CAIETELE LUCIAN BLAGA
LUCIAN BLAGA YEARBOOK

VOLUMUL AL XXI -LEA

Numerele 1-2

EDITURA UNIVERSITĂȚII "LUCIAN BLAGA"
2020

CAIETELE *LUCIAN BLAGA*

Anul 2020
Adresa redacției: Sibiu, B-dul Victoriei, nr. 5-7
Telefon: 0269/215556
Fax:0269/212707
ISSN 1842-435X
Online – ISSN 2601 – 7776
https://magazines.ulbsibiu.ro/lucianblagacolloquium/
E-mail: colocviublaga@gmail.com

Publicație editată de către Facultatea de Litere și Arte, Departamentul de Studii Romanice și Centrul de Studii Lingvistice, Literare și Culturale (CSLLC) din cadrul Universității „Lucian Blaga" din Sibiu

Redacția:
Directori onirifici: Mirela Ocinic, Pamfil Matei
Redactor-șef: Alina Bako
Redacția: Radu Drăgulescu, Valerica Sporiș, Radu Vancu, Dragoș Varga, Simina Terian, Iulia Deaconu
Tehnoredactor: Vlad Pojoga

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 Suciu (Macedonia University of Salonic, Greece)
Andrei Terian (Lucian Blaga 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

LUCIAN BLAGA YEARBOOK

VOLUMUL AL XXI-LEA

EDITURA UNIVERSITĂȚII LUCIAN BLAGA DIN SIBIU, 2020

Cuprins:

ALINA BAKO, LUCIAN BLAGA'S FICTION. NEW STUDIES AND RESEARCH METHODS **/**

MARIA CHIOREAN, DECOLONIALISM & ANGOASĂ MORALĂ: ADOLESCENȚA TURBULENTĂ A DECONSTRUCȚIEI POSTCOLONIALE **/**

MIHNEA BÂLICI, POLITICA PROZEI FRACTURISTE **/**

DENISA-MARIA FRĂTEAN, FAȚETE ALE FEMINITĂȚII ÎN DRAMATURGIA BLAGIANĂ – (DE)LIMITĂRI **/**

ADELA-DIANA CHINDRIȘ, BESTIARUL ÎN OPERA LUI LUCIAN BLAGA ȘI A LUI VASILE VOICULESCU: CONTEXTE, DECORURI, SIMBOLURI **/**

IONUCU POP, LUCIAN BLAGA ȘI B. FUNDOIANU - IPOSTAZE ANTAGONICE ÎN CADRUL „EXPRESIONISMULUI ROMÂNESC" **/**

ALEXANDRA OLTEAN, BLAGA ȘI CIORAN - TRAGEDIA CULTURILOR MICI **/**

IOANA PAVEL, RIEGL, WORRINGER ȘI „LECTURILE INFIDELE" ALE STILULUI ÎN ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA **/**

MIHAELA-OANA GOGOȘEANU, IMAGINI CULTURALE ISTORICE ÎN LIRICA LUI BLAGA **/**

ANCA RUSU, CALEA (DIN)SPRE EDEN. MOTIVE BIBLICE ÎN LIRICA BLAGIANĂ **/**

CRISTINA-DANIELA PAL, DESPRE „TÂLCUL DRUMULUI". RETORICA DORULUI ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA **/**

DENIS-ALIN-FLORIN DIACONU & DANIELA-MARIA NICA, SENZAȚIA EROTICĂ ȘI SENTIMENTUL METAFIZIC LA BLAGA **/**

ANDREEA ZAVICSA, DESPRE (POST)COMUNISMUL ROMÂNESC. TREI FORMULE NARATIVE ȘI TREI STUDII DE CAZ: PETRU CIMPOEȘU, DAN LUNGU ȘI PATRICK MCGUINNESS **/**

GABRIELA-EMILIA MERCE, CARTOGRAFII ALE MEMORIEI ÎN PROZA RUXANDREI CESEREANU ȘI A TATIANEI ȚÎBULEAC **/**

ANDREEA ANA-MARIA BARB, TRANSVALORIZĂRI HIPERTEXTUALE ÎN PALIMPSESTUL NARATIV SARA DE ȘTEFAN AGOPIAN **/**

CĂTĂLINA SUDITU, CRAII DE AZI ȘI DE IERI. O ANALIZĂ COMPARATIVĂ A ROMANELOR IERBAR DE ANDREI DÓSA ȘI CRAII DE CURTEA-VECHE DE MATEIU CARAGIALE **/**

MOJCA MEDVEDŠEK & BLAŽKA MÜLLER, THE USE OF THE PAST TENSES IN EUROPEAN PORTUGUESE BY SLOVENE STUDENTS: THE CAUSES OF POSSIBLE DEVIATIONS **/**

DANIAR MUTALÂP, O ANALIZĂ DISCURSIVĂ ASUPRA CELOR DOUĂ DIATE ALE MARIEI CANTEMIR ȘI A UNUI MODEL TESTAMENTAR INEDIT DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA **/**

PAULA PEREȘ, INSTRUMENTE ALE POETICII COGNITIVE: O APLICAȚIE PE LIRICA LUI BLAGA **/**

LAVINIA TACHE, VALENȚELE (RE)DUPLICĂRII. CONFIGURAȚII POSTUMANISTE LA PHILIP K. DICK ȘI IAN MCEWAN **/**

EVA-NICOLETA BURDUȘEL, LITERARY GEOGRAPHY AND CULTURAL TRANSLATION **/**

VALERICA SPORIȘ, CREATIVITATEA LEXICALĂ - UN FENOMEN SPECTACULOS ÎN JURNALISMUL DE TELEVIZIUNE ȘI ON-LINE DIN ROMÂNIA **/**

***TRADUCERI* /**

ANA-BLANCA CIOCOI-POP, “UNICUL LUCRU CAPABIL SĂ SURPRINDĂ UN CRÂMPEI DE VEȘNICIE, ESTE ARTA” FORESTIERA FELTRINELLI, DE JOACHIM WITTSTOCK, TRADUCERE DE MARIA SASS **/**

VALERICA SPORIȘ, GRAMATICA CRITICĂ SAU CRITICA GRAMATICII? **/**

LUCIAN BLAGA'S FICTION. NEW STUDIES AND RESEARCH METHODS

ALINA BAKO

alina.bako@ulbsibiu.ro
Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu

Bringing Lucian Blaga's work into the present and to the attention of young researchers is the self-proclaimed goal of the latest volume of the „Lucian Blaga Yearbook", a desideratum accomplished by means of an approach based on comparatist tools, which have led to a broadening of the discussion from a writer considered canonical by Romanian literature towards other authors, such as Vasile Voiculescu, B. Fundoianu or Emil Cioran, towards Blaga's insertions into universal philosophy as manifested in the works of Riegl or Worringer, or towards feminist or imagological analyses. The tendency towards innovation brings along also a series of connections to contemporary prose, such as the analyses of the prose works of Petru Cimpoieșu, Dan Lungu, Patrick McGuiness, Ruxandra Cesereanu, Tatiana Țîbuleac, Ștefan Agopian or associations to such novels as the ones of Andrei Dósa and Mateiu I. Caragiale, or argumentative discussions about fractured prose. Studies which make the new research methods functional advance subjects connected to cognitive poetics, post-humanism, postcolonialism or decoloniality. Young researchers publishing in the present volume make use of all innovative mechanisms in the domain of philology, their essays adding value to previous interpretations. Apart from the important merit of bringing Blaga's work into contemporaneity, by identifying novel approaches, the articles connect the space of literature of the previous century to the present one, through a vast area of research. From philological studies, to the ones of applied linguistics, to the ones of mother tongue being taught as a foreign language, like in the study focusing on Portuguese and Slovenian, to comparative literature, to world literature, postcolonialism, posthumanism or contemporary Romanian literature, the journey undertaken by issue XXI, year LBY - 2020 is a consistent, valuable one

for Romanian literary studies and for many other domains as well.

Mention must be made, considering the fragments elected for translation, that writing about Lucian Blaga's prose opens up discussions about a component which is rather documentary, historic, than literary. Similarly, translating equates a universal approach to the two volumes of prose published by Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor* and *Luntrea lui Caron* which advance a subjective positioning when faced with a condensed reality, concentrated around major historic, but also personal events. *Hronicul și cântecul vârstelor* was published in 1965, and *Luntrea lui Caron* (a title picked by Dorli Blaga-Bugnariu, Mircea Vasilescu and Mircea Zaciu) – posthumously in 1990, in the fragmented version and only in 1998 in its final version, both evincing a pronounced biographical component. In the *Translations* section fragments from the two prose texts were selected, which were then translated into English, French, German, Hungarian, Slovenian. Blaga's novel *Luntrea lui Caron* also has historical relevance, being often read as a chronicle of the epoch the author has witnessed, one during which history permanently marked the establishment of national borders, but also gave rise to ideologies which defined the past century. The threats and ultimatums generated by the political regime transform the „muteness" of childhood, exposed in *Hronicul și cântecul vârstelor* by Lucian Blaga, into the „recluse-like quiteness and isolation" imposed on Olivia, one of the female characters from *Luntrea lui Caron*, „starting out from the main premise that any living being, human or animal, can be suspected under the given circumstances of collaborating with the Securitate"(*Charon's Boat/Luntrea lui Caron*, Ed. Dorli Blaga and Mircea Vasilescu, Humanitas, 1990, 76). The novel confesses to a defining reality for the post-1950 Romanian cultural landscape, which, directly or indirectly, the authors of the present volume have analysed also by means of relatively recently published texts, such as the ones by Ruxandra Cesereanu or Tatiana Tîbuleac. The book's ample metaphor is to be found in the matrix space of the volume, the alter ego character, Axente Creangă, the poet, working at the Battyaneum library, offering details even regarding Alba-Iulia's book stocks: „The old library also houses more recent books. Up until the outbreak of WW II, the library, in the service of which I am, had acquired books in various languages and even a multitude of important works of contemporary literature" (Blaga 123). Even though Blaga himself was a librarian in Cluj, the character is placed in the fictional text in another space, but which contains the same, easy to recognize data.

Another aspect which was discussed and caused uproar in the age, connected to the development of ideological directions, was the issue of the Getae, tackled by the novel, through the perspective of one of its characters, an idea obsessively encountered also in *Revolta fondului nostru nelatin* („Gândirea", nr. 10, 1921) or in *Nova getica* („Tribuna", nr. 10, 1975), as well as in *Spațiul mioritic*: „This in connection with Dacian mythology – or the Getae, if I were to also mention the second name of this people. This problem interested me as it was my intention ever since my youth to write a grand dramatic poem around the figure of Zamolxis" (Blaga 109). In 1921, Blaga had written his first theatre play *Zamolxe, mister păgân*, and the fact that the novel commenced in 1951 returns to this idea, proves the continuity of his vision. Leonte Pătrașcu, the other character that reminds of Blaga's adventures, manifests his opposition towards the „Dacian's monotheism" upheld by Vasile Pârvan: „In a small study published in a philosophy magazine I showed that, in such important matters, one cannot count on information provided by Herodotus, the historiography of whom abounds in unsubstantial phantasies and fairy tales. My syllogism was very simple: all Indo-European mythologies are polytheist. The Dacians or Getae were an Indo-European people, thus it follows that they also had to be polytheists" (Blaga 93). The same power of the word is analysed from the perspective of the philosopher „Words have a greater power on me than during seasons of lucidity,", but also a certain mysticism: „Ever since my entire being was impregnated with the chant of fire on the Feneș peak, so sweetly poisoned by the symbol of the snake, an effervescent, almost cellular lyricism broods within me. I would like to grant to my cellular a sublime advice to pull my being out of the valleys, and to guide me to the supreme peaks. Am I waiting to become the victim of divine rapture? Grădiștea, with its hallucinations of temples, is calling" (Blaga 187). From the poet's daughter's confessions, recalled by Mircea Vaida in *Pe urmele lui Lucian Blaga* (Turism- Sport Press, 1982) the trip to Grădiște inspired the author in the tackling of the issue related to the Dacians and the origins of the Romanian people: „During the time-span 1955-1956, the poet's daughter notes, Lucian Blaga visited Grădiște for the first time along with Professor C. Daicoviciu and other friends" (*Lucian Blaga inedit. Excursie la Grădişte*, „Gazeta literară", nr. 18, 1967). The frail thread of reality and fiction is traced by means of these episodes with biographical inserts, which bring to the foreground a unitary vision on Blaga's work. The short incursions into his prose prove the interest the novels can spark and the possibility of more detailed analyses. The

demonstrations undertaken as part of the LBC prove a close connection to Blaga's prose, even by means of some contemporary novels, which are confessions about an epoch which has ultimately brought about obvious cultural mutations in contemporary society.

The studies comprised in the present volume materialize the research endeavours of teams pertaining to various university centres, both in Romania and abroad. The analyses undertaken amply prove the manner in which the critical essay has evolved within Romanian culture, as well as the overall vision on new tendencies and methods, perfectly aligned with universal thinking.

DECOLONIALISM & ANGOASĂ MORALĂ: ADOLESCENȚA TURBULENTĂ A DECONSTRUCȚIEI POSTCOLONIALE

MARIA CHIOREAN

Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca

Abstract: This paper looks at the relationship between post and decolonialism, two critical movements rooted in political theory and literary studies alike. It considers their similarities and their common ethical stance, while also investigating the reasons for the very necessity of decolonialism as a discipline. The main purpose of the subsequent metacritic analysis (which compares Edward Said's line of inquiry with recent works by Revathi Krishnaswamy, Walter Mignolo and Sylvia Marcos) is to highlight the methodological evolution that took place especially in the field of literary criticism. Finally, the essay takes into consideration the problematic connections that are being established between European schools of thought and their indigenous counterparts, trying to find ways in which comparatism will not lead to theoretical uniformization, but rather to a set of strategies for reading peripheral literatures and for including them in academic debates on theory.
Keywords: postcolonialism, decolonialism, deconstruction, localized theory, geopolitics.

Din punct de vedere istoric, studiile postcoloniale își au rădăcinile în contradicția transparentă dintre valorile umaniste aflate – teoretic – la baza civilizației europene și practicile anti-umaniste (brutale, inumane, dezumanizante) ce au caracterizat de secole încoace dominația occidentală în Orient. E relativ ușor de urmărit cronologia transformărilor înregistrate în discursul academic pe măsură ce mass-media descentralizate au adus în spațiul public occidental nu doar politicile și narațiunile oficiale ale țărilor colonizatoare, ci și experiența brută a maselor colonizate – violența, sărăcia, mișcările de rezistență națională, tensiunile identitare. Istoria se complică însă pe terenul teoriei literare, unde emergența studiilor marginale coincide cu o revenire parțială la accepțiunea imediat postbelică a artei ca

depozitar și loc de înfruntare între idei, valori sau norme estetice. După epoca răsunătoare a post-structuralismului și a deconstrucției franceze, adică după decenii în care numele mari ale teoriei literare (de la Derrida la Paul de Man) au operat lecturi retorice, sceptice, imanente și anti-ideologice, întoarcerea la istoricism, la contextualizare și sociocritică a fost adesea întâmpinată cu ironie, ca o dovadă de slăbiciune intelectuală sau de naivitate[1]. Acuze simetrice erau aduse de noii umaniști direcției deconstructive, văzută ca lipsită de responsabilitate etică, drept gratuită, autodistructivă și, în final, irelevantă epistemic. Feminismul, analiza relațiilor de putere, critica marxistă și postcolonialismul – studii axate pe conținut și pe probleme ideologice – se vor concentra pe ceea ce Charles Bernheimer numește „relațiile extrinseci ale literaturii" (Bernheimer 4). Conform diagnosticului său, noua deschidere teoretică le aparține celor „obosiți și demoralizați de munca dislocării terenului de sub propriile picioare, obosiți de rigurozitatea neiertătoare, obosiți de comparațiile prăbușite mereu în indiferență" (Bernheimer 5)[2]. Bineînțeles, ruptura nu e nici pe departe deplină. Dimpotrivă, una dintre componentele esențiale ale demersului teoretic – metodologia – depinde în continuare de practicile deconstructive, încât se poate afirma că turnura înspre istoricitate și ideologie nu se naște atât în contra curentului precedent al demistificării textuale, cât datorită lecțiilor pe care le-a propus, deja interiorizate colectiv.

Cert e însă că postcolonialismul – preocuparea centrală a acestui studiu – depinde de miza lui etică: a delegitima pozițiile eurocentrice, a semnala și a critica nedreptățile politice, dar și culturale impuse unor popoare supuse și exploatate, a iniția chiar studiul și valorizarea operelor artistice etichetate – clișeic – drept *primitive*, toate aceste etape în restructurarea perspectivei literare au fost discutate încă de la primele teorii postcoloniale (Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak), iar mediul academic și în special departamentele de literatură comparată propun astăzi o abordare internaționalistă și un proces de recunoaștere critică a modului în care gândirea europeană s-a postulat dintotdeauna drept singura capabilă de cunoaștere profundă, rațională și sistematică.

1. În "The Function of Literary Theory at the Present Time" (1989), Hillis Miller, citat de Charles Bernheimer în 1995, vorbește despre „marele oftat de ușurare" (trad. mea) universală care a marcat renunțarea la anxietatea și la auto-suspiciunea deconstrucției.

2. "tired and demoralized by the work of displacing the ground from under our own feet, tired of being mortally rigorous, tired of comparisons that collapsed into indifference" (trad. mea).

În ciuda bibliografiei consistente produse în acest sens, trăsătura fundamentală a studiilor literare anti-coloniale (postcolonialismul și urmașii lui) rămâne dublarea hermeneuticii textuale propriu-zise – un fenomen relativ rar întâlnit și rar reușit – de un flux teoretizant nesfârșit: autorii se întreabă *cum* trebuie citite textele recuperate din contexte foarte specifice, în ce măsură intelectualul european educat în tradiția filozofiei platonic-hegeliene are dreptul și abilitatea de a înțelege fără prejudecăți un orizont mentalitar mult diferit, care e finalitatea acestor transferuri de viziune existențială și estetică între culturi aparent disjuncte. Se poate scrie îndelung despre aproprierile culturale ce au deturnat încercările de analiză, despre miopia orientaliștilor sau a antropologilor ale căror concluzii se bazau pe observații aseptice, iar întregul climat tensionat al conversației postcoloniale demonstrează că la fel de relevante precum lucrările scrise deocamdată despre problema interculturalității în literatură sunt *limitele* sau *deficiențele* acestui dialog. Însăși apariția decolonialismului ca pas secund sau treaptă superioară, eliberată de reticența primilor teoreticieni postcolonialiști pune, pe de o parte, în evidență rigiditatea reziduală a studiilor existente (mai ales la nivel metodologic), marcând, totodată, tranziția dinspre vârsta postcolonialismului deconstructiv înspre o perioadă afirmativă, recuperatorie, reconciliantă și activă politic: de la teoretizarea lecturii la practica ei concretă. De aceea, ipotezele decoloniale și materializarea lor trebuie evaluate mai ales prin prisma proiectului pe care îl continuă: păstrând ca punct de referință scopurile inițiale ale primilor teoreticieni non-occidentali preocupați de problema periferiei (scopuri etice, analitice, disciplinare), pot fi înțelese atât filiația conceptuală implicită, cât și eficacitatea criticii decoloniale.

Simplificând, problemele majore ale postcolonialismului se reduc la autoritatea organică a tiparelor de gândire eurocentrice. Deși autorii postcolonialiști au o conștiință reflexivă exacerbată în ceea ce privește pericolul colonizării prin discurs (definiții reductive, maniheism, valorizări involuntare ale propriei moșteniri culturale), descentralizarea perspectivei are loc treptat și cu mai mare dificultate la nivel conceptual-filozofic. În primul rând, exercițiile comparative între modelele culturale vestice și cele indigene rămân în general simple instrumente pentru îmbogățirea literaturii despre Occident: vorbind despre diferențele constitutive dintre omul european și omul asiatic, de exemplu, dintre antropocentrism și cosmocentrism sau dintre religiile personaliste și cele anti-individualiste, termenul alter (non-A) devine polul în funcție de care clarificăm natura termenului pozitiv (A, Europa, civilizația occidentală). Fenomenul e ușor

observabil la autori din afara sferei postcoloniale, unde un André Malraux a putut construi, de-a lungul *Ispitei Occidentului,* o serie dihotomică vest-est a cărei unică funcție e, de fapt, discutarea tentațiilor resimțite de intelectualul francez vag familiarizat cu realitățile asiatice (nu întâmplător, volumul ignoră cu totul ispitele occidentale ale Orientului); la fel, Roland Barthes scrie, în 1970, *Imperiul semnelor*, lucrare consacrată unei Japonii simbolice, golită de orice implicații politice, sociale sau ideologice – Japonia devine un construct pur estetic, prin care pot fi exorcizate frustrările occidentalului față de propria cultură egocentrică, pasională, tensionată, obsedată de substanță și de transcendență. Există o distanță uriașă între astfel de scrieri eseistice exuberante, dar non-riguroase și un studiu precum *Orientalismul* lui Edward Said, principala lucrare postcolonială ce va fi analizată în textul de față. Însă trebuie spus că Said însuși deschide mai degrabă o discuție despre mecanismul colonizator în sine, despre motivațiile ascunse ale universitarilor orientaliști (dincolo de economia țării exploatatoare) și, mai ales, despre construcția imaginarului occidental despre Orient, respectiv a justificărilor oferite pentru politicile de colonizare (democrația ca bine universal, procesul civilizator, așa-zisa cooperare comercială etc). Privirea asupra Celuilalt – subiectul colonizat, comunitatea lui – rămâne pur exterioară, fiindcă obiectul analizei lui Said este, la urma urmei, discursul occidental. E o precizare pe care autorul însuși o face în repetate rânduri, conștient de caracterul de pionierat al cărții sale[3].

În același timp, chiar proiectele recuperatorii comparative de natură strict literară, atât de frecvente în mediul academic actual, vizează în cea mai mare parte un exemplu exotic și unul autohton. Din punct de vedere didactic, alegerea este firească, fiindcă pornește de la orizontul de referință familiar și introduce specificul culturii îndepărtate prin analogie, diferențiere, paralelisme diverse (astfel s-ar explica, de exemplu, studiile de caz din *How to Read World Literature* de David Damrosch, unde lectura trans-culturală se sprijină mereu pe un pilon canonic al literaturii europene). Însă inclusiv lucrările explicit postcoloniale prezintă foarte rar comparații între două sau mai multe opere de artă din spații periferice, din moment ce fiecare dintre ele aduce cu sine o cosmoviziune

3. „argumentul meu real e că orientalismul este – și nu doar reprezintă – o dimensiune considerabilă a culturii politico-intelectuale moderne și, ca atare, are mai puțin de a face cu Orientul decât cu lumea *noastră*" (Said 43) sau „Orientalismul a răspuns mai mult la cultura care l-a produs decât la obiectul său prezumtiv, produs la rândul său de Occident" (Said 55).

radical diferită de norma occidentală, făcând din inițierea în interstițiile acestor lumi închise o provocare intimidantă. Recursul la tradiții literare cunoscute garantează, dimpotrivă, siguranța de sine a criticului și un drum hermeneutic mai scurt.

Un alt factor limitator al postcolonialismului e criticat de Revathi Krishnaswamy în "Toward World Literary Knowledges: Theory in the Age of Globalization", articol scris ca răspuns la raportul ACLA redactat de Jonathan Culler și totodată la conținutul secțiunii de teorie a antologiei Norton. Ambele publicații ignoră, după Krishnaswamy, aportul conceptual al culturilor marginale: deși a început recuperarea ca literatură a unor texte din tradiții non-europene, ideea că Estul ar putea fi totodată un depozitar de sisteme teoretice particulare pare să intre mai greu în orizontul de conștiință al lecturii academice occidentale (istoria teoriei comparate nu a luat în seamă, până de curând, decât arealul european și pe cel american). În continuare, citim operele literare generate de contexte istorico-geografice variate cu instrumentarul filozofiei occidentale și chiar prin prisma grilelor de valoare negociate în diacronia estetică a Europei: „în ciuda intențiilor bune ale multor cercetători", susține Krishnaswamy, „toate cele trei domenii (literatura comparată, teoria literară și poetica comparată) continuă să fie proiecte pedagogice eurocentrice, care reproduc stereotipuri coloniale și perpetuează diviziunea neocolonială a muncii între Vestul cunoscător și restul lumii – cunoscut" (Krishnaswamy 401)[4]. Cu toate că nu e vorba aici despre deformări grosiere (de tipul unor analize aristoteliene asupra teatrului japonez sau al interpretării prin dialectică hegeliană a succesiunii de conducători tribali din Mezoamerica), orice instrument analitic folosit de un agent exterior mediului pe care îl investighează trebuie – conform criticilor decolonialiști discutați aici – mereu reproblematizat, distrugând iluzia potrivirii perfecte dintre obiect și concept, precum și echivalența dintre *teorie* și teoria franceză/germană/americană.

Krishnaswamy duce oricum polemica mai departe, arătând că, atunci când Europa pare totuși interesată de teoreticieni non-occidentali, ei sunt întotdeauna postcolonialiști, autori preocupați de studiile rasiale, de relația est-vest (niciodată nu sunt esteticienii care discută construcțiile particulare

4. "despite the good intentions of many scholars, all three fields (comparative literature, literary theory, comparative poetics) continue to be Eurocentric pedagogical projects that reproduce colonial stereotypes and perpetuate a neocolonial division of labor between the knowing West and the known rest" (trad. mea).

ale poeziei sanscrite, ci, eventual, influența acesteia asupra literaturii moderne europene – Europa rămâne în centru). Dacă Occidentul pare să își producă în mod organic curentele teoretice, rețele conceptuale ale Orientului sunt prezentate exclusiv ca răspuns la interpelarea vestului (Krishnaswamy 405). Autoarea propune, de aceea, noțiunea de *world literary knowledges* pentru a include în câmpul teoretic convențional și epistemologiile regionale, subalterne, populare, aflate adesea încă în stadiul de emergență sau latență conceptuală. Altfel, s-ar rămâne la convingerea că *teoria* nu poate fi definită decât ca sistem conceptual fix, cu o structură cronologică și cauzală, eventual polemică – tipul de structură acceptabilă în universitățile vestice. Pentru Krishnaswamy, teoria se poate regăsi, dimpotrivă, și în construcția unui text dintr-o tradiție marginală și, mai ales, nu aparține doar culturilor asiatice *majore* (India, China, Japonia etc.), ci poate fi extrasă inclusiv din producțiile unor minorități naționale (aprobă, în acest sens, criticile aduse de Rey Chow la raportul Bernheimer).

