Într-o zi m-am dus să o ascult și eu, însă mare lucru nu am înțeles. De exemplu, spunea ea, pe vremuri, Moldova a fost lipită – așa a spus! – de România. «Cu ce lipită?», am întrebat-o și s-a supărat pe loc. Apoi spunea că rușii i-au ucis pe toți moldovenii deștepți, lăsându-i vii doar pe cei proști. Aici, mă rog, nu știam ce să zic. Iar la sfârșit ne-a șoptit că taică-său o învățase să citească cu *grafie latină*.<sup>191</sup> Fundamentul identitar al unui grup este revelat de secvența redată, însă observăm că atunci când istoria cauzează o suprapunere forțată a două sau mai multe limbi se va produce nu doar o hibridizare lingvistică, ci va rezulta și o identitate culturală duală. În procesul trecerii de la o limbă la alta, în cazul Lastocikăi se produc mutații identitare, care vor condiționa relaționarea cu *celălalt*. *A fi mereu între* va alimenta și o nevoie de recunoaștere identitară într-un spațiu al hibridizării culturale, motiv pentru care în contextul unei relaxări sociale „Tot mai mulți moldoveni spuneau deschis că au limba lor, cu accentul pe *noastră*. Limba noastră, limba noastră – de la televizor, la radio, din guri. Pentru unii ruși, acestea au fost primele cuvinte moldovenești care le-au intrat în cap. Drept că și singurele.<sup>192</sup> Țîbuleac expune în fapt un destin colectiv prin radiografierea unei identități primare în ruptură cum este cea a Lastocikăi.

Astfel, traseul existențial al personajului feminin redă parcursul istoric al unui spațiu ale cărui granițe au fost constant retrasate. Tocmai aceste redefiniri teritoriale au întreținut sentimentul întrăinării, al rupturii și al dezrădăcinării.

## Concluzii

Așadar, ficționalizarea unei traume transmise intergenerațional instituie o relație cu trecutul. Prin rememorare, se reactivează dialogul cu trecutul, care permite și redarea unei imagini complexe despre felul în care s-a articulat un traseu existențial. Literatura memoriei realizează radiografiile care completează sau deturneză reprezentările standardizate de discursul istoriei. În cazul romanului Ruxandrei Cesereanu, „camera” a urmărit destinul unei societăți mutilate prin teroare, a unei societăți dezrădăcinată, a unei societăți private de la dialogul cu *alteritatea*. În schimb, în romanul Tatianeii Țîbuleac am remarcat o demitizare, o demistificare a evenimentelor traumatice. Cele două romane sunt însă convergente, complementare, întrucât ilustrează o relație de interdependență, stabilită între o memorie individuală și una colectivă, ceea ce determină crearea unor spații specifice. Așadar, spațiul descris în romanul *Un singur cer deasupra tuturor* – un spațiu închis – a generat spaimă, teroare, fiind un spațiu-limită, ce privează omul de libertatea de exprimare. Însă, în romanul Tatianeii Țîbuleac am regăsit un spațiu-mobil, configurat din perspectiva personajului feminin, al cărui destin configurează facerea și desfacerea unei lumi.

Totodată, dacă Ruxandra Cesereanu a expus destine care configurează o memorie colectivă traumatică, Tatiana Țîbuleac a pătruns în imaginarul colectiv despre comunism, însușindu-și-l prin configurarea unui spațiu care prinde între granițele sale identități în formare, identități în ruptură. Punerea în oglindă a celor două romane se datorează și faptului că reflectă aceleași imagini cu toate că spațiul de referință este altul. Dacă la

Țibuleac românitatea, adică identitatea etnică mai ales, e disputată în raport cu sistemul comunist, la Cesereanu identitatea socio-culturală e cea reprezentată ca fiind supusă metamorfozei. În definitiv, în *Grădina de sticlă* există *Un singur cer deasupra tuturor*, întrucât fragilitatea unei istorii camuflata este depășită prin relevarea unei identități traumatice, purtătoarea unei memorii reconfigurate prin acceptarea traumei ca devenind parte dintr-un cod cultural. Astfel, romanul contemporan devine „un roman al reconstrucției indirecte a istoriei prin intermediul instrumentului mnemotehnic. Nu este un roman memorialistic pentru că memorialistica continuă perpetuarea auto-reflexivității [...], ci un roman al diferitelor procese mnemotehnice, mai mult sau mai puțin directe, mai mult sau mai puțin evidențiate sau ocltate în cotidian.”<sup>lxxxix</sup>.

## **Bibliografie:**

\*\*\*, *Dezbateri: Proza românească în mileniul III (2001-2013)*, disponibil online pe <https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/?fbclid=IwAR2KJaallbAAL141aEhakiTTJsPTutXP786eSbd1mfzZV-ZbplcWhQC0>, accesat la data de 13.10.2019.

Anghel, Oliver, *Generația de creație 2000*, Pitești, Tiparg, 2013.

Bergson, Henri, *Mémoire et vie*, textes choisis par Gilles Deleuze, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

Butușină, Elena, *Autism și creativitate. Identități narative în proza contemporană*, București, Tracus Arte, 2013.

Cesereanu, Ruxandra, *Un singur cer deasupra lor*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Polirom, 2015.

Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Cartea Românească, 2012.

Dinițoiu, Adina Gabriela I., *Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990*, disponibil online pe [http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Dinitoiu\\_Adina.pdf?fbclid=IwAR1s5VyGzaZVVUeSvwgefuvVBu8vMX\\_jgVjQ4aMRdr7RZg8UKGti8RRnA2U](http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Dinitoiu_Adina.pdf?fbclid=IwAR1s5VyGzaZVVUeSvwgefuvVBu8vMX_jgVjQ4aMRdr7RZg8UKGti8RRnA2U), accesat la data de 30.10.2019.

Foster, Jonathan K., *Memory: a very short introduction*, Oxford University Press, 2009.

Halbwachs, Maurice, *Memoria colectivă: eseuri de ieri și de azi*, traducere de Irinel Antoniu, Iași, Institutul European, 2007.

Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Pitești, Paralela 45, 2004.

Mironescu, Andreea, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, disponibil online la

[http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Mironescu\\_Andreea.pdf?fbclid=IwAR0ph1xGkkmh0qIkC3\\_WVv7XWomDaY24Wwbg0ch96Qhi0T\\_uveiRU7ITPGg](http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Mironescu_Andreea.pdf?fbclid=IwAR0ph1xGkkmh0qIkC3_WVv7XWomDaY24Wwbg0ch96Qhi0T_uveiRU7ITPGg), accesat la data de 30.10.2019.

Opreșcu, Florin, *Romanul românesc și morfologia puterii*, Iași, Institutul European, 2018.

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.

Simuț, Andrei, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, disponibil online la

[http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut\\_Andrei.pdf?fbclid=](http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut_Andrei.pdf?fbclid=)

IwAR1N7l4zaGkanL3EjRjXUOfc2RajVX78u2zOCRUAU7c8  
dO9dPTLAsCKNrFQ, accesat la 30.10.2019.

Țîbuleac, Tatiana, *Grădina de sticlă: roman*, ediția a II-a,  
Chișinău, Cartier, 2018.



# IMAGINI CULTURALE ISTORICE ÎN LIRICA LUI BLAGA

MIHAELA-OANA GOGOȘEANU

Universitatea de Vest din Timișoara

[mihaela.gogoseanu00@e-uvvt.ro](mailto:mihaela.gogoseanu00@e-uvvt.ro)

*Abstract: The aim of this paper is to identify, in Lucian Blaga's poetry, historical images of several foreign cultures, such as African, Indian and Ancient Greek. Starting from his outline from the Trilogy of Values, we will select poems where few dimensions of these three cultures are depicted. Even though they appear to be far from the Romanian stylistic matrix, key aspects of the historical cultural images compose a unique vision that imprint the structure of Blaga's imaginary.*

**Keywords:** cultural morphology, African culture, Indian culture, Ancient Greek culture, Lucian Blaga's poetry

## **Considerații preliminare**

Spațiul românesc a reprezentat pentru Lucian Blaga o puternică sursă de inspirație, numeroase creații ale acestuia având în vedere folclorul autohton sau universul cultural românesc. Însă, realizând o incursiune printre studiile sale filosofice, este observabilă și raportarea la alte culturi, precum cea greacă, cea indiană, sau africană, situație de altfel necesară pentru crearea unei viziuni despre lume și pentru a înțelege diferite aspecte ale vieții, perspective ori scopuri ale filosofiei, dar și pentru a-și configura „teoria sa asupra creației culturale – ca unitate între stil și metaforă” (Petrescu, 2003: 73). În fond, lui Blaga i s-a reproșat „reducția sufletului românesc la o perspectivă de lirism

și extaz a spațiului mioritic” (Uscătescu, 1987: 14), iar orizontul nu poate fi deschis decât prin seninătatea exigentă a unor problematizări: „Este vorba [...] de o permanentă tensiune și sfidare, dar și de seninătate, cugetare, singurătate și dialog cu sine însuși. O autentică viziune panoramică asupra culturii, ca fenomen văzut în profunzime și în evoluția sa istorică, depinde acum mai mult ca oricând de această atitudine fundamentală a omului. Nici când omul n-a posedat mai multe cunoștințe despre cultură și istoria ei. Dar nici nu s-a simțit proiectat cu mai multă putere în afară culturii și a esenței ei.” (*Ibidem*: 33).

Astfel, în *Trilogia culturii*, în *Trilogia valorilor*, în *Filozofia stilului*, dar și în alte studii de natură filosofică, Blaga face referiri la culturi diferite de cea proprie pentru a teoretiza cât mai clar diferite concepte. Cel mai interesant rezultat al cercetărilor se află în *Trilogia culturii*, unde, sub influența școlii filosofice germane, este configurată aproape fiecărei culturi o *matrice stilistică*. Aceasta reprezintă un complex inconștient, ce include, din punct de vedere structural, patru categorii stilistice-abisale: orizontul temporal și orizontul spațial, accentul axiologic, atitudinea (anabasică, catabasică sau neutră) și năzuința formativă (Blaga, 2018: 140). Mai degrabă speculative decât științifice în mod riguros, schematizările propuse de Blaga își au propriile limitări, chiar și după ce scriitorul face o evaluare a teoriilor deja existente, însă studiul nostru nu se va axa pe această dimensiune.

Dacă în context filosofic culturile străine sunt supuse unui studiu morfologic, în context literar acestea vin să răspundă unor întrebări pe care Leo Frobenius le adresează la începutul unui studiu intitulat *Cultura Africii*: ce vedem și cum vedem o lume diferită de a noastră, o lume care se abate de la concepția lumii care „ne-a fost moașă”? (Frobenius, 1982: 6). Răspunsul reprezintă, într-o oarecare măsură, și subiectul lucrării de față. Astfel, ne propunem să conturăm o imagine a culturilor antică

greacă, indiană și africană în imaginarul poetic blagian. Pe lângă motivul anterior anunțat de selectare a acestei teme (discrepanța dintre culturile descrise în poeme și originile culturale ale autorului), mai există și argumentul identificării mult mai dificile și mai rare a unor elemente de morfologie culturală sau asociate unor lumi diferite de cea europeană (și românească) ce acaparează majoritatea liricii lui Lucian Blaga. De altfel, pe parcursul întregii lucrări, menționăm că am preferat să extragem ocurențele din lirica blagiană care fac trimitere directă la cele trei dimensiuni ale imaginarului cultural istoric. Având în vedere că Blaga sumarizează anumite tipare culturale (mai ales în privința coordonatelor spațiu-timp) într-o manieră destul de problematică pentru cercetător, datorită posibilității unor superpozări sau contaminări (iar viziunea reduționistă este criticată de poetul însuși), ne-am limitat la căutarea unor referințe explicite, de natură spațială, filosofică ori mitologică. Demersul nostru va parcurge imaginile culturale de la cele posibil compatibile la cele aparent disjuncte culturii române, la cele exotice, pentru a realiza un periplu gradat.

## **Cultura antică greacă**

Dintr-o perspectivă cantitativă, cultura Greciei antice este cea mai proeminentă dintre cele analizate de noi în lirica blagiană, dar și cea mai familiară receptorului autohton. Deși parte a spațiului geografic european, cultura antică greacă își configurează o matrice stilistică independentă, temporalitatea situând-o la bazele a ceea ce înseamnă cultura europeană, dar având forme total diferite de aceasta. În studiile filosofice bliagiene, această lume este descrisă destul de analitic, fiind surprinse diferențe în cadrul matricei stilistice. Conform tabelului rezumativ din *Trilogia valorilor*, categoriile stilistice-abisale ale culturii grecești sunt: spațiul limitat, timpul circular, tendința tipizantă, staticul și afirmarea în orizont. În schimb, în *Trilogia culturii*, timpul circular i se adaugă și timpul-cascadă,

regăsit în mitologii și în metafizica platonice: „Dar «timpul-cascadă» nu e prezent, ca fundal, numai în diverse mitologii. Într-un sens, același orizont îl întrezărim bunăoară și în metafizica platonice, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecție și crestată de urâțenie, e precedată de lumea Ideilor, singura realitate neaoșă, singura existență fără pată.” (Blaga, 2018: 78-79).

Acest orizont cultural este cel mai pregnant, după cel european, în lirica lui Lucian Blaga, fapt cauzat cel mai probabil de moștenirea lăsată de acesta bătrânului continent, care a reprezentat fundamentele a ceea ce însemna cultura europeană la acel moment și a ceea ce reprezintă ea astăzi. Cultura greacă reprezintă pentru urmașa ei acei *giganți pe ai căror umeri stau piticii* (cultura europeană) *ce în nimicnicia lor izbutesc uneori să vadă mai departe decât ei la orizont* (Eco, 2010: 107), despre care vorbea personajul lui Umberto Eco, Guglielmo, replica fiind apreciată ca o adevărată definiție a modernității. Totodată, ea reprezintă, în viziunea blagiană, tipicul, tendința formativă tipizantă (Blaga, 2018: 136) care va influența culturi ulterioare.

Principalele poezii, în care regăsim imagini culturale din spațiul elin, excluzând ciclul panic, și pe care le vom supune analizei, sunt: *Inima*, *Heraclit lângă lac*, *Seară mediteraneană*, *Ulise*, *În noapte undeva mai e*, *Cariatide*, *Thalatta! Thalatta!* și *În lumea lui Heraclit*.

*Inima*, parte a volumului de poezii *Poemele luminii*, are în centru ideea moștenirii culturale. „Inima” este aici o metonimie pentru un spațiu al patrimoniului spiritual, cultural, fiind asociată cu mai multe culturi ale lumii care au influențat sub o formă sau alta omul universal. Cultura greacă se înfățișează în cea de-a doua strofă, ca stare inițială de la care pornește succesiunea de metamorfoze până la ceea ce reprezintă ea în prezent: „inima” eului liric. Această stare primordială este

cea a materialității prime (a lutului) din care a fost făcut vasul în care, conform mitologiei grecești, Prometeu a adus focul oamenilor. Pe parcursul poeziei, inima, *simbol al ascensiunii* (Chevalier, Gheerbrant apud Todoran, 1983: 26), își păstrează această formă a unei materii prime palpabile, asociată cu corporalitatea, cu trupescul (lutul), din care a fost confecționat vasul în care se regăsea liniște, apoi, vasul în care se scurgea sânge, urmând ca în viitor să devină lutul din care „Stăpânul bun va plămădi.../pe noul Adam.”. Eugen Todoran aprecia acest act ca o tendință de „spiritualizare dionysiacă” (Todoran, 1983: 27), deci îndepărtare de valorile specifice culturii Greciei Antice: „cultura greacă antică, apolinică, măsurată, luminoasă, implică spațiul limitat, rotunjit, simbolizat prin imaginea corpului izolat” (Blaga, 2018: 161).

Deși se identifică particularități ale mai multor culturi și o respingere atitudinală a valorilor din universul cultural antic grec, la nivelul elementelor spațio-temporale, acestea sunt specifice matricei stilistice eline: la nivel spațial, întregul univers poetic propus se reduce la un *spațiu limitat* (după cum îl denumea Lucian Blaga), la un *corp izolat* (după cum era numit de Oswald Spengler<sup>lxxxii</sup>), acela al inimii, care ascunde „*mărturisiri afunde*” și în care se regăsește o istorie a lumii. Din punct de vedere cronologic, regăsim ambele orizonturi temporale identificate de Blaga acestei culturi. Pe de-o parte, timpul-cascadă, al supremelor valori situate în trecut, prin trimitere la mitologia greacă (Prometeu și mitul aducerii focului) și cea creștină (răstignirea lui Iisus), iar pe de altă parte, ideea timpului circular, prin indicarea unei posibile intenții a Divinității de a crea o nouă lume: „când Dumnezeu se vândemna/să fac-o altă lume/și-o omenire”.

În *Seară mediteraneană*, este surprins un peisaj marin, nocturn, pe care Ion Pop îl asociază cu un „spațiu al dezamăgirii ființei” („Viespii se-nchid în/cristale de lemn./Se strânge în țarnă/de nu

știu ce chin,/ca o mână crispată,/amarnicul spin.”) „ca intimă comunicare cu Totul.” (Pop, 1999: 121): „Adie sud cald/prin urnele sparte,/prin sângele meu,/prin fluier departe.”. Ultima strofă a acestei poezii îmbină din nou, la fel ca în *Inima*, simboluri din lumi diferite, de această dată fiind vorba de un simbol al vechii culturi grecești, Hadesul, cu unul creștin, cel al pâinii și al vinului, între care o pasăre, privighetoarea, își realizează *zborul ascensional* (*Ibidem*: 130). Traectoria urmată indică ideea unei moșteniri spirituale, a unei evoluții ce nu putea fi marcată fără o contaminare a *culturii occidentale*, europene, prin pâine și vin și printr-un accent axiologic pozitiv și o atitudine anabasică, adică a unei expansiuni a unui spațiu infinit (adâncuri-terestru-cosmic): „generatoare de cântec, ele (păsările, aici, privighetoarea) largesc deopotrivă «lumea din lumină» și «adâncul» străbunilor.” (*Ibidem*).

Lumea umbrelor Greciei Antice este prezentă și în poemele *Ulise* și *În noapte undeva mai e*, și acestea reprezentări ale unor imagini culturale istorice eline.

Încă din titlu, *Ulise*, se remarcă profilarea unui peisaj cultural grecesc în jurul personajului mitologic din *Odiseea* lui Homer, atent ales, după cum remarca G.I. Tohăneanu, unind „însușirile bărbăției și cutezanței cu darurile lucidității și subțirile spirituale” (Tohăneanu, 1976: 213), și prezentat aici după întoarcerea sa în Itaca, într-o stare contemplativă, pe care Ion Pop o asociază cu imaginea mării: „imaginea spațiului marin deschis seninei contemplații, dintr-o perspectivă a acceptării mării «lucrări» a timpului asupra tuturor fapturilor” (Pop, 1999: 123).

Dacă am putea aplica teoria dubletului la nivelul trăirilor ființei umane, cu siguranță această poezie ar fi oglindirea acestei filosofii în artă. Lucian Blaga explica această teorie în *Trilogia culturii* din perspectiva orizonturilor spațial și temporal, care

ambele, în sensibilitatea umană, se înfățișează sub forma dubletului conștient (intuitiv-indeterminat, o constantă a umanității)-inconștient (determinat, precis structurat, organic, propriu individului) (Blaga, 2018: 86-96 *passim*). Utilizând aceste concepte la nivelul trăirilor, obținem exact antiteza dintre zbuciumul interior, dezechilibrul lui Ulise, ecoul amintirilor cu marea agitată, pornirea acestuia spre aventură (componente proprii individului), și peisajul marin liniștit, pacea obținută în prezența familiei (adresarea către Penelopa) și regăsirea echilibrului în strofa finală prin acceptarea trecerii timpului dominat de „frumusețe și moarte” (componente constante ale umanității).

Din punctul de vedere al matricei stilistice, doar spațiul limitat, „între Hades și culmi”, și „limanul” ne introduc în cultura greacă, Ulise refuzând ideea timpului ciclic, a repetabilității („nici nu mă cheamă-n urmă/furtuni și vrăji uitate”), și acceptând trecerea ireversibilă a acestuia. Totuși, tot în spiritul antic grec, atitudinea acestuia este statică, neutră, neînaintând și neretrăgându-se în destin: „Dar pe liman ce bine-i/să stăm în necuvînt –/și, fără de-amintire/și ca de sub pămînt,/s-auzi în ce tăcere,/cu zumzete de roi,/frumuseța și cu moartea/lucrează peste noi.”.