Revenind la *Orientalismul* lui Said, comentariul său (incisiv în ceea ce privește retorica europeană, prudent în relație cu popoarele colonizate) își constată la rândul lui lacunele și anunță *posibilitatea* unui proiect ulterior, capabil să privească din interior experiența minoritară: „poate că sarcina cea mai importantă ar fi să se realizeze studii asupra alternativelor contemporane la orientalism, să se răspundă la întrebarea cum se pot studia alte culturi și popoare dintr-o perspectivă libertară sau dintr-una non-represivă și non-manipulativă" (Said 58). Tocmai utopia academică astfel formulată va face obiectul decolonialismului. Pe de o parte, *subalternul* va începe să vorbească, așa cum anticipa Spivak, dar o va face întâi în ficțiune, acolo unde experiența autentică nu poate fi pusă la îndoială, dar nici ridicată la statutul de discurs științific. Personajului narativ i se permite să exploreze nemediat dinamica internă reală a comunității colonizate și să exprime implicit, prin propriile transformări și crize identitare, efectul rețelei politice în care se vede prins. Totodată, romane provenite din spații diverse (de la autori precum Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Min Jin Lee, Jhumpa Lahiri, Zadie Smith etc.) invalidează mitul diferenței radicale dintre vest și est, falsa echivalență dintre identitatea globală a subiectului colonizat și statutul său politic, precum și tradiția europeană a instrumentalizării Orientului exclusiv ca simbol sau formă estetică aparte. Pe scurt, are loc un proces de reumanizare și demistificare. Aceste producții ficționale își găsesc însă ecoul în practica decolonială, care, pe măsură ce se preocupă din ce în ce mai mult atât de patrimoniul

artistic rezultat din experiența colonială, cât și de cel aparținând culturilor periferice, dar independente încă de orice mișcare expansionistă, caută să își formeze și sisteme conceptuale compatibile. E relevantă, în acest sens, distanța dintre metodologia lui Edward Said (hermeneutică, lectură retorică asupra discursului orientalist) și cea a criticilor decolonialiști, nemulțumiți de așa-zisa *incapacitate* intrinsecă a teoriei de a se autoinița în cosmoviziuni și rețele noționale alternative.

Astfel, Said dezasamblează mecanismele de gândire ale unor intelectuali sau oameni politici ale căror intervenții au modelat viziunea Occidentului despre Orient. Analizează, de exemplu, poziționările lui Balfour și Cromer, oameni politici britanici ai secolului trecut, extrăgând din textele scrise de cei doi și din prelegerile lor parlamentare sau pseudo-academice pârghiile logice de care se folosesc narațiunea colonială și descrierea popoarelor colonizate. În cazul lui Balfour, un argument al dominației este în mod constant cunoașterea orientalilor de către occidentali, cunoaștere ce garantează o formă de putere. Obiectul cunoscut nu are altă existență decât aceea de material fixat în discurs. În special cunoașterea istoriei unei națiuni subjugate pare să legitimeze eforturile de civilizare (fiindcă popoarele orientale au dat dovadă – de-a lungul timpului – de o incapacitate neechivocă de a se autoguverna). Acest argument istoric funcționează însă doar în măsura în care evoluția comunității colonizate este privită in vitro, ca independentă de condițiile politice, economice, sociale etc. Balfour preia, după Said, o sumă de voci (englezii în ansamblu, coloniștii, lumea civilizată, dar și egiptenii, cărora nu li se permite să se reprezinte, ci doar să fie reprezentați), pe care le apropriază automat, fără a comenta aceste identități. Chiar și atunci când încearcă să își modereze rasismul evident (recunoscând că civilizația egipteană a fost *mare*), relația dintre Occident și Orient, prezentă în substratul fiecărei luări de poziție, este cea dintre un pol puternic și unul slab. Și Cromer apelează la tautologii (orientalii sunt orientali, nu există altă fațetă a lor), iar Said pune rezistența în timp a orientalismului tocmai pe seama naturalizării acestor așa-zise truisme. Orice voce colonială încearcă, de fapt, să obțină osificarea definițiilor inventate despre alteritate. Descrierile în bloc, generalizările neezitante și apelul la surse academice cu autoritate (care au susținut regimurile coloniale în aceeași măsură în care structurile politice au permis și au încurajat formarea unui corpus literar despre Orient) – acestea sunt strategiile folosite repetitiv în narațiunea occidentală și bazate pe vocabularul moștenit de la orientaliștii secolelor precedente (serii antonimice de tipul logic vs. irațional, onoare vs. pasiune,

ordine vs. dezordine, muncă vs. lene – menite să evidențieze diferențele fundamentale dintre est și vest și să închidă Orientul în reprezentări gestionabile, în categorii studiabile). Orientalismul – va susține Said din nou și din nou – nu e o doctrină pozitivă, ci un set de constrângeri și simplificări reductive (Said 65-76).

Mai aproape în timp, Henry Kissinger își bazează dezbaterea diplomatică din *Domestic Structure and Foreign Policy* pe distincția (metodologică, dar și gnoseologică) dintre viziunea politică (vestică, rațională, ordonată, derivată din cunoașterea empirică a unei realități exterioare) și cea profetică (ilogică, fundamentată pe cunoașterea interioară și, deci, estică). Deși este folosită pentru a putea gestiona o rețea internațională haotică și – în acel moment – îngrijorătoare, seria lexicală aleasă de Kissinger (ordine, extern-intern, acuratețe) se aseamănă cu vocabularul orientalist și conduce spre concluzia necesității intervenționismului american – criza prevăzută de Kissinger este inextricabil legată – după Said – de noțiunile de *haos, interioritate, subiectivitate* etc. (Said 84-85).

La nivel literar, un exemplu elocvent al deconstrucției saidiene este analiza a două dintre tragediile Greciei Antice, care dovedește înrădăcinarea adâncă a imaginarului orientalist în cultura europeană. Discutându-i pe Eschil și Euripide, Said arată că, dacă în *Perșii*, mama împăratului Xerxes vorbește în numele barbarilor învinși, dând însă glas doar discursului complementar viziunii grecești despre poporul ei (lamentându-se nu atât pentru înfrângerea suferită, cât pentru orgoliul de a fi fost cândva învingători), în piesa lui Euripide e cel mai ușor vizibilă concepția despre alteritatea totală a grecilor, care asociau orice populație din afara cercului lor civilizațional cu excesele afective, sexuale, mistice (demonizarea lui Dionysos se face înainte ca el să aibă timp să vorbească sau să acționeze, din cauza statutului său de purtător al unei credințe străine) (Said 96-98). Contraponderea contemporană a acestor piese se găsește, după Said, în reportajele unui jurnalist francez care descrie Beirutul devastat de război punându-l în opoziție cu Orientul pur livresc al lui Nerval și Chateaubriand (Said 29).

De altfel, una dintre concluziile numeroaselor studii de caz realizate de Said este dependența orientalismului de „consensul general liberal în privința afirmației că *adevărata* cunoaștere este fundamental non-politică (respectiv, cunoașterea declarat politică nu e cunoaștere *adevărată*)", care „ascunde existența împrejurărilor politice riguros organizate, dar mascate, în momentul producerii cunoașterii" (Said 40). Astfel, orientalismul trebuie privit ca discurs (așa cum îl definește Foucault, prin prisma

puterii exercitate de o mare narațiune și de instituțiile pe care le justifică). Autoritatea specialiștilor în științe sociale din America de astăzi (orientaliști și ei, deși nenumiți) nu face altceva decât să perpetueze prestigiul savanților din secolul al XIX-lea, mai ales al celor germani (Goethe și Schlegel scriu monografii importante despre Orient în urma unei călătorii pe Rin, respectiv a vizitelor la bibliotecă) (Said 52) Pentru a analiza sursele de putere din orientalism, Said practică o formă de *close-reading* (discută *poziția strategică* a autorului față de materialul tratat) și, în același timp, un *distant-reading* (comentând relația dintre aceste texte, precum și relația dintre un text și cultură în ansamblul ei). Mai mult, evidențiază natura problematică a distanței dintre istoria mare și faptele vieții private (a scriitorilor, a savanților, a orientaliștilor): dincolo de motivațiile politice, economice și militare brute, interesul european și american pentru Orient a fost facilitat de o cultură infiltrată adânc în cele mai banale aspecte ale educației și ale culturii de masă. Astfel de nuanțe devin esențiale mai ales odată ce Said demonstrează obscuritatea unora dintre erorile logice din discursul colonizator: amestecul dintre „neclaritatea imperială" și „detaliul precis" (pe de o parte, jumătate din lume devine obiectul de studiu al unui singur domeniu academic; pe de alta, se pune accent mai ales pe direcțiile ultra-specializate ale teologiei și ale lingvisticii) (Said,90); între general și particular nu există modulații; Occidentul percepe întotdeauna Orientul prin prisma a ceea ce cunoaște deja (islamul e o formă de creștinism, căruia trebuie să îi fie grefate doar diferențele observate pe parcurs); atitudinea față de alteritate oscilează între disprețul față de ceea ce este familiar și curiozitatea nestăpânită față de ceea ce e de neînțeles.

Se observă, deci, apariția instrumentarului conceptual necesar pentru autocritică (eurocentrism, poziții de putere, *cunoaștere imaginară*, autoritate instituțională), dar și lipsa celui potrivit pentru explorarea pozitivă, reconciliantă, afirmativă a spațiilor literare greu accesibile. I se poate imputa, aici, lui Said faptul că, în ciuda discuțiilor ample despre naționalismele occidentale, ignoră retorica naționalismului de rezistență, anti-colonial, ținându-se la distanță de un teren pe care presupune, deocamdată, că nu îl poate explica non-abuziv. Una dintre provocările decolonialismului literar va fi, de aceea, așa cum precizează Revathi Krishnaswamy în articolul deja citat, dezvoltarea unui tip de lectură sau de critică bazat pe specificitatea obiectului și, implicit, generarea sau preluarea de concepte cu origine complementară cu cea a textului studiat. Aceste concepte se doresc a fi nu doar non-eurocentrice, ci și funcționale, astfel încât să se poată trece dincolo de simpla anulare a

universului filozofic-poetic cunoscut, dincolo de mea culpa sceptică și de amânarea angoasată a judecăților de valoare. Una dintre marile mutații care servesc tocmai acest proiect e trecerea de la o privire de ansamblu asupra națiunilor (luate drept corp compact de către Said, fără a discuta aspectele subregionale, conflictele interetnice, mecanismele particulare de producție artistică în funcție de apartenența la o sectă sau un dialect etc.) la atenția acordată comunităților mici (în studiile Sylviei Marcos, de exemplu) și la prezentarea dinamicilor interne, laolaltă cu relevanța lor epistemică: Krishnaswamy, de pildă, va fi interesată de nașterea literaturii sociale din cea spirituală în cadrul unor curente indiene marginale – un proces extrem de subtil, pe care orientalismul îl considera imposibil în afara Europei.

De altfel, cea de a doua parte a articolului semnat de Krishnaswamy propune aplicații concrete ale tuturor acestor principii academice: trei exemple de tradiții textuale indiene distincte de cultura sanscrită (apropriată de europeni prin colonialism), pe care le așază în rețea, alături de concepte similare din teoria altor civilizații. Întâi, conceptul de *tinai* (peisaj – cu origine în poezia Tamil), care include cinci configurații posibile (munte, pădure, malul râului, coasta marină și deșertul), fiecare corespunzătoare unui anumit mijloc de subzistență, dar și unei poetici diferite, ar putea intra în dialog cu direcțiile actuale ale ecocriticii vestice. Apoi, poezia *bhakti*, un soi de contra-cultură apărută ca răspuns la stratificarea socială, conține doar elemente teoretice latente, fiind o poezie performativă, spontană și bazată pe interacțiunea dintre vorbitor și ascultător; totodată însă, aceste versuri dau mărturie despre modul în care conștiința religioasă a vocii lirice poate exprima frustrările sociale și culturale ale categoriilor marginalizate (femeile, de exemplu) și despre concepția *bhakti* asupra genului ca un construct dependent de gesturi ritualizate. În final, Krishnaswamy aduce în discuție emergența teoriilor estetice ale scriitorilor Dalit (membri ai castei inferioare, cei *de neatins*) – spre deosebire de estetismul sanscrit, centrat pe plăcerea artistică, teoreticienii Dalit fac din suferință, șoc și neliniște scopurile protestului lor, încercând în același timp să aducă o completare canonului estetic sanscrit, pe care îl consideră limitat și anacronic; Krishnaswamy observă că nici anti-ideologia postmodernă a identității flotante, nici direcția anti-colonială nu pot explica tipul de insurecție auto-afirmativă manifestat în textele Dalit și că, dimpotrivă, o tradiție înrudită ar fi mai degrabă literatura afro-americană folosită ca instrument de emancipare politică. Se trasează, astfel, conexiunile dintre forma poetică și miza politică (fie ea și

pro-colonială, cum se întâmplă în poezia *bhakti*). Niciunul dintre aceste elemente de poetică nu este subsumat vreunui echivalent european – ele sunt, într-adevăr, deschise spre exerciții comparative cu sisteme vestice (feminismul lui Judith Butler, de exemplu), însă în primul rând spre comparații cu poetica sanscrită (cu care se află în competiție) și cu alte poetici marginale (cele post-sclavagiste).

Krishnaswamy se dezice, așadar, de ambele extreme ale studiilor culturale: pe de o parte, de ideea că literaturile regionale pot fi înțelese doar de umaniștii proveniți din mediul originar al textelor în cauză - o formă de segregaționism și de diferențiere radicală ce amintește tocmai de discursul colonizator și închide accesul oricărui privitor din afară la experiențe culturale mediate artistic; respectiv de concepția conform căreia atât savanții occidentali, cât și cei din alte spații geografice trebuie să adopte un limbaj conceptual comun, grile de lectură universale (care sunt, de fapt, gândite după modelul literaturii comparate și al teoriei literare vestice). Cea de a treia soluție – negociată în decolonialism – se bazează pe un umanism încrezător în universalitatea experienței umane, dar și în specificitatea filozofică și noțională a fiecărei literaturi: teoreticianul preia, la intrarea în lectură, o grilă teoretică, istorică, estetică potrivită universului ficțional și circumstanțelor lui genetice. Mai mult, aceste procedee analitice regionale pot fi ulterior extinse și la scara literaturii globale (importantă este doar conștientizarea transferului și a posibilelor deformări inerente).

Tot în direcția mutațiilor operate la nivelul schemelor de gândire se înscrie *Dezobediența epistemică* a lui Walter Mignolo. Aici, o primă propunere este schimbarea conceptelor în dezbaterea dusă despre culturile periferice: „desprinderea – liberarea colonizatorilor și a colonizaților, cum spunea Fanon – constă, mai întâi, în schimbarea termenilor, și nu a conținutului conversației. Conținutul a fost modificat de mai multe ori în retorica modernității: de la redempțiunea creștinilor la misiunea civilizatoare a liberalilor sau la socialismul marxiștilor" (Mignolo 45). În acest sens, Mignolo cere suspendarea categoriilor europene de gândire (graficele de stânga/dreapta, noțiunile clișeizate și manipulabile de *democrație* sau *drepturile omului*, credința că progresul economic e un bine absolut, curentele post-ceva) și, mai ales, desprinderea de ideea că instituțiile ar fi mai demne de protecție decât ființele umane. Pe scurt, decolonialismul se găsește în relație de interdependență cu moartea *teopoliticii* și a *egopoliticii* – bazate pe puterea de cunoaștere a individului, a *eroului* politic perfect înfipt în propriul orizont gata formatat, indiferent

de sursa religioasă sau egocentrică a concluziilor sale despre lume[5].

În locul lor apare un alt instrument conceptual, geopolitica, pe care Mignolo o înțelege nu în sensul relațiilor guvernamentale internaționale, ci drept politică a unei cunoașteri geografice, localizate și, totodată, ca somapolitică: geopolitica va include, de aici încolo, răspunsul corpurilor imigrante în spații colonizatoare și al corpurilor ce locuiesc în țările lumii a treia față de etichetele fixate asupra lor de gândirea occidentală. Reacția de revoltă, refuzul clasificărilor identitare și al politicilor bazate pe aceste încadrări absolutiste, indiferente la spații și istorii particulare au reprezentat și reprezintă latura de emancipare epistemică a decolonialismului.

Totodată, *dezobediența epistemică* înlocuiește și relativismul cultural (care, odată materializat, nu e altceva decât o formă de opresiune, mizând pe o așa-zisă egalitate între culturi) cu *pluriversalitatea* – multiplicitatea ce recunoaște diferențele de putere cauzate istoric între state și civilizații. Istoria universală însăși decade la statutul de ficțiune utilă, făcând loc istoriilor locale. În final, are loc o ruptură epistemică, fiindcă spațiul cunoașterii absolute prin dialectică hegeliană (eu, subiect decorporalizat, spirit pur, construiesc subiectul colonial) e înlocuit cu cel al sociogenezei lui Fanon[6].

Pluriversalitate, istorii locale, geopolitică și somapolitică – toate acestea indică moduri precise de a privi atât trecutul colonizaților și al colonizatorilor, cât și viitorul lor. Mignolo le aplică preponderent la nivelul culturii (politice, academice) în ansamblul ei, însă conceptele lui se pretează fără îndoială și la abordarea literaturilor *minore*.

Este interesant că aceste concepte (geopolitica, somapolitica) nu corespund doar decolonizării celor colonizați, ci și emancipării intelectuale a colonizatorilor, fiindcă marchează distanțarea de filozofia europeană înrădăcinată în secole de evoluție mai mult sau mai puțin liniară. Geocritica, de exemplu, curent deja consacrat în universitățile occidentale, anulează statutul de subiect cunoscător cu autoritate al individului, pentru care spațiul e doar o proprietate tranzacționată, un mijloc de existență, un context sau un obiect de cercetare și vede personajul ca pol slab al unei relații om-mediu. Spațiul acționează asupra lui în aceeași măsură – sau chiar cu mai multă forță și mai pe nesimțite – decât individul asupra spațiului. La

5. „Teopolitica și egopolitica sunt înscrise în construcția suveranității subiectului fără corp și fără loc geoistoric" (Mignolo 104).

6. Subiectul colonial își conștientizează modul de construcție, este „ființa înrădăcinată în locul din care gândește" (Mignolo 106).

fel, de abia cel de-al treilea val de feminism deconstruiește explicit clișeul femeii ca derivat al normei, al cetățeanului-bărbat, modificând inclusiv modul în care citim destinul social al unei protagoniste ficționale. Acești pași în descentralizarea percepției europene au fost necesari în pregătirea unei *politici* complementare și pentru contactul nealterat, eliberat de prejudecăți cu textele unor culturi periferice, așa cum tot indispensabilă pentru maturizarea lecturii europenilor a fost și apariția textelor-manifest, scrise de subiecți coloniali revoltați, deveniți deodată vocali – aceste producții literare de protest nu au *putut* fi apropriate pe baza judecăților filozofice preexistente, ci au scos intelectualitatea occidentală din confortul absolutului hegelian și au contribuit, ulterior, la o lectură la fel emancipată și în cazul unor texte mult mai vechi, non-politice.

Nu în ultimul rând, Mignolo observă pericolul transplantării unor concluzii extrase din situații particular-europene (fie ele concluzii umaniste, emancipatoare) în areale geografice mult diferite (Mignolo 126): a vorbi despre situația țăranilor sud-americani, ale căror circumstanțe au fost determinate de secole de supunere colonială, în aceiași termeni folosiți pentru descrierea locuitorilor rurali din sudul Germaniei; a impune democrația de origine biblică (în contra fundamentalismului islamic și a dictaturii) chiar și în țările unde acest model occidental se află în contradicție cu dorințele maselor – ambele strategii au fost încercate, ambele au produs suferințe colective majore. Mignolo oferă exemple din realitatea istorică recentă, însă același mecanism abuziv a funcționat în paralel în studiile literare – a interpreta orice tensiune masculin-feminină întâlnită în literatură ca formă de opresiune patriarhală (indiferent de codurile sociale în care se manifestă), orice retorică violentă ca abuz conotat politic, a privi orice intrigă de proveniență orientală prin prisma clișeului cosmocentrismului și oricare de origine occidentală ca pe o dramă centrată pe căutarea individualității – toate aceste automatisme reprezintă micro-reflexe de (auto)colonizare culturală, demontabile sub privirea comparatistului atent la specificul textului. În *How to Read World Literature*, David Damrosch face, de exemplu, un exercițiu de lectură interculturală (Damrosch 47-51), punând în relație *Oedip rege* a lui Sofocle cu *Shakuntala* lui Kalidasa și observând că, în ciuda utilizării modelului antichității grecești ca temelie a tradiției europene așa-zis antropocentrice în teatrul shakespearian și mai târziu, ambii dramaturgi studiați sunt interesați mai degrabă de explorarea unor forțe supra-umane precum destinul sau fatalitatea. La fel, deși comediile lui Molière sunt văzute ca un exemplu perfect de satiră socială și politică, *Burghezul gentilom*

ridiculizează însăși clasa socială a dramaturgului, într-un gest de *supunere* față de curtea regală, în timp ce o piesă japoneză relativ contemporană și cu un subiect similar (parvenirea), *Love Suicides at Amijim* de Chikamatsu e construită ca tragedie și expune, în acest fel, profunzimea afectivă de care sunt capabili oamenii de rând. În mod neașteptat (pentru discursul istoric european), emanciparea intelectuală datorată lui Molière pălește caricatural în comparație cu echivalentul ei oriental (Damrosch 56-62).

În final, un alt critic decolonialist, Sylvia Marcos, studiază comunitățile indigene mezoamericane, concentrându-se pe aspecte antropologice și pe producțiile lor literare. De la bun început, lucrările cercetătoarei (dintre care aleg să discut aici *Femeile indigene și cosmoviziunea decolonială*) tratează credințele mezoamericane și perspectiva lor asupra naturii, societății și istoriei ca pe un sistem conceptual cu drepturi depline: „Pentru a-l înțelege în propriii-i termeni [poporul în cauză], am început să caut cuvinte potrivite" (Marcos 79). *Într-adevăr, Marcos investighează particularitățile filozofiei indigene, ajungând la concluzia că viziunea despre lume a comunității vizitate ar putea fi rezumată la* „sensul unei dualități a polarităților fluide păstrate în echilibru homoeroic (...) genul e fundamental pentru orice reflecție profundă" (Marcos 79).

Pentru a vorbi despre *gen și despre implicațiile lui în context* mezoamerican, analiza în sine trebuie precedată de o dezambiguizare a noțiunii centrale, din moment ce ea a existat, evoluat și preluat accepțiuni diverse în teoria occidentală. Marcos începe prin a arăta că, în comunitățile indigene vizate, polii perechilor constitutive ale lumii (lumină/întuneric, masculin/feminin, aproape/departe etc.) nu sunt nici statici, nici reciproc exclusivi, nici organizați ierarhic. La rândul lui, „genul trebuie să fie eliberat de presupoziția unor caracteristici dihotomice fixe, bazate pe distincții anatomice" (și specifice gândirii clasice europene) (Marcos 79). Înțeles performativ, ca sumă de acțiuni (nu departe de teoriile lui Judith Butler), genul mezoamerican nu poate fi așezat în opoziție cu sexul, fiindcă o astfel de distincție funcționează doar odată cu separarea corp-spirit, o structură mentală regăsită exclusiv în tradiția filozofiei clasice: „Distincția între sex și gen e un instrument analitic foarte util în teoria feministă. Cu toate acestea, acest instrument poate distorsiona relațiile de gen și ideile de feminin și masculin aflate în sursele primare mezoamerican" (Marcos 81).

Dacă observațiile Sylviei Marcos s-ar opri aici, la această descriere a diferenței dintre gândirea occidentală și cea mezoamericană, studiul ei ar rămâne un exercițiu comparativ steril. Așa cum atrage atenția Krishnaswamy în articolul citat, „deși trăsăturile universale pot fi recunoscute, diferența

dintre est și vest devine adesea punctul focal obsedant și miop al analizei" (Krishnaswamy 407)[7]. A privi culturile periferice în raport de opoziție cu norma europeană și a le evalua exclusiv prin această grilă implică tot o apropriere simplistă și comodă. Dimpotrivă, e necesar ca înțelegerea noului univers teoretic să caute nuanțele (evoluția organică a conceptelor, proveniența imaginarului, structura rețelei noționale etc). Marcos câștigă acest pariu al perspectivei decoloniale tocmai fiindcă investigația ei de durată aduce o viziune globală asupra genului și a ritualurilor asociate lui: întâi, însăși perechea divină este, în aceste comunități, bazată atât pe un principiu masculin, cât și pe unul feminin, iar genul uman apare ca reflexie perfectă a acestei dualități primordiale și producătoare de viață; „genul", arată Marcos, „nu era nimic mai puțin decât o metaforă fundamentală pentru tot ceea ce există în cosmos și societate" (Marcos 81); la fel, spațiul nu este imaginat ca mediu omogen și izolat, ci există doar în funcție de timpul măsurat printr-un calendar dual, suferind, deci, modificări prin prisma evenimentelor care îl prelucrează; în incantațiile taumaturgice, în poezia erotică și în discursurile etice, una dintre tehnicile esențiale este paralelismul, alături de versurile duble și de metaforele în pereche (ce fac întotdeauna trimitere la o realitate senzorială) – în mod semnificativ, aceste procedee retorice persistă în discursul contemporan al femeilor, inclusiv în cel instrumentat politic. Descrierea lui Marcos nu e doar perfect coerentă și foarte amănunțită, conturând principii de gândire nefamiliare cititorului european și făcându-le, pe baza logicii interne, mai ușor de navigat, ci reușește și să se elibereze pe parcurs de cârjele referențiale occidentale. Cu alte cuvinte, după o primă raportare comparativă la orizontul de conștiință al publicului european, sistemul de credințe indigene se construiește stabil prin propriile-i forțe, grație unor principii perene funcționale (dualitatea, fluiditatea) și arhivei de texte și izvoare arheologice de la baza analizei.

În contra antropologilor ce refuză să vadă în practicile indigene o religie validă, Sylvia Marcos ia distanță față de inerția teoretizantă a oamenilor de știință și practică *observația participativă*, menită să producă o *hermeneutică a oralității*. Concentrându-se pe specificul ritualurilor nescrise, pe tendința de a narativiza orice credință, de a folosi redundanțe și paralelisme și de a incorpora elementele religiilor noi, aduse de colonești, Marcos anunță încă de la început: „metodologiile noastre trebuie analizate

7. "although universal features may be acknowledged, it is difference between the East and the West that often becomes an obsessive and myopic focus of analysis" (trad. mea).

cu mare atenție înainte de a fi aplicate religiilor indigene. Categorii fundamentale precum conceptele de Dumnezeu sau divinitate, dualismul sacru/profan, percepțiile și opiniile despre natură trebuie puse sub semnul întrebării" (Marcos 109). Creațiile orale indigene rămân de neînțeles câtă vreme sunt evaluate doar din punctul de vedere al gândirii alfabetizate și al tradiției eurocentrice scrise, însă analizele punctuale ale lui Marcos le dezvăluie subtilitățile sintactice și ritualice – de la intensificarea unui nucleu epic reluat obsesiv prin densitatea crescândă de metafore până la pauzele justificate exclusiv de interacțiunea vorbitorului cu publicul, la hibridarea miturilor genetice cu referințe la elita politică actuală și până la structurile aparent ilogice, dar necesare pentru imprimarea unui ritm de incantație, universul poeziei mezoamericane trebuie descoperit din aproape în aproape. „În Mezoamerica", va concluziona Marcos, „semnificațiile cele mai intime ale narațiunilor religioase, predominant metaforice, nu au fost încă decodificate" (Marcos 116).

La prima vedere, cosmoviziunea indigenă este prea specifică pentru a putea fi transferată în înțelegerea unor texte sau situații sociale aparținând altor culturi – anularea unor distincții naturalizate în imaginarul european, precum cea dintre gen și sex sau cea dintre imanență și transcendență cauzează o ruptură epistemică majoră. Cu toate acestea, Sylvia Marcos demonstrează că, astăzi, teoria critică feministă, practicată asiduu în mediile intelectuale occidentale are de învățat și învață deja din modelul feminist mezoamerican, mai ales așa cum apare el în zapatism. De exemplu, dacă feminismul american se concentrează pe realizarea individului *femeie*, în opoziție cu încadrarea ei într-o colectivitate, dualitatea indigenă invalidează această poziție defensivă și antagonistă în virtutea dispozitivului perceptiv al dualității: pentru feminismul indigen, emanciparea femeii și emanciparea poporului funcționează doar împreună. Iar aceste conjugări între fronturi teoretice distincte par din ce în ce mai fezabile. Pe de o parte, mișcările emancipatoare ale ultimelor decenii combină în discursul lor elemente ale dualității mezoamericane cu influențe marxiste (deci, de proveniență europeană). Pe de altă parte, însăși miza *universalității umane* câștigă teren în contemporaneitate, pe măsură ce înțelegerea reciprocă dintre culturi până acum necomunicante permite învățarea și dezvățarea permanentă a unor moduri de gândire contrastive.

Se ridică o ultimă problemă referitoare la conceptele introduse în sfera teoriei prin intermediul decolonialismului (*world literary knowledges*, geopolitica înțeleasă ca somapolitică – cu accent pe corporalitatea

subiectului oprimat, pluriversalitatea, studierea vocii colective a castei oprimate sau a femeilor, reinventarea prin fluidizare a dihotomiilor, imaginarul folcloric referitor la așezarea umanului față de divin și a femininului față de masculin etc). Privite în relație cu diverse metode de cercetare literară consacrate în Occident (geocritica, ecocritica, studiile feministe și de gen, studiile performativității, schizanaliza lui Deleuze și Guattari), ele pot indica o tendință (poate îngrijorătoare) de omogenizare a instrumentarului teoretic și, din moment ce echilibrul dintre universal și particular este unul dintre cele mai problematice aspecte ale studiilor post- și decoloniale, impresia aceasta de uniformizare merită interogată. Soluția stă, din punctul meu de vedere, într-o lectură paralelă a specificității sursei primare și a specificității perspectivei critice. Cu alte cuvinte, atât criticul literar, cât și cititorul metacritic sunt obligați să penduleze cu o doză constantă de suspiciune între sistemul conceptual pe care textul îl recomandă și pe care teoreticianul intenționează să îl preia și, la polul opus, sistemele filozofice intrinseci vocii critice – Din ce spațiu sau areal ideologic își face criticul afirmațiile? E tentat de universalitate sau de alteritatea radicală? Cum ține sub control aceste tendințe, care îi sunt mecanismele de auto-verificare? Metodologic, avem încă nevoie de această analiză constantă a agențialității, a pozițiilor de putere și a ispitei naturalizării, cu toate că miza (etică, adevăr, afirmare identitară) este foarte departe de autosuficiența deconstrucției, privind dincolo de text, coborând din nou în istorie.

Bibliografie:

Barthes, Roland. *Imperiul semnelor,* Traducere de Alexandru Cistelecan, Chișinău, Editura Cartier, 2007.

Bernheimer, Charles. "Introduction. The Anxieties of Comparison", în Charles Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore & Londra, The John Hopkins University Press, 1995.

Damrosch, David. *How to Read World Literature*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

Krishnaswamy, Revathi. "Toward World Literary Knowledges: Theory in the Age of Globalization" în *Comparative Literature*, Vol. 62, No. 4 (Fall 2010), pp. 399-419, Duke University Press, accesat la http://www.jstor.org/stable/40962926 22-03-2017 23:13 UTC.

Malraux, André. *Ispita Occidentului,* Traducere de Modest Morariu & Dumitru Țepeneag, București, Editura RAO, 1998.

Marcos, Sylvia. *Femeile indigene și cosmoviziunea decolonială*, Traducere de Ovidiu Țichindeleanu, Cluj, Editura Idea, 2014.

Mignolo, Walter. *Dezobediența epistemică: retorica modernității, logica colonialității și gramatica decolonialității*, Traducere de Ovidiu Țichindeleanu, Cluj, Editura Idea, 2015.

Said, Edward. *Orientalism*, Traducere de Doina Lică & Ana Andreescu, București, Editura Art, 2018.

POLITICA PROZEI FRACTURISTE

MIHNEA BÂLICI

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract
This paper is aiming to analyze the prose of the early 2000s' young authors from an ideological and political point of view. Fracturism was a literary movement with anarchist and insurgent purposes, but the nature of their values was not clarified by the local literary criticism. This thesis suggests a redefinition of the anti-systemic attitude proposed by the Fracturists. Also, another objective is to clarify the relationship of Fracturist prose to the aesthetics' domain. In this sense, inconsistencies can be observed between the anti-postmodernist obsession of "The Fracturist Manifesto" and the literary works themselves. Moreover, the subcultural themes as used by the young prose writers become a means of self-promotion in the Romanian literary field from post-Communism.

Keywords: Fracturism, autofiction, postmodernism, post-Communism, literary field

Lucrarea de față propune o reconceptualizare a operelor prozatorilor care s-au format în cadrul mișcării fracturiste de la începutul anilor 2000. Autorii aduși în discuție sunt Ionuț Chiva, Alexandru Vakulovski, Adrian Schiop, Ioana Baetica, Ioana Bradea și Dragoș Bucurenci. În general, teoretizările care au fost vehiculate în discursul metaliterar despre fracturism au mizat pe dimensiunea angajamentului social al scriitorilor respectivi. Bătălia canonică dintre fracturiști și predecesori este bazată mai degrabă pe rațiuni de *ethos* literar decât de estetic: ceea ce milenariștii repudiază optzeciștilor este tocmai faptul că aceștia „s-au oprit la un spațiu (călduț, confortabil) al textului" (Vlădăreanu, 2004, 327), eliminând contextul social (traumatizant) din discuție. Această critică a „literaturității" generațiilor anterioare este realizată pe fundalul bulversant al tranziției, o perioadă de profunde discrepanțe socio-economice și de confuzie ideologică. Maturizarea politică din spațiul românesc

neocapitalist a fost încetinită de un discurs anticomunist virulent, care a dus la estomparea stângii în dezbaterile publice. Astfel, dialogul politic postcomunist devine deficitar. În acest context bulversant, fracturismul este dificil de încadrat pe un compas ideologic. Oscilând simultan între anticomunism și anticapitalism, între euroscepticism și critica traumei sovietice, între antinaționalism și anticolonialism, fracturiștii pretind că aleg calea unui anarhism radical, insurgent, atât la nivel sociopolitic, cât și cultural. În acest scop, manifestele literare realizate de aceștia promovează individualismul, anticalofilismul și autenticismul („efectul de ingenuitate" – Marius Ianuș), care se traduc în operele propriu-zise prin autobiografism (în poezie) și autoficțiune (în proză).

Făcând referire la cazul prozei fracturiste, teza aceasta are o miză dublă. În primul rând, este demonstrat faptul că prozatorii fracturiști nu oferă o critică totală a capitalismului sau a consumerismului, ci a sociocultural provocat de comunismul autohton. Mai exact, ceea ce îi ultragiază pe milenariști este discrepanța dintre „forma" capitalistă (superficială) și „fondul" comunist (osificat), care reprezintă structura de bază a societății tranziției. Acest paradox motivează alegerea autoficțiunii ca metodă literară principală: tânăra generație oferă, înainte de toate, o soluție la criza identitară a României aflată la răscrucea dintre două sisteme politice antitetice. În al doilea rând, teza argumentează că proza fracturistă, în ciuda anticonsumerismului pe care îl adoptă în mod manifest, operează cu o strategie de promovare tipic capitalistă. Legitimarea contraculturii și minoritarului din proza fracturistă nu reprezintă o valorificare cu miză etică a marginalului, ci un mecanism de *marketing* în bătălia canonică cu formula optzecistă. Deși autoficțiunea propune o lectură în cheie biografică, cu scopul accentuării efectului de autenticitate, scopul prozelor fracturiste este mai puțin cel de a reprezenta realitatea autohtonă brută și mai mult de a propune o alternativă estetică într-o lume literară ce începe să capete configurația pieței libere.

Capitalism *second-hand*

Observând că a existat o hegemonie a dreptei politice în plan cultural în anii '90, Mihai Iovănel postulează că „abia prin generația douămiistă agenda ideologică capătă consistență pe zona de stânga, chiar dacă inițial în forme anarhiste (Marius Ianuș) sau de respingere brută a «sistemului» (Elena Vladareanu, Ruxandra Novac, Domnica Drumea)" (Iovănel, 2017, 70). Deși această încadrare a fracturismului (numele enumerate aparțin aceleiași promoții) în sfera stângii este valabilă, Iovănel nu a adus

nuanțări ideologiei acestei mișcări literare. În *Manifestul fracturist*, Marius Ianuș afirmă că, în plan politic, fracturismul este reprezentat de anarhism, dar explicitarea poziționării se dovedește ambiguă: „Anarhia noastră este revolta unor mai mult sau mai puțin falși marxiști care văd cum niște fasciști nenorociți ca Fukuiama pledează pentru o lume care distruge valorile spirituale ale umanității. Mai bine să distrugem noi lumea" (Ianuș, Crudu, 1998). Aici, termenii de „marxist" și „fascist" își pierd sensul propriu și sunt instrumentalizați retoric.

În ciuda teoretizărilor laxe, pot fi extrase două puncte relevante din *Manifest*. În primul rând, revolta se îndreaptă împotriva postmodernității și a societății de consum, în urma intrării bruște într-un sistem global capitalist. Totuși, critica nu este adresată acestui sistem în sens larg, cât efectelor alienante ale acestuia în plan local (datorate contrastului dintre idealul occidental din mass-media și realitatea socială): „Pentru a vă oferi cel mai simplu exemplu al fracturii mesajului în lumea în care trăim: în registre diferite, e o fractură între un film mizerabil de la vreo televiziune și reclamele scîrboase care îl întrerup" (Ianuș, Crudu, 1998). Astfel, amendând societatea de consum, fracturismul atrage atenția la metabolizarea ineficientă a capitalismului în spațiul românesc. În al doilea rând, Ianuș îi acuză pe predecesori că „au trădat poezia pentru un ideal mic-burghez" (Ianuș, Crudu, 1998), însă motivul acestei „trădări" este strâns legat de perpetuarea ierarhiilor instituționalizate în perioada comunismului. Similar, într-o anexă alocată fracturismului în proză din cadrul *Manifestului*, Ionuț Chiva diagnostichează atât prozatorii obsedantului deceniu, cât și pe cei optzeciști cu „sindromul Alecsandri (scriitorul care descrie iarna din camera sa călduroasă)" (Chiva, 2001), corelat cu privilegierea acestor scriitori în regimul predecembrist. Amendând viața literară contemporană, fracturismul atacă de fapt relațiile de putere moștenite din comunism. Aceste problematizări conturează un complex specific al periferiei est-europene: cel al unei societăți nepregătite pentru democratizare din cauza conservatorismului de fundal, dar dornică să adopte masca europenizării.

Proza fracturistă exemplifică acești vectori ai vieții sociopolitice locale. Eșecul a două macronarațiuni fundamentale din istoria postbelică a spațiului românesc (comunismul, apoi capitalismul) determină adoptarea unor formule literare directe și tranzitive, situate la granița dintre literar și non-literar, care să poată descrie realitatea iminentă a perioadei. Ca efect al neîncrederii în programul postcomunismului, prozatorii fracturiști nu sunt interesați de dinamicile macrosociale, colective, ci de nivelul intim,

psihologic al acestor experiențe. Fracturiștii nu vor să creeze narațiuni largi, cuprinzătoare, ci reprezentări atomizate, ale experiențelor personale. Autoficțiunea se dovedește a fi un spațiu fertil pentru prozatorii revoltați ai acestei promoții.

În acest context, atitudinea mefientă față de procesul europenizării și globalizării este un leitmotiv. De exemplu, Ionuț Chiva persiflează iluzia modernizării în *69*: „nu știu dacă aș mai avea cui să-i explic că NU SUNTEM BULETINELE NOASTRE DE IDENTITATE și în nici un caz o turmă globalizată cu un Centru din ce în ce mai îndepărtat și prin aceasta mai simbolic" (Chiva, 2004, 23). Printre cei mai scandalizați de această stare de fapt se află basarabeanul Alexandru Vakulovski: dacă la început fetișizează România pentru poziția mai avantajoasă decât cea a Basarabiei în raport cu centrul european – „literatură, libertate, fericire, nu mint, așa vedeam eu România atunci" (Vakulovski, 2002, 42) – , autorul ajunge să vorbească despre „începutul spulberării visului cu România, o babă ramolită care cică vrea să se dea la Europa și la NATO" (Vakulovski, 2002, 44). România apare adesea într-o poziție dezavantajată, de inferioritate față de forțele principale din spațiul euroatlantic. Ioana Baetica descrie o scenă în care Europa, personificată în postura femeii-vampă, reușește să-l seducă pe narator: „Dragă Europa, / Te-am visat azi noapte. [...] Mă excitasem, te voiam mai mult decât atât. Îmi șopteai la ureche cuvinte obscene" (Baetica, 2004, 47-48). Vakulovski se dovedește și mai dur în ceea ce privește personificările: „Încadrarea în societate? Care societate? Asta, care vrea să se încadreze în NATO, care-și ridică poala când cineva îi arată pula?" (Vakulovski, 2002, 86).

Faptul că globalizarea și europenizarea apar, pentru prozatorii fracturiști, ca fiind un miraj colectiv și simptomatic pentru perioada tranziției este unul dintre motivele pentru care acești autori promovează ideologia individualismului, grefată pe o mizantropie programatică. Astfel, revolta lor este plurivalentă. Fracturiștii sunt împotriva comunismului[1], dar în același timp sunt cinici față de propaganda anticomunistă de după '89: „Ca-n *O mie nouă sute optzeci și patru*, cu minutele de ură, sau așa ceva... Dă-i unuia o icoană a tuturor relelor și vezi ce face. [...] Ia și tu orice liceu sau ia, mai degrabă, un liceu-internat sau ia România comunistă"

1. „Deși s-a tăiat ca o rîmă, Uniunea Sovietică există prin fragmentele sale, prin creiere mumificate. Comuniști sînt peste tot, sînt majoritatea. Se numește altfel, totuși: naționalism și alte idei colorate la o sticlă de vodcă" (Vakulovski, 2004, 22-23).

(Chiva, 2004, 89). În perspectiva fracturiștilor, cele două forțe geopolitice ce au marcat postbelicul sunt fețele aceleiași monede: „Uniunea Sovietică era pe de o parte, era răul, era pericolul omenirii, al libertății, iar tu, America, erai la celălalt capăt, erai libertate, erai pace, erai binele. [...] De fapt ești doar o proastă. Ca și Uniunea Sovietică" (Vakulovski, 2004, 28).

Cinismul fracturiștilor pornește de la ideea că societății românești îi este imposibil să depășească trauma comunismului, care a continuat să fie propagat la nivelul mentalităților, instituțiilor și culturii. Din acest motiv, capitalismul nu a avut o apropriere organică, ci mai degrabă violentă, inautentică. României îi este repudiat entuziasmul cu care a adoptat economia de piață și *brand*urile internaționale. Ceea ce este deranjant pentru prozatorii fracturiști nu este sistemul consumerist în sine, ci superficialitatea lui. Tinerii autori se află între ciocan și nicovală: între un pol cultural de putere vetust, criticat pentru neangajare (și încă modelat de estetica optzecistă) și o cultură *mainstream* care copiază modelele occidentale. Teoretic, fracturiștii au încercat să creeze un nou autenticism, care să răspundă nevoilor noului *Weltanschauung* tranzițional. Practic, textele autorilor nu au respectat programul inițial. Centrul de interes al prozatorilor s-a aflat, de fapt, tot în interiorul literaturii: elaborarea unei noi formule care să poată fi comercializată în competiția literară locală.

Contracultura ca strategie de *marketing*

Fracturismul s-a născut ca o reacție la adresa monopolului literar al optzecismului, denunțându-i dimensiunea livrescă și edulcorantă: „Fracturismul desfide poezia optzecistă a realului" (Ianuș, Crudu, 1998). Totuși, așezarea prozei fracturiste în opoziție cu paradigma postmodernistă ridică probleme. O specificitate formală sau teoretică clară a prozei fracturiste în peisajul literar extrem-contemporan nu este vizibilă. Autoficțiunea este un loc comun și în prozele optzeciștilor. De multe ori, în cadrul aceluiași text fracturist, fragmente diaristice, publicitare, narative, lirice și chiar textualiste se întrepătrund, conturând un proiect eterogen, experimental și, nu de puține ori, parodic-ludic. La fel ca postmodernismul, proza milenariștilor este foarte permisivă în alegerea tehnicilor literare, operând cu bricolaje de registre, formule și retorici diferite. Mihai Iovănel o include în categoria „realismului mizerabilist" (Iovănel, 2017, 142), opunând-o experimentelor metatextuale care au definit tradiția optzecistă. Elementele diferențiatoare sunt „deconspirarea convențiilor livrești și denudarea literaturii către o autenticitate (cuvânt-cheie al perioadei) contondentă și «nerușinată»" (Iovănel, 2017, 143).

În primul rând, raportarea critică față de tradiția postmodernistă din România nu explică o delimitare clară față de programul generației anilor ’80. Având în vedere tendința optzeciștilor de a se raporta critic la convențiile literare, deconstrucția livrescului este un element ce situează proza fracturistă mai degrabă în siajul postmodernismului românesc decât în antiteză față de acesta. În al doilea rând, problema autenticității în literatură naște probleme. Este îndeajuns ca o proză să mizeze pe pariul autoficțiunii pentru a fi „autentică”? Cum este posibilă delimitarea între înscenare biografică și „biografism în stare nudă” (Grațiela Benga)? Nu avem de a face cu un alt experiment postmodernist care îmbină textualismul cu biografismul, însă cu alte valențe?

Diferențele dintre prozele fracturiștilor și ale optzeciștilor se află, de fapt, în repertoriul tematic. Caracteristica literaturii milenariste este schimbarea mediului: marginalul, contracultura, scenele *underground*, sexualitatea deviantă și alte elemente refulate ale tranziției românești sunt puse în lumină programatic. Dacă la optzeciști „priza la real” reprezenta întoarcerea la universul domestic, cotidian, pentru fracturiști „obsesia realului se traduce prin căutarea experiențelor extreme, a poveștilor convingătoare” (Pârjol, 2016, 157). O întrebare esențială pentru analiza fenomenului fracturist în proză este următoarea: sunt aceste elemente centrale în textele respective? Este activismul prozei fracturiste veridic? Ce spune acest lucru despre politica prozei fracturiste?

Autoficțiunile fracturiste reprezintă mai degrabă tentative de conturare a unor *persona* literare decât o portretizare veridică a tranziției. Deși ele păstrează „efectul de real” prin apelul la elemente paratextuale (personaje reale, locuri deja existente ș.a.m.d.), discursul auctorial devine mai important decât problematica socială. Fiecare narator își construiește o personalitate recognoscibilă la nivel textual, iar proiectele schimbă semnul politicului în unul estetic. Chiar și în cazul celui mai „purist” dintre fracturiști, Alexandru Vakulovski, raportarea la mediul studențesc din România tranziției și la consumul de stupefiante cade în secundar față de căutarea unui mijloc de expresie autentic. Conturând „autoficțiunea unei generații măcinate de ură, sictir și revoltă, pentru care România nu e decât o promisiune înșelată” (Pârjol, 2016, 240), Vakulovski ajunge, în *pizdeț* (2002) și *Letopizdeț* (2004), să înșire crochiuri anticalofiliste, cinematografice, dure, care funcționează pe logica laconismului și tranzitivității: „O parte din lucruri trebuie spuse pe față, așa cum sunt ele. Când începi să-ți cauți alte cuvinte, «mai frumoase», realizezi că nu spui nimic din ceea ce crezi, din ceea ce ai vrut să spui inițial” (Vakulovski,

2002, p. 60).

Ceilalți autori fracturiști propun înscenări autobiografice din ce în ce mai complexe, majoritatea fiind mai degrabă ludic-experimentali decât autenticist-provocatori. În cazul multor naratori fracturiști, există din start asumarea unei veleități de scriitor și a unei înscenări metatextuale. Personajul Ionuț Chiva afirmă în *69* că „[a]m vrut să fiu un scriitor român de succes. Să vorbesc despre dramele și mîniile și debusolarea generației mele, generația prezervativ, «generația de sacrificiu», despre revoluții și mineriade & stuff..." (Chiva, 2004, 18), în timp ce naratorul Adrian Schiop spune că intenționa „o poveste «profesionistă», care, înainte de a fi experimentală, cu voodoo-chestii, să fie citibilă, narativă: «decentă»" (Schiop, 2004, 99). Amândoi înscenează ratarea scriitoricească: Ionuț Chiva ajunge să rescrie o proză-*snuff* ficționalizată, absurdă, „o peliculă autarhică în care enunțarea, și nu enunțul (conținutul lui epic) este cea care contează" (Pârjol, 2016, 211), în timp ce Adrian Schiop nu dezvoltă teza socială a romanului său (homosexualitatea în România anilor '90), ci mai degrabă analizează detaliat raporturile de comunicare din grupul de prieteni din studenție, încât „tot conflictul [...] se petrece la nivel discursiv" (Pârjol, 2016, 230). Ioana Baetica joacă pariul autoficțiunii încercând să relegitimeze vulgaritatea dintr-un punct de vedere feminin, însă, trecând în paranteze capitalul de șoc pe care l-a avut apariția volumului *Fișă de înregistrare* (2004), ceea ce rezultă este un exercițiu estetic, în care naratorul pozează într-un intelectual care bifează toate clișeele prozei fracturiste. Cazul lui Dragoș Bucurenci în *RealK* (2004) este de asemenea grăitor: apelând la metoda gidiană a „manuscrisului găsit", naratorul elaborează o serie de *blogpost*uri care îmbină redarea propriilor experiențe psihotropice cu simularea textelor de informare a publicului despre consumul de droguri. În *Băgău* (2004), Ioana Bradea își aproprie metoda autoficțiunii fracturiste doar parțial. Aglomerarea de discursuri și registre nu sugerează un program autenticist, ci configurează atmosfera bruiată din lumea tabuizată a unui *hotline* bucureștean.

Această analiză relevă faptul că proza fracturistă își preia, în ciuda opoziției vehemente față de optzeciști, metodele și tehnicile literare din spectrul postmodernist. De altfel, este vizibil că preocuparea principală a prozatorilor fracturiști nu este neapărat de a sublinia problematici politice sau sociale, ci de a crea un discurs opozant la limbajul prețios și estetizant al literaturii canonice contemporane. Cu alte cuvinte, fracturismul în proză adoptă (aproape parodic) formele optzeciștilor și schimbă vocea narativă pentru a avansa în scena literară. Pentru a face

acest lucru, naratorul vorbește dintr-o poziție care legitimează ceea ce este contracultural (scenele *underground*, fie că vorbim despre muzică, droguri sau interlopi) și marginal (sexualitate deviantă, poziție socială defavorizată) pentru a oferi o alternativă rentabilă la optzecismul care acaparase scena literară. Această strategie de *marketing* denotă faptul că fracturiștii doresc să se impună ca o nișă separată a vieții literare utilizând mecanismele de promovare ale capitalismului.

În concluzie, fracturiștii se poziționează împotriva capitalismului inautentic și a produselor de slabă calitate care populează scena de consum din România, dar nu sunt împotriva ideii de piață liberă și de democratizare/pulverizare a scenei culturale. În acest scop, ei oferă o nouă nișă care să poată fi comercializată, propunând o altă imagine a postmodernismului românesc: mai dură, mai conectată la realitatea socială, dar încă experimentală din punct de vedere tehnic, cu apetențe către estetizare și bovarizare *sui generis*, preocupată de conturarea unui discurs al „vieții de stradă". Problemele sociale și politice, deși menționate în texte, sunt acaparate de jocul autoficțiunii, cristalizarea noului sistem de referințe și încercările vizibile ale fracturiștilor de a realiza prima nișă literară independentă din România postcomunistă.

Bibliografie:

Baetica, Ioana, *Fișă de înregistrare*, Iași, Editura Polirom, 2004.
Bradea, Ioana, *Băgău*, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2004.
Benga, Grațiela, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016.
Bucurenci, Dragoș, *RealK*, Iași, Editura Polirom, 2014.
Chiva, Ionuț, "Fracturismul în proză," în „Suplimentul de marți" al ziarului *Observator de Constanța*, 5 iunie, 2001.
Chiva, Ionuț, *69*, Iași, Editura Polirom, 2004.
Ianuș, Marius, Dumitru Crudu, "Manifestul fracturist". *Monitorul de Brașov*, octombrie 1998.
Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.
Pârjol, Florina, *Carte de identități*, București, Editura Cartea Românească, 2016.
Schiop, Adrian, *pe bune/pe invers*, Iași, Editura Polirom, 2004.
Vakulovski, Alexandru, *pizdeț*, Brașov, Editura Aula, 2002.
Vakulovski, Alexandru. *Letopizdeț. Cactuși albi pentru iubita mea*, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2004.
Vlădăreanu, Elena. „«Ia-ți târfa și pleacă» sau câteva cuvinte despre ostilitate", în *Generația 2000. Antologie*, coord. Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2004.

FAȚETE ALE FEMINITĂȚII ÎN DRAMATURGIA BLAGIANĂ – (DE) LIMITĂRI

DENISA-MARIA FRĂTEAN

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu

Abstract: The aim of this paper is to identify the way in which Blaga's feminine characters deconstruct the canon of feminity imposed at the time. This deconstruction is based on the theory of *performative gender* imposed by Judith Butler, who emphasized the fact that gender is not innate, but rather constructed. In the second part of the essay, in the form of an ecocritical approach, we proved the idea that there is a tight connection between women and nature on the one hand and natural disasters and patriarchy on the other hand.

Keywords: feminity, feminism, deconstruction, patriarchy, ecocriticism

Deși puțin dezbătut și analizat, „teatrul poetic de idei"[1] al lui Blaga a intrigat și a stârnit interesul criticilor în special datorită ideilor filosofice și psihanalitice transmise prin intermediul personajelor feminine. Acestea au fost catalogate drept „catalizatori" ai experiențelor și combustiei interioare ale actanților masculini, motiv pentru care Dan C. Mihăilescu descrie femininul ca o „energie distructiv-constructivă."[2] Cu toate acestea, în încercarea de sondare a personalității și viziunii feminine s-a pierdut din vedere faptul că feminitatea nu este decât un construct social care, așa cum vom vedea în paragrafele ulterioare, a fost redefinit în mod indirect de către dramaturg sub influența culturii și a mentalității occidentale.