Dacă în *Seară mediteraneană*, observăm o evadare din Hades, iar în *Ulise* acesta reprezenta una dintre limitele spațiului izolat, poemul *În noapte undeva mai e* ne înfățișează interiorul acestui spațiu. ~~Deoarece~~, deși un tărâm al morții, Hadesul nu este, după cum afirmă George Gană, „nimicul”, ci este un alt tărâm” (Gană, 1976: 298), unde tot ceea ce nu mai este perceptibil senzorial, parte a „timpului viu”, se regăsește în „timpul mut”, adică o zonă ce nu poate fi cuprinsă cu simțurile umane. Blaga, pe bazele iluziei mitologiei grecești, conturează o idee a unui spațiu nevăzut într-un timp al prezentului continuu, unde și ceea ce nu mai este sesizabil în actualitatea propriu-zisă continuă să existe,

dovadă fiind amintirile care se întorc *din aheronticul ținut*. Astfel, întrezărim o îmbinare a timpului circular al matricei stilistice grecești, prin intermediul repetabilității trăirilor redade de amintiri, cu timpul infinit european, unde orice etapă a vieții sau eveniment precum „*prierii și iubirile*” nu dispar niciodată.

Hadesul nu este singurul spațiu recurent în universul cultural antic elin, peisajul marin sau „*atracția neptunică*” (*Ibidem*: 179) fiind, de asemenea, un reper spațial frecvent. *Cariatide* nu face excepție de la acest reper, fiind totodată și singurul poem care are în centru o imagine a femininului, prin cea a cariatidelor, fecioare preotese ale zeiței Artemis, reprezentate prin statui ce poartă pe cap acoperișul unui templu, având rol de susținere, înlocuind coloanele unor temple din Antichitate, situate de obicei pe marginea mării. Blaga se folosește de această ipostaziere pentru a transmite faptul că principiile se susțin prin menținerea verticalității, iar nu a supunerii, în genuncherii: „E legea lor să fie treze./să poarte-n veci pe creștet templul./dar niciodat' să-ngenuncheze”.

Tot în „*atracția neptunică*” se află și poezia *Thalatta!, Thalatta!*, care are ca subiect „*expediția celor zece mii*” de mercenari greci, cu un impact important în afirmarea elinismului în Orient, povestită de Xenofon în *Anabasis*. La fel ca și alte reprezentări ale acestei culturi, și aceasta este pusă în legătură cu ereditatea, moștenirea pe care ea a lăsat-o culturii europene.

Eul liric simte atât de puternic această moștenire spirituală, încât parcă el însuși ar fi participat la eveniment: „am fost de față oare pe la răspântii/în zilele când zece mii/de greci se osteneau spre Trapezunt,/venind pe-ntoarse căi din Babilon?/Cei ce lăsau în urma lor/praf ridicat din mers - un nor,/văzând în zare dunga mării, albăstrie,/în strigăte au izbucnit, curmând un dor:/Thalatta! Thalatta!/Marea! Marea!/[...]/Sau am citit cândva povestea/în cronică lui Xenofon – și toate-acestea?/Oricum,



nebulul chiot, iureșul de bucurie/închis în mine l-am păstrat în amintire vie:/Thalatta! Thalatta!”. Tot prin aceste versuri ne este dezvăluit și obiectul moștenirii: bucuria. Ideea unui fond comun, dar a unei manifestări diferite, despre care vorbeam anterior, se conturează și mai clar, în diferența dintre ceea ce generează acest sentiment. Dacă în *Anabasis*, bucuria este generată de vederea mării, pe care vechii greci o asociau cu propria lor casă, omul contemporan are acest sentiment datorită iubirii, astfel, deși avem parte de contexte deosebite, rezultatul este același: „Nu marea-albastră, nesfârșită fără șoapte,/ci mulcomul surâs/cu care o femeie de lumină poate/să-ntâmpine o inimă în noapte./mi se ivi atunci în cale./Nu marea, nu!/Dar zece mii de greci, ca în vechime/scuturi de aur ridicând, strigară-n mine/c-un singur chiot:/Thalatta! Thalatta!”. Titlul în sine reprezintă un obiect al moștenirii culturale, strigătul „Thalatta! Thalatta!” („Marea! Marea!”, Xenofon, 1964: 171), fiind preluat în mai multe scrieri ale unor autori precum Jules Verne sau James Joyce.

După cum aminteam anterior, vom exclude ciclul panic din parcursul nostru, dar nu putem exclude ciclul heraclitic, deoarece „apariția lui Heraclit în cultura greacă este din multe puncte de vedere problematică și paradoxală. Ea poate fi interpretată aproape ca o ispită a spiritului grec de a ieși din sine însuși.” (Blaga, 2014: 47). Acest fenomen este cauzat de concepția dinamică a filosofiei lui Heraclit, spre deosebire de staticul specific grecilor.

Acest ciclu cuprinde doar două poezii, prima dintre ele fiind *Heraclit lângă lac*. Aceasta se bazează pe o antiteză, aceea dintre filosofia, după cum spuneam, dinamică a filosofului grec și poziționarea acestuia lângă lac, o apă stătătoare. Tocmai această așezare a filosofului lângă un simbol al opririi timpului, lacul, va genera gândirea acestuia: „de unde și îndoiala în necesitatea curgerii timpului, care schimbă ceea ce a fost, în pasul vremii, înlocuind staticul cu dinamicul.” (Todoran, 1981: 303).

Imaginea auditivă creată de râu – „*O, cum a răgușit de bătrânețe glasul izvorului!*” – este situată din nou într-o sferă aparent contrară cu filosofia înțeleptului din Efes, deoarece pentru acesta nimic nu îmbătrânește, doar preia noi valori: „Pentru filosoful antic râul nu îmbătrânește niciodată, schimbarea valorilor lui exprimând o concepție dialectică asupra lumii: «Este același lucru ce sălășluiește în noi: viața și moartea, trezia și somnul, tristețea și bătrânețea. Căci cele din urmă, transformându-se, devin cele dintâi, și cele dintâi, transformându-se din nou, devin cele din urmă»” (Heraclit d’Éphese apud Todoran 1981: 302). Observăm astfel o influență a matricei stilistice grecești asupra filosofiei lui Heraclit, și anume timpul circular, prin repetiția în procesul curgerii, dar și perspectiva statică, opoziția față de aceasta nemaifiind la fel de puternică. Același lucru îl transmitea Lucian Blaga atât în poemul său (prin sintagma „în cercuri mă desfac”), cât și în *Trilogia valorilor*, unde menționa: „La Heraclit, devenirea compusă din faze contrare, *pendulează* circular; ea e o devenire care se întoarce în sine însăși, ea pulsează într-o veșnică *repetiție*. Devenirea la Heraclit e un fel de sistem închis. Ideea de «devenire» s-a contaminat în concepția lui Heraclit de perspectiva *statică* greacă.” (Blaga, 2014: 51).

*În lumea lui Heraclit* prezintă de asemenea particularități ale filosofiei acestuia și contaminările matricei stilistice ale propriei culturi, însă concepția reciclării ideilor apare prin comparația dintre ideile filosofului grec și lumea scriitorului. Astfel, repetabilitatea, circularitatea devenirii sunt asociate cu cele ale iubirii: „Știu că iubita mea-i așa, pe care o slăvesc./Mereu e alta, alta e, tot alta,/ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți./S-alcătuiește din lumini pe care nu le-nveți,/se înfiripă din splendori pe care tăcând le preamăresc./Făptură fără ieri, întruchipată iar și iar,/în ciclurile arzătoarei, reluatei tinereți/îmi este dat, până la capătul acestei vieți,/în fiecare zi din nou s-o cuceresc.”.

Imaginile culturale antice grecești sunt cele mai frecvente, astfel, în lirica blagiană, iar referințele textuale sunt din cele mai variate domenii: mitologie, religie, filosofie, literatură și chiar arhitectură. Totodată, în cadrul acestui univers, la nivelul matricei stilistice, regăsim cele mai multe interferențe cu alte culturi, mai exact cu cultura europeană.

## **Cultura indică**

Lumea indică, dintr-o perspectivă religioasă, este abordată în lirica blagiană în poezia *Pelerinii*, postumă din ciclul *Corăbii cu cenușă*, elementele care ne duc spre această cultură fiind cele legate de toposurile alese ca loc de pelerinaj, „prin Indii”, „la Benares” și „la Madura”, două orașe sacre ale acestui spațiu. Trimiterile la spiritualitatea indiană nu sunt deloc contingente, datorându-se aplecării pe care poetul și filosoful Lucian Blaga a avut-o asupra acestui subiect, el însuși afirmând că a „umblat pe sub zările Vedelor și mai ales ale Rig-Vedei și prin toată filosofia indică”, deoarece a purtat acestui spirit o „dragoste cu totul particulară” (Blaga, 1943: 3-14). Poemul are ca idee centrală dedicarea de care dau dovadă credincioșii pentru ducerea la bun sfârșit a pelerinajului. Interesantă însă la acest poem rămâne evidențierea unor caracteristici ale morfologiei culturale indiene, dar și a altor aspecte pe care Lucian Blaga le asociază în studiile sale acestei civilizații.

*Pelerinii* debutează cu același lexem din titlu (ce definește actanții care își urmăresc chemarea spirituală), dar sub o formă diferită: substantivul, atât de această dată cât și pe tot parcursul poeziei, este nearticulat. Această lipsă a articolului reprezintă una dintre trăsăturile dobândite în căutarea atingerii absolutului atribuite de către Blaga acestui popor în *Filosofia stilului*, anonimatul. Astfel, dacă titlul dorește să accentueze prezența unor pelerini anume, prin articularea hotărâtă, odată cu intrarea în spațiul indic, aceștia se ascund în anonimatul: „Pelerini prin

Indii sînt.”. De altfel, în studiul mai sus menționat, filosoful remarca faptul că „unicul lucru de preț (pentru inzi) e pierderea personalității în contemplarea pasivă a unității supreme” (Blaga, 1924: 65).

Prima strofă continuă cu ideea de sacrificiu pe care pelerinul trebuie să îl facă în numele credinței: „Ei trec rîuri, codri, munte,/și se fac ei înșiși punte,/cînd o țin spre locul sfînt”. Pluralul face trimitere la un alt efect al năzuinței absolutului, colectivismul spiritual. Cea de-a doua strofă, „Se adună norii, marea,/ca să-i vadă cum măsoară,/rînd pe rînd, a mia oară,/chiar cu trupul - calea, zarea”, rezumă în manieră poetică matricea stilistică a culturii indice, atingând aproape toate categoriile stilistice-abisale menționate de Lucian Blaga de această dată în *Orizont și stil*, și anume orizontul infinit, accentul axiologic negativ și atitudinea catabasică a destinului, care, în aceste versuri își arată modul de manifestare. Marea și norii, cerul, simboluri ale infinitului, ale nemărginirii, se adună, se concentrează asupra unui aspect minor al întregii lumi, pelerinii, factor uman. Este exemplificată, astfel, poziția indicului în destin, care, conform teoretizării blagiene, alege ca într-un spațiu infinit să caute absolutul în nucleul aceluia spațiu, percepând un infinit negativ, spre interior (accent axiologic negativ), care duce către o retragere din destin, către propria ființă (atitudine catabasică). „În India, artistul stăpânit de același orizont infinit hotărăște invers: el pornește de la un cadru, dar te silește să adâncești acest cadru într-un orizont infinit, interior cadrului [...]. Viața indului e pătrunsă de gustul patetic al retragerii din orizontul infinit ce i s-a hărăzit” (Blaga, 2018: 102, 112). Retragerea este sugerată și în următoarea strofă prin versul „își întind în praf făptura”; această metamorfoză poate reprezenta o încercare de obținere a imaterialității, punct important în dobândirea stării mistice, obiectivul credințelor indice menționat de Lucian Blaga în *Religie și spirit, De la Indra la Nirvana*. Tot în această sintagmă se identifică și o antinomie între ideea de

întindere, care ar duce la augmentarea obiectului supus acțiunii, și rezultatul acesteia, transformarea într-un material greu perceptibil, în ceva aproape diafan. Deși opozițiile sunt specifice liricii blagiene, acestei poezii îi putem acorda și o dimensiune culturală, filosofică, Blaga scoțând în relief, în studiile sale filosofice, „tensiunea antinomică prezentă în toate fazele filosofiei indiene” (Al-George, 1981: 229).

Strofa finală, „Gîndul lor e dovedit./Omul nu-i decît măsura/ unui drum de împlinit”, are rol conclusiv, transmițând necesitatea omului de a avea un scop spre a își înfăptui destinul. În cadrul ideilor religioase indice, acesta este obținerea permanenței sub formă maximă a stării mistice.

Referindu-ne la imaginile culturale antice grecești, menționam poezia *Inima* ca fiind una de referință pentru acel spațiu. Totodată afirmam că „Inima” este o metonimie pentru un spațiu al patrimoniului spiritual, cultural, fiind asociată cu mai multe culturi ale lumii care au influențat sub o formă sau alta omul universal. Printre aceste culturi, strofa a treia indică și cultura indiană. Astfel, deși nu identificăm elemente stilistice-abisale ale culturii indiene, în mod categoric se identifică o imagine culturală a acestei lumi, trimiterile fiind tot la natura spiritual umană: „O, inima: când para ea și-o năbușește /c-un giulgiu de liniște,/atunci îmi cântă/că lutul ei a fost odată un potir de lotus,/în care a căzut o lacrimă curată ca lumina/din ochii celui dintâi sfânt și mare visitor/care-a simțit îmbrățișarea veșniciei/și straniul fior/al înțelesului ce stăpânește deopotrivă/apusul, răsăritul, cerul, marea.”.

Simbolul oriental care trimite în mod cert către cultura hindusă este lotusul. Semnificația acestuia este explicată de Corin Braga, pe baza lucrărilor lui Swami Sivananda Sarasvati și Paul Deussen, în studiul intitulat *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Astfel, lotusul cu o mie de petale reprezintă punctul

din creștetul capului unde omul își transcende condiția, simbolul canonic al lui *atman*, sufletul uman, din aceeași esență cu Brahman, sufletul cosmic (Braga, 1998: 122-123). De aceea, doar în momentele de liniște, de înălțare spirituală, inima readuce amintirea existenței sale sub forma unui potir de lotus în care „Demiurgul lasă să cadă picuri de putere” (*Ibidem*).

Exegețul George Gană afirmă referitor la influența culturilor orientale, mai exact la cea indiană, faptul că idei din mitologia, arta și filosofia indică mai sunt întâlnite și în poeme precum *Lumina, Vreau să joc!*, *Din părul tău* și *Liniște* (Gană, 1976: 89), însă am preferat, pentru acest studiu, să ne limităm la elemente direct asociate unei anumite culturi, regăsite concret la nivel textual. Raportându-ne la poemele alese, putem conchide că ele pun accentul pe principalele puncte de interes ale autorului din sfera acestei lumi: religia și filosofia.

## **Cultura africană**

Cultura africană este cea mai puțin abordată atât în lirica blagiană, cât și în studiile filosofice ale autorului, majoritatea referințelor despre aceasta fiind cele realizate de Leo Frobenius în studiile sale despre acest univers fascinant pentru europenii pentru care „în comparație cu Asia, Africa apare ca un uriaș grosolan, necioplit.” (Frobenius, 1982: 8) Această afirmație aduce cu sine necesitatea de a preciza că, atât parcursul nostru, cât și cel al lui Frobenius sau Blaga, nu includ în sfera culturii africane cultura egipteană, deoarece, deși parte a continentului, vecinătatea cu lumea asiatică a acestui univers și diferențele față de restul populațiilor din același spațiu geografic nu o pot încadra în acea cultură africană pe care o avem în vedere.

Referindu-se la universul african, Leo Frobenius îl împarte în două civilizații: cea hamitică și cea etiopiană, folosind acești termeni într-un sens mult mai larg decât i-am înțelege noi astăzi. Astfel, în timp ce cultura hamită are la bază vânătoarea și

creșterea vitelor, cea etiopiană are la bază planta, culeasă sau cultivată. Dintre acestea două, Lucian Blaga va pune în discuție mai degrabă cultura etiopiană, căreia îi va atribui elemente ale matricei stilistice, cultura hamită fiind amintită de acesta doar pentru delimitarea la nivelul orizonturilor spațiale configurată de Frobenius: „Așa-numita cultură hamită este după concepția lui Frobenius caracterizată prin sentimentul unei îngustimi sufocante. Spiritul hamit, în genere pătruns de spaimă în fața puterilor demonice și ale morții, se desfășoară într-un spațiu specific, strâmt și apăsător, care predispune la disperare și fanatism. Creațiile artistice, cosmologice, spirituale și sociale, ale duhului hamit implică un spațiu închis, spațiul limitat de-o boltă cosmică, spațiul-peșteră [...]. Spiritul etiop, generator și el de complexă cultură, mai ales în centrul Africii, implică prin tot felul său, prin creațiile sale spirituale, spațiul infinit, nelimitat” (Blaga, 2018: 53).

Spațiului infinit atribuit de Frobenius, Blaga îi adaugă și atitudinea neutră. Asemănându-i-se viața cu cea a unei plante, acesta este vegetativ în orizontul său infinit, „nu se simte un intrus în ordinea firii, ci un moment și o prelungire a ei. Această deplină integrare conferă vieții etiope o înfățișare magnifică, un aer sublim de permanență suprafirească, de imperturbabilă veșnicie” (Blaga, 2018: 114). Ținând cont de ceea ce afirmă Lucian Blaga, am putea susține că etiopianul trăiește într-un timp al veșniciei, aflat la intersecția sferelor celor trei orizonturi temporale (timpul-havuz, timpul-cascadă și timpul-fluviu) descrise de Blaga, deoarece, deși pare un timp al prezentului, Leo Frobenius, prin descrierile sale, reliefează și aspecte ale valorizării trecutului, dar și îndreptarea către viitor ale reprezentanților acestei culturi.

Această perspectivă o oferă și poezia *Dumbrava africană*, o scurtă prezentare, în manieră artistică, a spiritului african, în special, a celui etiopian în sensul acordat de Frobenius

noțiunii. Titlul este unul din elementele care ne indică intenția aplecării asupra culturii etiopiene, prin asocierea unui termen din câmpul semantic al vegetației, *dumbravă*, plantele fiind o componentă de diferențiere a universului etiopian de cel hamit.

Textul debutează cu o afirmație întărită de adverbul *da*, ce arată un atașament față de subiectul propus: „Da, negrii din dumbrava africană./ce dragi îmi sunt ei, oamenii de humă!”. *Oamenii de humă* pot fi pe de-o parte, populația africană, puternic atașată de ținuturile sale, cu un trai rudimentar, într-o conexiune intensă cu natura, iar pe de altă parte, sintagma poate fi o trimitere la toți oamenii aflați într-o relație strânsă cu propriile origini și cu planul teluric. Această idee, a legăturii cu planul terestru, se confirmă în următoarele două versuri ale primei strofe a poeziei: „Îi încarnează necurmat sub lună/telurică putere năzdrăvană.”.

Strofa a doua aduce în atenție cel de-al doilea indiciu al culturii etiopiene, și anume *obiceiul-poezie* al păstrării craniilor: „Trăiesc prin obiceiul-poezie/de a păstra-ntre ei, sub streșini, cranii/de la străbuni-părinți: prezențe stranii,/în veci perpetuării chezășie!”. Această cutumă o regăsim și în relatările lui Frobenius: „Când moare un bătrân, e înmormântat; după descompunerea corpului, craniul e luat din camera mortuară și păstrat.” (Frobenius, 1985: 85). Și scopul păstrării, *chezășie a perpetuării veșnice*, este confirmat de una dintre tradițiile culturii etiopiene descrise de Frobenius: „pe craniu sunt puse semințe proaspete, iar, după invocăție, tânăra femeie trebuie să le ia de pe craniu cu buzele și să le înghită. Copilul născut din căsătorie este bunicul renăscut” (*Ibidem*: 86). Astfel, Lucian Blaga descrie în manieră poetică două obiceiuri neobișnuite pentru persoanele din exteriorul acestui univers cultural. Alegerea acestora însă nu este întâmplătoare, esența lor exprimând o idee blagiană, mai exact a acelei nuanțe tradiționaliste din personalitatea sa, întoarcerea la origini: „se



vădește o legătură adânc înrădăcinată între cultivarea pământului și viața socială. Factorul de legătură este marele pământ originar, în care putrezesc ultimele rămășițe ale vieții și din care răsar primii germeni ai existenței.” (*Ibidem*). Totodată, în această strofă se evidențiază și valorizarea trecutului, componentă a aceluși „timp al prezentului continuu” pe care îl identificam.