Lucrarea de față, în cele două părți componente, își propune o analiză detaliată a modului în care se conturează imaginea femeii în operelor dramatice, atât din punct de vedere social, cât și din punctul de vedere al atitudinii și mentalităților acestora. Vom putea determina, astfel, în ce măsură pot fi aduse în discuție elementele feministe în opera dramatică

1. Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p.15.
2. *Ibidem*, p.96.

și, de asemenea, cu ajutorul metodelor criticii ecofeministe, se va constata dublul rol pe care îl joacă raportarea continuă la natură și comparația cu elementele organice în ceea ce privește conturarea unei viziuni de ansamblu asupra feminității.

I. Feminitate vs feminism

Înainte de a începe, însă, dezbaterea legată de feminitate și feminism în opera dramatică blagiană, simțim nevoia unor delimitări teoretice a celor două concepte. În primul rând, feminitatea, așa cum a fost ea percepută, în special în comunitățile tradiționale, se referă la un set de valori și atribute tipic feminine sau, în termeni moderni, putem vorbi de niște stereotipuri culturale și personale care „sunt propriile noastre convingeri în privința atributelor unui grup [...]. De obicei considerăm că grupul respectiv are anumite trăsături care îl caracterizează, respectiv trăsături bărbătești și femeiești."[3] Mihaela Miroiu, în cartea „Gen și societate. Ghid de inițiere" stabilește un canon al feminității, în opoziție cu trăsăturile tipic bărbătești, după cum urmează[4]:

Trăsături bărbătești	**Trăsături femeiești**
Independență	Dependență
Raționalitate	Emotivitate
Agresivitate	Blândețe
Obiectivitate	Subiectivitate
Încredere în sine	Nevoie de protecție
Spirit de competiție	Teama de a nu-i răni pe alții
Capacități analitice	Sensibilitate la context
Înclinație spre esență	Înclinație spre detaliu și aparență
Tărie	Slăbiciune
Înclinație spre științe	Înclinație spre arte
Ambiție	Tact
Autoafirmare	Grijă față de alții

3. Laura Grünberg și Mihaela Miroiu, *Gen și societate. Ghid de inițiere*, București, Editura Alternative, 1997, p.89.
4. *Idem*.

În completarea acestei liste de atribute feminine vine și Chris Weedon care, în studiul „Feminism, theory and the politics of difference", stabilește un cod al „polului feminin" ce „tends to be identified with a long list of predictable characteristics including lack of aggression, lack of independence, indecisiveness and lack of confidence, stereotypical traits which continue to surface in popular representations of gender difference."[5]

Urmărind acest canon al feminității impus de societate, putem observa cât de dificilă ar fi plasarea personajelor feminine blagiene în tipar. Singurele care par să se încadreze perfect, sunt, totuși, Patrasia, mama din pantomima „Înviere" și mama lui Avram Iancu, un personaj absent despre care ni se spune că „s-a coborât mai degrabă decât trebuia în mormânt, fiindcă prea s-a ostenit pentru casă."[6] Prima dintre cele menționate întruchipează „imaginea casnică a femeii"[7], care își îndeplinește rolul, fără a avea însă mulțumire lăuntrică: „Nu mai răzbesc nici eu cu toate./ Eu – cu clăcașii, tu cu cărțile/ Eu – cu oile, tu numai cu cărțile./ Eu – cu orașul, tu cu cărțile./ Eu – cu pământul, tu veșnic cu cărțile/ Singură îmi macin puterile/ din zori până-n noapte."[8] Aceasta e conștientă de statutul pe care îl are, de rolul său în gospodărie și nu își pune probleme existențiale în legătură cu valoarea și înțelesul ascuns al operelor scrise. De asemenea, atunci când Moșneagul îi vorbește despre „Isus-Omul"[9] și „Isus-Pământul"[10] ascultă cu atenție și chiar naivitate, fiind impresionată de spusele acestuia, chiar dacă ele contraveneau credinței prea puțin înțelese pe care o avea. În ceea ce o privește pe mama Voichiței, aceasta este simbolul unei „Mater Dolorosa"[11], așa cum afirma Zenovie Cârlugea,

5. Chris Weedon, *Feminism, theory and the politics of difference*, Blackwell publishers, 1999, p.10, „tinde să fie identificat cu o lungă listă de trăsături previzibile, printre care lipsa de agresivitate și independență, nehotărârea și lipsa de încredere, trăsături stereotipice care continuă să domine reprezentările tradiționale referitoare la diferențele de gen." (t.n.)

6. Lucian Blaga, *Opere, Volumul III: Teatru*, București, Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p.195.

7. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.96.

8. Lucian Blaga, *Opere, Volumul II: Teatru,* București, Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p.68.

9. *Ibidem*, p.102.

10. *Idem*.

11. Zenovie Cârlugea, *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare*, Sibiu, Editura Media Concept, 2005, p.394.

care este afectată de plecarea fiicei, întreaga suferință resimțindu-se și asupra satului, datorită încălcării „orânduielii ancestrale."[12]

Toate celelalte personaje, vom vedea, se distanțează într-o măsură mai mare sau mai mică de aceste trăsături prestabilite, având personalități puternice. Acest lucru este vizibil, în primul rând, în piesele „Daria" și „Ivanca". În ceea ce privește prima operă menționată, putem spune că protagonista se definește prin dorința continuă de a-și obține independența, simțindu-se ca un „dobitoc"[13] sau „animal de cușcă"[14] încuiată în casă. Aici e vizibilă societatea patriarhală care încearcă să domine întreg spiritul feminin, anihilându-l. Aceasta și-a exprimat de nenumărate ori dorința de a se despărți de Filip, fără a reuși să-și îndeplinească planul, însă, deoarece soțul consideră că știe ce e mai bine pentru femeia în sufletul căreia „zac cincisprezece ani de groază și chin."[15] Doar în momentul în care aceasta îl întâlnește pe Loga realizează starea de acută dependență în care s-a complăcut și acesta îi aduce eliberarea, nu doar de propriile temeri, ci și de supunerea bolnăvicioasă pe care a avut-o: „În sângele meu mocnesc catastrofe. Lucru de necrezut, dar adevărat, așa cum mă vezi: sunt sufletește bolnavă... Și, ce e mai trist, mi-am acceptat boala ca o soartă, stau în fața ei cu priviri fără protest."[16] Aceeași stare de nesupunere e vizibilă și în „Ivanca", al cărei scop nu e acela de a înălța și de a lumina spiritul masculin, ci de a-l tulbura, încălcând canonul sensibilității la context, al slăbiciunii și al grijii față de alții „Oh, de ce-ai venit? De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe."[17]

Un alt personaj atipic este Ana din piesa „Arca lui Noe" care întruchipează „factorul de cenzură"[18] a energiei lui Noe, deși la prima vedere pare „un ajutor potrivit" pentru morar, o întruchipare a docilului, îndeletnicindu-se, în prima scenă, cu treburi casnice. În momentul în care observă că nu mai e ascultată așa cum fusese înainte „Noe, niciodată tu n-ai ieșit din voia mea! Sub ce ascultare ai început să stai?"[19], începe să aibă o atitudine rece, încercând cu orice mijloc posibil să-l împiedice pe

12. *Idem*.
13. Lucian Blaga, *op.cit.*, vol. II, p. 232.
14. *Ibidem*, p.225.
15. *Ibidem*, p.185.
16. *Ibidem*, p.185.
17. *Ibidem*, p.300.
18. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.73.
19. Lucian Blaga, *op.cit., Vol.III*, P.269.

soțul ei în a-și finaliza proiectul. Aici e vizibilă dorința ascunsă a femeii de a domina, de a se ridica mai presus de normele impuse de comunitate și, implicit, mai presus de voința bărbatului. Deși e descrisă ca „arhetipul femeii de țară: fidelitate, respect conjugal, iubire, muncă și acceptare”[20], se poate constata că acest model e redefinit sub influența unor circumstanțe nefavorabile.

Aceeași dorință de evadare de sub tutela patriarhatului e vizibilă și în piesa „Anton Pann” unde Ioana, nemulțumită de atitudinea neglijentă a lui Pann, hotărăște să fugă de acasă împreună cu fiica lor. Aici nu mai e respectată teama de a nu-și răni soțul, nici nevoia de protecție, ci iese la iveală răzvrătirea și puterea lăuntrică. În aceeași paradigmă se înscrie și coana Safta care este independentă din punct de vedere financiar, făcând afaceri, acceptând și refuzând oferte. În plus, în „Cruciada copiilor”, Ileana, fiind conștientă de atitudinea obișnuită a femeii, își declară preferința pentru îndeletnicirile masculine: „Nu știu la ce mai sunt bune și fetele. Purtăm haine lungi, ne-mpodobim, ziua întreagă cu nasul și cu salbele în oglindă. Ne strâmbăm și ne gătim [...] Mai frumos ar fi să ne putem bate și noi pentru Sfântul Mormânt, așa cum vă bateți voi, bărbații. Să purtăm zale. Și arc. Și suliță. Și platoșă. Și coif. Să lovim în dreapta și-n stânga”[21], iar Doamna, deși e dominată de spiritul matern, motiv pentru care nu îl lasă pe Radu să plece, e capabilă să ia decizii pe cont propriu, să conducă și să își învingă emotivitatea prin raționalitate atunci când e nevoie.

Aceste trăsături menționate și exemplificate anterior se înscriu, mai degrabă, în teoria feministă al cărei scop a fost acela de a „Rethink the canon”[22], opunându-se ideii constructului de feminitate și luptând împotriva societăților patriarhale. De asemenea, feminismul „Raise the question of whether men and women are «essentially» different because of biology, or are socially constructed as different.”[23] Un răspuns posibil la această întrebare vine și din partea lui Judith Butler care, în cartea „Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity”, propune termenul de „performative gender”, ceea ce înseamnă că faptele, în special cele repetate, ne definesc.

---

20. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.97.

21. Lucian Blaga, *op.cit., Vol.III*, p.9.

22. Peter Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2002, p. 134, „regândi canonul” (t.n.)

23. *Idem,* „pune întrebarea dacă bărbații și femeile sunt esențialmente diferiți din cauza construcției biologice sau sunt construiți diferit din punct de vedere social.” (t.n.)

Făcând o scurtă analiză a gesturilor personajelor feminine din teatrul blagian, putem observa că, în multe situații, acțiunile și impulsurile sunt unele de ordin masculin. O aducem în discuție, în primul rând, pe Erji, cârciumărița din piesa „Avram Iancu", ce are un comportament mai degrabă masculin decât feminin față de gardiștii unguri și nu își arată slăbiciunea în niciun moment al întâlnirii lor, ci încearcă să își facă dreptate de una singură. Gestul instinctual de a lua „o bâtă de după vatră"[24] și de a-i lovi pe soldați cu ea este dovadă a spiritului răzvrătit al fetei, iar violența din limbaj demonstrează ura, însoțită de duritate tipic bărbătească „Acu' nu vă mai las, acu' plata, ori vă crăp țeasta!"[25] Un alt exemplu este Ioana din „Cruciada copiilor" care, într-un instinct animalic și războinic, sare asupra lui Teodul, determinându-i moartea.

II. Interpretări ecofeministe și rolul elementelor organice în conturarea spiritului feminin

O altă dimensiune importantă în conturarea imaginarului feminin este raportarea la natură. La o analiză amănunțită a operelor dramatice ale lui Blaga, se poate determina faptul că femeia este adeseori comparată cu elemente organice, precum lumina, piatra sau unda... Aceste asocieri nu sunt întâmplătoare, ci ele contribuie la conturarea unei viziuni de ansamblu cu privire la atitudinea și spiritul feminin. De menționat este faptul că această apetență înspre natural și înspre elanul dionisiac vine la Blaga dinspre latura expresionistă care „trădează relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul."[26]

Un caz foarte interesant atunci când intră în discuție corelația între entitatea feminină și natură este piesa „Arca lui Noe", căreia îi vom aduce o nouă abordare din perspectiva criticii ecofeministe. Această nouă paradigmă critică „asumă alianța între feminism și ecologie prin faptul că socotește indisolubil legate ideologiile dominării femeilor și naturii."[27] Cu alte cuvinte, ecofeminismul urmărește să stabilească o legătură între modul în care e exploatată natura și maniera în care e supusă femeia unei dominante masculine. Deși pare greu de imaginat, acest lucru este perfect ilustrat în piesa amintită anterior. Dacă la începutul operei Ana este comparată cu „făina", element esențial și vital „Ce caldă e făina! Parcă

24. Lucian Blaga, *op.cit.*, vol. III, p.111.
25. *Ibidem*, p.112.
26. Zenovie Cârlugea, *op.cit.*, p. 369.
27. Otilia Dragomir și Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, București, Polirom, 2002, p. 84.

e vie! E caldă ca trupul tău, Ano [...]”[28], în cele din urmă ajunge să fie asociată cu o sălbăticiune, cu o forță neîmblânzită a cărei voință trebuie supusă „Când arca va fi gata și încăperea împlinită, am să te ascund în ea, sălbăticiune nedomolită! Și-ți voi zice: cu vietățile a fost ușor, numai cu tine a fost mai greu! Totuși, te-am răzbit!”[29] Această schimbare de atitudine nu este nici pe departe întâmplătoare, așa cum ar putea părea, ci un element esențial intervine în distrugerea armoniei și a echilibrului originar. Acest element perturbator nu este nici apariția Moșului, nici sfatul acestuia, ci defrișarea pădurii, așa cum poate rezulta din Actul III, Scena I: „O pădure întreagă a fost culcată! Și afară de asta s-ar mai pune în socoteală și pagubele ce-or mai veni de acu peste sat de sub Fruntea Rea! Căci, vedeți dumneavoastră, pădurea aceea nu era menită tăierii, ci să ațină calea ploilor, să apere așezările noastre de puhoaie ca o stavilă vie.”[30] În momentul în care dorința Anei este neglijată, devenind o simplă „marionetă” în mâna destinului și a soțului, se întâmplă dezechilibrul general și dereglarea mediului natural. Astfel, dintr-o perspectivă ecofeministă, puhoiul care urma să vină asupra satului poate fi interpretat ca un efect al lipsei de comuniune între bărbat și femeie, al dorinței masculinului de a se ridica deasupra legilor naturale. Așadar, această nouă modalitate de interpretare a textului ne oferă posibilitatea să o privim pe Ana ca pe o victimă a societății patriarhale. În cazul de față, asocierea cu natura sau corelația dintre cele două entități scoate în evidență feminismul, dorința femeii de a fi ascultată și de a-și depăși propria condiție. Neîmplinirea acestora va duce la un dezechilibru în plan textual și natural.

O altă piesă în care e prezentă această dualitate feminitate-feminism este „Meșterul Manole”, o dramă a nesupunerii față de legile lumii înconjurătoare. De-a lungul piesei, Mira este conturată ca „o stea”[31], ca o întruchipare a idealului feminin atât de către Găman: „tu – înger, tu, copil, tu piatră”[32], cât și de către Manole: „De-atâtea ori ai fost căprioară neagră, când suiai drumul la noi. De-atâtea ori ai fost izvor de munte, când coborai de la noi. Acum ești aici încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci altar.”[33] În acest context sunt introduse în mod foarte subtil

28. Lucian Blaga, *op.cit.*, vol. III, p.224.
29. *Ibidem*, p.269.
30. *Ibidem*, p.283.
31. Lucian Blaga, *op.cit., Vol. II*, p.473.
32. *Ibidem*, p.393.
33. *Ibidem*, p.446.

elemente de feminism, deoarece Mira își depășește statutul, devenind forța integratoare în jurul căreia se reorganizează universul. Ea devine spiritul bisericii care va continua să dea coerență lumii: „eu sunt biserica – jucăria puterilor!”[34] Moartea fizică a acesteia poate fi interpretată, de asemenea, dintr-o perspectivă ecofeministă ca un efect al încercării omului de a se ridica mai presus de orânduielile exterioare, în încercarea de a supune forțele naturii și forțele femeii, lucru evident în discuția dintre Manole și meșteri din actul întâi, scena IV: „Meștere, pământul nu ne mai sufere”[35], „în noaptea aceasta pietrele au fost zvârlite în văzduh. Luna a fost mai roșie deasupra. Și apa a amuțit dedesubt.”[36]

Cu toate acestea, există și câteva piese în care asocierile cu natura, al cărei semn caracteristic sunt „ondulatoriul. Valul, văile și colinele”[37], reprezintă în primul rând un factor de evidențiere a sensibilității și feminității sui generis. Printre acestea, se poate aminti opera „Zamolxe. Mister păgân” în care Zemora, fiica Magului, este „un amestec de solaritate expansivă și instinctualitate umbratică”[38], dar, în cazul de față, această „instinctualitate” nu este un semn de revoltă interioară, ci reprezintă legătura originară cu mediul. În actul al treilea, scena I, poartă „ciulini în părul despletit”[39], motiv pentru care cioplitorul o întreabă: „Zemora – fiica Magului sau o lăcustă”[40], iar răspunsul evident este: „Și una, și alta. Căci Zemora turburătoarea/ iubește iarba și soarele/ viu ca lăcustele/ Și-ar vrea să aibă picioarele/ tot atât de verzi/ verzi ca lăcustele/ sau ca lintea bălților.”[41] De asemenea, „intimitatea cu sevele pământului se exprimă”[42] și în remarca: „Auzi pădurea? Numai eu știu s-o fac să râdă. Auzi cum râde? Ca un copil mic/ pe care-l gâdili la buric.”[43] Toate aceste detalii și replici ne conturează o Zemora juvenilă, un spirit tânăr, o metamorfozare a naturalului.

---

34. *Ibidem*, p.391.
35. *Ibidem*, p.394.
36. *Ibidem*, p.395.
37. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, București, Humanitas, 1992, p.27.
38. Dan C. Mihăilescu, *op.cit*., p.101.
39. Lucian Blaga, *op.cit., Vol. II*, p. 45.
40. *Idem.*
41. *Ibidem*, p.46.
42. Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu*, București, Editura Eminescu, 1981, p.203.
43. *Idem.*

De asemenea, asocierile cu natura ca simbol al tânjirii spre originar, spre feminitate sunt reflectate și în drama „Ivanca", în tabloul al treilea când protagonista începe să alerge „cu trupul gol prin ploaie și prin vânt peste câmp."[44] Comuniunea resimțită între cele două suflete, cel al femininului și cel al naturii e evidențiată în replicile Ivancăi: „Apele cu biciuri moi. Când nu sunt brațe să te cuprindă. Când nu sunt priviri să te bată cu dragostea lor, te mântui zburdând peste holde."[45], „Oh, ce căldură. E o vară nebună, o simt în toate încheieturile."[46] Totuși, această dorință odată reprimată „Deschide fereastra. De ce nu m-ai lăsat?"[47], va duce la dezechilibrul psihic al personajelor și, ulterior, va declanșa drama: „Animalul a intrat de-acum în sufletul tău."[48]

III. Concluzii

După această analiză detaliată a imaginii personajelor feminine în dramaturgia blagiană putem conchide că „majoritatea pieselor lui se construiesc prin raportarea energiei masculine la feminitatea – cenzură sau valorizare."[49] Blaga își dovedește subtilitatea în conturarea acestei imagini a feminității, deoarece se detașează de canonul impus de comunitate, introducând, astfel, elemente atipice, echivalente în zilele noastre unui feminism precoce.

44. Lucian Blaga, *op.cit., Vol. II*, p. 314.
45. *Ibidem*, p.319.
46. *Ibidem*, p.318.
47. *Ibidem*, p.319.
48. *Ibidem*, p.326.
49. Dan C. Mihăilescu, *op.cit.*, p.100.

Bibliografie:

Barry, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2002.

Blaga, Lucian, *Opere, Vol. II: Teatru*, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.

Blaga, Lucian, *Opere, Vol. III: Teatru*, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Editura Routledge, 2002.

Cârlugea, Zenovie, *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare*, Sibiu, Editura Media Concept, 2005.

Dragomir, Otilia și Miroiu, Mihaela, *Lexicon feminist*, București, Editura Polirom, 2002.

Gamble, Sarah, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York, Editura Routledge 2001.

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.

Grünberg, Laura și Miroiu, Mihaela, *Gen și societate. Ghid de inițiere*, București, Editura Alternative, 1997.

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

Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie*, București, Editura Humanitas, 1992.

Weedon, Chris, *Feminism, theory and the politics of difference*, Editura Blackwell, 1999.

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 „tendinţa 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 calităţilor unor animale reale, pe care omul le ridica la rang de simbol”[1]. 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

1. *Andrei Oișteanu, Grădina de dincolo. Zoosophia, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 138.*

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”[2] odată ce își conștienizează 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 *Epopeea 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. Procedeul pe care îl folosește cu precădere este alegoria, abstractizând ideile textuale, aspectul fiind foarte sesizabil în *Istoria ieroglifică*. În plus, acesta creează făpturi 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 bestiarului este remodelată și transfigurată pentru a transfera imaginarului literar un „vocabular simbolic”[3].

Privind diacronic, putem spune că, treptat, teriomorful 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

2. Idem, *ibidem*.

3. Idem, *ibidem*, p. 141.

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”[4] (pământ, apă, foc, văzduh), acesta reprezintă un *imago mundi*, care incorporează 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”[5]. 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”[6]. Blaga

4. Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 447.

5. Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 169.

6. Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București,

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”[7]. 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!”[8]. 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”[9], 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 crescu acolo - și alții îl urmară/ prin lungul șir de veacuri”[10]. 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 armonic în care diferite mamifere își protejează puii), șarpele joacă rolul de hrană: „Târziu zbură o barză la cuib c-un șarpe-n cioc”[11]. 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

---

1996, p. 99.

7. 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.

8. Vasile Voiculescu, *Integrala operei poetice*, Ediție îngrijită și prefață de Roxana Sorescu, Editura Anastasia, București, 1999, p. 338.

9. Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 447.

10. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 31.

11. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 327.

lui. În opera blagiană *Eva*, șarpele este prezentat ca fiind o entitate distinsă („ca un clopoțel de-argint”[12]), misterioasă, inaccesibilă chiar și divinității („Nici Dumnezeu n-a auzit, ce i-a șoptit anume,/ cu toate că a ascultat și el”[13]). De asemena, 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”[14]. 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”[15]. Această individualizare fizică trimite la o „frumusețe artificială, de bijuterie”[16]. 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”[17], 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 „primeşte şi o puternică coloratură folclorică dezvăluind, alături de sensurile negative, şi un înţeles pozitiv.”[18], trimițând la ideea de univers primordial. Poezia *Sfântul Gheorghe bătrân* a lui Blaga trimite spre acest univers uitat de timp:

12. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 24.
13. Idem, *ibidem*.
14. Idem, *ibidem*, p. 92.
15. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 555.
16. Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980, p. 52.
17. Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 447.
18. Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 183.

„balaurul cu solzii-mprăştiaţi prin spini […] din era prea fierbinte ce se sparse."[19]. 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"[20] (*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"[21]. Mihai Coman plasează acest animal la loc de cinste, susținând că acesta „posedă și transferă […] energiile purificatoare ale firii"[22]. Blaga evidențiază puterile apotropaice ale acestui animal în poezia *Ursul cu crin*: „Spre seară boala iese din casă, din gând și din vine."[23], 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."[24].

Poezia lui Voiculescu tratează o altă latură a acestui animal. Astfel, opera *Gânduri de iarnă* prezintă ursul ca animal letargic: „urșii din

19. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 184.
20. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 118.
21. Ion Taloș, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001, p. 179.
22. Mihai Coman, *op. cit.*, p. 145.
23. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 139.
24. Idem, *ibidem*.

bârloguri”[25]. 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”[26]. 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 vieţii, un transimbol al fecundităţii, al ritmurilor și renovărilor ciclice, al renașterilor”[27], 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, subt naltele,/ unele, altele:/ erele, sferele.”[28]. Pe lângă capacitatea sa de a se conecta cu avaturile civilizației primordiale („Ciulindu-și urechile/ prind străvechile/ rotiri”[29]), Blaga îi conturează o latură ancestrală, sugerând refuzul lui de a se desacraliza: „Nu-l mișcă știutele/ crânguri cu ciutele./ […]. Copitele/ sfarmă ispitele.”[30].

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 peții, 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”[31]. Aici, *casa* are valoare conotativă, dar convențională, trimițând 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

25. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 555.
26. Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, 53.
27. Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 48.
28. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 365.
29. Idem, *ibidem.*
30. Idem, *ibidem.*, p. 364.
31. Mihai Coman, *op. cit.*, p. 135.

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 […]/ Cârduri de hăitași pornesc să coboare”[32]. 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”[33]. Cadrul natural în poezia blagiană trimite la o imagine statică și plină de profunzime, patronată de tihnă („Prin ceață când lunecă”[34]). Chiar verbul *a luneca* 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”[35]), 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»”[36]. 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.”[37]. 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

32. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 268.
33. Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, p. 59.
34. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 364.
35. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 269.
36. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic*, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1997, p. 287.
37. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 181.

fecioria”[38]. 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”[39]. 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 țărm unicornul, o clipă cât anul,/ se-nfruntă-n poveste cu oceanul”[40]. 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, trimițând 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”[41]. 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,

38. Mihai Coman, *op. cit.*, p. 51.
39. Vasile Voiculescu, *op. cit.*, p. 119.
40. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 163.
41. Ion Pop, *op. cit.*, p. 180.

necuvântătoarele sunt proiectate „într-un timp îndepărtat al civilizațiilor pastorale”[42]. 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[43] la Voiculescu, în care animalul este asimilat decorului, la fel ca „toate aspectele universului văzut”[44], în timp ce Blaga abstractizează și transferă animalierul în planul simbolic al satului-idee sau în contexte revelatorii.

42. Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*, p. 48.
43. 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.
44. Idem, *ibidem*.

Bibliografie:

Blaga, Lucian, *Poezii*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

Coman, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române,1996.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.

Oișteanu, Andrei, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia,1980.

Pop, Ion, *Lucian Blaga – Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic*, București, Editura Grai și suflet – Cultura națională, 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, București, Editura Minerva, 1975.

Voiculescu, Vasile, *Integrala operei poetice*, Ediție îngrijită și prefață de Roxana Sorescu, București, Editura Anastasia, 1999.

Zaharia-Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980.

LUCIAN BLAGA ȘI B. FUNDOIANU - IPOSTAZE ANTAGONICE ÎN CADRUL „EXPRESIONISMULUI ROMÂNESC”

IONUCU POP

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract: The goal of the following paper is to shed more light unto the similarities and the particularities that the works of Lucian Blaga and B. Fundoianu reveal in relation to Expressionism, a current often mentioned in order to catherogirse the two poets. Even though one cannot put the finger on a legitimate Expressionist poetic movement in Romanian culture without a certain ammount of exaggeration, the poetry of the aforementioned figures is undeniably compatible with the current originated from Germany. As I will try to prove, Lucian Blaga and B. Fundoianu can be seen as antagonistic instances in this context, but ultimately revealing a shared expressionist substance upon which the most divergent attitudes are bestowed.

Keywords: Expressionism, antagonism, territoriality, metaphysics, the apocalyptic.