Ultima strofă, „Incendiu când se iscă-n așezare,/îi vezi zorind, cu cranii subsuoară,/să-și mântuie-n păduri trecutul mare,/precum din mușiroi spart cu piciorul/în panică furnicile își cară/sub chip de ouă-larve - viitorul.”, reliefează privirea în perspectivă și schițează și mai bine orizontul temporal persistent: viitorul există doar prin dovada existenței trecutului și conservarea prezentului. De asemenea, elementul teluric se menține și aici prin diferite elemente constituente ale cadrului, precum pădurea, mușuroiul sau furnicile.

## **Concluzii**

Universul liric blagian este, după cum am observat în analiza anterioară, bogat în imagini culturale diferite de cele ale propriei lumi. Acest lucru era de altfel așteptat, ținând cont de aportul său în filosofia culturii. Totodată, după cum afirma și Frobenius, „simțirea noastră este mai liberă și mai fină față de o cultură străină decât față de propria cultură, a cărei expresie suntem *noi înșine* (Idem, 1982: 53). Astfel, am putea afirma că, atunci când scrie despre spațiul românesc și cel european, Blaga scrie despre sine, conturează un cadru care îi este familiar, al cărui produs este, iar adevărata analiză a imaginilor culturale, conturarea acestora o regăsim tocmai în aceste poezii despre alte lumi, diferite de cea căreia îi aparține.

Ceea ce este de interes este totuși identificarea în cadrul poeziilor a unor categorii stilistice-abisale specifice culturii creionate în acestea. Revenind la matricea stilistică, aceasta era

definită ca *un produs al inconștientului, un mănunchi de categorii, care se imprimă tuturor creațiilor umane*. Și, cu toate că ea este specifică fiecărui individ aparținând unei culturi, bineînțeles, cu mici variații, deoarece stilul nu poate fi regăsit niciodată în formă pură, în lirica blagiană ea își modifică forma în funcție de spațiul cultural, fapt care ne poate îndrepta spre două posibile concluzii.

Pe de-o parte, am putea afirma că Lucian Blaga creionează diferite lumi culturale în lirica sa folosindu-se de trimiteri simbolice specifice și de maniera proprie de realizare a artei sale literare prin filosofia sa, inserând, în mod conștient, elemente specifice ale matricei stilistice a universului cultural ce se dorește a fi reprezentat, pentru o apropiere cât mai nuanțată de respectivul spațiu, creând astfel senzația unei descrieri originale, ce pare a fi realizată prin ochii unui nativ.

Pe de altă parte, suntem îndreptați spre o idee filosofică conform căreia matricea stilistică nu este imprimată individului prin nașterea sa într-un anumit spațiu, reflectându-se mai apoi în toate creațiile sale spirituale, după cum afirma Blaga prin exemplul său: „valahul de la șes, exprimându-și sufletul în doină, creează în jurul său atmosfera înaltă, de suieș și coborâș, a spațiului mioritic. Faptul că un individ trăiește în peisaj de șes sau în peisaj de munte, în peisaj continental sau marin, nu va avea pentru stilul creațiilor sale spirituale nici pe departe importanța pe care o au orizonturile inconștiente ale sale.” (Blaga, 2018: 91), ci este impregnată de cultura în sine, care o implică. Astfel, cu atât mai mult că a fost un bun cunoscător al culturilor lumii, poetului i-ar fi fost imposibil să scrie despre acestea fără a introduce fundamentul lor stilistic. În acest caz, nu am avea de-a face cu o creare a unor universuri poetice prin simpla introducere de idei filosofice, ci cu o expunere foarte apropiată de cea originală la nivel de stil a unor imagini

culturale, sporită, desigur, de filosoful aflat în spatele poetului Lucian Blaga.

Așadar, semnalând dimensiunea restrictivă a studiului nostru, ne-am limitat la identificarea modului în care se cristalizează explicit trei dimensiuni culturale în opera poetică a lui Blaga: greacă, indiană, africană. Cele câteva texte abordate ne permit să sintetizăm amploarea și interferențele unor morfologii culturale și să problematizăm relația acestor poeme cu planul creației filosofice a lui Blaga. Deși Blaga manifestă o preocupare substanțială pentru filosofia culturii și aspecte antropologice, sarcina poeziei sale nu este de a oferi arheologii ale culturilor, ci numai reflexii ale acestora, astfel încât cadrul teoretic ales nu a reprezentat decât fundamentul unei acceptări heracliteene a metamorfozelor de care este capabil limbajul artistic.

## **BIBLIOGRAFIE**

- Al-George, Sergiu. 1981. Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească. București: Editura Eminescu.
- Blaga, Lucian. 1924. Filozofia stilului. [s.l.]: Cultura Națională.
- Blaga, Lucian. 1943. Mahatma Gandhi, așa cum l-am cunoscut, în „Saeculum”, 1, nr. 3, mai-iunie, 1943, p. 3-14, disponibil online la:  
[http://dspace.bcuculuj.ro/bitstream/123456789/54231/1/BCUCL\\_UJ\\_FP\\_451499\\_1943\\_001\\_003.pdf](http://dspace.bcuculuj.ro/bitstream/123456789/54231/1/BCUCL_UJ_FP_451499_1943_001_003.pdf), accesat ultima dată la 20.10.2019.
- Blaga, Lucian. 2018. Opera poetică, prefață de George Gană, ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. București: Humanitas.
- Blaga, Lucian. 2018. Trilogia culturii. București: Humanitas.
- Blaga, Lucian. 2014. Trilogia Valorilor. București: Humanitas.
- Braga, Corin. 1998. Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare, prefață de Nicolae Balotă. Iași: Institutul European.

- Eco, Umberto. 2010. Numele trandafirului, Traducere de Florin Chirițescu. București: Adevărul Holding.
- Frobenius, Leo. 1982. Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice, volumul I, Traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti. București: Editura Meridiane.
- Frobenius, Leo. 1985. Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane), Traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti. București: Editura Meridiane.
- Gană, George. 1976. Opera literară a lui Lucian Blaga. București: Editura Minerva.
- Petrescu, Alexandru. 2003. Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia științei. Timișoara: Editura Eurobit.
- Pop, Ion. 1999. Lucian Blaga – universul liric. Pitești: Paralela 45.
- Todoran, Eugen. 1981. Lucian Blaga. Mitul poetic, volumul I. Timișoara: Editura Facla.
- Todoran, Eugen. 1983. Lucian Blaga. Mitul poetic, volumul II. Timișoara: Editura Facla.
- Tohăneanu, G.I. 1976. Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică și versificație. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Uscătescu, George. 1987. Ontologia culturii. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Xenofon. 1964. Anabasis. Traducere, studiu introductiv, rezumate și note de Maria Marinescu-Himu. București: Editura Științifică.

# BESTIARUL ÎN OPERA LUI LUCIAN BLAGA ȘI A LUI VASILE VOICULESCU: CONTEXTE, DECORURI, SIMBOLURI

ADELA – DIANA CHINDRIȘ

Universitatea de Vest din Timișoara

*Abstract: The purpose of this paper is to reflect upon the ways the same animals depicted in Lucian Blaga's poetry and Vasile Voiculescu's respectively are shaped based on comparison. On the one hand, the animals in Blaga's works get a metaphorical pattern, while, on the other hand, those in Voiculescu's poetry keep the ordinary meaning. While in Voiculescu's case animals are part of the traditional setting, Blaga gives them symbolic and transcendental meanings.*

*Keywords: animals, beasts, mythology, setting, symbols, transcendency, tradition.*

## 1. Argument

Bestiarul a fost înglobat în mod constant în mentalul colectiv și individual mai ales din perspective antropologico-folclorice, prin „tendința omului de a asocia unor animale fabuloase propriile sale concepte morale, filozofice și religioase [...] satisfăcută fie prin imaginarea unor ființe fantastice (balaur, cerber, inorog), fie prin exacerbarea puterilor și calităților unor animale reale, pe care omul le ridică la rang de simbol”<sup>lxxxiii</sup>. Individul a simțit nevoia, chiar din timpuri ancestrale, să valorifice într-un mod metaforic sau cât se poate de verosimil *fiara* de lângă el (sau, de ce nu, din el). De la artele plastice la literatură, creaturile au parcurs drumul unor contextualizări,

devenind elemente ale decorului ori dobândind valențe de simbol. Literatura română, cu întregul său bagaj cultural, nu face excepție, nici măcar în poezie. Astfel, pornind de la figurile teriomorfe, lucrarea de față își propune să dezbată aspectele similare, respectiv distincte, în modul de abordare a creaturilor în lirica lui Lucian Blaga și a lui Vasile Voiculescu. Vom urmări contextele și cadrele în care sunt plasate câteva animale pentru a evidenția divergențele născute din atitudinile diferite ale celor doi scriitori față de necuvântător.

## 2. Animalele în literatură

Unul dintre punctele de început ale acestei lucrări îl reprezintă afirmația lui Andrei Oișteanu, conform căreia: „omul a acordat animalului o infinitate de ipostaze mitice, atribuindu-i puteri și calități magice”<sup>lxxxiv</sup> odată ce își conștientizează și problematizează existența efemeră. În acest sens, dimensiunea animalică a fost adusă ca reprezentare în toate formele imaginarului. Transpunerea ei în literatură a început încă din Antichitate, de la *Epopoea lui Ghilgameș*, și s-a conturat până în perioada contemporană, fiecare curent și cultură punând amprenta pe modul de reprezentare și de individualizare a animalului. Pe lângă propriile abordări ale scriitorilor, atât în literatura universală, cât și în cea română, au fost revitalizate diferite mituri, legende, credințe strămoșești pentru a crea avatarurile animaliere.

În ceea ce privește spațiul românesc, unul dintre primii scriitori care valorifică animalele este Dimitrie Cantemir. Procedeu pe care îl folosește cu precădere este alegoria, abstractizând ideile textuale, aspectul fiind foarte sesizabil în *Istoria ieroglică*. În plus, acesta creează fapte fabuloase prin hibridizarea și mixarea altora. Pe lângă opera lui Cantemir, trebuie amintite basmele, povestirile și fabulele, care se folosesc de materialul bestiar în diferite moduri. Toate acestea coagulează un fond

cultural care se transformă într-un topos literar frecvent. Ceea ce diferențiază reprezentările literare este felul în care această rețea a bestiariului este remodelată și transfigurată pentru a transfera imaginarului literar un „vocabular simbolic”<sup>lxxxv</sup>.

Privind diacronic, putem spune că, treptat, teriomorul își stilizează *chipurile*, de la literatura medievală ce abundă în figuri baroce, grotești, la literatura postmodernă care vine să hibridizeze corporalitatea inclusiv prin ștergerea granițelor dintre uman, animal și artificial, ajungând la post-uman, transuman. Abordând, în literatura română, perioada „cea mai canonică”, cea interbelică, observăm că, prin cele două mari orientări (modernism și tradiționalism), s-au produs texte diferite din punctul de vedere al semnificațiilor, chiar dacă în unele cazuri instrumentarul este același. Un bun exemplu în acest sens îl reprezintă dualitatea Lucian Blaga – Vasile Voiculescu. Pe de-o parte, amândoi prezintă animale comune în opera lor poetică, însă, pe de altă parte, modul în care acestea sunt valorificate diferă. Blaga optează pentru metaforizarea și plasarea lor într-un cadru misterios, transcendent, pe când Voiculescu exploatează materialitatea și organicitatea animalelor, conferindu-le un cadru brutal sau chiar concret.

### **3. Selecția animalieră**

Neavând pretenția exhaustivității, am selectat șase ipostaze animaliere prezente la cei doi poeți: șarpele, balaurul, ursul, cerbul, calul, inorogul/unicornul. Rațiunea acestei selecții se bazează, în primul rând, pe frecvența apariției acestor figuri în texte (în cazul lui Blaga: șarpele – de 23 de ori; balaurul – de 3 ori; ursul – de 10 ori; cerbul – de 14 ori; calul – de 8 ori; inorogul – de 3 ori, respectiv unicornul – de 7 ori), dar și pe convenționalitatea acestora, pentru că sunt printre cele mai uzitate, de fapt, în literatura populară, cu excepția inorogului.

**Șarpele.** Ne începem demersul cu imaginea șarpelui, comun în imaginarul creștin, folcloric, dar inclus și într-o bogată literatură a fantasticului sau a fantasy-ului de azi. Plasarea acestuia la începutul studiului se explică atât prin notorietatea sa, cât și prin complexitatea simbolică. Fiind „legat de cele patru stihii ale naturii”<sup>lxxxvi</sup> (pământ, apă, foc, văzduh), acesta reprezintă un *imago mundi*, care încorporează esența universală.

Caracterul său complex mai constă și în dedublarea atitudinilor față de acesta în cultura universală. În acest sens, atât Blaga, cât și Voiculescu îi conferă acestuia o dublă valență: pozitivă, respectiv negativă. Din punctul de vedere al caracterului pozitiv, șarpele este asociat unei entități purtătoare de noroc, aspect sugerat în poezia lui Blaga, *Monolog*: „Norocul de aur [...] / ți-l dăruie șarpele casei și zeii din plai”<sup>lxxxvii</sup>. Conform credințelor populare, *șarpele casei* aduce noroc la casă, ținând farmecele și relele departe de mediul domestic și a cărei dispariție este „sinonimă cu risipirea familiei, cu pierderea norocului, cu moarte întregului neam”<sup>lxxxviii</sup>. Blaga revitalizează această credință populară asociind animalul cu divinitățile superioare.

Tot din prisma valenței sale pozitive, Voiculescu, la rândul său, asociază șarpele cu norocul omului. Poezia *Pisica popii* se bazează pe o altă credință populară conform căreia într-un anumit moment al existenței „se strâng grămezi mai mulți șerpi și se bat, încep a sufla și se face o movilă de spumă deasupra căreia se alege piatra scumpă”<sup>lxxxix</sup>. Acest „produs” prețios simbolizează istețimea și norocul, în text luând forma unei omide. Instanța textuală, reprezentată de un copil, revelează măreția acestuia: „Am văzut cum mi-a căzut din cer zodia cu norocul!”<sup>xc</sup>. Prin extrapolare, omida, rezultatul simbolic al luptelor mitice dintre șerpi, trimite la ideea de vitalitate potențială, de început al unei existențe. Astfel, șarpele este perceput ca „animal primordial, întruchipare a materiei prime și a haosului”<sup>xc</sup>, fiind perceput ca o entitate crucială universului.



Șarpele ca element generator apare și în opera blagiană. Astfel, poezia *Legenda* trimite la momentul ispitirii Evei. Pe de-o parte, șarpele apare ca entitate negativă, însă, pe de altă parte, capătă un rol crucial, simbolizând elemental declanșator, ajutând la conturarea lumii de dinafara Paradisului. Fructul blestemat oferit Evei constituie, în mod simbolic, geneza universului profan: „sâmburele se pierdu-n țărână, unde încolți./ Un măr crescú acolo - și alții îl urmară/ prin lungul șir de veacuri”<sup>xcii</sup>. Caracterul vital al șarpelui este evidențiat și de către Voiculescu în poezia *Din flori*. Într-un decor în care natura găzduiește un moment de vitalitate maximă (nașterea unui copil pe un fond armonios în care diferite mamifere își protejează puii), șarpele joacă rolul de hrană: „Târziu zbură o barză la cuib c-un șarpe-n cioc”<sup>xciii</sup>. În acest caz, șarpele se materializează, este inclus într-un decor animalier complex.

De observat, așadar, e faptul că Blaga optează pentru învăluirea șarpelui în mister, spre deosebire de Voiculescu, care optează pentru materializarea lui. În opera blagiană *Eva*, șarpele este prezentat ca fiind o entitate distinsă („ca un clopoțel de argint”<sup>xciv</sup>), misterioasă, inaccesibilă chiar și divinității („Nici Dumnezeu n-a auzit, ce i-a șoptit anume,/ cu toate că a ascultat și el”<sup>xcv</sup>). De asemenea, poezia *Fiu al faptei nu sunt* evidențiază ipostaza șarpelui ca fiind elementul care aduce armonia dintre individ și lumea exterioară: „dar încolăcit la picioarele mele/ m-ascultă și mă pricepe prea bine/ șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși/ spre înțelepciunea de dincolo”<sup>xcvi</sup>. Chiar dacă este plasat într-un cadru verosimil, în planul uman, încolăcirea lui trimite la ideea de dominare a rațiunii, căci șarpele este cel care înțelege nevoia de contemplare, de retragere din „fapte”, din acțiune și intrarea într-o pasivitate totuși creatoare.

La polul opus, Voiculescu concretizează animalul, după cum am susținut anterior. În poezia *Șarpele*, creatura dobândește diferite atribute din câmpul podoabelor: „un șarpe împodobit splendid,/

În verdea lui armură cu stropi de-azur și soare./ [...] Părea că e acolo un giuvaer de vis<sup>xcvii</sup>. Această individualizare fizică trimite la o „frumusețe artificială, de bijuterie”<sup>xcviii</sup>. Plasarea acestuia în orizontul privirii umane, care îi descoperă secretele și îl privește râvnitor, sugerează obiectivizarea șarpelui și risipirea misterului arhetipal.

**Balaurul.** Nu departe, ca element figurativ de natură reptiliană, se situează balaurul, o fațetă a șarpelui proiectată în fantastic și imaginar, fiind „legat de stihia văzduhului”<sup>xcix</sup>, amintită precedent. Acesta presupune, în general, o augmentare a caracterului sălbatic, dar și o externalizare a demonilor (interiori), o transpunere în animal a unor probleme mentale. Prezent atât în opera lui Blaga, cât și în cea a lui Voiculescu, acesta trimite la imaginea biblică. Conform lui Ion Pop, acesta „primește și o puternică coloratură folclorică dezvăluind, alături de sensurile negative, și un înțeles pozitiv.”<sup>c</sup>, trimitând la ideea de univers primordial. Poezia *Sfântul Gheorghe bătrân* a lui Blaga trimite spre acest univers uitat de timp: „balaurul cu solzii-mprăștiți prin spini [...] din era prea fierbinte ce se sparse.”<sup>ci</sup>. Cavalerul trăiește un moment de epifanie, imaginea balaurului trezindu-i un sentiment de dor, de nostalgie față timpurile pline de glorie din trecut. Temporalitatea este centrală în text, cadrul în care este pusă creatura evocă o imagine străveche, a luptei glorioase, inaccesibile individului neinițiat.

Dacă în opera blagiană balaurul este asociat momentelor revelatorii și se găsește într-o dimensiune îndepărtată calitativ, Voiculescu îi conferă o aură mai simplistă, dar care, la rândul ei, trimite la mitul biblic: „să pun piciorul pe grumazul/Otrăvitorului balaur cu solzi de aur străluciți”<sup>cii</sup> (*În amurg*). Observăm că, la fel ca în cazul șarpelui, se pune accent pe elementele ce aparțin de câmpul podoabelor, în dauna mistificării creaturii.

Este vizibil faptul că Blaga utilizează animale și concepte ce aparțin mitologiei creștine în opera sa. Acesta se diferențiază de Vasile Voiculescu prin faptul că le conferă mai degrabă un caracter metafizic, și nu unul plasticizat și plasticizant. Astfel, Blaga mizează pe o valoare simbolică a bestiarului, în timp ce la Voiculescu se limitează la „popularea unor decoruri”.