Lucian Blaga și B. Fundoianu pot fi considerați drept principalii reprezentanți ai expresionismului în poezia noastră, atât prin proporția operei poetice care poate fi încadrată în liniile curentului de origine germană, cât și prin particularitățile pe care cei doi le nuanțează în interiorul acestei mișcări din prima jumătate a secolului trecut. O astfel de informație nu ar trebui să surprindă, deși, studiul are în vedere două cazuri diferite în ceea ce privește conștiința clasării eului creator în cadrul expresionismului. Iar acesta nu este singurul plan în care Blaga și B. Fundoianu se plasează la poli diferiți.

Deși în critica de specialitate există cercetări ample asupra operei lui B. Fundoianu (vezi Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*), respectiv a lui Blaga (Ion Pop *Lucian Blaga – Universul liric*), nu există niciun studiu care să pună în valoare spațiul comun și divergențele dintre

poeții vizați în ceea ce privește expresionismul.

Dintre curentele moderniste, civilizația mecanicistă a găsit unul din cei mai interesanți și productivi oponenți în curentul expresionist. În Germania, industrializarea accelerată, aproape abruptă, inegală de la sfârșitul secolului al XIX-lea dă naștere primei generații de expresioniști, crescută într-o lume cu adevărat derutantă. Atât progresul tehnico-științific de nestăvilit cât și Primul Război Mondial îl găsesc pe individul cu afinități expresioniste într-o poziție dificilă: între o uriașă nevoie de schimbare, dar și o atitudine conservatoare, ba chiar regresivă, cât mai departe de idealurile pozitiviste.

După cum demonstrează Ov. S. Crohmălniceanu, curentul pătrunde în orizontul nostru prin mediul cultural german al Transilvaniei și Bucovinei, care reușește să se polarizeze într-o oarecare măsură la „Gândirea" și „Contimporanul". Expresionismul se va acomoda cu acele aspecte cu care prezintă compatibilitate în contextul solului nostru cultural. Se explică astfel de ce latura activistă a expresionismului nu s-a înrădăcinat. „Foamea de schimbări, explozive, revoluționare, utopismul și umanitarismul frenetic lipsesc aproape complet din tendințele expresioniste românești. Procesul – încă foarte slab – de omogenizare socială a lumii noastre citadine a făcut ca «stihia» mulțimii să nu obsedeze conștiința intelectualității" (Crohmălniceanu, 1971, 236). În schimb, refugiul în primitivism, cosmicitate, mistică naturistă și scufundarea în mit își găsesc sol roditor, realitate concretă la care să adere, care să ofere compatibilitate în lumea satului românesc.

Este important de menționat faptul că, în conștiința literară românească, expresionismul pătrunde abia după Primul Război Mondial. „Mișcarea apăruse în Germania cu aproximativ un deceniu înainte, dar anii 1918-1920 constituie momentul când ea își atinge punctul culminant și capătă o rezonanță mondială." (Crohmălniceanu, 1971, 13). Anii războiului constituie și momentul în care se scriu majoritatea poemelor din *Priveliști* și *Poemele luminii*.

În ceea ce privește principalii vehiculatori ai curentului în cultura noastră, („Gândirea" și „Contimporanul"), programatic, revistele (dar și poeții vizați) stau în dreptul celor două principale orientări în interiorul expresionismului: cea *regresivă în cazul revistei lui Crainic și cea progresivă în programul creatorilor cu afinități constructiviste. În realitate orientarea progresivă (paradoxal, ilustrată cel mai fidel de către un poet de la „Gândirea", Aron Cotruș), cedează la noi în fața laturii regresive, reprezentată de întoarcerea spre primitivism, recuperarea mitului, abstractizare și elementarizare în aceste*

cadre precum și de viziunea stihială și cosmică.

Fondane ne informează în prefața lui pentru volumul *Priveliști*, *Câteva cuvinte pădurețe* că: „Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creștere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai exista în realitate" (Fundoianu, 2011, 105). Din această prefață se pot extrage importante trăsături ale esteticii expresionismului: opoziția față de carnagiul mondial și mecanicism prin potențarea forței naturii, a vitalității; deformarea realității materiale prin revelarea unui fond metafizic ineglijabil – în continuarea, dar mai ales, împotriva (în cazul lui Fundoianu) sensibilității spirituale a eului poetic, „exagerarea" expresionistă etc.: „Natura, în poemele lui, apărea ridicată la o potență mai mare ca imaginea ei normală, ca o supapă prin zidul de foc" (Fundoianu, 2011, 106). Adevărul este că, neintenționat, Fondane mărturisește în prefață un crez expresionist având impresia, de fapt, că acesta contribuie la constructivismul românesc, de unde filonul critic al plasării creației sale în modernitatea extremă a avangardelor. Dincolo de prefață, opera însăși a lui B. Fundoianu infirmă ipoteza constructivistă. „*Priveliștile* ne aduc în față un peisaj nu mai puțin inventat, stilizat, dar nu în sensul îndulcirii lui compensatoare, ci al unei desfigurări neliniștitoare, amenințătoare." (Fundoianu, 2011, 106), spune Mircea Martin în *Poezia lui B. Fundoianu, o poezie care „știe" mai mult decât poetul*, prefața volumului citat. În momentul scrierii poeziilor, Fundoianu era preocupat de afirmarea proprie prin diferențiere, în special de sfidarea mentalului sămănătorist - aspect în care a fost precedat cronologic de Ion Vinea (Manolescu, 1987, 208). Nu ar fi singura dată, în contextul epocii, când astfel de legături neașteptate se revelează între expresionism și constructivism. Ba chiar pe acest liant se creează „punți" între „Gândirea" și „Contimporanul". Când Lucian Blaga mărturisea că arta modernă ar trebui să tindă către anonimatul marilor epoci de creație colectivă, Marcel Iancu constată cu uimire: „Dar e exact credința noastră, a constructiviștilor!" (Aderca, 1967, 36). În cazul lui Blaga, relaționarea cu expresionismul nu poate fi pusă la îndoială. Acesta este, în conștiința critică, principalul reprezentant al literaturii noastre în opera căruia apar reflexe, uneori deosebit de intense, ale curentului german. Pe lângă operă este mereu luată în considerare și „contribuția teoretică, de mare însemnătate, a poetului: în articolele din «Gândirea», în *Filosofia stilului*, în *Fețele unui veac*, în *Ferestre colorate* - toate scrise în deceniul al treilea – Blaga a operat distincții teoretice subtile, relevând fundamentele unei orientări spirituale și stilistice asupra căreia, și mai

târziu, va reveni câteodată" (Grigorescu, 1980, 395).

Latura metafizică a expresionismului este unul din factorii care a făcut posibilă compatibilitatea curentului german cu spațiul cultural românesc. Expresionismul, prin această predispoziție către transcendent, răspunde „strădaniei principale a Gândirii" de a deschide o zare metafizică tradiționalismului și, în același timp, de a împinge diferitele tendințe ale spiritualismului și iraționalismului modern către o expresie autohtonă" (Crohmălniceanu, 1971, 53). *Se va observa că problematica metafizică este o punte necesară pentru compararea lirismului lui Blaga cu cel al lui Fundoianu.*

Factorii culturali și etnici importanți și evidenți în această problematică ajută atât la explicarea unor diferențe majore de orientări, imaginare, atitudini, cât și la formarea unor dihotomii care să ne ajute analiza pe parcurs. Acești factori includ fondurile native și elementele de substrat cultural din formațiunea celor doi. În primul rând, este vorba despre fondul nativ iudaic în cazul lui Fundoianu și cel autohton de partea lui Blaga. În ceea ce privește elementele de substrat, deosebirile stau în preferință. Blaga diferențiază influențele culturale modelatoare de cele catalitice. Cultura franceză, în dreptul căreia se ațintesc privirile lui Fundoianu, este exemplu pentru prima categorie. Exprimat plastic, cultura franceză se oferă drept model și îi spune celui care vine în contact cu ea „fii cum sunt eu!". Ea cultivă, în viziunea lui Blaga, ca efect, tipicul, legea, echilibrul, generalul, măsura. Cultura germană, în vecinătatea căreia se plasează preferințele lui Blaga, prezintă un caracter obsedat de individual și particular. Efectul catalitic este de „fii tu însuți!": „Influența spiritului german asupra celorlalte popoare a avut […] mai puțin caracterul unui model de imitat, cât caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare" (Blaga, 2018, 307-308). Putem adăuga ecuației așadar, drept componente de strat, influențele culturii franceze și culturii germane. Firește că o tranșare absolută ar fi o exagerare, iar, în realitate, elementul german, catalitic se suprapune amândurora dintre poeți (vezi influența lui Nietzsche asupra lui Fundoianu). În ceea ce privește compatibilitatea cu expresionismul, curent de factură germanică, afinitățile prezente la Fundoianu față de spațiul francez nu ridică mari probleme, în special datorită interesului său pentru acea suprafață care este potențatoare pentru poetica expresionistă, sau care este pe placul expresioniștilor, adică descendența rimbaldiană. În aceste reacții culturale, etnice, stă de fapt o posibilă cheie de interpretare și schițare a celor două poetici și trasee bio-bibliografice în general. Distingem astfel două tipuri de atitudine care îi plasează pe poeții noștri într-un aparent antagonism. Fondul iudaic al lui

Fundoianu, influențat de modelul francez va rezulta într-un exod înspre cultura modelatoare. În timp ce fondul românesc al lui Blaga asupra căruia se aplică influența catalizatoare a culturii germane, rezultă într-o adâncire în arhetipurile culturii românești. Prin urmare, atunci când eul liric blagian este separat fizic de terenul familiar orizontului său inconștient sau spațiului său matrice, acesta va revela ceea ce noi numim o atitudine odiseică, opusă exodicului. Avem ca exemplu poezia Soare iberic, unde eul liric resimte un dor de casă absolutizat conform esteticii expresioniste: „O clipă mă amăgesc cu Oceanul ce se vede-n zare,/ dar umbră nici apa nu are/ să-mi înveleasca inima bolnavă. *Să-mi înveleasca inima bolnavă*,/ mi-ar trebui de-aiurea dezmierdare,/multa-nrourata slavă./ *A Valahiei deasă, largă*,/*reavănă dumbravă*". Blaga tânjește după imaginarul de acasă, ca Odiseu, iar Fundoianu după cel dinafară, într-un spirit emigrant – *exodic.* În această secționare a celor două poetici, tânjirea după un alt teritoriu, prielnic sufletului, este comună, însă orientările sunt opuse. Putem argumenta acest aspect al liricii celor doi ca fiind compatibil cu poetica expresionistă prin ipostazele pe care cei doi le dau *inaderenței.* După cum s-a văzut în poemul anterior, la Blaga inima este bolnavă. La Fundoianu, în *Herța, IV* existența de acasă este asociată cu o convalescență: „E-așa de lungă vremea de când nu mai e azi/ *și stearpă și molâie ca o convalescență.*/ Așteptați în toată seara aceeași diligență/ care debarcă aceiași ovrei care se întorc./ *În case, știu vapoare ce pleacă spre New York*/ și bancuri unde-oceanul a descărcat ciolane." Exagerarea inaderenței la nivel de traumă a întregului suflet convine expresionismului. Aceeași privire visătoare înspre un spațiu exterior celui natal se întrevede și la finalul ciclului *Provincie*. *„Ai vrea, din vechi balcoane, să le arunci seminți*./ Când orele bătrâne aruncă-n turnuri noapte,/ uzi de tăcerea lungă, de sânge și de lapte,/ par niște urne pentru cenușile de morți/ Steaguri de pace, uite-i, ca și-n trecut, în porți/ și-așa cum stau, de parcă nu-i învechește timpu -/ - Veneție, porumbii au sufletul tău simplu." Acest poem se plasează într-un evident contrast cu restul ciclului, deoarece realitatea vizată este una distantă, profund nobilă și pe placul aristocratului din Fundoianu. Nimic din târgul din *Privelești* nu se regăsește în Veneția, decât timbrul poetului, a cărui atitudine se schimbă radical, se apolinizează.

Aceste atitudini care-i apropie și, finalmente, separă pe acești doi expresioniști ne pun în legătură cu teritorialitatea expresionistă în lirica românească. Opozițiile care se manifestă în această problematică a curentului sunt cele precum sat-oraș, suflet-spirit, cultură-civilizație, natură-așezare umană, mit-istorie etc. De regulă primul element al fiecăreia

dintre dihotomiile anterioare este cel favorizat de poeții expresioniști.

În cazul lui Blaga și Fundoianu am constatat puncte comune care țin de acest fond expresionist comun; Fundoianu desconsideră târgul drept un tip de așezare instabilă, nedemnă, în timp ce Blaga pedepsește orașul pentru viciile sale ce corup până și transcendentul. Mircea Martin folosește pentru o parte a poeziei lui Fundoianu sintagma de *lirism al inaderenței*. Această sintagmă poate fi folosită pentru o parte a poeziei lui Blaga, mai exact pentru poezia orașului. Toposul urban în lirica blagiană este din start sortit prăbușirii. În opoziție cu toposul satului, care menține o legătură strânsă cu miticul, care se înrâurește cu natura și cu veșnicul și care oferă posibilitatea schimbului de taine cu originea și cu cosmicul, orașul constituie materializarea abaterii, așezare a căderii omului, casa faptei. Tot ce se petrece în spațiul cetății poartă o urmă de degradare, iar înfăptuirea în asemenea spațiu este o sfidare a cosmicului și a armoniei. Cu toate acestea, orașul nu e dezbrăcat de transcendență, însă această transcendență este de ordin malefic. Locuitorul orașului, în mândria sa și în abaterea sa, nu mai știe să tălmăcească natura sau divinul. În poezia orașului, eul blagian este deziluzionat. El denunță cu scepticism făgăduințele civilizației: „făgăduitu-ni-s-au fabrici lângă râuri sfinte,/rugăciuni de clopote să ni se pară, fapta mânilor între motoare" (*Făgăduinți în flăcări*). Durerea orașului blagian este de proporții biblice: „*suferim cu crinii-n gură/silnicia din Egipet*". Tot cu ecou biblic în lirica blagiană, publicat în „Gândirea" în 15 mai 1925, poemul *Lot* reprezintă una dintre cele mai puternice mustrări aduse orașului în lirica românească. În expresionismul german, orașul este mediu al uciderii și al înstrăinării. În contact cu Blaga, această latură a expresionismului capătă aură mitică: „*Am văzut femei arzându-și sămânța în flăcări/* rostul lor azvârlit între două eternități ca o batjocură,/ sânii lor fructe coapte fără de lapte,/ răsuflarea lor omorând albine si ierburi./ Am văzut oaspeți străvezii pe țărmul sângelui:/ *copii cari vor să se nască și nu sunt primiți*". Soarta damnată a orașului în lirica blagiană este un simptom al separării de Marele Tot. „Tăgăduirea obârșiei cerești a pământului e încă o formă a alienării omului căzut în timp" (Mariș, 1996, 93). Locuitorii cetăților în gesturile lor oarbe de desacralizare și tulburare a adâncurilor se plasează sub zodia tristeții metafizice. Poezia *Veac* din volumul *Lauda somnului* continuă damnarea orașului. Spațiu al viciului și al desacralizării, orașul reușește să corupă forța transcendentală: „Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul/ *s-au rătăcit prin baruri cu pene arse*". În universul blagian de sub tristețea metafizică orașul este un topos care are nevoie de justiție de ordin divin în imanență din cauza păcatelor

sale. Însă degradarea ontologică este atât de puternică, încât cerescul (la fel ca în *Paradis în destrămare*) se descompune în contact cu Boala. În *Veac*, ultima strofă răstoarnă tonul, imaginarul și miza poemului: „Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit/ stelele își spun povești prin cetini de brazi/ și-n miez de noapte, râtul mistreților/ deschide izvoarele." „Singura perspectivă salvatoare" (Pop, 1999, 102) se află în geografia miticului, iar o asemenea retragere constituie un gest de factură expresionistă.

La Fundoianu, târgul este cel ce devine spațiul vinovat. Stadiul periferic al târgului îl prezintă drept zonă șubredă și necoagulată, un kitsch în mijlocul naturii, o ruinare atât a peisajului cât și a antipeisajului. „Peste târgul lui Fundoianu cade o ploaie galițiană, pustiitoare, nesfârșită. Decorul este sordid, agonic, bacovian" (Martin, 1984, 190) : „și plouă, plouă.../ gâștele sub punți/ au leșinat în toamna albă, lângă/ sufletul care ar voi să plângă." (*Provincie, I*). Un astfel de spațiu este sortit înfrângerii mai târziu în același ciclu. Tocmai din cauza păcatului de a se opune unei forțe mult mai mari, târgul va fi supus mustrărilor poetului și asediului naturii. Considerăm poemul *ProvincieI, III* cel mai reprezentativ pentru teritorialitatea expresionistă în lirica lui Fundoianu: /„Târg ticălos, cu uliițe și străzi/sparte de ploi, de vite și de care –/*aici, în câmp, pe vremuri, creștea soare*,/aici creștea ovăz." Surprinzător, Fundoianu este solidar cu natura, reușind prin poem un efect dublu. El întinde o capcană de atitudine sămănătoristă (prin alegerea imaginarului rural) însă, în același timp, o dislocă prin tehnici neîntâlnite până la el în lirica românească. Dacă mentalul sămănătorist ar deplânge, la fel ca și expresioniștii din primul val, invazia civilizației, a străzilor, Fundoianu, tot printr-un gest expresionist, răstoarnă situația, surprinzând explozia de neoprit a naturii, care supune spațiul nedorit al târgului cu o siguranță cosmică: „Pământul iese-n față, se strecoară,/ crește-n spărturi, se cațără prin zid,/ și gras, se-ntinde, pentru-a doua oară,/ peste asfaltul biruit." Omul, în lirica lui Fundoianu, își păstrează ipostaza animală și este îngăduit într-un univers cu puteri mult mai mari pentru înțelegere. „*Și oameni după garduri se furișă*-/bivolii grei când vin de la păscut/calcă-n asfalt, se culcă sau se pișă,/ cu coarnele-n văzduh ca la-nceput." Antitradiționalismul lui Fundoianu este deschizător de tărâmuri în lirica românească. Deși este un antipeisaj, poezia aceasta poate funcționa și sub forma unei privelişti de una singură, fără să avem lentila inaderenței atașată. Se explică astfel dificultatea criticilor din trecut de a-l încadra. După asediul pluvial, bacovian de la începutul seriei *Provincie*, Fundoianu își impune propriul timbru cântând asediul vegetal. Renașterea explozivă este locul în care poetul nostru se

desparte de Bacovia. Reinstaurarea naturii prin forță de nestăvilit este o imagine pe placul expresioniștilor. „Pe sticle sparte se prăjesc șopârle,/ din pomi greoaie fructe cad în vânt-/ de parcă-o mână de văzduh azvârle/ semințe noului pământ."

Cert este că, față de târgul provincial, Fundoianu folosește acel lirism al inaderenței. Târgul este șubred, neimpunător, bacovian, iar orașul la Blaga este casa faptei, căderea omului. Aceste asocieri convin esteticii expresioniste, urbanul și cvasi-urbanul sunt conotate negativ în opoziție cu satul sau natura, dar poeții noștri nu se rezumă la simple opoziții. Blaga conferă și orașului aură transcendentă, numai că aceasta se plasează sub zodia maleficului, chemând apocalipticul, o altă categorie esențială a esteticii expresioniste.

„Se crede că sunt cu putință numai două feluri de a concepe lucrurile: logicul și nelogicul. Eu cred într-o a treia posibilitate: apocalipticul. Realitatea e de natură apocaliptică, adică: realitaea se desfășoară în revelații de-o absurditate divină, în care fulgerător ghicești un înțeles superior pe care nu-l poți prinde" (Blaga, 1973, 289-290). Înrudit sufletește cu omul romantic, expresionistul simte apăsător prezența tragicului în propriul destin. O teamă de vid și de sterp alungă expresionistul înspre o goană metafizică, la nivel colectiv luând forma unui adevărat sentiment al apocalipsei care pândește. „Mitul scientismului se dovedise iluzoriu pe fondul de contradicții ce perpetuau niște relații socio-politice perimate. Scriitorii, artiștii plastici, filosofii presimțeau dislocări iminente ce le va aduce războiul apropiat." (Mariș, 1996, 7). Pe plan istoric, temerile și presimțirile expresioniștilor aveau să își găsească materialitate în Primul Război Mondial, care, prin exagerare, devine sinonim cu apocalipsa.

Între apocalipticul lui Fundoianu și cel al lui Blaga înregistrăm următoarele diferențe. Dacă la Blaga apocalipticul se manifestă *vertical* pe scara transcendenței, la Fundoianu apocalipticul este *orizontal*. Această diferență se poate vedea din cele două tipuri de apocaliptic pe care le-am identificat pentru fiecare dintre cei doi. La Fundoianu vorbeam de un apocalips *teluric*, în care pământul erupe în mișcare seismică și acoperă cu bulgări de întuneric omul. Poemul *Ce simplu…* este ilustrativ pentru aceste tulburări. Fauna trădează neliniștea cosmică: „Cirezi halucinante mugesc pe după vie". În cheie apocaliptică avem o figură ambiguă și din punct de vedere metafizic care predică: „Un popă – poate Naiba – cu mintea spre mălai, peste sicriu, cu brațul întins, blagosloveşte". Finalul poemului este lipsit de orice marcă afectivă, spaimă sau groază, reușind intensificarea tragismului: „Din curba lui, pământul s-a-ntins, se umflă,

crește,/ și cheamă către dânsul oamenii de noroi./ Și oamenii se culcă cu sufletu-n noroi,/ îl scuipă, îl sărută, îl blastămă, îl iartă -/ și bulgării de noapte se prăbușesc pe moartă.". Tot pe orizontală la scara transcendenței, Fundoianu *naturalizează* apocalipticul, oferindu-i o naștere și desfășurare integrabile într-un ciclu natural. În această formă, apocalipticul devine *agrest*, ciclurile erotice ilustrând această ipostază. Mircea Martin, continuând o observație a lui M. Petroveanu, leagă iminența morții de trăirea plenară, care se realizează atât de rar în decursul *Priveliștilor*: „Ne putem întreba, în continuare, dacă plenitudinea însăși apropie ideea sfârșitului ori dacă, dimpotrivă, apropierea sfârșitului face să se realizeze plenitudinea" (Martin, 1984, 178). Plăcerea și moartea sunt inseparabile în poezia lui Fundoianu, de aceea apocalipticul cere o intensitate pe care numai eroticele le pot oferi. Apocalipsul agrest ia aici formele ecloziunii, ale coacerii până la erupție. Avem parte de o adevărată mișcarea circulară thanatico-erotică în poeziile lui Fundoianu. Eroticul își încarcă argumentele prin plasarea situației în iminent apocaliptic, iar moartea este necesară pentru a da viață: „Ți-aș spune: seara asta e ultima din toamnă,/ *și toamna asta, poate, e cel din urmă an*,/ e cel din urmă soare și cea din urmă poamă; și s-ar putea, femeie, să fiu un Canaan,/ urât și sterp, când încă ți-s țâțele cu lapte?" (*Mărior,II*).

La Blaga am identificat apocalipticul celest, cauzat de subnutrirea transcendentă, de lipsa posibilității de comunicare cu adevărul divin, cu Dumnezeu, suferit de orânduirea cerească și de mecanismul cosmic. În volumele de maturitate, apocalipticul la Blaga se manifestă ca efect al tristeții metafizice. În această etapă, sfârșitul acționează pe planuri multiple: în dihotomia tradițional-expresionistă sat-oraș, dar mai ales în scara ontologic-metafizic. Lamentația trecerii și sentimentul desacralizării lumii ating în poetica măcinată de neliniștea lui Blaga, în momente de deznădejde covârșitoare, punctul apocaliptic. Transcendentul este răpus de boală. Sacralul este erodat, contaminat de lumesc. La fel cum în pustie, Ioan lamenta pierderea lui Dumnezeu, acest paradis este zăvorât comunicării divine. „Portarul înaripat mai ține întins/un cotor de spadă fără de flăcări./Nu se luptă cu nimeni,/dar se simte învins." (*Paradis în destrămare*). Precum în gnosticism sau în neoplatonism, cu cât divinitatea supremă este mai aproape, cu atât este mai posibilă comunicarea, urcarea, iar emanațiile acesteia mențin în grație realitățile atinse. În *Paradis în destrămare* din volumul *Lauda somnului*, emanațiile divine nu mai ating Paradisul însuși. Coborând de la celest la teluric, în poezia lui Blaga apocalipticul este atras mai ales de spațiul orașului. Poezii ca *Făgăduinți în*

flăcări, *Lot*, dar mai ales *Semne* sunt reprezentative pentru acest apocalips *urban*, consecință a înstrăinării omului de natură, a îndepărtării de Origo, a ieșirii din geografia mitului și abaterii de la poveste.

Fundoianu, spre deosebire de Blaga, nu prezintă deloc dramatic apocalipticul, ci cu o indiferență apropiată de plictiseală, ba chiar îl observăm pe poet chemând Catastrofa pentru a altera monotonia: „*te-aștept să vii, trompetă de spaimă, Catastrofă,/* sărut urcând în ochii oceanelor, prelung." (*Paradă*). Lipsa de importanță a omului precum și evitarea identificării au însă efectul întețirii tragismului, citite în strat profund, versurile lui Fundoianu sunt cu adevărat neliniștitoare. La Blaga apocalipticul este dramatic la propriu, acesta oferind chiar un poem de factură dramatică pentru ilustrarea sa (propriu-zis, apocalipticul își face apariția în lirica blagiană la sfârșitul volumului *Pașii profetului* în poemul dramatic *Pustnicul*). Exclamații precum „vai mie, vai ție" nu o să fie nicăieri de găsit într-o poetică precum cea a lui Fundoianu. Iată încă o categorie în care Blaga și Fundoianu se plasează la poli opuși.