**Ursul.** Dacă șarpele și balaurul reprezintă ipostaze animaliere cu care omul este mereu confruntat, întâlnirea cu aceste figuri având deseori dimensiunea unei lupte, în gândirea magico-religioasă, „niciun alt animal nu este mai asemănător omului decât ursul”<sup>cviii</sup>. Mihai Coman plasează acest animal la loc de cinste, susținând că acesta „posedă și transferă [...] energiile purificatoare ale firii”<sup>civ</sup>. Blaga evidențiază puterile apotropaice ale acestui animal în poezia *Ursul cu crin*: „Spre seară boala iese din casă, din gând și din vine.”<sup>cv</sup>, revitalizând astfel datinile populare. Totodată, este sugerat caracterul ieșit din comun al acestui animal. Acesta este văzut ca un salvator și este glorificat: „I se va-ntinde prescură, pe drumuri stropite cu vin.”<sup>cv</sup>.

Poezia lui Voiculescu tratează o altă latură a acestui animal. Astfel, opera *Gânduri de iarnă* prezintă ursul ca animal letargic: „urșii din bârloguri”<sup>cvii</sup>. Se axează, deci, pe caracterul comun al acestui animal, pe transformările pe care le suferă odată cu schimbarea anotimpului. De asemenea, cadrul spațial în care se află ursul sugerează că „voluptatea de a lua contact cu natura este la Voiculescu în primul rând de ordin vizual”<sup>cviii</sup>. De asemenea, Voiculescu este cel care, în proză, aduce în discuție legătura om-urs (în *Ultimul Berevoi*) sau asumarea de roluri prin măști, apelând la ritualicul mitologic românesc al costumării unui personaj cu blana de urs.

**Cerbul.** Un alt animal comun celor doi scriitori este cerbul, ipostaziat drept totem, respectiv pradă, dar simbolizând aceeași virilitate a ursului și, printre altele, regenerarea. Andrei Oișteanu

afirmă că acesta este un simbol al „arborelui vieții, un transimbol al fecundității, al ritmurilor și renovărilor ciclice, al renașterilor”<sup>cix</sup>, având darul de a călători dintr-un tărâm în altul, din concret în ireal. Caracterul psihopomp al acestuia este evidențiat la Blaga în *Cerbul cu stea în frunte*, unde animalul se transpune în diferite planuri, transcendând limita perceptibilă: „Și-aude, subț naltele,/ unele, altele:/ erele, sferile.”<sup>cx</sup>. Pe lângă capacitatea sa de a se conecta cu avaturile civilizației primordiale („Ciulindu-și urechile/ prind străvechile/ rotiri”<sup>cxii</sup>), Blaga îi conturează o latură ancestrală, sugerând refuzul lui de a se desacraliza: „Nu-l mișcă știutele/ crânguri cu ciutele./ [...] Copitele/ sfarmă ispitele.”<sup>cxiii</sup>.

Voiculescu contextualizează cerbul într-un cadru vânătoresc, însă nelipsit de simbolistică. În *Amiază pe munte* este surprinsă o scenă de vânătoare care trimite la un obicei străvechi conform căruia bărbații, în special peștorii, erau nevoiți să sacrifice un cerb pentru a-și dovedi vitejia. De asemenea, poezia revitalizează și o ipoteză mitologică expusă de Mihai Coman, conform căreia „vânătoare cerbului este sinonimă cu un sacrificiu «de construcție»; ea asigură durata casei concrete, susține în plan mitic, temeinicia clădirii”<sup>cxiiii</sup>. Aici, *casa* are valoare conotativă, dar convențională, trimitând la cadrul familial, la vatră, la neam și la valorile tradiționale din cadrul acestuia. Această dimensiune arhaică și, într-o oarecare măsură, simbolică, este, însă, constrânsă de punerea în cadru a acestei îndeletniciri. La Blaga se pune accentul pe dimensiunea mitică a cerbului, iar la Voiculescu atenția este îndreptată mai degrabă către procesul de vânătoare: „Zbucnesc pocnete de puști făr’ de veste [...] / Cărduri de hăitași pornesc să coboare”<sup>cxv</sup>. Dacă la Blaga accentul cade asupra măreției animalului, la Voiculescu accentul cade asupra acțiunii, asupra dinamicului. Totodată, cel din urmă alege să introducă planul uman, desacralizând cadrul poetic.

O asemănare, totuși, se stabilește între abordările celor doi, și anume construcția cadrului exterior. Ambii aleg un topos natural (creste, crânguri, dumbrăvi), pe care îl învăluie în mister. Elena Zaharia-Filipaș confirmă această ipoteză: „ca în lirica lui Blaga, natura lui Voiculescu se melancolizează”, la amândoi „liniștea [devine] neverosimil palpabilă”<sup>cxv</sup>. Cadrul natural în poezia blagiană trimite la o imagine statică și plină de profunzime, patronată de tihnă („Prin ceață când lunecă”<sup>cxvi</sup>). Chiar verbul *aluneca* trimite atât la delicatețea cerbului, în contrast cu brutalitatea cu care este asociat în cadrul profan, cât și la o dimensiune lipsită de dinamism. Această atmosferă se regăsește și la Voiculescu, după ce momentul tensionat al vânătorii este depășit („Pe-albastre singurătăți tăcerea-i iar de piatră,/ Liniștea – de aur”<sup>cxvii</sup>), liniștea primordială fiind recăpătată.

**Calul.** Mult mai comun, dar poate la fel de impetuos, prin statură și agilitate, apare calul. Conform credințelor universale, dar și românești, calul este un „prevestitor al căilor oamenilor spre «celălalt tărâm»”<sup>cxviii</sup>. Această atribuție a lui este amintită în numeroase basme și povestiri românești. Blaga valorizează această semnificație, însă o distorsionează într-un mod metaforic. În acest sens, în poezia *Mânzul*, animalul simbolizează trecerea dintr-o etapă a vieții în alta: „Zace în grajd, arde ca focul.”<sup>cxix</sup>. Transfigurarea sa sugerează o dimensiune existențială alternativă, apropiată funebrului.

Dacă Blaga metaforizează mitul solar amintit mai sus, Voiculescu valorizează credința folclorică, prin care se „asociază calul cu feciorul și fecioria”<sup>cxx</sup>. În acest context, calul este socotit ca fiind ajutorul luptătorului, care îl folosește pentru a-și dovedi vitejia în grupul socio-cultural căruia îi aparține. Această ipostază a calului apare în poezia *În amurg*. Fiind învins, voinicul conchide: „Murit-a calul meu năprasnic și ruptă-i pala mea vitează”<sup>cxxi</sup>. La fel ca în cazul altor animale prezentate anterior, se observă tendința lui Voiculescu de a materializa

animalul în cadre denotative, folosindu-se cu precădere de elementele folclorice.

**Inorogul.** Pe lângă metaforizarea calului, Blaga include în opera sa inorogul, respectiv **unicornul**, ca înrudiri ale acestuia. Potrivit unei legende românești, dispariția inorogului se explică prin neascultarea lui față de Noe. Caracterul său răzvrătit este sugerat de-a lungul mai multor opere blagiene prin faptul că acesta încearcă să atingă valorile absolute: „Pe țarm unicornul, o clipă cât anul,/ se-nfruntă-n poveste cu oceanul”<sup>cxxii</sup>. Acesta este un animal special, deosebit de celelalte, care își are prezența în întreaga creație, aspect evidențiat în *Ce aude unicornul*. Poezia sugerează omniprezența spirituală a acestei creaturi la nivelul mai multor planuri, în dauna dispariției sale materiale: uman, ideal, spațio-temporal. El „aude” dincolo de lucrurile lumești, pătrunzând esența existențială. Practic, modalitatea de figurare a acestui animal rezumă întreaga poetică a bestiarului blagian și diferențierea acesteia față de lirica lui Voiculescu. Dacă unicornul nu aparține fundamental spațiului cultural tradițional românesc, fiind deseori un „import” cultural inclusiv la Cantemir, trimitând la imaginea lui Pegasus din mitologia greacă, procesul său de adaptare în viziune blagiană înseamnă purificare, idealizare. Excepționalismul său, inclusiv prin sublimarea sexualității, marchează simbolic transferul bestiarului în planul intelectual al ideii.

#### 4. Concluzie

În concluzie, la nivelul creațiilor poetice ale celor doi scriitori se pot repera aceleași animale, însă modurile de abordare a acestora diferă. La Blaga „animalitatea capătă o notă de suavitate și puritate”<sup>cxxiii</sup>. El revitalizează elemental banal, animalic, conferindu-i atribute nebănuite, misterioase. Voiculescu, pe de altă parte, accentuează fondul primar, concret al animalelor,

lăsând la o parte punerea lor într-un plan superior. La el, necuvântătoarele sunt proiectate „într-un timp îndepărtat al civilizațiilor pastorale”<sup>cxxiv</sup>. Scenariile în care sunt plasate animalele sunt adesea brutale (vânătoarea) sau comune. Așadar, deși fundamentul folclorico-mitic este comun celor doi, reprezentările bestiarului se limitează la un panpastoralism<sup>cxxv</sup> la Voiculescu, în care animalul este asimilat decorului, la fel ca „toate aspectele universului văzut”<sup>cxxvi</sup>, în timp ce Blaga abstractizează și transferă animalierul în planul simbolic al satului-idee sau în contexte revelatorii.

## **Bibliografie**

- Blaga, Lucian, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1982.
- Coman, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.
- Oișteanu, Andrei, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
- Pop, Ion, *Lucian Blaga – Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001.
- Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic*, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1997.
- Vianu, Tudor, *Alegorism*, în *Opere*, vol. 5: *Studii de stilistică*, Ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu și Gelu Ionescu, Antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, Editura Minerva, București, 1975, p. 549-558.
- Voiculescu, Vasile, *Integrala operei poetice*, Ediție îngrijită și prefață de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1999.
- Zaharia-Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980.

# INSTRUMENTE ALE POETICII COGNITIVE: O APLICAȚIE PE LIRICA LUI BLAGA

PAULA PEREȘ

Universitatea de Vest din Timișoara

paula.peres99@e-uvv.ro

*Abstract: The aim of this paper is to offer a representation on how cognitive poetics can be used to analyse Lucian Blaga's poetry. With the help of digital instruments designed for corpus linguistics, concordances of the term 'fire' are identified and classified, giving this cognitive process a material form, together with a hermeneutical perspective. Furthermore, an example of how the similarity in minds' activity of a group, community, or culture regarding metaphors are englobed in a pattern, can also be remarked in this paper.*

*Keywords: cognitive poetics, cultural context and pattern, fire, memory, metaphor.*

Emergența unor metode noi în critica și teoria literară stârnește mereu dezbateri entuziaste ori obiecții, mai ales în contextul în care se încearcă o conjugare a unor discipline doar adiacente. Spre exemplu, poetica cognitivă juxtapune atât o viziune transistorică ce urmărește funcționalitatea și invariantele literaturii (după cum se poate vedea în *Poetica* lui Aristotel), cât și științele cognitive, înglobând în același timp o dimensiune culturală. În această lucrare, ne interesează potențialul cognitivismului de a oferi o explicație hibridă între interpretarea individuală și interpretarea împărtășită de un grup, de o comunitate sau cultură. Având drept piloni de susținere



lingvistica, respectiv psihologia cognitivă, se poate observa modul în care limbajul utilizat în texte interacționează cu modul de a gândi al cititorului, dar și faptul că acesta devine o reflexie a proceselor de cogniție și percepție ale scriitorului. Întrucât lectura poate fi considerată un fenomen natural, poetica cognitivă se concentrează pe înțelegerea proceselor mentale și a conexiunilor ce se realizează odată cu actul hermeneutic. În același timp, prin prisma acestei metode, se pot observa dinamica relaționării „producătorului” (autorului) cu mediul său, dimensiunea experiențială și variabilitățile culturale care impun anumite patternuri în schemele de gândire și de scriere ale autorului.

Însă orice nouă metodă trebuie să își găsească aplicabilitatea, astfel încât scopul acestei comunicări este să găsim și o dimensiune practică poeticii cognitive. Aceasta recunoaște existența unor mecanisme de producere comune atât limbajului cotidian, cât și celui artistic, în speță, metaforic. În ambele cazuri, elementele ce determină producerea discursului sunt forma, sensul, dar și sentimentul sau afectul (Freeman, 2009: 174<sup>cxxvii</sup>), așadar trebuie să vorbim despre un balans între palierul unei creativități individuale și convențional. Studiul literaturii (și mai ales al poeziei) permite cercetarea modului în care exprimarea prinde în formă, în forme lingvistice, gândirea individului (vezi Freeman, 2009: 170<sup>cxxviii</sup>).

Drept urmare, dacă ne concentrăm asupra operei lui Blaga, am observa relația dintre poezia și biografia, experiența scriitorului. Odată ce purcedem în lecturarea primului său volum de poezii, *Poemele luminii*, observăm o prevalență a simțurilor: e o incursiune în setea tânără de cunoaștere, în viața crudă a unui tânăr îmbălsămat de iubire. De altfel, George Gană menționează că o mare parte din poemele prezente în acest volum au fost inițial scrisori de dragoste către Cornelia Brădiceanu, mai târziu soția poetului (Gană, 2018: 10): „O, inimă! Mărturisiri afunde

ard în ea/ [...] / nebună, când se zbate-n joc sălbatic”. Același critic menționează că după acest volum de debut, biografia ca sursă a lirismului apare într-o formă mai estompată, poetul devenind o voce impersonală și lăsând astfel mai multă libertate de interpretarea a pasajelor.

„Scopul unei analize de natura poeticii cognitive ar fi acela de a raționaliza și explica cum a ajuns cititorul” (Stockwell, 2002: 6) la interpretarea respectivă de text, într-o circumstanță anume. Astfel, toate experiențele noastre, cunoștințele, credințele și dorințele sunt implicate și exprimate doar prin patternuri lingvistice (Stockwell, 2002: 5). Dacă primul volum blagian aduce în prim plan lumina, adică energia, ne propunem „să punem paie pe foc”. Luând această expresie românească, „a pune paie pe foc”, observăm că, indiferent de context, aceasta transmite aceeași stare emoțională de intensificare a tensiunii, bazându-se pe o cunoștință generală (intensitatea focului va crește odată cu punerea de paie). Dacă este să ne orientăm asupra poeziei lui Blaga, și după spusele lui (Stockwell 2002: 75) că metafora este un pattern în modul în care funcționează mintea umană, putem observa în poetica lui Blaga existența unui asemenea model, bazat pe utilizarea în construcții metaforice a elementului *foc*.

De ce focul? Pentru că frecvența acestuia în lirica blagiană permite o cercetare de dimensiuni reduse (dar nu foarte reduse), iar pentru a depista cantitativ prezența am recurs la un instrument de căutare automată în corpusul poeziilor bliagiene (Sketch Engine<sup>cxix</sup>), care poate recunoaște diferite forme flexionare ale unui termen. În cazul substantivului *foc*, a identificat 40 de prezențe ale acestei forme, dar și 12 pentru pluralul nearticulat *focuri*, 12 pentru varianta articulată *focul*, respectiv 5 pentru forma de genitiv-dativ *focului*. În total, în corpusul poemelor bliagiene<sup>cxix</sup> am găsit 69 de sintagme conținând elementul *foc*, pe care am încercat să le sistematizăm.

Prima anexă a lucrării e reprezentată de un tabel cu toate aceste ocurențe (vezi Anexa 1). Printre vizualizările diverse pe care unele programe le oferă, regăsim și o încercare de grupare în funcție de determinările sintactice (Anexa 2), cele mai frecvente fiind cele de tipul „termen+de+foc” (Figura 1 din Anexa 2), în care structura „de foc” devine fie atribut substantival prepozițional, fie termen al unei comparații. Dintre cele 21 de structuri, amintim: „privighetori de foc”, „ac de foc”, „limbi de foc”, „gălețile de foc”, „veri de foc”, „ev de foc”, „fată de foc”, „joc de foc”, „ochi de foc”, „spadă de foc”, „vâltori de foc” etc. De asemenea, frecventă este structura „foc (cu diferite forme flexionare)+atribut”, în sintagme precum „foc vertical”, „foc călător”, „tulbure foc”, „focuri vechi”, „focul solar”, „focuri line” etc. (Figura 3 din Anexa 2). Prin urmare, avem posibilitatea categorizării pe grupe contextuale în care acest element apare, chiar dacă platformele digitale de analiză de corpus nu sunt tocmai perfecte în cazul românei.

În primul rând, am identificat o serie de contexte metaforice cu efecte plasticizante, aproximativ 15%, spre exemplu: „Lucifer stă tăcut în lumină, roșu ca de foc și ascultă” (*Pustnicul*, 1921), „Ai trăit cândva în funduri de mare și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape”. În prima structură, putem observa că lui Lucifer i se atribuie descriptiv focul, datorită culorii pe care acesta o are, roșul, dar și pentru a-i arată locul cuvenit, infernul – deși stă în lumina divină, pură, acesta nu va mai reuși să își redobândească locul demult pierdut printre îngerii lui Dumnezeu. Putem observa, în felul acesta, cele două sfere semantice ale focului, viața și moartea, deoarece „focul este locul de întâlnire a altor două contrarii; în el se regăsesc binele și răul, puritatea și impuritatea. Focul Infernului din reprezentările biblice se desfășoară sub forma flăcărilor, în Paradis arderea dă lumină – imagine spiritualizată a flăcărilor” (Solomon 2008: 42). Acest contrast îl putem observa și din următoarea metaforă, făcând parte din aceeași categorie: „Mult mai târziu, ucis de-un ghimpe

muiat în azur ca de-un spine cu foc...” (*Poetul*, 1942). În acest context, semnul morții este mult mai vizibil, focul fiind asemuit cu otrava, cea din urmă având posibilitatea să mistuie din interior scânteia vitală a omului, spinul provocând și o rană însemnată la suprafață, vizibilă, precum focul. Abilitatea de a produce asemenea interpretări semantice o putem deduce din ipoteza că „mințile umane pot într-adevăr să cunoască și să gândească (*to cognize*) în moduri similare” (Brandt & Brandt, 2005: 127)<sup>cxviii</sup>, adică acestea posedă capacitatea de a ajunge la concluzii logice asemănătoare, precum am ilustrat mai sus.

Totodată, am regăsit contexte literale, aproximativ 15%, precum: „Ridicați-vă de lângă *foc*”, „*focul* de stână”, acestea având, de cele mai multe ori, rolul de a consolida un cadru descriptiv, deseori rustic. Prezent în cotidianul uman, focul nu avea cum să lipsească din imaginarul poetic.

Surprinzător, destul de rare sunt contextele metaforice în regim cultural, ca în sintagmele „Paserea *focului* nu-mi mai fâlfâie peste pereți”, „Așteptăm să vedem prin columnne de aur Evul de *foc* cu steaguri pășind” (*La curțile dorului*). Vom sesiza aici impactul pe care l-au avut educația și experiența culturală în opera lui Blaga. La vârsta de 16 ani, întreprinde o călătorie de studii, printre destinații aflându-se și Italia și Grecia, țări cu o cultură incontestabilă și nemăsurabilă, „Excursia reprezintă un moment important în formarea sa spirituală” (Vasilescu, 1981: 314). Mai mult decât atât, în 1918 Blaga se înscrie la Facultatea de Filozofie din Viena, unde a avut parte de o educație aleasă. Menționarea acestor aspecte din biografia autorului sunt relevante pentru a înțelege contextul metaforic în regim cultural, întrucât ne oferă o mai bună înțelegere și o interpretare mai elocventă a mediului din care s-a inspirat autorul. Spre exemplu, pentru structura „Paserea *focului* nu-mi mai fâlfâie...” (*Pe ape*, 1924), putem forma destul de ușor ipoteza referitoare la pasărea mitică sub numele de *Pasărea Phoenix*, care a fost intens

popularizată în cultura grecească, dar și în Imperiul Roman. Această pasăre este un simbol al vieții (având o longevitate extraordinară), dar și al morții, fiind aflată într-un cerc nesfârșit, focul nestins. Odată ce flăcările îi oferă mistuitoarea moarte, din propria cenușă reușește să renască, plină de speranță, gingașă și pură.

„Freeman susține că «poetica cognitivă se axează pe proces mai mult decât pe produs» (Brône & Vandaele, 2009: 3), de aceea trebuie să analizăm din acest punct de vedere metaforele întâlnite în lirica lui Blaga. Dacă am menționat atât dintr-o perspectivă religioasă, interiorizată, cât și una științifică, faptul că focul reprezintă viața, că este prezent pe plan cosmogonic, ar fi indicat să ne orientăm tematic și către celălalte grupuri de metafore.