În planul poeziei mitologice, terenul comun de confruntare este tematica biblică, recurentă în poeticile celor doi, oferind diferențe simptomatice la analiză. Fundoianu va folosi, cu mici excepții, Vechiul Testament (în poeme precum *Ultima verba. Cântarea lui Samson, Psalmul leprosului, Monologul lui Baltazar și Psalmul lui Adam.)* în lirica sa, iar Blaga în preponderență operează cu Noul Testament (*Ioan se sfâșie în pustie*, *Lumină din Lumină, Oaspeți nepoftiți etc.*). În poemul *Seară mistică* autorul *Priveliștilor* se arată neîncrezător în valorile pozitive ale misterului. Ba chiar în mai multe poezii din unicul său volum, Fundoianu ironizează metafizicul, practică desacralizarea și demitizarea, adică se plasează, firește, la polul opus față de Blaga. Spre surprinderea noastră am observat că, în ciclurile veterotestamentare, din punctul de vedere amintit mai sus, Fundoianu s-a menținut pe o treaptă mai înaltă a comunicării cu transcendentul, rămânând fidel imaginarului și misticii iudaice, în timp ce Blaga intră în un din ultimele sale etape de creație în acea „trans-descendență" (în poeme precum *Lumină din lumină, Colindă, Oaspeți nepoftiți*, *Ciocârlia)* consecință a sofianicului și a influențelor culturii populare autohtone. *Colindă* este poate cel mai reprezentativ poem pentru această direcție în lirica blagiană. În evoluția discursului poetic la Blaga, după tristețea metafizică suntem martori la „clasicizarea" poetului. Clasicizarea nu înseamnă altceva pentru poezia blagiană decât folclorizare, anume îmblânzire formală și a imaginarului conform poeziei populare mitice românești. Poemul menționat mai sus funcționează după

metrica colindului propriu-zis. În ceea ce privește transfigurarea biblică remarcăm, în primul rând, faptul că toposul nașterii nu este Betleemul biblic ci Viflaimul folcloric: „*c-a născut la Vifleim,/n-are scutece de in*". Contaminarea arhaică se petrece și la nivelul imaginarului prin motive ca: opaiț, nănașă, in, lumânare de său etc. Efectul acestei domesticiri nu este altul decât *diminuarea miracolului*. Să practice Blaga, la fel ca Fundoianu, demitizarea? Pe scurt, în poezia cu tematică biblică, Fundoianu este mai metafizic decât poetul metafizic prin excelență: „de parcă ești în orice palmier,/ de parcă-n orice flacără ești, Doamne!" (*Psalmul leprosului*) sau „și-n sângele-mi fierbinte, ca un torent de lavă,/ zbucnea suavă,/ imperioasă verva strămoșului Adam." (*Ultima Verba*). Considerăm important să accentuăm faptul că nu doar peisajul (levantin-iudaic pentru Fundoianu și mioritic pentru poetul din Lancrăm) este marea diferență dintre Blaga și Fundoianu în ceea ce privește mitologicul (dar și alte aspecte ale poeziilor celor doi) ci și spațiul-matrice în sine, cu tot bagajul inconștient cu care acesta se desfășoară în creația exponenților.

Departe de a fi epuizat în demersul comparativ diferențele dintre formele de metabolizare a curentului de provenienţă germană în contextul cultural românesc, se poate observa însă și din acest stadiu un antagonism între principalii exponenți ai expresionismului în poezia românească, Lucian Blaga și Benjamin Fundoianu. În diferite arii cheie din estetica expresionismului, poeții vizați se plasează la poli opuși. Problematicile care au putut face posibilă confruntarea au fost selectate în așa fel încât să acopere arealuri importante și întinse din opera lirică a poeților vizați, în același timp înscriindu-se în principalele trăsături ale esteticii curentului german: teritorialitatea expresionistă – relația eului creator cu natura, primordialul, satul sau orașul; categoria apocalipticului - un capitol fundamental care particularizează expresionismul în contextul primei jumătăți a secolului trecut și, în final, felul în care poeții utilizează metafizicul, o categorie care a făcut posibilă împământenirea curentului în solul cultural românesc. În teritorialitatea expresionistă, am identificat atitudinile *exodic* și *odiseic* de partea lui Fundoianu, respectiv a lui Blaga, față de mediul natal. Pe lângă această dihotomie, notăm că Blaga și Fundoianu acuză spațiul orașului, respectiv al târgului pentru opoziția față de forțele naturii, doar că primul găsește soluția ontologică în lumea satului, iar al doilea în exodul înspre spații urbane și mai mari. În ceea ce privește categoria apocalipticului, dacă la Blaga apocalipticul se manifestă *vertical* pe scara transcendenței, la Fundoianu apocalipticul este *orizontal*. Cele două tipuri de apocaliptic pe care le-am identificat pentru fiecare

dintre cei doi sunt apocalipsul *teluric* și cel *agrest*, în timp ce la Blaga descoperim apocalipsul *celest* și cel *urban*. În ceea ce privește problematica metafizică, a fost aleasă poezia mitologică drept teren de comparație, în speță poezia cu tematică biblică, unde matricea stilistică diferă pentru Fundoianu și Blaga, fapt ce va manifesta reflexii atât asupra imaginarului cât și asupra comunicării cu transcendentul. Așadar, în unele situații Fundoianu, care în *Priveliști* se dovedește un demitizator, în poeziile veterotestamentare relevă o covârșitoare prezență a metafizicului. În timp ce în cazul blagian, în poeziile cu tematică biblică metafizicul „coboară" sau eul resimte o destrămare a acestuia, drept consecință a pierderii contactului cu Marele Tot.

Bibliografie:

SURSE PRIMARE:

Blaga, Lucian, *Opera Poetică*, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Prefață de George Gană, București, Editura Humanitas, 2010.

Fundoianu, Benjamin, *Opere I – Poezia antumă*, Ediție critică de Paul Daniel, George Zarafu și Mircea Martin, Cuvânt-înainte și prefață de Mircea Martin, Postfață de Ion Pop, Cronologia vieții și a operei și sinopsis al receptării de Roxana Sorescu, București, Editura Art, 2011.

SURSE SECUNDARE

Aderca, Felix, *Mărturia unei generații*, București, Editura EPL, 1967.

Blaga, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefațată și bibliografie de Mircea Popa, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973.

Blaga, Lucian, *Trilogia Culturii,* București, Editura Humanitas, 2018.

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Literatura Română și Expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971.

Fundoianu, Benjamin, *Imagini și Cărți*, Ediție de Vasile Teodorescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Minerva, 1980.

Grigorescu, Dan, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii*, București, Editura Eminescu, 1980.

Mariș, Ioan, *Expresionismul în poezia și teatrul lui L. Blaga*, Cluj-Napoca, 1996.

Martin, Mircea, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, București, Editura Minerva, 1984.

Manolescu, Nicolae, *Despre Poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987.

Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

BLAGA ȘI CIORAN - TRAGEDIA CULTURILOR MICI

ALEXANDRA OLTEAN

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași

Abstract: This paper aims to explain the affinities and differences of vision between Lucian Blaga and Emil Cioran on the phenomenon of Romanian historical evolution and national conscience. The two main works analyzed, *The Mioritic Space* and *The Transfiguration of Romania*, are in a passionate dialog, complementing each other in a conceptual and philosophical manner. The influence of Spengler's philosophy is fervent in the works of the two authors, but it is subject to a strong resemantization process in terms of the dynamics between *large* and *small cultures*. The place of Romanian culture and history will be presented empathically pozitive by Lucian Blaga, who will use will use it as a foundation for the picturesque theory of the stylistic array. On the other hand, Emil Cioran will condemn the psychological deficiencies of Romanian culture, incapable of creating history.

Keywords: history, conscience, national, culture, philosophy.

Fenomenul conștiinței românești și, implicit, cel al istoricității, devenite obiecte predilecte de reflecție pentru doi dintre cei mai proeminenți gânditori ai Interbelicului, Lucian Blaga și Emil Cioran, comportau cadre filosofice divergente, care însă nu excludeau un rodnic dialog al ideilor. Cele două lucrări semnificative, *Spațiul mioritic* și *Schimbarea la față a României*, deși au fost scrise în aceeași perioadă și publicate în același an, în decembrie 1936, au creat o remarcabilă efervescență ideatică printre cercurile intelectualității românești, reprezentând atitudini filosofice antinomice. Pilonii conceptuali pe care se fundamentează teoriile lui Lucian Blaga, *„matricea stilistică"* și celebrul *„spațiu mioritic"* , evoluează către avansarea ipotezei *„boicotului istoric"*, adică spre o ieșire din istorie, explicând particularitățile trecutului național. Emil Cioran contracarează

o atare viziune idealistă, lansând, *„cu pasiune și orgoliu”*[1], un unghi demisionar și anatemizant față de presupusa măreție proceselor istorice care au amprentat spațiul românesc, infinit inferior marilor civilizații, caracterizate de o intimidantă forță individualizantă și de o corespondență intimă superioară între toate planurile civilizaționale. Totuși, aceste două dimensiuni contradictorii ale orizontului filosofic care circumscrie fizionomia spiritualității românești din pragul celei de-a doua conflagrații mondiale nu prezintă doar discordanțe ideatice ci, în mod surprinzător, ele conțin și o serie pasionantă de alinieri concordatare, completându-se într-o reciprocitate ce face, într-o oarecare măsură, apologia concilierii ireconciliabilelor.

Inexistenta înrudire temperamentală și incontestabila stridență a disensiunii metafizice trasează câteva direcții de armonizare, în ciuda evidențelor unui schimb de replici caustic la nivelul opticii teoretice. Desfășurările argumentative prezente în fiecare dintre cele două volume acționează, preponderent, în vederea anihilării opiniei oponente, reflectând consecvența sistemului blagian și a non-sistemului cioranian. Scriitorii mai aveau să fie apropiați prin magnitudinea realizărilor lor literare, filosofice și prin solidaritatea intelectuală specifică strălucitei lor generații, însă vor fi separați tranșant de mișcările nefaste ale istoriei și de imixtiunea totalitarismului. Desigur, revendicările de la tradiții filosofice distincte joacă și ele un rol esențial în configurarea duelului ideatic Blaga – Cioran asupra sigiliilor spiritualității și istoricității românești. Dinamica relațiilor dintre cei doi gânditori este ea înseși ambivalentă, natura interacțiunilor lor aflându-se sub semnul unor oscilante condiționări subiective și obiective. Mai tânărul Cioran manifestase efuziuni elogioase la adresa reușitelor filosofice prin care se remarcase Lucian Blaga în peisajul culturii românești. Apariția *Eonului dogmatic*, prima secvență din răsunătoarea operă cu miză epistemologică, *Trilogia cunoașterii*, prilejuise

1. Emil Cioran notează retrospectiv, în 1990, în deschiderea ediției definitive a *Schimbării la față a României*: *„Am scris aceste divagații în 1935–36, la 24 de ani, cu pasiune și orgoliu. Din tot ce-am publicat în românește și franțuzește, acest text este poate cel mai pasionat și în același timp îmi este cel mai străin. Nu mă regăsesc în el, deși îmi pare evidentă prezența isteriei mele de atunci. Am crezut de datoria mea să suprim cîteva pagini pretențioase și stupide. Această ediție este definitivă. Nimeni nu are dreptul s-o modifice”.* Rafinamentul stilistic, inciziile aforistice și conținuturile ideatice sunt, paradoxal, asumate și reprimate, într-un joc histrionic ce nu dezminte personalitatea autorului lor, pregătit în orice moment să declame vicierea pozițiilor sale juvenile ori mature.

un prim moment de consonanță între cele două viziuni[2]. Scepticul de la Rășinari apreciase finețea și capacitatea de pătrundere a teoriilor blagiene, încununând incursiunile pe teritoriul filosofiei lui Blaga cu articolul *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, publicat în „Gândirea" în 1931, unde sublinia ignorarea structurilor rigide ale raționalismului, care deriva din *„incapacitatea intelectului de a transforma misterul în non-mister"*, afișându-și totodată și reticențele în ceea ce privește noțiunile în jurul cărora se cristalizează elanurile iraționaliste. Amândoi erau ardeleni[3], captivați de spiritul filosofiei germane care oferea, de altfel, numeroase alternative filosofice.

Cu ocazia apariției celei de-a treia părți din *Trilogia Cunoașterii*, *Cenzura transcendentă*, Cioran însuși își exprimă nețărmuita admirație față de sistemul epistemologic blagian printr-o epistolă ce datează din 1934, cu doi ani înainte de statuarea celor două poziții filosofice asupra devenirii românești. Cu o căldură și simpatie destul de dificil de asociat cu faima sa de voce a diatribelor universale, eseistul din Rășinari se lasă pradă unor avânturi confesive atipice chiar asupra propriilor capacități de a inova domeniul gândirii cu reflecții de o originalitate incontestabilă: *„această carte, care pentru mine n-are importanță numai prin faptul că e adâncă, fecundă și revelatoare, ci și prin aceea că mi-a descoperit cât de puțin sunt filosof. Așa încât, citind această carte, bucuria pentru idei atât de noi se tulbură de melancolia pierderilor mele proprii. Nu pot să devin filosof sau mai bine zis, nu sunt, fiindcă nu sunt și stăpân pe propriile mele idei"*[4].

---

2. Emil Cioran vedea în Lucian Blaga expresia originalității gândirii românești, *„o expresie atât de remarcabilă încât transcende infinit spiritul unei provincii"*, una dintre figurile notabile despre care se discută în scrierile sale publicistice, adunate ulterior în volumul *Singurătate și destin*.

3. Tot Emil Cioran oferă, în scrierile sale de tinerețe, un profil al psihologiei ardelenești, categorie care circumscrie și eclectismul intelectual manifestat de Lucian Blaga. Colecția de texte care compun *Sfârșitul care începe* (1994) explică proporțiile pe care alura spiritualității ardelenești le dobândiseră în conștiința gânditorului.

4. Apariția piesei de teatru *Avram Iancu* este semnalată encomiastic de Cioran într-o scrisoare din 1935 către autor tot ca o reușită dramaturgică demnă de numele lui Blaga, una dintre singurele sensibilități capabile să redea cromatica și sonoritatea gravă specifică unui trecut tragic: *„Că ați ales din toată istoria românească figura cea mai tragică, veți înțelege, acesta este un motiv în plus de admirație. În sfârșit, avem opera care să ne facă actuală și sensibilă tristețea unui trecut, pe care a-l înțelege numai este o dramă.* ***Avram Iancu*** *așteaptă un compozitor care să-i dea accente tragice de Boris Godunov. Citind* ***Avram Iancu****, auzeam vag și îndepărtat acordurile unei muzici subterane"*.

Recunoașterea inconsistenței sclipirilor sale metafizice, fascinația pe care o exercită teoriile lui Blaga asupra sa și plasarea într-un raport de inferioritate față de gânditorul din Lancrăm indică posibila existență a unor apropieri la nivel conceptual. Rigurozitatea demonstrațiilor, aplicarea metodică și dozajul clar al ideilor, specifice caracterului sistemic al filosofiei blagiene, cadențau aspirațiile și frustările apologetului disperării. Reverberațiile acordurilor dintre convingerile filosofice ale celor doi scriitori vor continua să se propage, drept dovadă stând exercițiile eseistice de dată recentă publicate de Emil Cioran în volumul *Exerciții de admirație*, unde conștiința istorică este definită ca reflexie a ideii de providență, construct psihologic imposibil de eludat: *„A atribui procesului istoric o semnificaţie, fie şi derivînd-o dintr-o logică imanentă devenirii, înseamnă a subscrie, mai mult sau mai puţin explicit, la o formă de providenţă”* (Cioran, 2002: 14). Sensurile conferite dinamicii istorice derivă, așadar, dintr-o conformație spirituală ce nu poate exclude formele autorității transcendente, imposibil de închis în formule definitive, „fără rest”.

Cioran își articulase principalele axe metafizice în jurul nucleelor conceptuale „tari”, avansate de Nietzsche și popularizate entuziast de trăirismul lui Nae Ionescu, insistând mizantropic asupra defectelor înscrise în fibra românească, în timp ce Lucian Blaga se revendica de la adaptarea dualismului lui Klages, format din dihotomia spirit-viață, și argumenta în favoarea devenirii istorice autohtone referindu-se la vitregiile itinerariului trecutului românesc. Ionel Necula urmărește fibra înrâuririlor celor două opțiuni teoretico-filosofice, arătând că acestea nu se situau într-o opoziție de neîmpăcat și că lui Emil Cioran *„i-ar fi plăcut să vadă că Blaga își extrage esența iraționalistă a viziunii sale din trăirea extatică și din exultanțele Sinelui, dornic să-și optimizeze resursele vitale și să crediteze o concepție despre lume”* (Necula, 1995: 75), semn că afinitățile de perspectivă nu pot fi catalogate drept ipoteze hazardate, ci au un fundament real. Raportul beneficiază însă și de un revers, vădind mutualitatea reacțiilor celor doi filosofi. Lucian Blaga se va pronunța asupra judecăților emise de Cioran în chestiunea conștiinței românești, contestând existența unei viziuni personale, asumate. Gânditorul din Lancrăm observă, într-o scrisoare adresată lui Mircea Eliade, că, în ciuda seducătoarelor erupții ale paradoxului așezate într-un înveliș stilizat, *„pesimismul său, cât privește cultura românească, rezultă din judecarea acesteia prin criterii absolut spengleriene. Adamismul e o concepție care nu rezistă, și cred că după* ***spațiul mioritic*** *nu va mai putea susține nimeni teza despre arderea etapelor. Antiintelectualismul și provitalismul lui Cioran*

(sunt, ad.n) în întregime Klages. [...] Cioran se va astâmpăra peste vreo câțiva ani, când va ajunge, sunt sigur, la o viziune personală" (Blaga, 1989: 286). Anii întunecați care s-au succedat de la instaurarea comunismului și până la moartea lui Lucian Blaga în 1961 au aruncat cele două personalități în contexte sociale și intelectuale contrastante, care vor conduce la degradarea legăturilor lor.

Singurul compromis realizat de Lucian Blaga sub presiunea veninoaselor directive impuse de liniile autorității oficiale a fost redactarea unui articol denigrator despre *Ispitei de a exista*. Lectura acestui volum s-a transformat într-un atac orientat cu stângăcie către autor. Atacând originalitatea unui *„depresiv grandilocvent care se complace într-un univers contaminat de haos"* (Sasu, 2016: 306), contribuția metafizică a scriitorului ce se refugiase pe malurile Senei este așezată între paranteze și etichetată drept produs al unei scandaloase afecțiuni intelectuale, intitulată *„amnezie a ghilimelelor"*. Anarhia intelectuală, mimetismul, mizantropia și atitudinea resentimentară față de propria țară se conjugă, în cadrul textului blagian silit de împrejurări, cu formulări-standard, de un naționalism forțat, fiind inimaginabil de asociat cu numele filosofului. Decalajul dintre poziția cunoscută a autorului și conținut frapează. Articolul, care a fost publicat postum în „Contemporanul" în 1962, se încheie ironizând și condamnând fascismul pe care Cioran, aflat sub influența lui Nietzsche, l-ar idolatriza.

Răspunsul victimei nu va întârzia să apară, discret, în însemnările adunate sub coperta *Caietelor* cioraniene, publicte tot postum. Când Emil Cioran află că gânditorul pe care îl prețuia mai presus de oricine și-a pervertit înaltele principii, el constată cu dezamăgire că structura etică admirată se dovedește surprinzător de flexibilă și notează, cu verva caracteristică: *„Îl pusesem pe L. Blaga pe un piedestal (ca să vorbesc ca servitoarele), credeam că este mai presus de noi, că plutește, nepăsător sau meditativ, străin de certurile noastre, incapabil de reacții balcanice, de hachițe sau de accese de invidie. […] Vai, zeul s-a prăbușit! Poate că-i mai bine așa. Iată-l la fel ca noi toți (dar a murit, sărmanul!), iată-l uman și demn de dispreț".* (Cioran, 2016, 118). Orgoliul eseistului este inflamat de înșiruirea de acuzații care pigmentează articolul lui Blaga, cu atât mai mult cu cât îi confirmă totodată și intuițiile sumbre privitoare la condiția umană, dezamăgitoare în esența sa. Cioran se precipită să arunce și el o ultimă săgeată spre idol, despărțindu-se definitiv de umbra sa, relativizantă ca efect existențial: *„Dar paginile acre și de o răutate atât de penibilă pe care le-a scris despre mine și care-au fost găsite printre hârtiile lui, acum, la doi*

sau trei ani după moarte, au un aer de testament, de insultă de dincolo de mormânt – ce mă împiedică să fiu atât de obiectiv pe cât ar trebui" (Cioran, 2016, 118). Accidentul biografic ce pune pecetea adversității pe relațiile celor doi devine emblematic deoarece se datorează exclusiv dinamicii istorice și circumstanțelor politice, nefiind ocazionat de o ciocnire de ordin teoretic ori principial. Blaga nu va mai avea ocazia să-și rectifice poziția sau să se justifice în fața lui Cioran și a culturii române, în ciuda conduitei intelectual-etice admirabile menținute în anii de după cel de-al Doilea Război Mondial până la cedarea în fața presiunilor oficialităților comuniste.

Spațiul mioritic și *Schimbarea la față a României* vor dezbate cu aplomb polemic, înainte de acest eveniment nefericit, cristalizarea și evoluția spiritului românesc de pe două poziții filosofice aparent de neîmpăcat. Idealismul organicist-pitoresc blagian și luciditatea incisivă, amprentă a scepticismului cioranian, își găsesc o graniță comună în circumscrierea statutului culturii române în dinamica istorică. La acest prim consens, fiecare dintre cei doi gânditori își imprimă propriile nuclee de sens, aplicând resemantizări conforme cu viziunile deja încetățenite. Dihotomia cultură mare sau majoră și cultură mică sau minoră reprexintă o axă comună celor două discursuri, asemenea situării spațiului românesc în ultima categorie. Nuanțele tratării acestei chestiuni integratoare variază, întrucât Lucian Blaga nu așază cele două tipuri de culturi într-un raport antinomic, grefat pe opoziția terminologică de superior și inferior, ci descrie particularitățile fiecăreia prin corelarea cu formele specifice de organizare civilizațională și cu maniera de raportare la procesele istoriei, dirijate de mecanica evolutivă în tiparele căreia se înscrie fiecare cultură. Cultura majoră se distinge prin caracterul urban, prin racordarea la ritmurile modernității, în timp ce cultura minoră este exclusiv sătească, predilecția către ruralism atrăgând și *„boicotul istoric"*, o situare în afara vâltorilor produse de procesele istorice. Perspectiva organicistă asupra formării culturii române, așezată în deplină comuniune cu categoriile spațiale și temporale este de sorginte spengleriană. Acest morfologism cultural-istoric asumat și de Lucian Blaga prin lectura scrierilor lui Leo Frobenius și Oswald Spengler izvorăște din viziunea lui Goethe despre individ și viață. În studiul intitulat *„Formarea și transformarea ființelor organice"*, poetul german vorbește despre diversitatea și multiplicitatea formelor de existență, independente și unice. Secolul romantic a impulsionat vizibil această perpetuă căutare a începuturilor, preocuparea pentru geneza fenomenelor conferind filosofiei istoriei un avânt extraordinar, ale cărui

ecouri au continuat să se răspândească de-a lungul epocilor.

Fizionomia istorică a spațiului românesc nu se pliază pe șabloanele propuse de definiițiile filosofice, ce privesc strict dimensiunea temporală din unghi supraindividual, dovedindu-se incomplete și firave în fața scrutărilor unei conștiințe critice. Lucian Blaga decide să nuanțeze statutul românilor în centrul vastului repertoriu de secvențe ale trecutului, relaționând evaziunea lor din istorie cu retragerea romanilor din Dacia, eveniment ce declanșează nu o involuție sau un refuz al progresului, ci un alt tip de dezvoltare culturală: *„În Dacia Traiană situaţia prezenta sub toate aspectele condiţii optime pentru înjghebarea şi declanşarea unei «istorii» de viguroasă linie interioară, fie în cadrul imperiului, fie independent de imperiu. Dar au venit năvălirile, aşa-zise barbare, care mai întâi au zguduit şi pe urmă au distrus cadrul acestor posibilităţi de istorie, începuturile românismului coincid astfel cu o «retragere» din «istorie», şi din toate posibilităţile ei ritmice şi dialectice, într-o viaţă nu lipsită de cultură, nu despuiată de forme, dar anistorică. Pentru câteva veacuri viaţa pre-românească şi apoi românească a fost nevoită, sub presiuneaevenimentelor ce se desfăşurau fulgerător pe drumurile şi în văzduhul Daciei, să renunţe la «istorie», să se retragă adică într-o existenţă organică-sufletească, oarecum atemporală”* (Blaga, 1969: 226). Retragerea din istorie determină coagularea unei entități etnice organice ce se distinge de parcursul celorlalte civilizații europene. Acest paralelism între existența culturii minore și istorie, sinonimă cu *„întoarcerea în preistorie”*, revine ca refren axiologic nu doar în scrierile filosofice, ci și în operele literare, romanul *Luntrea lui Caron* oferind câteva dintre cele mai sugestive ipostazieri ale mărcilor culturii românești, minore prin refractaritatea sa la zbaterile actualității: *„Eram încercat de simțământul acut că «istoria», întruchipată în bombardiere imaginare, ne alunga spre «preistorie», spre o preistorie multimilenară simbolizată de ciobănia din preajmă”* (Blaga, 2013: 12). Firul istoricității se desfășoară inegal pe calapodul culturilor mici și devine pentru acestea elementul esențial, antologic, criptic al realității, constituind fundamentul tuturor evenimentelor care le animă existența. Anacronismul apare drept seva din care își extrag manifestările spirituale exponeții spațiului românesc, aspect evidențiat și de autorul *Schimbării la față a României*, care nu ezită să articuleze peiorativ absența imboldului de *a face istorie*, fixată în codul genetic al culturii autohtone.

Remarcăm identitatea de fond asupra clivajului destinial care scindează itinerariul existențial românesc de cel al marilor culturi în glosările celor doi filosofi pe marginea proiecțiilor istoriei. Ambii gânditori cunoșteau

teoriile spengleriene despre simțul istoric și morfologia manifestărilor culturale, la care se refereau frecvent în demonstrațiile lor. Oswald Spengler este artizanul ideii conform căreia istoria umanității evoluate se concretizează sub forma marilor culturi, dând exemplul Europei Occidentale. Simbolul spațial, cel temporal, particulare pentru fiecare cultură și elemente care subliniază caracterul individual al fiecăreia, devin premisele posibilității extraordinare de a crea istorie, adică un șir de evenimente unice, irepetabile și ireversibile, așa cum semnalează în *Declinul Occidentului*: *„Numai popoarele istorice, adică cele care au o existență participativă la istoria universală, sunt și națiuni"* (Spengler, 1996: 201,vol II). Denumirea de națiune se aplică, așadar, culturilor majore, condițiție ce se regăsește și la Emil Cioran[5]. Urmând acest raționamet, Spengler dezbate ideea unei istorii universale, care ar presupune ca toate culturile să beneficieze, în fiecare dintre stadiile lor evolutive, de aceleași potențialități și resurse de a se exprima, patentând teoria unei sume de istorii particulare. Însuși spiritul uman contrazice o viziune generalizatoare asupra sa și asupra devenirii unei civilizații deoarece *„omul creativ a părăsit uniunea cu natura, îndepărtându-se cu fiecare nouă creație, tot mai mult și mai ostil de ea. A sa «istorie universală» este istoria unei separații fatale, care se adâncește continuu, între lumea oamenilor și univers"* (Spengler, 1996: 19). Scepticismul istoric spenglerian are ecouri considerabile în *Spațiul mioritic*, însă cele mai puternice înrâuriri le manifestă asupra lui Cioran, publicistica stilistului din Rășinari probând faptul că sonora concepție a lui Splengler axată pe *„opoziția polară dintre cultură și civilizație "* și pe distincția dintre *„conștiința europeană și cea națională"* se bucura de o rodnică asimilare în gândirea sa[6].