În cazul contextelor simbolice, mecanismele sunt similare, căci există un convențional al imaginarii. Destul de puține la număr, ocurențele implică prezența unor opoziții complementare, precum foc și apă. Blaga enumeră practic elementele primordiale: „te-am pierdut pentru totdeauna/ în țărână, în *foc*, în văzduh și pe ape” (*Psalm*). Palierul cultural și simbolic e mărturia unui fond comunitar, căci semnificațiile din aceste categorii sunt tributare, de fapt, unor mentalități demult formate, accesate în mod curent de individul care preia *in medias res* niște modele cognitive din universul familiar: „simbolul este accesibil publicului larg sau unei comunități numai după ce acesta a fost simplificat, semantismul său fiind de natura convenției” (Langer apud Freeman, 2009: 169). Acest fapt demonstrează că „generalizarea care guvernează expresiile metaforice nu rezidă în limbă, ci în gândire” (Lakoff, 1993: 203<sup>cxxxii</sup>).

Ajungem, astfel, la contextele metaforice propriu-zise, acesta din urmă având fondul cel mai consistent (aproape 55% din

corpusul studiat) și asupra căruia ne vom îndrepta atenția. Putem spune că prin metafore, individul găsește o metodă mult mai încrezătoare și mai comodă, de a se exprima (Brandt & Brandt, 2005: 127), înțelesul și producerea acestora reprezentând istoricul cognitiv mai îndepărtat sau mai recent al unei persoane, în cazul nostru, al unui scriitor. Acest lucru nu ar fi fost posibil dacă mintea umană nu ar fi fost capabilă să sustragă din „sertarele” sale diferite memorii acumulate și să fuzioneze spre crearea unor noi reprezentări.

Pentru Blaga, „metafora s-a ivit în clipa când s-a declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea structură și acel mod de existență numite împreună «om» și se va ivi necurmat atâta timp cât omul va continua să ardă, ca o feștilă fără creștere și fără scădere” (Blaga, 1994: 40). Practic, putem spune că Blaga teoretizează *geneza metaforei* ca act de naștere a culturii. Pentru limbajul expresiv, ea este punctul central, la fel cum focul reprezintă energia vitală a omului, esența mitică, începutul și sfârșitul, elementul comun ce îl leagă pe om de elementele astrale.

Astfel, de pildă, prin metafora „Joc de focuri, joc de inimi” (*Pleiadă*, 1942) suntem introduși în universul cosmogonic al poeziei, focul referându-se la stelele din abisul ceresc, la focul astral ce nu poate fi cuprins cu mintea omenească, ci doar cu o mundană imagine a unor corpuri cerești strălucitoare, care par să își schimbe forma și locul cu cât privești mai intens la ele. Din acest joc al lor, se realizează o conexiune între focul originar, al creației supreme, și cel omenesc, accesibil nouă pe pământ, sub forma arderii vitalității ca ființă, care este văzută și simțită precum un foc ce te năvălește, dar totodată schimbător, întrucât este un joc al inimii și al trăirii. Aceeași senzație ne este cunoscută și prin prisma poeziei *Noi și pământul* (1919), prin metafora abstractizatoare „ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind”, un foc al iubirii ce vrea să te cuprindă de-a-ntregul, o

pasiune arzătoare, plină de viață ce coboară precum niște limbi de foc și care mistuie, figurativ vorbind, ființa noastră, rămânând în cele din urmă doar o cenușă a ceea ce a fost. Cosmogonia prezentă la Blaga este astfel învăluită în motivul focului, precum este și iubirea, care arde într-o flacără nesfârșită, „focul este principiul suprem, parte integrantă a ființei umane și condiție a existenței ei” (Solomon, 2008: 41).

Un aspect important al poeziei cognitive pe care nu putem să-l trecem cu vederea și a fost menționat și în introducerea acestei lucrări este contextul. Desigur că ne putem uita la perspectiva contextului doar din punctul de vedere a ceea ce ne oferă textul, în cazul nostru, opera lui Blaga, dar atunci nu ar mai fi implicată poezia cognitivă. Întrucât Stockwell menționa (2002: 8) faptul că această abordare a textelor (prin poezia cognitivă) se concentrează pe cititori ca ființe reale, citind literatură reală, receptorul este readus la suprafață din ipostaza de simplu lector. Din acest motiv, în următoarea parte a lucrării, vom dezvălui și celălalt aspect al acestei grupe contextuale, aceea care se rezumă la contextul cultural al individului, implicit al unui grup social. Prin urmare, focul apare și în contexte creștine: cititorul a cărui cultură înglobează aceste aspecte, cum este românul (care de sute de ani a fost ghidat și crescut în fond creștin), nu va întâmpina greutăți în procesul interpretării și al înțelegerii semnificației versurilor. Acestea fiind date, în poemul *Bunăvestire pentru floarea mărului* (1937), putem constata cele spuse anterior: „Nu trebuie fiecare/ să știm cine-aduce și-mprăstie focul./ Dar, vezi, arhanghel sunt”. În acest vers, focul este reprezentat metaforic, trimițând la cunoștințele creștine pe care le posedă cititorul, acelea că focul reprezintă o binecuvântare de la Dumnezeu: Pogorârea Duhului Sfânt (Rusaliile), sub chip de limbi de foc, reprezintă insuflarea de viață, prezența arhanghelului semnalându-ne o analogie cu Buna Vestire a Maicii Domnului, când acesta îi aduce la cunoștință că va zămisli un prunc, că a fost binecuvântată cu o viață. O idee

asemănătoare regăsim chiar în metafora din titlul poemului *Focuri de primăvară*, unde, din punct de vedere abstract, vorbim de căldura, de focul dătător de viață care reînvie tot ce a fost atins de mâna hibernală a iernii. În acest context, al termenului *foc* alăturat primăverii, o succesiune de conexiuni bazate pe memorie se petrec în mintea umană pentru a înțelege metafora, întrucât nu există o imagine clară asociată acestei alăturări, astfel „trebuie menționată distincția dintre înțeles și cunoaștere” (Gavins & Steen, 2003: 8). Memoria *iconică* (înmugurirea pomilor sub razele soarelui), *tactilă* (atingerea unui ibric pe foc) și memoria de tip *echoic* (gheața topită scurgându-se pe burlane) (Camina, Güell, 2017), toate aceste cunoștințe acumulate având la bază elementul focului se unesc pentru a crea și reda o nouă imagine, implicit un nou înțeles.

Am văzut succint cum „metafora poate fi exprimată prin diferite modalități, deoarece realitatea ce se află la baza sa este conceptuală” (Crisp, 2003: 100), prin urmare, nu se încadrează într-un set de reguli stricte, dar având drept bază instrumentele poeziei cognitive am ajuns la concluzia unui model (pattern) al *focului* în diferite contexte metaforice pe opera blagiană. Acest lucru a fost posibil datorită remarcării importanței contextului, fie social, cultural sau personal în relaționarea cu opera, memoria reprezentând un pion crucial în această acțiune. O lecturare cognitivă a unui text are dublu scop. „Atenția cititorului nu este îndreptată doar înspre înțelegerea textului, ci și spre procesul creator de reprezentării care au construit textul” (Brandt & Brandt, 2005:128)<sup>cxviii</sup>, afirmație pe care am încercat să o exploatăm prin opera blagiană. Poetica cognitivă nu este foarte familiară spațiului românesc (nu avem o antologie teoretică în limba română, de exemplu, cercetarea aflându-se momentan încă în stadiul incipient), dar are foarte multe de oferit, combinând aspecte atât de natură retorică, lingvistică, cât și de natură psihologică. Ea poate deschide calea unor posibilități noi de a privi, și implicit de a lectura literatura. Dacă



facem o „cartare” a punctelor de *foc*, un *mapping* al sintagmelor în care Blaga „se joacă (lingvistic) cu focul”, observăm că, pe firul poeziei cognitive, de la modelul-sursă la modelul-țintă (metafora fiind, după Tudor Vianu, „rezultatul unui transfer logic de noțiuni”, (Vianu, 1957: 12)), parcurgem un traseu care include arderea, mistuirea, dar nevoia de oxigen, deci viață, vitalitate, căldură, energie, așadar, *enérgeia* (Borcilă, 2003: 58), așadar creație.

### **Bibliografie:**

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei: eseu asupra imaginilor intimității*, Traducere, note, postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1999.

Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Humanitas, 1994.

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 2018.

Borcilă, Mircea, *Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei*, în Dacoromania, serie nouă, VII – VIII, Cluj-Napoca, 2002 – 2003, p. 47-77.

Brandt, Line & Per, Aage, *Cognitive poetics and imagery*, in *European Journal of English Studies*, vol. 9, nr. 2, August 2005, p. 127-128, disponibil online la:

[https://www.academia.edu/925986/Cognitive\\_Poetics\\_and\\_Imagery](https://www.academia.edu/925986/Cognitive_Poetics_and_Imagery), accesat ultima dată la 18.01.2020.

Camina, Eduardo, Güell, Francisco, *The Neuroanatomical, Neurophysiological and Psychological Basis of Memory: Current Models and Their Origins*, in *Front Pharmacology*, 8: 438, 2017, disponibil online la

[www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5491610/#\\_\\_ffn\\_section\\_title](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5491610/#__ffn_section_title), accesat ultima dată la 30.10.2019.

Nr. crt.	Reference	Left	Kwic	Right
	doc#0	a crescut, cântările mi- au pierit, și fără să -mi fi fost vreodată aproape te- am pierdut pentru totdeauna în țărână, în	foc	, în văzduh și pe ape. </s><s> Între răsăritul de soare și- apusul de soare sunt numai tină și rană. </s><s> În cer te- ai închis ca - ntr -un
	doc#0	prea mulții, gureșii poeți, nici o stea nu -i frumoasă. </s><s> Din fântâni sfredelite -n osia planetei îți scoți gălețile de	foc	. </s><s> Nu te cunosc, nu mă cunoști, dar o lumină alunecă de pe fața ta pe a mea, fără să vreau m- alătur bunei tale vestiri și- o
	doc#0	cerești. </s><s> Mă duc între ei să vestesc: Tăiați -vă mieii pe cruce În amintirea jertfei ce se va face. </s><s> Ridicați -vă de lângă	foc	în cojoace cu flăcări de lână. </s><s> Luați făclia ce -am aprins -o în steaua coborâtă deasupra ieslelor roase de boi și dați -o
	doc#0	zodii mi le- am pierdut. </s><s> Viața cu sânge și cu povești din mâni mi- a scăpat. </s><s> Cine mă -ndrumă pe apă? </s><s> Cine mă trece prin	foc	? </s><s> De paseri cine mă apără? </s><s> Drumuri m- au alungat, De nicăieri pământul nu m- a chemat. </s><s> Sunt blestemat! </s><s> Cu cânele și cu
	doc#1	<s> Cântăreți bolnavi Purtăm fără lacrimi o boală în strune și mergem de- a pururi spre soare- apune. </s><s> Ni- e sufletul spadă de	foc	stinsă -n teacă. </s><s> Ah iarăși și iarăși cuvintele seacă. </s><s> Vânt veșnic răsună prin cetini de zadă. </s><s> Purces - am în lume pe punți
	doc#1	atingere Ce arătare! </s><s> Ah, ce lumină! </s><s> Stea alb -a căzut în grădină, necăutată, neașteptată: noroc, săgeată, floare și	foc	. </s><s> În iarbă înaltă, în mare mătăasă, căzu din a veacului casă. </s><s> S- a -ntors, ah, în lume o stea. </s><s> Mi- s mâinile arse de ea. </s>
	doc#1	se întoarce. </s><s> Stane de piatră, jivine, cucută poart -o semnătură cu cheie pierdută. </s><s> Pecete tănuită de două ori - fată de	foc	, arătare, care pe țarm ridici acum brațele peste mare, o porți subsuori. </s><s> Rune, pretutindenii rune, cine vă - nseamnă,
	doc#2	. </s><s> Oaspeți suntem în tinda noii lumini la curție dorului. </s><s> Cu cerul vecini. </s><s> Așteptăm să vedem prin columnne de aur Evul de	foc	cu steaguri pășind, și fiicele noastre ieșind să pună pe frunțile porților laur. </s><s> Din când în când câte -o lacrim- apare

doc#4	, să -ți amintesc că Poetul muri numai mult mai târziu. </s><s> Mult mai târziu, ucis de- un ghimpe muiat în azur ca de- un spine cu	foc	de albină. </s><s> Muri poetul ucis sub soare de- un trandafir, de- un ghimpe muiat în simplu albastru, în simplă lumină. </s><s> De-
doc#4	nimic pe pământ ce -ar putea să le -ndemne să cânte iar. </s><s> Răsărit magic Așa a fost, așa e totdeauna. </s><s> Aștept cu floarea mea de	foc	în mâni. </s><s> Întrerupându -mi preamărite săptămâni, puternică -mi răsare luna. </s><s> În miez de noapte un cutreier sferic. </s><s> În
doc#4	- vin să -și uite fericirea verii calde, lângă noi. </s><s> Ardere Ființă tu - găsi-voi cândva cuvenitul sunet de- argint, de	foc	, și ritul unei rostiri egale în veci arderii tale? </s><s> Al seminției mele cel din urmă sânt. </s><s> Pumn de lumină - tu, pumn de pământ
doc#5	cu căderi de stele și tresări îndurerat, păianjenul s- a - ncreștinat. </s><s> A treia zi și- a -nchis coșciugul ochilor de	foc	. </s><s> Era acoperit cu promoroacă și- amurgul cobora din sunetul de toacă. </s><s> Neisprăvit rămase fluierul de soc. </s><s> Pustnicul I
doc#5	piatră. </s><s> Și ani și ani - statornic - trupul mi l- am biciuit cu răsul și ocară tuturor sălbaticelor mele gânduri aspre ca de	foc	. </s><s> S- aude dangătul ruginit al clopotului. </s><s> Nici vii, nici morți. </s><s> Un vânt pustiu dă pînteni clopotului greu ce -a mai rămas
doc#5	al meu: dă- mi trupul, trupul înapoi! </s><s> III În spațiul nespațial al cerului. </s><s> Nouri. </s><s> Lucifer stă tăcut în lumină, roșu ca de	foc	și ascultă. </s><s> VEȘNICUL nevăzut Eu sunt marea și izvorul și sunt bun, Eu sunt marea și izvorul și sunt drept. </s><s> CORUL CELOR
doc#6	care cad atâtea stele, tânărul tău trup de vrăjitoare -mi arde -n brațe ca -n flacăările unui rug. </s><s> Nebun, ca niște limbi de	foc	eu brațele -mi întind, ca să -ți topesc zăpada urmerilor goi, și ca să -ți sorb, flămând să -ți mistui puterea, sângele,
doc#7	vălvătăi Se mistuiește iadul, În para -i purpurie pâlpaie potop păcate... </s><s> Adânc, adânc, sunt flacări și vâltori de	foc	, Ce -și ard otrava și se-nalță, De- nnebunești văpaia când le- o simți... </s><s> Satanic

				câteodată flacări - flacări uriașe -
doc#7	.	Singurătatea îmbrățișată cu sângele meu aceiași cântec întunecat rămâne fie că sufletul mi- l trec prin strungă de	foc	, fie că sfarm paserilor pâne. Lângă pereți cu chipuri și vedenii zilnic strig: Vai mie, aici am dat cerului o mie de nume
doc#7		în urmă, speriați le latră. Lot Am văzut fapte multe și grele spurcând lumina și vântul, datini neînțelese și jocuri de	foc	prin cetate. Goi, în lacuri verzi ca rugina de- aramă, am văzut oameni sărutând lebede argintate. Am văzut cu spaimă în
doc#7		, o oră prelungită -n slavă mi te- a dat, ca -n vis, în seamă. Promisă tu, în dar luată, fii ureche și ascultă: puternic vine	foc	spre tine, freamăt nou și sete multă. Ah, bucură -te și veghează, tu, edenică -ntrupare! Vrăjit un munte în amiază se
doc#7		, acolo -n țara nimănuî să mă îngroape, unde -n gând din ceasul cela am rămas. Și- apoi prin țara nimănuî privighitori de	foc	în an să cânte lung și cu temei. Pe munte unde -am stat noi doi la loc ce blăstem și alean. În valea regilor Grămezi de frunze
doc#8		de fag ca o flacără -n păr țî s- oprise. Rotind, în descindere, frunza visa că -n an mai putea înc -o dată podoabă să fie de	foc	altui pom. Pe munte, pe coamă, se stinse de mult și ultimul zvon. Diafane semințe întraripate, pe invizibile fire,
doc#8	.	O amăgire e că le- ai cuprins, oricât cu fapta te- ai deprins. Nu crede tu vântului Nu crede tu vântului, bătrânului	foc	călător, când cântă pe cale că doruri el n- are pe fața pământului. Ia seama mai bine la faptele lui: alean să - și aline, el
doc#8		întâmpinăm solstițiul cald, ce se reversă peste noi de pe tărâmul celălalt. Ne pierdem ca să ne -mplinim. Mergând în	foc	, mergând în spini, ca aurul ne rotunjim și ca ispita prin grădini. Toate drumurile duc Ziuă verde. Duh de nuc. Toate

doc#8	duh și- argilă. </s><s> Culorile își stau în slujbă, carmin și scrum de clorofilă. </s><s> Și mie -mi stau la îndemână în grâu și -n cer, în	foc	depline, să te redau pe altă treaptă, pe- aceea ce ți se cuvine. </s><s> Culori am pentru ce se vede și pentru ce mai e veșmânt. </s>
doc#8	stăturăm, eu și tu, zării prin joc de primăvară cum umbra sânilor căzu. </s><s> O nerăbdare mă pătrunde, să văd, prin lunile de	foc	, ce fructe calde și rotunde cresc să -mplinească vis și loc. Focuri de primăvară Îngânând prin văi tăria sună ramul,
doc#8	înșira, ciudate -ntâmplări risipite prin cronici, mărturii de legendă ce-arată că sunt cu puțință și un asemenea	foc	, și asemenea arderi. </s><s> Ia totul scânteie din toate. </s><s> Tâmplă s- aprinde de tâmplă și piatră de piatră. </s><s> O stea nevăzută ia foc
doc#8	foc, și asemenea arderi. </s><s> Ia totul scânteie din toate. </s><s> Tâmplă s- aprinde de tâmplă și piatră de piatră. </s><s> O stea nevăzută ia	foc	în cădere din gerul văzduhului. </s><s> Arde -n armură, sub zea, cavalerul, femeie învinsă, minune fără veșminte, strângând
doc#8	noapte, cu temeii. </s><s> Pe străvechea stradă ca -ntr -o matcă grele curg miresmele de tei. </s><s> Din reverberații simți cum ziduri	foc	de zi în ele mai cuprind. </s><s> După steaua care -n beznă cade, din ferestre - albe mâni se -ntind. </s><s> Zborul bufniței e cald și- i
doc#8	într- un cristal. </s><s> Iubire Iubești - când ulciorul de- aramă se umple pe rând, de la sine aproape, de flori și de toamnă, de	foc	, de- anotimpul din vine. </s><s> Iubești - când suavă icoana ce -ți faci în durere prin veac o ții înrămată ca -n rana
doc#8	goana. </s><s> Prin brume, cerbul de imbold și visuri c- un răget cearcă să se mântuie. </s><s> Dar ciuta dispărută -l băntuie. </s><s> Sublimul	foc	îl mână spre abisuri. </s><s> De sete ars, cum tremură în totul ajuns la iezer - cerbul! </s><s> Dar abia atinge apa mulcomă cu botul. </s><s> Din
doc#8	, roua firavă nu cade, asfodelul nu înflorește. </s><s> Gloatele - ndurată prin țărna arsă rătăciri, prin mlaștini miasme,	foc	vertical, amiezi de vară, pe la confinii, între gând și moarte. </s><s> Marea zărind apoi lucind, grecii strigară din