Emil Cioran dă glas răvrătirilor sale metafizice învăluite în mantaua lirismului și în irizațiile aforistice. El atribuie culturilor minore și, implicit, celei românești, eticheta de producătoare ale unei *subistorii*, evidențiindu-le inferioritatea în fața hegemoniei zdrobitoare a marilor culturi. Derizoratul inabilității de a influența alte culturi și tendința

5. În *Căderea în timp*, Cioran declamă, în pură descendență spengleriană: *„A viețui numai ca popor înseamnă a înregistra istoria; ca națiune, te înregistrează istoria. Colectivitățile umane care au rămas numai popoare n-au trecut mult peste biologie"* (Cioran, 2002: 53-54).

6. Un alt articol semnat de Emil Cioran, *„Între conștiința europeană și cea națională"*, publicat ulterior și în volumul *Revelațiile durerii*, îl numește pe Spengler *„ultimul care a dat lovitura de grație Europei, căreia nu i-a reunoscut, pentru viitor, decât o solidaritate în amurg, o unitate în prăbușire"* (Cioran, 1990: 179).

nefericită de a rămâne prinse în confiniile etnicului sunt reclamate cu vehemența cunoscută: *„Marşul marilor culturi în istorie seamănă, de aceea, unei fatalităţi; căci nimic nu le poate opri de la pornirea lor de a se afirma şi individualiza, de a impune stilul lor de viaţă altora şi de a robi totul fascinaţiei lor violente. Existînd relativ puţine culturi mari, numărul fenomenelor istorice este fatal limitat. Atîtea popoare şi-au ratat soarta neputîndu-se împlini spiritual şi politic, rămînînd condamnate la etnic, la mărginirile etnicului, incapabile să devină naţiuni şi să creeze o cultură!"* (Cioran, 1990: 13). Din rezonanțele sumbre și vindicative slujite cu sagacitate de instrumentele stilului cu reflexe apodictice rezultă, după expresia Martei Petreu, *„un portret violent, expresionist, care îl plasează pe Cioran în aripa extrem de critică a românologilor"* (Petreu, 2011: 237). Colecția posibilă de fenomene istorice este condiționată de numărul și capacitățile modelatoare ale culturilor mari, calcul filosofic ce exclude, prin inferență, participarea culturilor minore la producerea evenimentelor semnificative. Epifenomenul neglijabil al angajării culturii românești în dinamica istoriei este susținut prin observații și argumente desprinse din zodia spengleriană, colorate de izbucniri retorice[7]. Scepticismului filosofiei istoriei și proeminenta descendență spengleriană cunosc în *Schimbarea la față a României* un ascendent notabil, lucrarea fiind înțesată de referiri și nuclee conceptuale preluate din *Declinul Occidentului*. *„Viziunea macrosopică a istoriei"*, proferată de Cioran, corespunde *„morfologiei istoriei"* popularizată de Spengler, asemenea existenței unui număr redus de culturi majore, a interesului pentru istorie ca reflexie a spiritualității decadente sau a ideii de subdiviziune a procesului istoric, relativ prin esența sa, în *sub-istorie*, istorie și *post-istorie*. Profilul brutal al devenirii culturii românești este construit prin adoptarea acestor categorii, adaptate gândirii cioraniene. România este aruncată în clasa periferică a culturilor mici, circumstanță explicată prin natura sa deficitară, deplasând accentul de pe

7. În *Schimbarea la față a României* Cioran amendează patetic situația jalnică de a ne fi așteptat soarta istorică întârziată timp de o mie de ani, urmând recognoscibilele supoziții spengleriene care decretau un mileniu drept durata de viață a unei culturi mari: *„Doamne! ce vom fi făcut o mie de ani?! Toată viața noastră de un secol încoace nu este decât procesul prin care am ajuns să ne dăm seama că n-am făcut nimic… Comparația cu ce s-a îndeplinit în alte părți ne-a revelat neantul trecutului propriu și inexistența culturii noastre. Dacă Ortega y Gasset găsește că Spania, din începuturile ei, trăiește o continuă decadență, atunci ce mai putem spune despre România, care s-a născut la viața istorică pe cînd ceilalți începeau să se stingă? O mie de ani s-a făcut istoria peste noi: o mie de ani de subistorie"* (Cioran, 1990: 39).

supralicitatul context istoric fatidic pe structura psihologică a poporului: *„Deficiențele actuale ale poporului român nu sunt produsul «istoriei» sale; ci istoria aceasta este produsul unor deficiențe psihologice structurale"* (Cioran, 1990: 60). Această aserțiune îl separă tranșant de viziunea blagiană, care pune pe seama mișcărilor istoriei paralelismul românesc, materializat în *„boicotul istoriei"*.

Emil Cioran își manifestă și autonomia față de sistemul teoretic al lui Spengler, operând câteva dezarticulări semantice, semn că puterea propriilor convingeri rivaliza cu popularitatea ideilor filosofului german. Spengler individualizează fiecare cultură, introduce atributul unicității, în timp ce eseistul preferă taxonomii cantitative, valorificând excesiv categoriile de culturi mari, mici și intermediare. Cioran mai respinge fatalismul și perspectiva organicistă, preferate însă de Lucian Blaga, și întrebuințează ideea *„saltului istoric"*. De asemenea, filonul scepticismului istoric nu își are locul decât în substanța culturilor mari, mediul românesc fiind incompatibil cu acesta[8]. Nu putem ignora că ipotezele care înconjoară declinul istoric al omului sunt elaborate de Emil Cioran tot sub influența covârșitoare a premiselor lui Spengler despre declinul Occidentului, la care se adaugă și improvizațiile memoriei sale afective și subiectivitatea sa deformatoare, după cum demonstrează și Ioan Costea în *Sfârșitul istoriei după Cioran*: *„Foarte probabil că la aceasta, dincolo de ideea lui Spengler, a contribuit hotărâtor «spectacolul deringoladei» văzută din interior și al cărui martor s-a constituit prin scrisul său. De altfel, într-o scrisoare din 1976 către Wolf Aichelburg, el recunoaște în acest sens: «Din toată opera spengleriană n-o să rămână decât un titlu, dar importanța lui va crește cu fiecare zi. Mărturisesc că sunt fericit să pot observa îndeaproape spectacolul unui atât de evident Untergang»"* (Cristea, 2009: 42). *Schimbarea la față a României* rămâne unul dintre cele mai sistematice volume semnate de Cioran, iar conținuturile sale explorează cu aplomb fundamentele spengleriene ale filosofiei istoriei și culturii, grefându-le pe proiecțiile propriilor orizonturi de referință metafizică. Discontinuitatea proceselor istoriei, dihotomia cultură mare – cultură mică și vârstele civilizaționale străbat această analiză acidă și folosesc la determinarea fizionomiei și ontologiei spațiului românesc. Cartea oferă totodată o replică soluției blagiene de reprezentare

8. *„Scepticismul este extrem de interesant ca pauză în cultură, ca recreație a spiritului după epocile constructive. El exprimă atunci dorința unei respirații iresponsabile a spiritului, a unei complăceri în propria lui inutilitate. Dar este întristător scepticismul teluric și subteran al României"* (Cioran, 1990: 70).

idealistă a devenirii culturii române.

Concluzii

Cele două spectre prezentate adună reflecții disparate și dispersate asupra devenirii și istoricității românești, fiind articulate sistemic de Lucian Blaga și Emil Cioran, pe un fundal morfologic spenglerian, din care fiecare preia și resemantizează concepte pentru a se armoniza cu liniile impuse de viziunile proprii. În acord cu conformația intelectuală și cu cea metafizică a autorilor, *Spațiul mioritic* și *Schimbarea la față a României* se plasează într-un incitant dialog, tratând paralelismul istoric românesc nu numai printr-o opoziție tăioasă care să solicite excluderea definitivă a celeilalte perspective, ci mai ales printr-o surprinzătoare alinere filosofică, justificată prin înrâuririle comune și prin cordialitatea relațiilor dintre cei doi scriitori. Simultaneitatea antinomică este contrabalansată de abundența unor consistente locuri comune, precum distincția cultură mică-cultură mare, încadrarea României în categoria culturilor mici, ideea vârstelor și destinului unei culturi, nivelurile istoriei, adoptarea categoriilor spațiale și temporale în descendență spengleriană. Diferențele de opinie constau în descrierea dinamicii cauzale și în considerarea elementului arbitrarietății istorice ca factor-cheie în evoluția unui popor. Lucian Blaga va pune retragerea românilor din istorie pe seama unei condiționări exterioare, imprevizibile, atribuind-o retragerii romanilor din Dacia și năvălirii popoarelor migratoare, în timp ce Emil Cioran va opta pentru o explicație bazată pe factori interiori, înscriși în codul psihologiei autohtone, marcată de o substanță spirituală deficitară și de lipsa instinctului de a crea istorie. În consecință, retragerea culturii române într-o *sub-istorie* va fi privită cu compătimire de către Blaga și blamată cu violență de către Cioran, uzând de strategiile stilistice caracteristice fiecăruia dintre gânditori.

Bibliography:

Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, București, Editura Humanitas, 2013.
Blaga, Lucian, *Trilogia Cunoașterii*, București, Editura Humanitas, 2013.
Blaga, Lucian, *Trilogia Culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Blaga, Lucian, *Corespondență (A-F)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
Cioran, Emil, *Caiete*, București, Editura Humanitas, 2016.
Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 1990.
Cioran, Emil, *Singurătate și destin*, București, Editura Humanitas, 1991.
Cioran, Emil, *Sfârșitul care începe*, București, Editura Humanitas, , 1994.
Cioran, Emil, *Exerciții de admirație*, București, Editura Humanitas, 2002.
Cioran, Emil, *Căderea în timp*, București, Editura Humanitas, 2002.
Cioran, Emil, *Revelațiile durerii*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1990.
Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*, București, Editura Humanitas, 1995.
Ciocârlie, Livius, *Caietele lui Cioran*, București, Editura Humanitas, 2007.
Costea, Ioan, Sfârșitul istoriei după Cioran, Editura Ideea Europeană, 2009.
Sasu, Aurel, *Politică și Cultură*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016.
Simion, Eugen, *Cioran: o mitologie a nedesăvârșirii*, Editura Tracus Arte, 2014.
Spengler, Oswald, *Declinul Occidentului*, Craiova, Editura Beladi, 1996.
Spengler, Oswald, *Omul și tehnica*, Oradea, Editura Aion, 1996.
Gregori, Ilina, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă*, București, Editura Humanitas, 2012.
Modreanu, Simona, *Cioran*, Iași, Editura Junimea, 2005.
Necul, Ionel, *Cioran, scepticul nemântuit*, Editura Demiurg, 1995.
Petreu, Marta, *Cioran sau un trecut deocheat*, Iași, Editura Polirom, 2001.

RIEGL, WORRINGER ȘI „LECTURILE INFIDELE" ALE STILULUI ÎN ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

IOANA PAVEL

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

***Abstract**: This study aims to illustrate the original assimilation of style in Lucian Blaga's philosophy. His concept (or idea) of style is developed from the* Philosophy of style *to the* Trilogies*, being tributary to the idealistic philosophy and to the Vienna School of Art History. Of course, this inspiration does not represent an innocent reading of different German studies. By invoking Alois Riegl's "will of art" or Wilhelm Worringer's dichotomy between "abstraction" and "empathy", Blaga identifies the weaknesses from their work. Without giving up the contradictory and vulnerable aspects, he integrates and assimilates them in his philosophical and aesthetic system.*

***Keywords**: Lucian Blaga's philosophy, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, style, philosophical and aesthetic system.*

Premise: recuperări comparatiste

Consacrate ca sistem filozofic unitar și invocate de cele mai multe ori clișeic în discuțiile asupra operei poetice a lui Lucian Blaga, trilogiile, dar și și textele eseistice anterioare lor sunt tributare – s-a observat adesea – ideilor din spațiul cultural german. Măsura în care gândirea lui Blaga se revendică de la aceste concepții și studii (citite în original, să nu uităm, cu preocupare asupra metodelor de cercetare sau de abordare a esteticului în epocă) nu prea intră în atenția abordărilor comparatiste recente, deși, paradoxal, acestea insistă asupra valorificării ideilor în circulația lor internațională în defavoarea identificării lor „locale". Astfel de exerciții există, e adevărat (a se vedea Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, 1970, Michael S. Jones, *Metafizica religiei*, 2014 sau, și mai recent, Cornel-Florin Moraru, *Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga și Maurice Merleau-Ponty*, 2018), dar ele nu conturează, în adevărata lui complexitate, profilul individual al lui Blaga dat de formația

sa intelectuală germanofilă, despre care notează Crohmălniceanu: „Într-o vreme când mai toţi literaţii noştri se aflau sub vraja lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry sau Jammes, idolii săi erau Goethe, Rilke, Ştefan George, Mombert şi Trakl. Pe tărâm speculativ, iarăşi, îl atrăgeau ideile unor Nietzsche şi Klages, Spengler şi Veihinger, Woringer şi Riegl, preocupările «Lebensphilosophiei» şi «Gestaltismului», «fenomenele originare» şi problemele de morfologia culturii." (Crohmălniceanu, 1974, 196-197).

Desigur, raportarea lui Blaga la filozofia europeană a epocii sale nu înseamnă preluarea și simpla integrare a ideilor în construcția unei viziuni despre artă, ci poate implica și atitudini polemice față de studii care fac carieră în spațiul german. E cazul, spre exemplu, lui Wölfflin și al „categoriilor viziunii" pe care le propune în raport cu translația de la Renaștere la arta barocă (în *Principii fundamentale ale istoriei artei*), pe care le-am investigat cu altă ocazie (Pavel, 2018). Un astfel de exercițiu propune și studiul de față, prin interesul acordat construcției ideii, respectiv a conceptului de stil în gândirea blagiană (din *Filozofia stilului*, inițial, rafinată ulterior în *Trilogii*), raportându-se la „originile" Alois Riegl și Wilhelm Worringer.

Artă și valoare, artă și știință

Apusul romantismului în spațiul european, la finalul secolului al XIX-lea, aduce o mutație nu doar la nivelul artei, ci și la acela al teoretizărilor ei. În consecință, accentele idealismului german se deplasează către abordarea metodologică bazată pe științificitate (idee observată și de Blaga, în *Artă și valoare* – Blaga, 1939, 53), dată de cooperarea unor discipline complementare (psihologie, sociologie etc.). Mai mult decât atât, inclusiv în zona restrânsă a artisticului se face distincția între estetică (interesată de categoria frumosului), respectiv știința artei (al cărei obiect e arta, indiferent de manifestările ori mutațiile ei). Strict în privința spațiului cultural german, notele dominante ale acestor dinamici sunt date de impactul Școlii Vieneze și cel al formalismului figurativ, care mută accentul dinspre subiectivitatea geniului romantic înspre abordarea obiectivată a istoriei artei. În acest sens, arta nu mai e produsul unui subiect, ci al unei întregi epoci (care își manifestă „voința-de-artă", după cum se va vedea), iar istoria artei devine istorie a stilurilor, nu a operelor artistice, dizolvând, astfel, ideea unui canon estetic imuabil.

În linii generale, stilul trimite la categoriile formale ale unei opere, reunind tehnici, metode, limbaj, manifestări exterioare / materiale

care fac oficiile conținutului sau ale mesajului transmis către publicul receptor. O asemenea definiție „convențională" însă ar putea fi, probabil, una dintre concluziile unei (nescrise încă) monografii a ideii de stil, care ar marca mai degrabă tendința structuralistă de analiză a unei opere de artă. Pentru autorii discutați, *stilul își transcende limitele pur formale*, contribuind la caracterizarea orizontului (nu doar de așteptare al) unei epoci, ajungând până la asumarea ontologicului, în cazul lui Blaga. După Micu, viziunea asupra stilului în estetica lui Blaga se datorează în mare măsură și ideii nietzcheene de stil cultural, așa încât stilul „nu definește, în viziunea blagiană, doar operele de artă, ci ansamblul creațiilor spirituale. Prin stil, arta iese oarecum din ea însăși, spre a particulariza la cultura unei societăți, unui popor, unei epoci." (Micu, 1970, 16).

Stilul – de la categorie supraindividuală la categorie ontologică

Interdependența dintre stil și perspectiva asupra istoriei artei devine programatică la începutul secolului al XX-lea. În viziunea lui Riegl din 1902 (articolul *O nouă istorie a artei*), abordarea diacronică a esteticului ca disciplină științifică are datoria de a încadra opera individuală într-un concept larg al stilului (Demetrescu, 1998, 9), care devine, prin urmare, o categorie supraindividuală, ceea ce îl îndreptățește pe istoricul artei să discute despre stilul unei epoci, nu despre stilul unei opere. Din nou, acest stil al epocii e rezultanta voinței-de-artă ca proces: „*Kunstwollen* nu înseamnă *voință artistică*, pentru că nu este formulat *Kunstwille*, ci mai degrabă *actul de a voi arta*, indicând adică un proces, exprimat prin verbul *wollen*, nu prin substantivul *Wille*." (Demetrescu, 1998, 29).

Cu alte cuvinte, stilul reflectă intenționalitățile și refulările transpuse artistic, în „cod" psihanalitic, adică toate manifestările figurative aflate sub tutela artei, indiferent de receptarea lor. Polemizând cu materialismul lui Gottfried Semper, Riegl studiază modelul covoarelor orientale și demonstrează, prin acest exemplu, continuitatea stilistică a artei pe parcursul mileniilor. Argumentul continuității e susținut și de exemplul artelor decorative, ornamentica, deși discreditată, poate explica mecanisme stilistice ale altor epoci, întrucât „dublarea și afrontarea simetrică a figurilor de-a lungul unei axe mediane poate fi explicată prin originea sa în tehnica textilă a țesutului artistic" (Riegl, 1998, 47).

Mai mult decât această idee sau supoziție a continuității, stilul geometric pe care se bazează ornamentica implică și argumentul unității stilistice: „legile matematice ale simetriei și ritmului, ale căror exemple pot fi considerate motivele simple ale stilului geometric, trebuie să fie aceleași

pe tot globul, cu mici excepții" (Riegl, 1998, 48). Până la urmă, simetria ca axiomă configurativă definitorie a stilului geometric reprezintă dovada aceleiași unități stilistice: „Simțul artistic naiv al perioadelor timpurii pretindea mai presus de orice respectarea simetriei chiar și în reproducerea obiectelor naturale. [...] Trecerea de la stilizarea epocii arhaice la realismul modern nu s-a făcut însă dintr-o dată." (Riegl, 1998, 52). La popoarele așa-zis primitive, această unitate stilistică se constituie, de fapt, prin apariția spontană și simultană a stilului geometric: „stilul geometric nu a apărut într-un singur punct al globului, răspândindu-se apoi pretutindeni, ci a apărut spontan dacă nu la toate, cel puțin la majoritatea popoarelor la care întâlnim folosirea lui. Stilul geometric a apărut spontan pe suprafața terestră: este prima teză pertinentă valabilă azi pentru acest stil." (Riegl, 1998, 60).

Această supraindividualitate a stilului îi permite lui Riegl să observe, în diacronia artei, o mișcare continuă de epoci văzute obiectiv în succesiunea lor, fără judecăți de natură devalorizantă. Tocmai de aceea, așa-numitele perioade „decadente" sunt, în realitate, stiluri greșit înțelese, ceea ce îi permite să recupereze și să revalorizeze epoca artei romane târzii și arta barocului. Aparenta lor „decadență" e amprenta dată de receptarea prezentului asupra unor fenomene estetice ale trecutului, drept care analiza corectă e cea de ordin contextual, care caută înțelesul relației dintre arta și filozofia unei epoci (Riegl, 1998, 140). Atitudinea e observabilă și în raportarea barocului la atmosfera secolului al XVII-lea în lectura (la fel de) „contextuală" a lui Blaga, care lansează și conceptul de „consens stilistic", definit prin „rezultatul unor tendințe spirituale profunde, inconștiente, ce stau la temeiul tuturor manifestărilor spirituale dintr-un anume timp și spațiu istoric" (Blaga, 1983, 178).

În estetica lui Lucian Blaga, *riegliana voință-de-artă se transformă într-un concept incluziv mai larg, și anume cel de „năzuință formativă"*, care variază de la o epocă la alta și care are în centru o valoare „pe care o realizează în materialul plastic al simțurilor și nu numai în acesta, ci în toate plăsmuirile conștiinței omenești, în cele teoretice, morale, religioase, sociale, artistice" (Blaga, 1924, 44). Puse în contrast, voința-de-artă variază diacronic și se rezumă la artă, în timp ce năzuința formativă stă la baza „tuturor creațiunilor posibile ale geniului omenesc dintr-un anumit timp și loc" (Blaga, 1924, 44).

Particularizând această năzuință formativă la nivelul stilurilor fundamentale (individualul, tipicul, absolutul), Blaga enunță și o teorie a influenței stilurilor (fără a o dezvolta și argumenta prea mult): „De câte ori

observăm un stil care nu pătrunde toate ramurile creatoare ale spiritului, avem de a face nu cu ecoul unei năzuințe formative de baștină, ci cu un împrumut luat din afară ca program de realizat – deci cu o influență culturală." (Blaga, 1924, 58).

În mod evident, statutul supracategorial al stilului e păstrat și în viziunea blagiană: „stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei [...] omul, manifestându-se creator, n-o poate face altfel decât în cadrul stilistic [...] Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decât arareori ca atare." (Blaga, 1985, 70). Cu alte cuvinte, *supraindividualitatea stilistică (care a transgresat limitările formei) se transformă într-un statut ontologic, stilul devenind categorie ontologică*.

Stilul între abstracție și intropatie

Recunoscând descendența ideilor sale din teoriile propuse de Riegl, Worringer lansează celebra dihotomie din(tre) *Abstracție și intropatie* (1908), cele două concepte fiind polii teoretici în jurul cărora se construiește o filozofie a artei bazată pe scheme antitetice, în continuarea antinomiilor rațiunii pure (Kant) ori a dialecticilor naiv-sentimental (Schiller), apolinic-dionisiac (Nietzsche), apolinic-faustic (Spengler) etc. (Ianoși, 1970, XX). Mai mult, cele două concepte refac un traseu care evidențiază *psihologia stilului*, tot în perspectivă diacronică, psihologie care trece dincolo de limitele psihicului, în cazul lui Blaga, sondând *pulsiunile inconștientului transpuse în forme artistice*.

Revenind la dihotomia worringeriană, intropatia (concept preluat de la Th. Lipps) definește arta din perspectiva subiectului care o contemplă, însă ea rezolvă doar parțial problemele ridicate de istoria artei (Worringer, 1970, 22-23), drept care îi opune acesteia instinctul de abstracție: „Așa cum instinctul de intropatie, ca premisă a trăirii estetice, își găsește satisfacția în frumusețea organicului, tot așa instinctul de abstracție își află frumusețea sa în anorganicul care neagă viața." (Worringer, 1970, 23). Cele două concepte ar defini, până la urmă, starea psihică reflectată în și prin artă: „În timp ce instinctul de intropatie e condiționat de o relație de încredere panteistă fericită între om și fenomenele lumii exterioare, instinctul de abstractizare este consecința unei mari neliniști a omului, datorită fenomenelor lumii exterioare și corespunde din punct de vedere relativ unui colorit puternic transcendental al tuturor reprezentărilor. Această stare am dori să o definim ca o imensă teamă spirituală față de spațiu." (Worringer, 1970, 32).

Simplificând, voința-de-artă se definește prin doi poli, abstracția și intropatia, care au, la rândul lor două efecte: naturalismul (diferit de imitația naturii), respectiv (și în această ordine) stilul (Worringer, 1970, 40). De obicei, abstracția și intropatia sunt concepte care se exclud, istoria artei relevând dezbaterea lor continuă (Worringer, 1970, 54) și devenind marcator psihologic al identității etnice: „datorită predispoziției sale înnăscute, fiecare popor este înclinat mai mult într-o parte sau alta; stabilind dacă în arta sa predomină instinctul de abstracție sau cel de intropatie, obținem în același timp o importantă caracteristică psihologică" (Worringer, 1970, 55). Cu toată această inserție psihologică a abordării, care ar trebui să conducă înspre o obiectivizare a abordării esteticului, stilul se „măsoară", paradoxal, prin nevoia psihică generatoare de stil ca… „fericire": „Fiecare stil a reprezentat – pentru umanitatea care l-a creat, pornind de la nevoile sale psihice – cea mai mare fericire. Aceasta trebuie să devină dogma supremă a oricărei cercetări obiective a istoriei artelor." (Worringer, 1970, 30). Rămâne de văzut în ce măsură valoarea estetică drept valoare „de fericire" e asociabilă cu abstracția ca expresie a neliniștilor unei epoci.

Comentând această dihotomie, Blaga notează faptul că aceste ramificații ale esteticului articulează opoziția și interferența deopotrivă dintre estetic și intelectual (aparținând cunoașterii, așadar): „1. Simpatia [adică intropatia - n.n.] nu e de natură specific estetică. 2. Abstracțiunea nu e de natură specific «intelectuală» (cognoscivă). 3. Simpatia e adeseori cognoscivă, abstracțiunea adeseori estetică." (Blaga, 1924, 31-32). Perspectiva de tinerețe (din *Filozofia stilului*, așadar) intuiește „consensul stilistic" pe care îl va conceptualiza mai târziu.

Această gândire dialectică se „maturizează" în cazul esteticii lui Blaga până la transgresarea graniței psihic/psihologic către psihanalitic. Mai mult decât o categorie ontologică, așa cum am observat anterior, stilul e reflectarea „stilistică" a inconștientului: „stilul, al unei opere de artă de pildă, se întipărește, ce-i drept, operei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în cadrul unei intenționalități conștiente. Oricât de intențională sub unele aspecte, opera de artă e, tocmai prin această pecete stilistică a ei mai adâncă, un produs al unor factori în ultimă analiză *inconștienți* [s.a. - L.B.]" (Blaga, 1985, 77). Tocmai de aceea, etapa trilogiilor e și momentul de depășire a abordării stilului din punct de vedere fenomenologic și morfologic (Spengler și Frobenius), integrând elementele de „conținut" sub tutela aceluiași stil: „fenomenul stil constă nu numai din «forme», ci și din alte elemente precum: orizonturi, accente

și atitudini" (Blaga, 1985, 80).

Cu rol esențial în configurarea stilului, inconștientul nu e asociat în estetica blagiană unei dezordini refulatoare de ordin freudian, ci reprezintă, dimpotrivă, o realitate psihică de o „pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente și structuri, organizată potrivit unei ordine imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăși, adică relativ sieși suficientă" (Blaga, 1985, 85). Tot în acest cadru se configurează și „matricea stilistică", nimic altceva decât „un complex inconștient" compus dintr-o serie de determinante (orizontul spațial, temporal, accente axiologice, anabasicul / catabasicul și, nu în ultimul rând, năzuința formativă) (Blaga, 1985, 179).

Stilul – pentru Blaga – nu e categorie absolută, ci mai degrabă produsul matricii stilistice alcătuite din „categorii abisale, discontinue, dar sinergic și arhitectonic combinate" (Blaga, 1985, 438). Dincolo de acest transfer de la supraindividual la ontologic și, mai departe, la inconștient (deci, psihanalitic), Blaga demontează ideea de unitate stilistică absolută, pledând mai degrabă pentru caracterul elastic al stilului: „Unitatea de stil nu e un ce absolut. Stilul, fiind întemeiat pe o combinație arhitectonică de factori discontinui, manifestă o remarcabilă elasticitate." (Blaga, 1985, 440). Cu alte cuvinte, *contradicția pe care o regăsește în teoria unității stilistice e integrată la nivelul superior al elasticității stilului*, tendință de asimilare teoretică recurentă în sistemul filozofic blagian.