doc#9	zări el adulmecă, nu apropiatele, ci depărtatele. </s><s> Ciulindu -și urechile prinde străvechile rotiri, sus, de turbure	foc	și de murmure. </s><s> Și-aude, subt-naltele, unele, altele: erele, sferele. </s><s> Cuvinte pe o stelă funerară Când murim, nu facem
doc#10	inima ta, ca o limbă de clopot, ști-vei să -nfrunți orice nor ce -n căutare de ținte pe sus rătăcind - își împlântă acul de	foc	în biserici. </s><s> Cresc faptele -n noi, de la sine, cum apa la gură o duci ca să bei. </s><s> Astfel odată, în timp ce fruntea asudă sânge
doc#10	vijelia. </s><s> Nu e Iosif, nici Maria. </s><s> Suflet - dac- ar fi să fie - n- ar căta -n așa pustie. </s><s> Nu văd, nu știu. </s><s> Gând și chin e. </s><s> Ca un	foc	din vale vine. </s><s> Focu -n noapte -mbrățișează coapse sparte. </s><s> Și se-aude vorbă, șoapte: "Mai departe nu m- aș duce. </s><s> Dă- te,
doc#10	, pe sus - din stele. </s><s> Nu -n palma mea, ci -n palma ta e scrisă, Doamne, linia vieții mele. </s><s> Ea trece șerpuind prin veri de	foc	cu grele poame, prin anidumineci, sfinte toamne. </s><s> Inscripție acoperită de mușchi Viața mea! </s><s> O clipă de- ar fi fost să
doc#10	. </s><s> În Hades e - tot ce -a trecut, Prierii și iubirile. </s><s> Drumul lor Toți morții se duc undeva, fiecare în urmă lăsând	foc	, vatră și greier, prag, treaptă și nuc. </s><s> Răzbat, în cutreier, prin zid, prin aproapele, prin patru stihii, prin
doc#10	morții, să nu -l putrezească nici ploaie, nici an. </s><s> Ieșise să scape de norul din ușă, de noaptea căzută din munte cu	foc	. </s><s> Dar cănele, scurt răsucindu -se -n loc, se stinse rânjind și mușcând din cenușă. </s><s> Te văd Dumnezeule - plumb, scrum și nor
doc#11	al stelelor crug? </s><s> Sau poate că timp n- avurăm, nici loc, făgăduinți să ne facem? </s><s> Ne- am grăbit doar să -ntindem făclia	foc	să dăm, foc, etapelor până la rug. </s><s> Veniseși în metropola acelor lande numite-ale "Soarelui demult asfințit". </s><s> Ce gând
doc#11	crug? </s><s> Sau poate că timp n- avurăm, nici loc, făgăduinți să ne facem? </s><s> Ne- am grăbit	foc	, etapelor până la rug. </s><s> Veniseși în metropola acelor lande numite-ale "Soarelui

		doar să -ntindem făclia foc să dăm,		demult asfințit". </s><s> Ce gând te -ndârjea
doc#12		. </s><s> Scârțâiau în sus pe deal rădvane. </s><s> De la curți fugeau în codri Ane. </s><s> Fost -a, unde zidul poartă spini, vrajbă ca de	foc	, printre calvini. </s><s> Unde - i cimitir, erau podgorii, struguri frământau în căzi feciorii. </s><s> Li s- a dat de- atunci la toți să
doc#2		și peste fire. </s><s> Bucură -te, floare ca ghiocul, și dumirește -te! </s><s> Nu trebuie fiecare să știm cine-duce și -mprăștie	focul	. </s><s> Dar, vezi, arhanghel sunt, iar tu ești floare, și dacă - ntrebi, nu pot să tac și să mă strâng în cingătoare. </s><s> Cine -l aduce
doc#3		Orionul te binecuvântă, lăcrimându -și deasupra ta geometria înaltă și sfântă. </s><s> Ai trăit cândva în funduri de mare și	focul	solar l- ai ocolit pe de- aproape. </s><s> În păduri plutitoare -ai strigat prelung deasupra întăielor ape. </s><s> Pasăre ești? </s><s> Sau un
doc#3		. </s><s> Nu se -mplinește, nu se -mplinește! </s><s> Și totuși cu cuvinte simple ca ale noastre s- au făcut lumea, stihile, ziua și	focul	. </s><s> Cu picioare ca ale noastre Isus a umblat peste ape. </s><s> Veac Umblă mașinile subpământesti. </s><s> În nevăzut peste turnuri
doc#4		visând până-n soare răsare. </s><s> În palma ta rodul cădea- va deplinul, cum cade la capăt de vrajă - aminul. </s><s> Izvoarele toate și	focul	, trabanții, îi poartă deasupra, în mână, Înaltul. </s><s> Adaugă tu pasului numai încrederea, evlavia, grija și saltul. </s>
doc#4		, cumplitul inel. </s><s> Fiindcă văpaia vă este la fel. </s><s> Ca ea -ți porți și tu prin tot locul sângele, răsul, norocul și	focul	. </s><s> Prin ierburi când treci incendii în rouă stârnești, ah, tu nu știi - la fel amândouă. </s><s> Dar poate că nu se cuvine
doc#4		aceasta -i bolnav. </s><s> Simte ca o durere la spete, tainic, la locul unde purced să -i crească	focul	. </s><s> Luna, intrând pe fereastră, alături se culcă pe paie. </s><s> E noaptea de

		aripile. </s><s> Zace în grajd, arde ca		boală a lumii, când mugurii toți plesnesc c- un
doc#4		cântec nu te găsește. </s><s> Astăzi tu ești unde ești. </s><s> Iar eu aci. </s><s> Depărtarea a pus între noi carul cel mare pe cer, apele -n văi,	focul	în noapte pe dealuri, și pe pământ a pus anemone și patimi cărora ziua nu le priește. </s><s> Ca o poartă s- a -nchis. </s><s> Nici un semn nu
doc#8		<s> Ziua a șaptea Aprile era moale. </s><s> Stele calde mai nășteau prin preajmă. </s><s> Și marea Dumnezeu și- o dibuia. </s><s> Zărea și muntele și	focul	. </s><s> Făpturile purtau în piepturi ce inimi, încă de lumină, prin tot locul! </s><s> Vedea acolo între patru râuri leul și mioarele. </s>
doc#8		anul rod de bine, să ne- aline tot aleanul. </s><s> Ne răsfețe ale sorții și- ale filei două fețe. </s><s> Ale sorții și- ale filei:	focul	zilei, roua nopții, În tipare de la mume, scriu în rune dulci-amare despre tine și otravă, despre slavă și albine. </s>
doc#11		: "Sunt jumătăți de sâni". </s><s> Bătrânii răspund: "Sunt cuiburi de rândunici". </s><s> Disputa se -ncepe aprigă, medievală, ca	focul	. </s><s> Fetele cari se-abat prin preajmă se opresc și ele o clipă. </s><s> Apoi șovăitoare părăsesc locul prefăcându -se a nu -nțelege
doc#11		! </s><s> Îngerul! </s><s> Oricând poetul, al răului rodnic, îl poate ușor ispiti în hornăltărilor sale - c- un cântec. </s><s> Basmlângă	focul	de stână Ascultam în copilărie basmul ce păstorul mi- l depăna, sporindu -mi negrăita mare mirare lângă focul de stână. </s>
doc#11		lângă focul de stână Ascultam în copilărie basmul ce păstorul mi- l depăna, sporindu -mi negrăita mare mirare lângă	focul	de stână. </s><s> Ridicând a joacă jar crud în palme, spune vorbă rară păstorul despre ritul, cursa și iscusința fiarei față de
doc#0		dar sfâșiați de vânturi se -ntorc înapoi. </s><s> Pe vatra corăbiei inima mi- o -ngrop sub spuză să -și țină jăratecul. </s><s> Paserea	focului	nu -mi mai fâlfaie peste pereți. </s><s> Dănuie veșnic potopul. </s><s> Niciodată nu voi ajunge s- aduc jertfa sub semnul înalt al



doc#8	verde. </s><s> Duh de nuc. </s><s> Toate drumurile duc unde -i raiul vântului, dragostei, cuvântului. </s><s> Toate drumurile duc către Joia	focului	, spre amiaza locului, unde arde patima, unde cântă lacrima. </s><s> Risipei se dedă florarul Ne- om aminti cândva târziu de-
doc#8	din lumină n- am destul, căci ea - i doar o legendă, iată. </s><s> Nimic sub zare nu -i destul, vreau totul înc -o dată! </s><s> Cântecul	focului	În fabula verde și caldă -a naturii tu crengi ai, iubito, nu brațe, și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi. </s><s> Descinzi
doc#10	. </s><s> Astfel dintotdeauna -ai știut mâna s- o -ntinzi către rodul ce cheamă din crengi, în fața duhului care te neagă și- a	focului	să te oprești, apărât de mirare, și apa la gură s- o duci, precum o putere pe care mai înainte de- a fi - a ta, o săruți. </s><s> Astfel
doc#10	<s> Cine și cum îl învățase- anume că -nvingătorul, dacă vrea să -nvingă, e nevoit să semene cu -nvinsul? </s><s> Cine i- a spus - lui,	focului	prin lume, în zale de reptilă să se -ncingă? </s><s> Sosit de undeva din dimineață, se bate- acum la blestemată gărlă. </s><s> Cum
doc#2	locuri. </s><s> Subt semn capricornic răzbiu printre pinii cu umbra zgârcită. </s><s> Seminții, pretutindena altele, aprind alte	focuri	, și soarele -mpinge alt ornic. </s><s> Fălfâind ca din steaguri cu zariștea -ntreagă, soarta își face cu mine jocul potrivit. </s>
doc#3	adormite -n picioare. </s><s> Duhul mușchiului umed umblă prin vâgăuni. </s><s> Din răsărit vin fluturi cât buhele să -și caute în	focuri	cenușa. </s><s> La rădăcinile brazilor, lângă blestemul cucutelor ciobanul pune pământ peste mieii uciși de puterile
doc#3	și- aceleași case clopot de sear- aud. </s><s> Și stau în cruce cu o zi sub cer pierdută. </s><s> Prin ani subt poduri se depărtează ce	focuri	vechi? ce nouă plută? </s><s> Printre ziduri ceasul umbrelor mă -ncearcă. </s><s> Se desface - care poartă? </s><s> Se deschide - care ușă? </s><s> Ies
doc#4	le iscă, vânt le duce, cineva le pune -n cruce. </s><s> Vânt le- aprinde, vânt le stânge, mi le-	focuri	, joc de inimi - Ostenescu -mă să număr înc -o dată aștri minimi. </s><s> Focuri mari și focuri

		aruncă -n gând și -n sânge. </s><s> Joc de		line - Câte văd, atâtea inimi bat în
doc#4		le stânge, mi le- aruncă -n gând și -n sânge. </s><s> Joc de focuri, joc de inimi - Ostenescu -mă să număr înc -o dată aștri minimi. </s><s>	Focuri	mari și focuri line - Câte văd, atâtea inimi bat în spații pentru mine. </s><s> Ard în văi și pe coline inimi mari și inimi line. </s>
doc#4		le- aruncă -n gând și -n sânge. </s><s> Joc de focuri, joc de inimi - Ostenescu -mă să număr înc -o dată aștri minimi. </s><s> Focuri mari și	focuri	line - Câte văd, atâtea inimi bat în spații pentru mine. </s><s> Ard în văi și pe coline inimi mari și inimi line. </s><s> Încântare
doc#7		-n lume, luna loc găsește doar în inimi și pe- alocuri pe morminte. </s><s> Cu sfială și în treacăt cată -n ape și oglinzi la foste	focuri	. </s><s> După -un colț se pipăie să vadă dacă nu cuprinde prea mult spațiu când colindă. </s><s> Uneori pe munte se dezbracă goală și
doc#7		goală și cămașa și- o azvârle -mie -n tindă. </s><s> Altceva nimic nu -mi dă- n rămase jocuri. </s><s> Cată numai prin oglinzi la foste	focuri	. </s><s> Drumul lui Columb Pe ape mâneacănd, ce le voia rotunde, Columb nu cunosc nici piedecă, nici teamă. </s><s> Pe- un vânt de- amurg
doc#8		calde și rotunde cresc să -mplinească vis și loc. Focuri de primăvară Îngânând prin văi tăria sună ramul, sună glia. </s><s>	Focuri	ard, albastre ruguri. </s><s> Pomii simt dureri de muguri. </s><s> Prinși de duhul înverzirii prin grădini ne -nsuflețim. </s><s> Pe
doc#9		din nisip, din piatră de nisip, această catedrală dăinuie în vânt. </s><s> N- o clatină nimic, nici zbuțiu din pământ, nici	focuri	din înalt. </s><s> Privind -o -n noapte prin constelații parcă însumi mă -nfririp. </s><s> Prin veac cândva s- a dezbrăcat de schele
doc#10		e orașul - jos - de față, fără chip în beznă între amintire și speranță. </s><s> Semne dă, dar numai jocuri de lumini, sclipiri și	focuri	: stele să le- atingi cu geana. </s><s> Ne încearc- aproape teama. </s><s> Ce -a rămas din lucruri? </s><s> Numai întuneric și semnale. </s><s> Tunuri nu

	doc#12	cã nu sunt singur. </s><s> Vulturi din robie scapã și se- nalță; nu lupt singur. </s><s> Cade în abis o apă, în adânc să nu cad singur. </s><s>	Focuri	sunt și e credință. </s><s> Acest gând cât mai palpită schimbă moartea -n biruință: nu sunt singur, nu sunt singur. </s><s> Timp fără
--	--------	---	--------	---

Crisp, Peter, *Conceptual Metaphor and its Expressions*, în vol. Gavins, Joanna & Steen, Gerard (Eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, London, Routledge, 2003, p. 99-113.

Freeman, Margaret H., *Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity*, în vol. Brône, Geert & Vandaele, Jeroen (Eds.), *Applications of Cognitive Linguistics*, Lemförde, Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, 2009, p. 169-196.

Gavins, Joanna & Steen, Gerard, *Contextualising cognitive poetic*, în vol. Gavins, Joanna & Steen, Gerard (Eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, London, Routledge, 2003, p. 1-12.

Lakoff, Georg, *The contemporary theory of metaphor*, în vol. Ortony, Andrew (Ed.), *Metaphor and Thought*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 202-251.

Solomon, Lăcrămioara, *Poetica elementelor în lirica lui Lucian Blaga*, Iași, Institutul European, 2008.

Stockwell, Peter, *Cognitive poetics*, London, Routledge, 2002.

Vasilescu, Emil, *Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie*, București, Editura Eminescu, 1981.

Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

<http://www.sketchengine.eu>, accesat ultima dată la 30.10.2019.

Anexa 1 – Tabel al concordanțelor (ocurențelor în context) termenului *foc* în opera poetică a lui Lucian Blaga

Legenda documentelor (coloana *Reference*):

Document	Volum
doc#0	LB_ANTUME_ÎN_MAREA_TRECERE_1924
doc#1	LB_ANTUME_LA_CUMPĂNA_APELOR_1933
doc#2	LB_ANTUME_LA_CURȚILE_DORULUI_1938
doc#3	LB_ANTUME_LAUDA_SOMNULUI_1929
doc#4	LB_ANTUME_NEBĂNUITELE_TREPTE_1943
doc#5	LB_ANTUME_PAȘII_PROFETULUI_1921
doc#6	LB_ANTUME_POEMELE_LUMINII_1919
doc#7	LB_POSTUME_ADDENDA
doc#8	LB_POSTUME_CÂNTECUL_FOCULUI
doc#9	LB_POSTUME_CE_AUDE_UNICORNUL
doc#10	LB_POSTUME_CORĂBII_CU_CENUȘĂ
doc#11	LB_POSTUME_ULTIMELE_POEZII_1958_1960
doc#12	LB_POSTUME_VÂRSTA_DE_FIER

## Anexa 2 – Vizualizări ale concordanțelor termenului *foc*

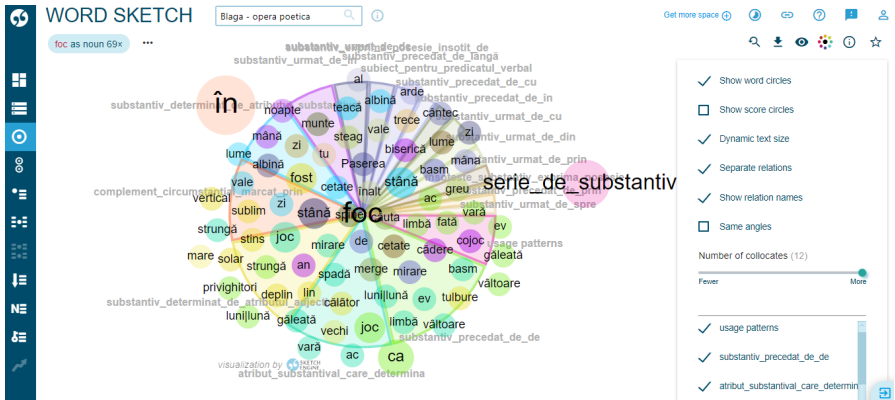


Figure 1: Vizualizarea tuturor contextelor termenului foc

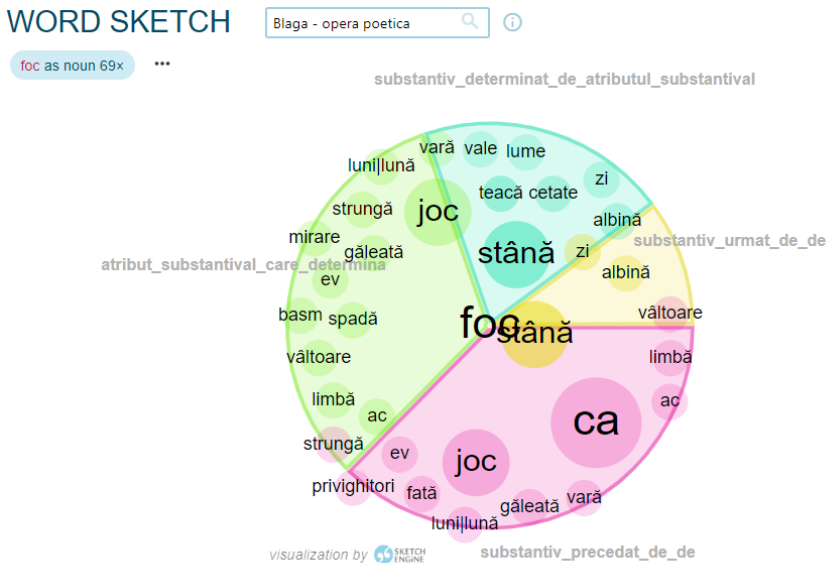


Figure 2: Vizualizări ale structurilor termen+de+foc

# WORD SKETCH

Blaga - opera poetica

foc as noun 69x ...

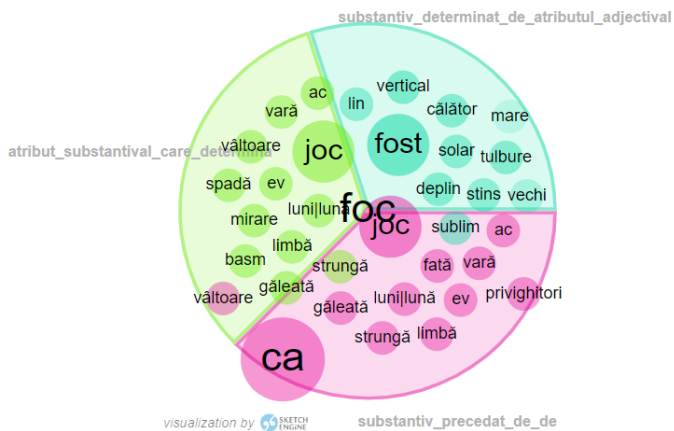


Figure 3: Vizualizări ale structurilor foc+atribut

# O CARTOGRAFIERE A SPAȚIULUI RURAL ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

ALINA BAKO

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

alina.bako@ulbsibiu.ro

*Abstract: The purpose of this study is to demonstrate that using Romanian Interwar Novel we could draw a cartography of rural space. Even in the modern writers fiction we will analyse many rural spaces that we could find in some of the novels. Also, in another novels we found out that the rural space plays an important role in the construction of the narrative plot.*

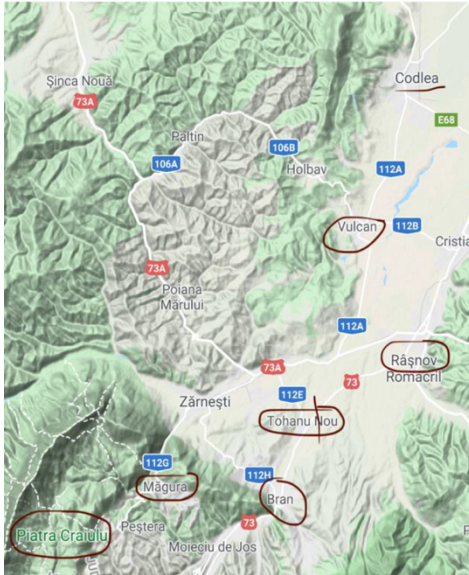
*KeyWords: map, rural space, Camil Petrescu, fiction, cartography, narrative plot*

Romanul românesc interbelic a produs, în istoria literară românească, o formulă literară încetățenită în conștiința culturală. Este vorba de coagularea romanului românesc modern și, implicit, dacă ar fi să ne raportăm la bine cunoscuta teorie a lui Lovinescu, a introducerii spațiului urban în cel literar. Când spunem acest lucru, ne referim la faptul că modernitatea a echivalat, pentru o bună perioadă, cu citadinismul, fiind legată direct de modul în care clasele sociale se raportează la oraș, drept o formă de evoluție dinspre rural. De multe ori analizat depreciativ, spațiul rural a impus o realitate de secolul XIX, prelungindu-se spre jumătatea secolului al XX-lea. În literatura contemporană, spațiul rural este perceput fie ca loc de refugiu, fie ca un spațiu (culmea!) alienant, la care naratorul sau personajul se raportează ca la un tărâm fantastic, rupt de realitatea cotidiană.

Spațiul rural în romanul românesc interbelic implică, în afara sensurilor primare de analiză a relațiilor dintre personaje, un principiu ordonator, acela de a folosi inserții elocvente despre așezarea geografică, despre comunitate, despre spațiul exterior/cel interior, modul în care se articulează mentalitatea în funcție de organizarea spațială etc. Nu ne propunem să analizăm resorturile pe care le-a avut la bază deplasarea populației de la sat la oraș, ci, vom avea în vedere tangențial un soi de emigrare, din dorința de schimbare. Or, tocmai această trecere de la rural la urban, de la sat la oraș și sentimentele contradictorii pe care le-au generat acest demers social se regăsesc la majoritatea romanelor din perioada interbelică.

Se regăsesc mai multe tipuri de spații care aparțin umbrelei extinse a ruralului, precum cârciuma. De exemplu, în Răscoala: „În Amara, la cârciumă, obișnuiau să se strângă oamenii, în sărbători, de prin toate satele ce au ținut odinioară de domeniile Iuga. A rămas așa din bătrâni, când aci veneau toți cu toate durerile, și cei din Lespezi, și cei din Vaideei și Bârlogu, întocmai ca și cei de la Gliganu sau de la Babaroaga, fără a mai pomeni pe cei din Ruginoasa, care erau în Amara ca acasă”. (105) ori Grigore observa cu atenție și satele, și câmpurile, parc-ar fi căutat să ghicească o taină. Sub bolta mohorâtă, pământul negru se zgribulea pătat cu dese ochiuri de apă tulbure, iar prin sate țărani, ca duminica, mai pe la cârciumă, mai pe la câte o casă, se sfătuiau ca și altă dată. (290) Tot la cârciumă și ulterior la horă o vede/întâlnește Puiu Faranga pe Mădălina, în satul Vărzari, în drum spre Mănești: „Avea planul ceva romantic și atrăgător: să cutreieri satele căutând o țărăncuță nostimă pentru boier ca s-o ia de nevastă”(173) În același timp, spațiul rural este departe de a fi văzut idealizat, cum se întâmpla la Sadoveanu, căci Rebreanu observă cu ascuțime: „Când ne văzu mama Mădălinei intrând în ogradă, să se topească de zăpăceală. Ne pofți totuși, cu ajutorul hangiului, în casă. O murdărie și o sărăcie cum numai la noi la țară se găsește” (189, *Ciuleandra*).





În *Răscoala*, Rebreanu păstrează o dualitate a planurilor urban/rural. Satul este văzut ca centru de iradiere a răscoalei, dar sunt aduse în discuție și sentimentele dezrădăcinării, pe care țaranii le trăiau, în cazul ruperii de spațiul rural. La autorul realist este surprinsă cel mai bine incertitudinea socială și pendularea între rural și urban, cu toate consecințele care apar: „Feciorul a ajuns grefier

la București, două fete le-a măritat după preoți, iar pe cea mai mică, pe Florica, cu Pavel Tunsu, în sat. A crezut că Florica cu Pavel îi vor fi toiagul bătrâneților și i-a luat în casa ei, să trăiască toți împreună. O chema feciorul mereu la București, la dânsul, ca să nu se mai trudească și să fie tihnită după atâta amar de muncă. N-a vrut să se înstrăineze de pe locurile unde s-a născut și a îmbătrânit. Împlinise șazeci de ani, dar se simțea încă zdravănă, măcar că i se cocârjise puț în spinarea”.(127) sau „În Amara, în jurul cârciumii lui Busuioc, era mai multă lume ca de obicei. Ichim spuse că s-au adunat oamenii și din celelalte sate din pricina călăreților care au trecut de dimineață cu poruncile lui Vodă”. Din nou, spațiul de răscruce este cârciuma, o zonă a dialogului între personaje, un loc în care sunt vehiculate informațiile și sunt aflate noutățile.

Correspondentul cârciumii din proza lui Sadoveanu este hanul, regăsit ca un spațiu între rural și urban. Hanurile Ancuței, al lui Gorașcu Haramin, al lui Moș Precu ori alte locuri de taifas

reprezintă un moment de concentrare a spațiului și timpului, un sens al geografiei rurale. Trecând peste semnificațiile bine cunoscute din *Hanu Ancuței*, regăsim în *Oameni din lună* (1929), faptul că Sadoveanu recurge la același procedeu pe care îl folosește în majoritatea romanelor, în care spațiul rural este văzut drept un punct de tip ab origo, sursa primară prin care trecerea spre urban se face ca o diluarea a substanței. Eudoxiu: „Tatăl meu mi-a povestit pribegia lui și mi-a vorbit și de acele zile din copilărie pe care le-a petrecut în munte, în mijlocul unor oameni tari. Îi rămăsese o amintire plină de poezie. Turmele părăsind costișele și pădurile de brazi și coborând în câmpie, toamna, la iernatic. Flăcăi cu toiege nalte, câni cu ragilă la gât, și oi multe pe miriști și imașuri... Drumuri lungi, într-o căruță căptușită cu sarici; popasuri grave – și iarăși porniri, ca într-un exod misterios” (309). Spațiul rural îndeplinește aici o funcție de opoziție față de urban, față de citadinismul perceput drept o zonă interzisă, degradată și degradantă pentru cei care rămân acolo. Ideea era întâlnită încă din proza secolului al XIX-lea, aparținând sămănătorismului. La Slavici, de exemplu, în Comoara, personajul principal este încercat de ispitele orașului, pentru a se întoarce ulterior în spațiul securizant al satului.

În romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, autor considerat a fi promotorul citadinismului în literatura română, în opinia teoreticianului modernismului, E. Lovinescu, după prima parte, îndelung analizată și folosită drept exemplu pentru sublinierea influențelor proustiene, gidiene ori stendhaliene, ni se pare relevantă partea secundă. Și nu din perspectiva lui Lovinescu, pentru care această cartea a doua reprezintă „viziunea realistă a unui război fără patriotism și ideologie patriotică” ori despre „psihologia profesională a războiului” (Pompiliu Constantinescu) sau „literatura de război, aceea a adevărului” (Perpessicius), ci despre modul în care spațiul rural este cartografiat de Camil Petrescu. Acest aspect scoate la iveală

faptul că autorul modern folosește imaginea satului, zona rurală descrisă putând fi refăcută, chiar dacă unele localități și-au modificat numele din 1930. Tot o încercare de cartografiere face Camil Petrescu în următorul pasaj din roman: „Priveliștea de aci, din turnul Măgurei, e ca de tablou mural, mare cât un județ. Un triunghi cu baza la noi, largă de șapte-opt kilometri, înalt de vreo douăzeci, pare un parc mărginit net de dealuri. Un parc care imita în realitate o hartă: cu satele așa, în forma desenată, de pe hartă, nu cum sunt când te găsești în ele, cu cale ferată, cu șosele ca liniile, fântâni, grădini, biserici. O hartă mărită la scara naturalului și mai viu colorată în verde, alb, negru, roșu, e acum Țara Bârsei, dinaintea noastră. Satul Tohanul Vechi arde pe stinse. Arde încă un sat, departe, mai la dreapta, cu fabrici parcă”. Imaginea panoramică coincide cu o „lectură de panoramare” (distance reading), menită să creeze la nivel vizual localizarea satelor prin care armatele trecuseră sau unde se dăduseră lupte. Redăm o hartă ce urmărește satele despre care vorbește naratorul:

Deși considerat autor tributar citadinismului, prin inserarea în romane a imaginii unor spații urbane, care funcționează ca fundal, constatăm că există multe alte cadre care descriu elemente ale spațiului rural. De exemplu, un astfel de spațiu este „popota” descrisă astfel: „e într-o odaie mică, sătească, mai sus decât toate satele românești din munte. E abia mai mare ca o colibă, văruiată în alb, cu două paturi înguste la perete, acoperite cu velințe vechi, și care acum ne slujesc și drept scaune de masă. O lampă de «gaz» dă o lumina gălbuie, aproape la fel de leșinată ca a vinului, din paharele mari de apă, de dinainte. Masa e, firește, de brad, ca la cârciumile de drum mare și acoperită cu pânză țărănească”. Spațiul rural își schimbă destinația, în vreme de război, iar ochiul naratorului personaj observă acest lucru. Din aceeași categorie a situației în spațiu și pulverizarea limitelor fac parte și astfel de afirmații: „Lungit pe spate, la șase sute de metri în văzduh, deasupra țării, cu conștiința și cu fața la cer,



sunt parcă întrun punct de pe traiectoria unui proiectil în spațiul interplanetar”. Spațiul rural este descris ca un conglomerat, ținând cont de faptul că în regiunea respectivă existau, pe lângă români, comunități de unguri și țigani. Raportarea la etnia romă denotă prejudecățile existente în epocă și nu numai: „Au venit femei, românce deale noastre, să se plânga bocind ca de

îndată ce satul a fost părăsit de unguri, casele au fost jefuite de țiganii care locuiesc la margine. Vreo două bătrâne mă întovărășesc până acolo, ca să fac o percheziție severă. A plouat repede, apa sa scurs, soarele a apărut iar din nori, dar frunzele și iarba au străluciri de rouă. În fața cătunului de bordeie, de cum nea vazut venind, a ieșit toată țigănimă, și așteapta înspăimântată să ajungem la ea”. Specificul satelor săsești este surprins de Camil Petrescu, unele sate numite în oraș Fischer sau Ștena aflăm că și-au schimbat numele în Fișer și Dacia. În harta alăturată observăm distribuția unor astfel de sate, iar descrierea este elocventă: „De după deal vom vedea dintr-o dată satul cu acoperișurile lui roșii de țiglă, cu biserica săsească, ascuțită, cu un tăiș înfipt în albastrul cerului”.

O altă trăsătură interesantă pe care o remarcăm în scrierea lui Camil Petrescu este raportarea spațiului rural la cel urban, prin asocieri precum acestea: „Dar «am cucerit» satul. Coborâm acum pe ulița principală, largă cât două bulevarde din București, cu plantații îngrădite prin mijloc. Copii ne întâmpina din toate

părțile și pe la toate ferestrele apar capete curioase, ascunse de după perdele colorate” sau „E o mișcare de cartier în satul în care intrăm în coloană”. Toponimele Câmpulung, Ținutul Branului, Rucăr, Măgura Branului, Tohanu Vechi, Țara Bârsei, Bucegii, Piatra Craiului, Ialomicioara, Râșnov, Vulcan, Codlea, Țânțar, Veneția, Krihalma, Cohalm, Fischer, Stena, Săsăuș, Vâlceleușa, Nagy Varos, Dragoslavele, Bărcuț ne folosesc la reconstituirea coerentă a unui parcurs, dar mai ales la constatarea faptului că în acest roman spațiul rural folosește pentru descrierea unei experiențe limită a umanității, războiul. Întreaga regiune pare a fi constituită din „pustiul pe carel întâlnim, sate dupa sate, alt pod care arde”, scrie naratorul personaj. Dacă ar fi să folosim formula lui Marc Brosseau, și romanul lui Camil Petrescu poate fi încadrat în formula unuia dintre „romans-géographes”, prin încercarea inedită de cartografiere a spațiului, preponderent rural, de la începutul secolului al XX-lea. Din acest punct de vedere remarcăm cunoștințele geografice ale autorului, precum și ancorarea în realitate, una din caracteristicile prozei care are afinități cu geografia.

#### Bibliografie:

Brosseau, Marc, *Des romans-géographes. Essai*. Paris, L'Harmattan, 1996.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston, Beacon P. 1994

Bahtin, Mihail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, 1981.

Chevalier, Michel, *Géographie et littérature*. Paris, CNRS, 1993

Collot, Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles, Versailles, ENSP, 2011.

Dennerlein, Katrin, *Narratologie des Raumes*. Berlin, de Gruyter, 2009

Doležal, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins U.P, 1998

Fauconnier, Gilles, *Mapping in Thought and Language*. Cambridge, Cambridge U, 1997

Frank, Joseph ([1945] 1991) "Spatial Form in Modern Literature." J. Frank. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, Rutgers UP.

Frank, Lanot (2013) « La ville et la littérature » in Thierry Paquot, Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Editions Belin

Genette, Gerard (1969) « La littérature et l'espace ». *Figures II*. Paris, Seuil.

Westphal, Bertrand, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York, Palgrave Macmillan, 2011

.

## POEZIA VISULUI REAL

DEACONU ( TICĂRĂU) IULIA-MARIA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

iulia.deaconu@ulbsibiu.ro

*Abstract: This article aims to review the anthology One Hundred and One Poems that includes a collection of poems and critical quotes selected by Alina Bako, who not only provides an overview of the lyrical universe created by Leonid Dimov, but also the critical tools needed for the specialized or non-specialized reader in order to step into the essence of Dimov's creation. Thereby, the researcher contributes to the revival of the work of a poet who is still actual and valuable.*

**Keywords:** review, *One Hundred and One Poems* , Leonid Dimov, Alina Bako;

Antologia *O sută și una de poezii* editată la Editura Academiei, în 2019, conține o selecție atentă și echilibrată a operei lui Leonid Dimov. Titlul și alegerea de a selecționa acest număr de poezii ne duce cu gândul la poveștile din *O mie și una de nopți*, cu precizarea că în poemele lui Leonid Dimov regăsim imagini onirice inedite, povești-imagini izvorâte din cel mai lucid vis, un vis real „diferit de cel romantic sau suprarealist și colportând viziuni fantasmagorice, cu obiecte însuflețite și personaje hibride”. Studiul introductiv al antologiei, selecția de referințe critice și implicit a poeziilor din volumele *Versuri* ( 1966), *Șapte poeme* (1968), *Pe malul Stixului* ( 1968), *Carte de vise* ( 1969), *Semne cerești* (1970), *Eleusis* ( 1970), *Deschideri* (1972), *Amintiri* (1973), *La capăt* (1974), *Litanii pentru Horia* ( 1975), *Dialectica vârstelor* (1974), *Tinerete fără bătrânețe* ( După Petre Ispirescu și nu prea) ( 1978), *Spectacol* ( 1979) și *Veșnica reîntoarcere* ( 1982) sunt făcute de Alina Bako cu scopul de a

scoate în relief particularitățile liricii dimoviene, fondator al onirismului de grad secund, cum îl numește cercetătoarea, deoarece vorbim despre un vis în realitate, o realitate a ostentației, a supraîncărcării, a detaliului, a înseși vieții văzute ca un vis. Trăsăturile baroce ale poemelor dimoviene sunt enumerate amănunțit și punctual de Matei Călinescu în volumul *Fragmentarium*: „o mare bogăție verbală, dublată de stricta stăpânire a resurselor de ambiguitate a limbajului; o vădită propensiune spre hiperbolă sub a cărei cupolă magică se desfășoară jocul scânteilor, paradoxal, al celor mai imprevizibile metamorfoze; un cult, totodată, pentru miniatural, pentru preciziile infinitezimale, pentru detaliul rar, prețios; în sfârșit, și mai presus de celelalte, tendința de a oferi ontologicului sensuri estetice” (Bako, 5) Bogăția verbală și ambiguitatea din poemele dimoviene sunt evidente în versuri precum: „, Adună-ți lucrul și vin în barcă,/ Vom sta la umbră de mânătarcă, / E plasa dată cu cert gudron/, Pescari de spijă fac cor afon/ Și scuiă-n soarele de dimineată/ De pe marele cargou ivit din ceață,/ Transportând o Africă din lemn sculptată” (*Vis amalgamat*). Imaginile eterogene din aceste versuri, creează o realitate sinestezică, îmbinând vizualul cu olfactivul și auditivul cacafonic al pescarilor care alcătuiesc un cor afon care scuiă și creează ambiguitate prin analogia dintre muzicalitatea unui cor și comportamentul rudimentar al acestor oameni care produc o muzică proprie, familiară doar lor. Un amestec de animal: țepi, urechi de elefant, magmă și apă este eul poetic, o formă hibridă dintre om, animal și natură, care erupe din propriul corp pentru a forma un singur element și creează una dintre metamorfozele inedite pe care le regăsim în versurile lui Leonid Dimov: „,Aveam trei țepi înspăimântători/ drept în creștetul capului pleșuv, / Îmi ieșea fum din nări ca din Vezuv,/ Mi se bălăbăneau urechile de elefant -/ Și creșteam neconținut, gol acuma și gigant, / Îmi plesnise un ochi nencăput sub pleoapă/ Și curgea din el un fel de apă/ Parfumată și străvezie.” (din volumul *Eleusis*). Bako



în studiul introductiv al antologiei constată că unul dintre elementele de inovație și originalitate care transpare din poemele lui Dimov este corporalitatea, mai exact corpul văzut precum un obiect ce „preia din substanța lumii exterioare, din zona mineralului sau a substanțelor inerte” (Bako, 6) . Totodată, aceasta întărește această afirmație prin identificarea la nivel poetic al unei corporealități, „adică o transpunere a corpului într-o realitate, de data aceasta onirică”. (Bako, 7) Versurile menționate anterior nu fac decât să întărească această afirmație, corpul nu mai este o instanță individuală, definitivă, o componentă infimă a realității, ci devine el însuși o realitate, alcătuită din elemente disparate, aparent imposibil de grupat, o realitate onirică, dar nu mai puțin adevărată, iar Leonid Dimov creează această corporealitate prin utilizarea hiperbolei, prin hiperbolizarea și metamorfozarea propriului corp: „și creșteam neconținut, gol acuma și gigant”.

Un alt exemplu de metamorfoză, omul care are solzi pe spinare, o coadă în formă de trifoi, copite în loc de degete la picioare, cu o ureche bleagă și una dreaptă ne duce cu gândul la o imagine a unui corp hidos născută dintr-o fantezie debordantă, ancorată în elemente ale realității regnului animal care se contopesc pentru a da naștere unei ființe fabuloase, dar care este alcătuită din elemente concrete: „Că mi-au crescut solzi cocliți pe spinare,/ Că am o coadă trilobată și copite la picioare,/ /Că una din urechi e dreaptă, iar cealaltă, bleagă –” ( din volumul *Eleusis*). De această dată, această imagine metamorfozată este văzută de o altă persoană, iubita, care îl vede în acest fel și îi atribuie culpa pentru această transformare: „poftim o garoafă/ S-o dați iubitei aceleia dulci, de pe strapontină,/ Să nu mai spună că eu sunt de vină”. Ioan Bogdan Lefter ( în volumul *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu*, 34 ) remarcă faptul că onirismul lui Leonid Dimov este alcătuit din descrierea amănunțită a realității, prezentată prin prisma dualității vizibil-învizibil, obișnuit-neobișnuit:

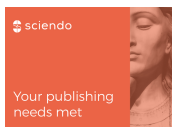
„Onirismul lui Leonid Dimov este, de fapt, o fascinantă imagine a lumii, fantezistă, da, dar realistă în fond, o descripție copleșitoare a vieții, cu amestecul ei de banal și fabulos, de profan și de mitic, de concret și abstract”. Folosirea metamorfozei este un mijloc prin care poetul creează imagini onirice lucide, părți componente ale unei lumi singulare, unde nu mai există bariere între ceea ce se vede cu ochiul liber, ceea ce este comun și cotidian și ceea ce ține de partea metafizică a existenței umane, o lume- amalgam în care singurul regret este cel al nostalgiei după copilărie: „ Copilărie desculță ducem acolo,/ Cu bidoane de gaz și de măslina Volo,/ Și câtă durere pe ziduri se lasă/ La prânz, când din casă ne cheamă la masă.” ( *Vis de mahala* ) O altă modalitate de creație pe care o folosește Leonid Dimov este aceea de a construi o realitate din locuri existente, cunoscute, cărora le dă nume imaginare care nasc, astfel, o realitate nouă, virgină, clădită pe cea veche, dar actualizată tocmai prin redenumirea componentele spațiale ale acesteia. Iată cum portul vechi al unui fluviu al cărui nume l-a uitat este reancorat în realitatea nou construită: „Hai să-i dăm un nume ciudat:/ Aruarodiz,/ Adică: apă ținută de guvizi/ Și, precum marii descoperitori din vechime,/ Să le punem tuturor numele prime./ Dealului cu legănători, de colo, / Să-i spunem, de pildă, Ubadololo/ / Ne vom îndrepta apoi pe Vilovali,/ Calea fluturilor sinilii,/ Vom ajunge la Maru be Morb:/ Monumentul jumătăților de corp,/ După care vom sui pe Libelolite:/ Colina rozelor etern ofilite,/ Vom dansa pe Balgorubal:/ Esplanada melcilor de cristal/ Până pe treptele lui Ilulelite:/ Palatul jocurilor cu bile.” ( *XXXIII* ). Folosirea unor nume inventate precum Aruarodiz, Ubadololo, Maru be Morb, Libelolite, Balgorubal, Ilulelite nu este decât un mod de re-crea realitatea și de a descompune în microspații care sunt compuse dintr-un singur element, fiecare element construind o lume aparte. Ermetismul, ca trăsătură definitorie a universului liric dimovian, este evidențiat prin îmbinarea abracadabrantă a cuvintelor, care face

ca mesajul poeziei să fie foarte deficil de descifrat pentru cititor: „Dac-aș putea să sfredelesc/ Livid cuvântul verde/ Și-n nesfârșitul puț lumesc/ Să văd lumina cum se pierde/ Cum se rotesc în jurul lor/ Știrbite litere, degeaba,/ Cum un vulpoi multicolor/ Le mai oprește, strâmb, cu laba” ( *Istorie cu domestic iz, Prolog* ). Cuvântul care nu se mai află la început, la baza creației, ci „drept în mijloc/ E Cuvântul: fără îndoială ” ( *Bun rămas* ) nu mai creează lumea, funcția esențială a acestuia fiind căutarea sensurilor ascunse, fărâmițarea acestuia, pătrunderea în interiorul literelor din care este format și proslăvirea imaginației ca unică sursă prin care realitatea poate fi cunoscută. În volumul *Carte de vise*, ciclul „Poeme de veghe”, Leonid Dimov folosește termeni specifici sferei religioase pe care îi integrează în cotidian printr-o împreunare care pare atât de firească, încât sacrul și profanul devin ingredientele indispensabile ale unei lumi transparente, în care credința devine concretă. *Biserica, pronaos, clopotniți, bazilica, altar, vecernii, sărbătoare, spovedanie, rai, naos, sfânt, Dumnezeu* sunt părți componente ale unui univers care prinde viață din picturile religioase și devin materiale: „Curgea o umbră de rai vopsit./ Clătina din clopotniți marele naos scorojit/ Și chiar lângă lucarnă, violet pe jumătate,/ Sfântul Ieronim cu buzele țuguiate./ Tremurau de frig și dentuneric mut/ Plutind încet spre lumenul știut.” Cromatica joacă, de asemenea, un rol important în universul visului real, prin construirea unor imagini surprinzătoare. Acestea se găsesc fie singular în multe dintre poemele dimoviene: „labă albastră”, „radă cafenie pe verde închis”, „sunet azurii”, „galbenul voiaj”, „mov Eden”, „cai vineții”, dar și concentrate într-o singură strofă : „Casele rombice; verzi malachite, / Prispele: lapisuri lazulii,/ Grindine roșii, încremenite/ Plase veghează-n uliți pustii” ( din volumul *Eleusis* ). Ultimul poem selectat de Bako, „Liftul”, face parte din volumul *Veșnica reîntoarcere* și este, din punctul meu de vedere, o alegere extrem de inspirată pentru a încheia această antologie. Așteptându-și iubita, eul poetic, îi

adrează retoric acesteia niște sfaturi pentru a ajunge cât mai rapid la lift: „Gândește-te numai la noi, nu privi în spate,/ Fă-ți drum cu coatele, nu te abate, / Ocolește țigăncile cu flori, tonetele pline de praf, / Nu intra la bar, nici la cinematograful”. Apoi continuă și o îndeamnă să nu se oprească : „ De ce te-ai oprit? Ia-o înainte! / Ce ți-a mai trecut prin minte? / Uite, negustoreasa și-a luat năframă nouă/ Și te îmbie cu smântână și ouă/ De vânzare./ Strecoară-te printre produsele alimentare/ Și vino mai iute că vine liftul. Și n-așteaptă.” Liftul care nu așteaptă este un simbol al unei realități ireversibile: *fugit irreparabile tempus*, iar conștientizarea acestui adevăr imuabil nu îl face pe creator să se descurajeze, ci dimpotrivă este un imbold perpetuu care-l face pe acesta să nu se oprească din a crea, din a naște realități prin vis: „Sunt aici: rozalb ca-ntotdeauna și încrezător/ În pofida vârstei lângă ascensor.” Andrei Terian semnalează următoarele trăsături ale liricii lui Leonid Dimov, trăsături care sunt definitorii și care sintetizează întreaga sa creație poetică: „Dacă numeroși poeți sunt obsedați de plămuirea unei lumi din materialul vaporos al cuvintelor, la Dimov dificultatea nu e să dea concretețe ficțiunilor, ci să le controleze mai departe, odată ce acestea au luat ființă. E ca și cum creațiunea se războiește pe creator [...] Am putea aproxima acest proces prin cunoscuta gravură a lui Escher, în care două mâini se desenează una pe cealaltă”<sup>6</sup>. Întreaga opera a lui Leonid Dimov are la bază visul ca realitate, o realitate în care opera își concepe creatorul, a creatorului care se identifică cu propria creație. Prin selecția poemelor și a citatelor critice din antologia *O sută și una de poezii*, Alina Bako nu face doar o panoramă a universului liric creat de Leonid Dimov, care oglindește „un filon de gândire autentică ce caracterizează momentul oniric al poeziei românești din secolul al XX-lea”<sup>7</sup>, ci îi oferă și instrumentele critice necesare cititorului specializat sau nespecializat pentru a pătrunde în esența creației. Procedând astfel, cercetătoarea contribuie la revirimentul operei unui poet încă actual și valoros.

## Bibliografie

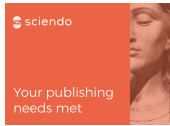
Leonid Dimov, *O sută și una de poezii*, București, Editura Academiei Române, 2019, antologie, studiu introductiv și selecția referințelor critice de Alina Bako.



## NOTE bibliografice:

---

- <sup>i</sup> Martin Heidegger, *Ființă și timp*, București, Ed. Humanitas, 2002.
- <sup>ii</sup> Ibidem
- <sup>iii</sup> Ibidem
- <sup>iv</sup> Eugen Todoran, *Lucian Blaga- Mitul poetic*, Timișoara, Ed. Facla, 1981, p. 33.
- <sup>v</sup> Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Ed. Eminescu, 1971, p. 84.
- <sup>vi</sup> Ibid, p. 11.
- <sup>vii</sup> Mircea Martin, *O inițiativă restauratoare necesară în Antimodernii*, Antoine Compagnon, București, Art, 2008, p. 10.
- <sup>viii</sup> Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu în Aforisme*, București, Ed. Humanitas, 2012, p. 65
- <sup>ix</sup> Ion Pop, *Lucian Blaga- universul liric*, Ed. Cartea românească, 1981, p.12
- <sup>x</sup> Ion Pop, *Lucian Blaga- universul liric*, Ed. Cartea românească, 1981, p. 13
- <sup>xi</sup> Ibidem, p. 23
- <sup>xii</sup> George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 271
- <sup>xiii</sup> Lucian Pricop în studiul introductiv al romanului *De două mii de ani...*, București, Editura Cartex, 2016, p. 7.
- <sup>xiv</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1985, p.954.
- <sup>xv</sup> Lucian Pricop, op.cit., p.12.
- <sup>xvi</sup> Clasificare făcută de Sheldon Stryker și Peter J. Burke.



---

xvii vezi Craig Calhoun, *Social Theory and the Politics of Identity*.

xviii Andrei Oișteanu, „Imaginea evreului în cultura română”, București, Editura Humanitas, 2001.

xix Nae Ionescu, Prefața romanului *De două mii de ani....*, București, Editura Cartex, 2016, p.38.

xx Ibid., p.38.

xxi Ibid., p.38

xxii Mircea Iovănel, *Evreul improbabil Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 29.

xxiii Ibid., p. 29.

xxiv Ibid., p.178

xxv B. Fundoianu, „Dacă aș trăi în România”, reprodus în *B. Fundoianu Iudaism și elenism*, ediție îngrijită de Leon Volovici și Remus Zăstroiu, București, Editura Hasefer, 1999, p.11

xxvi Ibid., p.11.

xxvii Leon Volovici, în prefața studiului *B. Fundoianu. Iudaism și elenism*, ediție îngrijită de Leon Volovici și Remus Zăstroiu, București, Editura Hasefer, 1999, p.11.

xxviii Nae Ionescu, op.cit., p.49.

xxix Ibid., p.50.

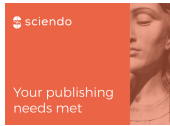
xxx Ibid., p.50.

xxxi Mircea Iovănel, op.cit., p.10

xxxii Mircea Iovănel, op.cit, p.174.

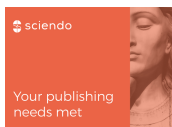
xxxiii Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, pp. 870-871.

xxxiv Ibid., p.61.



- 
- xxxv Nae Ionescu, op.cit., pp. 50-51.
- xxxvi Mircea Iovănel, op.cit, p.189.
- xxxvii Ovidiu Morar, *ScritorievreidinRomânia*, București, Editura Ideea Europeană, 2006. p. 60.
- xxxviii Camelia Crăciun, *Scritori evrei de limbă română: de la rebeli marginali la critici canonici*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2018, p.229.
- xxxix Ibid., p.234.
- xl Ibid., p.239
- xli Ibid., p.239
- xlii Ovidiu Morar, op.cit., p. 61.
- xliii Florin Oprescu, *Romanul românesc și morfologia puterii*, Iași, Institutul European, 2018, p. 197.
- xliv Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Cartea Românească, 2012, p. 132-133.
- xlv \*\*\*, *Dezbateri: Proza românească în mileniul III (2001-2013)*, disponibil online pe [https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/?fbclid=IwAR2KJaallbAALl41aEhaki\\_TTJsPTutXP786eSbd1mf\\_xzZV-ZbplcWhQC0](https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/?fbclid=IwAR2KJaallbAALl41aEhaki_TTJsPTutXP786eSbd1mf_xzZV-ZbplcWhQC0), accesat la data de 13.10.2019.
- xlvi Idem, *ibidem*.
- xlvii Adina Gabriela I. Dinițoiu, *Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990*, p. 7 disponibil online pe [http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Dinitoiu\\_Adina.pdf?fbclid=IwAR1s5VyGzaZVVUeSvvgfefuVBU8vMX\\_jgVjQ4aMRdr7RZg8UKGti8RRnA2U](http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Dinitoiu_Adina.pdf?fbclid=IwAR1s5VyGzaZVVUeSvvgfefuVBU8vMX_jgVjQ4aMRdr7RZg8UKGti8RRnA2U), accesat la data de 30.10.2019.





---

xlvi<sup>iii</sup> Oliver Anghel, *Generația de creație 2000*, Pitești, Tiparg, 2013, p. 47.

xlvi<sup>x</sup> Idem, *ibidem*, p. 15.

<sup>l</sup> Milan Kundera, apud Florin Oprescu, *op. cit.*, p. 195.

<sup>li</sup> Andreea Mironescu, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, p. 19, disponibil online la [http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Mironescu\\_Andreea.pdf?fbclid=IwAR0ph1xGgkkmh0qIkC3\\_WVvk7XWomDaY24Wwbg0ch96Qhi0T\\_uveiRU71TPGg](http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Mironescu_Andreea.pdf?fbclid=IwAR0ph1xGgkkmh0qIkC3_WVvk7XWomDaY24Wwbg0ch96Qhi0T_uveiRU71TPGg), accesat la data de 30.10.2019.

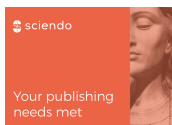
<sup>lii</sup> Ion Bogdan Lefter, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Pitești, Paralela 45, 2004, p. 22.

<sup>liii</sup> Elena Butușină, *Autism și creativitate. Identități narative în proza contemporană*, București, Tracus Arte, 2013, p. 54.

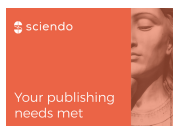
<sup>liv</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>lv</sup> Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, p. 17, disponibil online la [http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut\\_Andrei.pdf?fbclid=IwAR1N714zaGkanL3EjRjXUOfc2RajVX78u2zOCRUAU7c8dO9dPTLAsCKNrFQ](http://cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut_Andrei.pdf?fbclid=IwAR1N714zaGkanL3EjRjXUOfc2RajVX78u2zOCRUAU7c8dO9dPTLAsCKNrFQ), accesat la 30.10.2019.

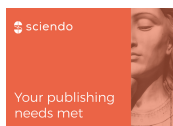
<sup>lvi</sup> Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 132.



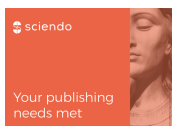
- 
- lvii Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 77.
- lviii Vezi Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă: eseuri de ieri și de azi*, traducere de Irinel Antoniu, Iași, Institutul European, 2007.
- lix Jonathan K. Foster, *Memory: a very short introduction*, Oxford University Press, 2009, p. 1: „Without it, we would be unable to speak, read, identify objects, navigate our way around our environment, or maintain personal relationships” (traducerea mea).
- lx Florin Oprescu, *op. cit.*, p. 196.
- lxi Idem, *ibidem*, p. 202.
- lxii Idem, *ibidem*.
- lxiii Andrei Simuț, *op. cit.*, p. 105.
- lxiv Idem, *ibidem*, p. 106.
- lxv Ruxandra Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Polirom, 2015, p. 8.
- lxvi Idem, *ibidem*, p. 9.
- lxvii Idem, *ibidem*, p. 21.
- lxviii Idem, *ibidem*.
- lxix Idem, *ibidem*, p. 31.
- lxx Idem, *ibidem*, p. 32.
- lxxi Idem, *ibidem*, p. 213.
- lxxii Tatiana Țibuleac, *Grădina de sticlă: roman*, ediția a II-a, [f.l.], Cartier, 2018, p. 7.
- lxxiii Idem, *ibidem*, p. 9.
- lxxiv Idem, *ibidem*, p. 7.
- lxxv Idem, *ibidem*, p. 9.



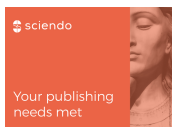
- 
- lxxvi *Idem, ibidem.*
- lxxvii *Idem, ibidem*, p. 19.
- lxxviii *Idem, ibidem*, p. 41-42.
- lxxix *Idem, ibidem*, p. 108.
- lxxx *Idem, ibidem*, p. 103.
- lxxxî Florin Oprescu, *op. cit.*, p. 204.
- lxxxii Lucian Blaga își începe studiul despre matricile stilistice pornind de la ideile lui Leo Frobenius (interesat de cultura africană în special) și cele ale lui Oswald Spengler (pentru celelalte culturi). Acesta din urmă asocia culturii antice grecești un orizont spațial al corpului izolat, pornind de la principiul apolinic teoretizat de Nietzsche. (Blaga, 2018: 54-57 *passim*).
- lxxxiii Andrei Oișteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 138.
- lxxxiv *Idem, ibidem.*
- lxxxv *Idem, ibidem*, p. 141.
- lxxxvi Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 447.
- lxxxvii Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 169.
- lxxxviii Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 99.
- lxxxix Ion Mușlea, Ovidiu Bârlea, *Tipologia folclorului (din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu)*, Editura Minerva, București, 1970, p. 186 *apud* Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 209.



- 
- <sup>xc</sup> Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Ediție îngrijită și prefață de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1999, p. 338.
- <sup>xci</sup> Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 447.
- <sup>xcii</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 31.
- <sup>xciii</sup> Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 327.
- <sup>xciv</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>xcv</sup> Idem, *ibidem*.
- <sup>xcvi</sup> Idem, *ibidem*, p. 92.
- <sup>xcvii</sup> Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 555.
- <sup>xcviii</sup> Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980, p. 52.
- <sup>xcix</sup> Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 447.
- <sup>c</sup> Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 183.
- <sup>ci</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 184.
- <sup>cii</sup> Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 118.
- <sup>ciii</sup> Ion Taloș, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001, p. 179.
- <sup>civ</sup> Mihai Coman, *op. cit.*, p. 145.
- <sup>cv</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 139.
- <sup>cvi</sup> Idem, *ibidem*.
- <sup>cvi</sup> Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 555.
- <sup>cviii</sup> Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, 53.
- <sup>cix</sup> Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 48.
- <sup>cx</sup> Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 365.
- <sup>cx</sup> Idem, *ibidem*.
- <sup>cxii</sup> Idem, *ibidem.*, p. 364.
- <sup>cxiii</sup> Mihai Coman, *op. cit.*, p. 135.
- <sup>cxiv</sup> Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 268.



- 
- cxv Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, p. 59.
- cxvi Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 364.
- cxvii Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 269.
- cxviii Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic*, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1997, p. 287.
- cxix Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 181.
- cxx Mihai Coman, *op. cit.*, p. 51.
- cxxi Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 119.
- cxxii Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 163.
- cxxiii Ion Pop, *op. cit.*, p. 180.
- cxxiv Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, p. 48.
- cxxv Tudor Vianu, *Alegorism*, în *Opere*, vol. 5: *Studii de stilistică*, Ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu și Gelu Ionescu, Antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, Editura Minerva, București, 1975, p. 549-558, aici p. 554.
- cxxvi *Idem, ibidem.*
- cxxvii În original: „Feeling, form, and meaning are all intertwined components of the cognitive processes of the embodied human mind or «minding» in language and literature”.
- cxxviii În original: „For the cognitive linguist then, the study of literary texts can help illuminate the way in which human language is motivated by and expresses the forms of the mind feeling”.
- cxxix Informații despre Sketch Engine pot fi găsite la <http://www.sketchengine.eu>, accesat ultima dată la 30.10.2019. Deși dezvoltat de o echipă de cercetători cehi, inițial pentru limbile engleză și cehă, platforma are deja



---

încorporat un PoS tagging (Part-of-Speech tagging) pe un corpus de peste 2 miliarde de cuvinte românești extrase din mediul online (corpusul RoEnTenTen16), ceea ce îl face mult mai ușor de utilizat față de variante gratuite ale altor dezvoltatori (precum Antconc au LanCSBox).

<sup>cxxx</sup> Compus din documente separate în funcție de volumele publicate, așa cum sunt prezentate în ediția Lucian Blaga, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 2018.

<sup>cxxx<sup>i</sup></sup> În original: „Minds really do cognize in similar ways”.

<sup>cxxx<sup>ii</sup></sup> În original: „The generalizations governing poetic metaphorical expressions are not in language, but in thought”.

<sup>cxxx<sup>iii</sup></sup> În original: „A cognitive reading of a text has a double scope. The reader’s attention is focused not only on understanding the text but also on the process of creating the representations that make up the text”.