Naturalism, realism și stil

Indivizibil legat de stil, naturalismul e una dintre problematicile lansate de Riegl și aflate în centrul preocupărilor lui Worringer și Blaga în materie de filozofia artei. Fără să insiste asupra imitației realității empirice, Riegl sesizează, în studiul dedicat artei barocului, deplasarea accentului de la un mimetism „obiectiv" la unul „subiectiv", conștient de modificările pe care le operează asupra naturii: „Așa cum reiese din denumire, adepții acestui stil vor să picteze natura așa cum este, adică așa cum au văzut-o sau așa cum au crezut că o văd. [...] Apare astfel pentru prima dată recunoașterea deschisă a unui subiectivism conștient, un subiectivism optic" (Riegl, 1998, 246). Totodată, Riegl observă și evoluția „gramaticală" a artelor în corelație cu viziunea despre lume, ceea ce transformă arta într-o corectare a naturii, fie prin frumusețe fizică (Riegl, 1998, 264), fie prin frumusețe spirituală (Riegl, 1998, 272), întrucât, până la urmă, „[o]pera de artă umană este o competiție cu natura." (Riegl, 1998, 314).

În privința lui Worringer, așa cum am văzut, naturalismul e produsul

artistic al intropatiei și nu se confundă cu imitația fidelă a naturii. În plus, această tendință e specifică Antichității și Renașterii, definindu-se prin „autenticitatea organică; dar nu pentru că s-a urmărit să se reprezinte aidoma unui obiect al naturii în corporalitatea sa, nu pentru că s-a urmărit să se dea iluzia viului, ci pentru că sentimentul față de frumusețea formei organic-autentice fusese trezit și pentru că se căuta satisfacerea acestui sentiment care stăpânea voința artistică absolută. Se năzuia spre fericirea provocată de viul organic, nu spre cea produsă de viul autentic." (Worringer, 1970, 41).

În *Filozofia stilului*, Blaga comentează, pe urmele lui Max Deri, cele trei tendințe fundamentale care generează stilurile (individualul, tipicul, absolutul): naturalismul, idealismul și expresionismul. Deși teoriile lui Worringer sunt invocate și (contra)argumentate, Blaga preferă, de această dată, o formulă aproape hegeliană de evoluție, considerând naturalismul „reproducerea în artă a unui lucru cât mai fidel după natură" (Blaga, 1924, 41) (adică, în termenii lui Worringer, imitație a naturii, nicidecum naturalism), idealismul – tendința de a corecta natura care nemulțumește (Blaga, 1924, 42), iar expresionismul – tendința spre exagerare și accentuare în ordinea obținerii expresivității maxime (Blaga, 1924, 42). *Worringeriana schemă dialectică e supusă unei revizuiri care adaugă expresionismul ca deformare intenționată în căutarea expresivității*, ceea ce rezolvă – în sistemul estetic blagian – eterna polemică între imitația naturii sau refuzul ei în reprezentarea artistică.

În loc de concluzii: pentru o „noologie abisală"

Practicând mai mult o configurare sistemică decât o deconstrucție, Blaga nu demontează idei și concepte fără a le înlocui sau fără a le integra într-o viziune mai largă asupra fenomenelor pe care le discută. În acest caz, interferențele ideilor despre stil din spațiul cultural german sunt dovada „lecturilor infidele" ale textelor care fac carieră în Occident, nu în sensul unor interpretări parțiale ori subversive, ci în acela al asimilării originale. Voința-de-artă se transformă în năzuință formativă, iar stilul supraindividual e „travestit" în oglinzile psihanalizei pentru a face posibilă asumarea (in)conștientă a spiritului.

Tocmai de aceea, coordonatele stilistice ale diferitelor popoare pot fi considerate „funcții modelatoare" ale spiritului inconștient, ceea ce depășește stadiul psihologiei, dar permite definirea ei ca „noologie abisală" (Blaga, 1987, 56). De fapt, (și) în această logică se poate vedea tendința recurentă a lui Blaga de a instrumenta referințele anterioare nu în sensul

subminării lor polemice, ci în acela al proiectării lor într-un sistem filozofic suficient de articulat încât să le asimileze. Contradicțiile identificate în teoriile filozofice pe care le invocă (fără să le citeze propriu-zis) sunt edificate într-un plan superior de integrare teoretică, ceea ce îl transformă pe Blaga într-un *filozof (sau estetician) al contradicțiilor integrate*.

Bibliografie:

Blaga, Lucian, *Filozofia stilului*, București, Editura Cultura Națională, 1924.

Blaga, Lucian, *Opere*, vol. VIII, *Trilogia cunoașterii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1983.

Blaga, Lucian, *Opere*, vol. IX, *Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1985.

Blaga, Lucian, *Opere*, vol. X, *Trilogia valorilor*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1987.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Demetrescu, Ruxandra, „Alois Riegl și întemeierea disciplinei autonome a științei artei" (prefață), în Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, antologie, traducere și prefață de Ruxandra Demetrescu, București, Editura Meridiane, 1998.

Ion Ianoși, „Antinomiile unui nordic" (prefață), în Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de istoria artei*, traducere de Bucur Stănescu, prefață de Ion Ianoși, București, Editura Univers, 1970.

Jones, Michael S., *Metafizica religiei. Lucian Blaga și filosofia contemporană*, traducere de Geo Savulescu și Dominic Georgescu, București, Editura Self Publishing, 2014.

Micu, Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga*, București, Editura Științifică, 1970.

Moraru, Cornel-Florin, *Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga și Maurice Merleau-Ponty*, Iași, Editura Institutul European, 2018.

Pavel, Ioana, „Arta și filozofia barocă în gândirea estetică a lui Lucian Blaga", în *Caietele „Lucian Blaga"*, vol. al XIX-lea, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2018.

Riegl, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, antologie, traducere și prefață de Ruxandra Demetrescu, București, Editura Meridiane, 1998.

Worringer, Wilhelm, *Abstracție și intropatie și alte studii de istoria artei*, prefață de Ion Ianoși, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Univers, 1970.

IMAGINI CULTURALE ISTORICE ÎN LIRICA LUI BLAGA

MIHAELA-OANA GOGOȘEANU

Universitatea de Vest din Timișoara

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

1. 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. Nicicând 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 reducționistă 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.

2. 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 blagiene, 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*, timpului circular i se adaugă și timpul-cascadă, regăsit în mitologii și în metafizica platonică: „Dar «timpul-cascadă» nu e prezent, ca fundal, numai în diverse mitologii. Într-un sens, același orizont îl întrezărim bunăoară și în metafizica platonică, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecţie și crestată de urâţenie, e precedată de lumea Ideilor, singura realitate neaoșă, singura existenţă 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[1]), 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 trimiterile 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 va-ndemna/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

1. 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*).

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). Traiectoria 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) lărgesc 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 subțirimile 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 marii «lucrări» a timpului asupra tuturor făpturilor” (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, 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,/frumseța 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. Deși un tărâm al morții, Hadesul nu este, după cum afirma 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 redate 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, îngenuncherii: „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 cronica lui Xenofon – și toate-acestea?/ Oricum, nebunul 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 stlistice 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 dimineţi./S-alcătuiește din lumini pe care nu le-nveţi,/se înfiripă din splendori pe care tăcând le preamăresc./Făptură fără ieri, întruchipată iar și iar,/în ciclurile arzătoarei, reluatei tinereţi/îmi este dat, până la capătul acestei vieţi,/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.

3. 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 anonimat: „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 acelui 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 acelaşi orizont infinit hotărăşte invers: el porneşte de la un cadru, dar te sileşte să adânceşti acest cadru într-un orizont infinit, interior cadrului […]. Viaţa 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 exitenței sale sub forma unui potir de lotus în care „Demiurgul lasă să cadă picuri de putere" (*Ibidem*).

Exegetul 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.

4. 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 nivelului orizonturilor spațiale configurată de Frobenius: „Așa-numita cultură hamită este după concepţia 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. Creaţiile artistice, cosmologice, spirituale și sociale, ale duhului hamit implică un spațiu închis, spațiul limitat de-o boltă cosmică, spaţiul-peșteră [...]. Spiritul etiop, generator și el de complexă cultură, mai ales în centrul Africii, implică prin tot felul său, prin creaţiile 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 vieţii etiope o înfățișare magnifică, un aer sublim de permanenţă 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 invocație, 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 acelui „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.", relifează 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.

5. 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, deoarce 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 suiș 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 creaţiilor sale spirituale nici pe departe importanţa 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, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, București, Editura Eminescu, 1981.

Blaga, Lucian, *Filozofia stilului,* Editura Cultura Națională, 1924.

Blaga, Lucian, *Mahatma Gandhi, așa cum l-am cunoscut*, în „Saeculum", 1, nr. 3, mai-iunie, disponibil online la: http://dspace.bcucluj.ro/bitstream/123456789/54231/1/BCUCLUJ_FP_451499_1943_001_003.pdf, accesat ultima dată la 20.10.2019.

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

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura Humanitas, 2018.

Blaga, Lucian, *Trilogia Valorilor*, București, Editura Humanitas, 2014.

Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, prefață de Nicolae Balotă. Iași, Editura Institutul European, 1998.

Eco, Umberto, *Numele trandafirului*, Traducere de Florin Chirițescu. București, Editura Adevărul Holding, 2010.

Frobenius, Leo, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, volumul I, Traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti, București, Editura Meridiane, 1982.

Frobenius, Leo, *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, 1985.

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.

Petrescu, Alexandru, *Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia științei*, Timișoara, Editura Eurobit, 2003.

Pop, Ion, *Lucian Blaga – universul liric*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, volumul I. Timișoara, Editura Facla, 1981.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, volumul II. Timișoara, Editura Facla, 1983.

Tohăneanu, G.I., *Dincolo de cuvînt. Studii de stilistică și versificație*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.

Uscătescu, George, *Ontologia culturii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

Xenofon, *Anabasis*, Traducere, studiu introductiv, rezumate și note de Maria Marinescu-Himu, București, Editura Științifică, 1964.

CALEA (DIN)SPRE EDEN. MOTIVE BIBLICE ÎN LIRICA BLAGIANĂ

RUSU ANCA

Universitatea de Medicină, Farmacie, Ştiinţe şi Tehnologie „George Emil Palade" din Târgu-Mureş

Abstract. *The following paper revolves around the concept of biblical motifs, legends and a series of analyses that occur because of their complex and stately nature. Concerning several aspects regarding the similarities between Blaga's poetry and biblical myths, this study reflects Blaga's confrontation with God and an analysis of how he invokes God in his poems. Poems like* „Paradis în destrămare", „Bunăvestire", „Întâia duminică", „Lacrimile", „Ioan se sfâşie în pustie", „Pe ape", „Balada fiului pierdut" *allowed Blaga to create genuine artistic imagery with a very penetrating content, loaded with biblical motifs.*

Keywords*: Bible, God, confrontation, poetry, myths*

Odată cu apariţia liricii interbelice în spaţiul românesc, literatura a cunoscut o reînnoire a tematicii şi a viziunii poetice, o preocupare a strategiilor discursive ancorate la imaginarul poetic modern, respectiv un nou orizont de creaţie, remarcându-se notorii personalităţi literare, precum: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu ş.a. În comparaţie cu operele realizate de tradiţionalişti, sămănătorişti şi poporanişti, aceşti scriitori au reuşit ca, sub pletora semantică a configurării şi manifestării curentelor moderne în artă (simbolism, modernism, expresionism, avangardism, neomodernism), să realizeze capodopere literare, reale mostre de cultură (naţională şi universală).

Eugen Lovinescu îl considera pe Lucian Blaga unul dintre cei mai originali şi profunzi creatori de imagini ai literaturii noastre, am putea spune un filosof al culturii dublat de un poet filosof, absorbit în permanenţă de cunoaştere (*gnósis*) luciferică şi paradisiacă şi existenţă (*ontos*-uri), de coordonatele spaţiale (anabasică şi catabasică), de aspectele fanic şi criptic ale revelării lumii, prin metafore plasticizante ori revelatorii, operă ale cărei simboluri şi sensuri poetice sunt concentrate în jurul unei generoase arii

tematice, din care reţinem: timpul universal vs individual, timpul istoric vs mitic și/ sau biblic, spațiul sacru vs profan, existența ca efemeritate vs eternitate, simultaneitatea lumilor ș.a., teme poetice dinamizate atât de un atitudinal dihotomic, de cădere, prăbușire urmată de ascensiune descriind coordonate spațiale catabasică și/ sau anabasică, cât și stări tensive, când euforice, dionisiace, pledând pentru evadare, călătorie, dorul, ieșirea din captivitate, când disforice anunțând alienarea, resemnarea, izolarea. Imaginarul poetic al plecărilor și sosirilor, al călătoriei în lumea mare întru schimbarea destinului și a întoarcerii „fiului risipitor" intermediază calea spre divin și intrarea în miturile biblice.

Lucian Blaga se adâncește ,,într-o zonă paradisiacă, eterată, purificat fiind de toate tristeţile cosmice, pe care i le procură neobosita lui sete de divinitate.", observa Gh. Vrabie (1940, 234), idee aprofundată de Tudor Vianu, care ne oferă imaginea eului ce accede spre divinitate: ,,Căutător al lui Dumnezeu, crezând a-L găsi în răscoala titanică a sufletului său și neaflându-l, cercetându-L în farmecul idilic al naturii și negăsindu-L nici acolo, mistuindu-se în tristeţea tainei lui atât de învăluită într-o lume a dezolării și a cenușii, navigator pe acel mare fluviu al sângelui, care curge din eternitate și se întoarce în ea, izbutind până în cele din urmă să-și azvârle ancora în pământul regăsit al ţării, Lucian Blaga aduce în poezia sa o experienţă de întindere și adâncime cum literatura noastră n-a cunoscut de multe ori." (în *Gândirea* XIII/ nr.8, 1934, 305) Prin urmare, Lucian Blaga e poet al misterelor cosmice, ipostază complinită prin poezia revelării divine.

Și totuși, în opinia lui Ion Negoiţescu, filosofia blagiană nu este de esență religioasă, poemele, în care apar termeni religioși, evidențiază elanul, dorul și dorința de a evada, bucuria călătoriei spre o altă: aceea „a relevării divine și îmbogăţită de mister" (1991, 280) și a revelației în fața divinului spectacol. A fi și totodată a accepta să rămâi captiv al spațiului profan, pentru Blaga, nu e altceva decât o mutilare a vieţii. De aici, împătimirea de a călători, de a se pierde în zariștea dorului, de a scruta orizontul spre a-i pătrunde înțelesurile, călătorie din care, în momente de neputință, își recunoaște limitele, oprindu-se „între pământ și cer", întimpinat fiind doar de suflarea divină. Retorica adresată divinității nu conține revoltă, nici tăgadă, ci numai logos cu/de credință: *,,Totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă/ Dumnezeule, dar ce era să fac?"* (Blaga: 1992. *Psalm*, 34). Astfel, poetul continuă să sondeze lumile mizând pe percepția adevărurilor divine și, de ce nu, la sfârșit de călătorie, sperând și la un posibil contact, firește timid, cu Dumnezeu, cum ar spune George

Călinescu, „[poetul]va continua să pipăie concretul lăsându-se nostalgizat de Spirit” (1986, 877).

Sursa de inspirație religioasă ocupă un loc însemnat în gândirea poetică și filosofică la Blaga, care „[...]pleacă de la întrebarea *cum se constituie valorile religioase*, observa Alexandru Tănase, delimitându-se în modul de tratare a acestor valori atât de *teologice* [...], cât și de empirismul scientist [...].” (1977, 132)

Din opera poetică a lui Lucian Blaga, atenția cititorului nu e reținută doar de poemele filosofice, ci și de lirica de inspirație biblică. Volumul *În marea trecere* surprinde confruntările directe ale poetului cu Divinitatea, chiar dacă orgoliul nu-i permite de a se lăsa învins în fața Marelui Creator („*Cu câinele și cu săgețile ce mi-au rămas/ mă-ngrop,/ la rădăcinile tale mă-ngrop,/ Dumnezeule, pom blestemat.*” – Blaga: 1992. *Cuvântul din urmă*, 47), acesta-și conștientizează limitele, recunoscându-și smerit, cu modestie, neputința în fața Stăpânului peste/ în Univers: „*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*.” (Blaga: 1992. *În marea trecere*, 42)

Miturile biblice despre facerea lumii, despre duhul lui Dumnezeu care plutea peste ape, despre crearea totului printr-un șir de acte miraculoase, despre facerea omului, despre paradis, căderea în păcat și alungarea din rai, despre înmulţirea urmată de nimicirea neamului omenesc prin potop, toate acestea aparţin unei atmosfere religioase produse într-un underground al arheologiei spirituale umane.

Una dintre cele mai semnificative creaţii blagiene de inspirație religioasă este poemul *Paradis în destrămare*, o veritabilă replică la mitul biblic al paradisului divin, și anume: CALEA în/ spre EDEN. Poemul își are originea în legenda biblică a izgonirii lui Adam și Eva din Rai, din cartea Facerii a Bibliei, din care menționăm episoadele referitoare la:

om ca ființă și ființare - „*Atunci, luând Domnul Dumnezeu ţărână din pământ, a făcut pe om și a suflat în fața lui suflare de viață și s-a făcut omul ființă vie*.” (Biblia..., 2001, 2:7);

om ca ființă etică, asociat valorilor de adevăr, frumos, bine: „*Și a făcut Domnul Dumnezeu să răsară din pământ tot soiul de pomi, plăcuți la vedere și cu roade bune de mâncat; iar în mijlocul raiului era* **pomul vieţii și pomul cunoașterii binelui și răului**.” (*Biblia*..., 2001, 2:9);

- om ca truditor, gospodar și proprietar de bunuri: „*A dat apoi Domnul Dumnezeu pe omul care-l făcuse și l-a pus în grădina cea din Eden, ca s-o lucreze și s-o păzească*.” (*Biblia*..., 2001, 2:15);
- Adam, om cu identitate, spirit liber: „*A dat apoi Domnul Dumnezeu lui Adam poruncă și a zis: Din toţi pomii din rai poţi să*

mănânci." (*Biblia*..., 2001, 2:16) ;

- interdicție și avertisment: „*Iar din pomul cunoașterii binelui și răului să nu mănânci, căci, în ziua în care vei mânca din el, vei muri negreșit!*"(*Biblia*..., 2001, 2:17)
- ispitirea, săvârșirea păcatului și izgonirea din Eden: „*Astfel a izgonit El pe Adam, și la răsăritul grădinii Edenului a pus niște heruvimi, care să învârtească o sabie învăpăiată, ca să păzească drumul care duce la* **pomul vieții**." (*Biblia*..., 2001, 3:24), izgonire întărită de blestem: „*Cu multă trudă să-ți scoți hrana în toate zilele vieții tale*." (*Biblia*..., 2001, 3:17).

Blaga nu reia parcursul biblic al faptelor din Eden, ci preia condiția adamică după izgonirea din Rai, fragilitatea trăirilor ca efect al anulării naturii divine a omului și al despărțirii acestuia de Părinte: „*Duhul Meu nu va rămâne pururi în om, căci și omul nu este decât carne păcătoasă*."(*Biblia*..., 2001, 6:3)

În interpretarea lui Victor Kernbach, izgonirea din Eden primește o serie de semnificații alegorice, unele dintre acestea fiind prezente și la Blaga, și anume: ,,1. descoperirea conștiinței de sine; 2. sacrificiul cunoașterii; 3. refuzul naturii de a fi accesibilă investigației rațiunii; 4. obstacolele inerente ale cunoașterii; 5. imposibilitatea întoarcerii din exilul terestru la matca originară." (1983, 562)

Condiția adamică reprezintă în sine o stare de criză, posibil și revoltă generală a umanității, deoarece omul își pierde pentru prima dată contactul cu ființa divină, fiind sancționat prin condiția efemeră, caracterizată prin precaritatea vieții ce cunoaște iminența morții.

În concluzie sau la început de interpretare, menționăm că omul întrebărilor fără răspuns (din *Paradis în destrămare*) este „un Adam alungat din Eden, iar universul său e trăit ca *paradis în destrămare*." (Pop: 1999, 139)

La Blaga, Dumnezeu, din momentul săvârșirii păcatului originar, rupe definitiv orice legătură cu omul, lăsându-l pradă grijilor de a-și câștiga traiul, asemenea îngerilor împovărați de greutatea propriilor aripi, zborul nemaifiind posibil. Imaginea porumbelului apare ca simbol ce întruchipează Duhul Sfânt: „*cu pliscul stinge cele din urmă lumini*", tablou al neputinței, iar păianjenii devin simbol al lumii în declin. Dureroasă și dezolantă este imaginea îngerilor goi, care, ,,*zgribuliți, se culcă-n fân*", accentuându-se ruptura de sacru nu doar a omului, ci și a lumii ce-i fusese inițial dată. Exclamația retorică ,,*Vai mie, vai ție*" evidențiază durerea umanității; e disperarea, glasul suferinței care ,,anunță ca un profet biblic

apocalipsul universal." (Puiu și Gavril: 2000, 268)

În poemul *Paradis în destrămare*, Blaga valorifică motivul biblic al drumului ,,spre pomul vieţii", al întoarcerii spre Eden, drum presărat de obstacole și încercări, la capătul căruia, în loc de regăsirea/ recăpătarea paradisului pierdut, va găsi o lume ostilă, conflictuală, lume ce și-a abandonat credința, lume săracă spiritual, condamnată la piere (apocalipsă): *„Pretutindeni pe pajiști și pe ogor/ serafimi cu părul nins/ însetează după adevăr,/ dar apele din fântâni/ refuză găleţile lor./ Arând fără îndemn/ cu pluguri de lemn,/ arhanghelii se plâng/ de greutatea aripilor. [...] Noaptea îngerii goi/ zgribuliţi se culcă-n fân:/ Vai mie, vai ţie,/ păianjeni mulţi au umplut apa vie,/ odată vor putrezi și îngerii sub glie,/ ţărâna rea seacă poveștile/ din trupul trist.*" (Blaga: 1992, 51)

Motivul biblic al celui dintâi păcat comis de Eva apare și în poemul *Legendă* (Blaga: 1992, 17), poetul avertizând asupra consecințelor, pe care omenirea le va avea de îndurat, culminând cu răstignirea lui Iisus Hristos, sacrificat pentru mântuirea neamului omenesc. Imaginea diafană a Evei ademenește și corupe întru păcat: ,,*Strălucitoare-n poarta raiului/ sta Eva./ Privea cum rănile amurgului se vindecau pe boltă/ și visătoare/ mușca din mărul/ ce i l-a întins ispita șarpelui.*"– imaginea „amurgului ce-și vindecă rănile" prefigurează tragedia christică. Poemul își continuă epică cinetică episodul multiplicării păcatului, pare-se provocat de naivitatea feminină: *„Un sâmbure-i ajunse între dinţi din fructul blestemat./ Pe gânduri dusă Eva îl suflă în vânt,/ iar sâmburele se pierdu-n ţărână, unde încolţi.*" În linearitatea genezei, poetul face un popas, insistând pe simbolul mărului, din care se ciopli crucea și monograma christică: *„Și trunchiul aspru și vânjos al unuia din ei/ a fost acela/ din care fariseii meșteri/ ciopliră crucea lui Iisus.*"

Având ca referință izgonirea primilor oameni din Eden, poezia *Lacrimile* propune un imaginar poetic, de asemenea, legendar. Dominantă este nostalgia ca pierdere a confortului venit, la începutul genezei, dinspre veghea divină și, de aici, dorinţa de regăsire, de a fi cât mai aproape de Dumnezeu: : *„Când izgonit din cuibul veșniciei/ întâiul om/ trecea uimit și-ngândurat prin codri sau prin câmpuri,/ îl chinuiau mustrându-l/ lumina, zare, norii – orice floare/ îl săgeta c-o amintire paradisul.."* – aici, nostalgia după spațiul edenic, netulburat. Și iar poposește poetul spre a da curs legendei *lacrimilor* – simbol și nucleu al discursului poetic convingător: *„Și omul cel dintâi, pribeagul, nu știa să plângă" -* vers ce induce tristețea nu doar a celui dintâi om, a lui Adam, ci o metafizică a tristeții, moment în care, „într-o clipă de-ndurare", semn că Dumnezeu nu-și părăsește

creația, asumându-și nu doar reușita, triumful, ci deopotrivă și eșecul în facerea lumii, prin urmare, „într-o clipă de-ndurare", Dumnezeu ... ne-a dat lacrimile: „*Odată, istovit de-albastrul prea senin/ al primăverii/ cu suflet de copil, întâiul om/căzu cu fața-n pulberea pământului:/„Stăpâne, ia-mi vederea/ ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește- mi ochii/ c-un giulgiu,/ să nu mai văd/ nici flori, nici cer, nici zâmbetele Evei și nici nori,/ căci, vezi – lumina lor mă doare"./ Și-atuncea Milostivul într-o clipă de îndurare/ îi dete lacrimile.*" Dacă prin lacrimi, ne eliberăm de durere, prin inimă trăim întâmplările de peste zi, la care se consumă. Poezia *Inima* ((Blaga: 1992, 14-15) propune, de această dată, legenda ...sufletului (sôma), prezentată ca o însuflețire divină a materiei. Din motive lesne de înțeles, în sensul asocierii inimii cu trăirile, sentimentele, stările omului, cu dorința și dorurile lui, cu pasiunea, descriptivul legendar al inimii este prelungit prin trimiterea la simbolurile mitului prometeic: „*Din lutul ei [al inimii s.n.]/ a fost făcut pe vremuri vasul/ în care Prometeu a coborât din cer/ aprinsul jar ce l- a furat din vatra zeilor,/ în timp ce zorile se ridicau peste Olimp/ și-și ascundeau în poale stelele/ ca un zgârcit comoara sa de aur.*" Și tot aceeași inimă, care „*e lutu-n care-odinioară pe* ***Golgota****/ s-a scurs șiroaie sângele din* ***trupul lui Iisus****,/ când ghimpii îl mușcau cu niște ochi de farisei*", continuă să bată, „*peste veacuri lungi și goale și pustii*", în pieptul unei omeniri corupte, lipsită de credință, căreia-i aparține și poetul. Totuși Lucian Blaga trage nădejdea că într-un timp ce va să vie: „*Dumnezeu se va-ndemna/ să fac-o altă lume/ și-o omenire/ din neamuri mari de zei,/ Stăpânul bun va plămădi atunci din lutul ei/* ***pe noul Adam***."

Și poetul continuă excursul biblic...ajungând la semnificația zilei a șaptea, în poezia *Întâia Duminică* (Blaga; 1992, 124), zi destinată relaxării, odihnei binevenite după facerea lumii („*se odihni-ndelung*"), timp destinat admirației operei divine. E timpul în care Dumnezeu împarte sfaturi și „*îndemnuri… " și „în fapt de sear-asemenea jivinei El pornea,/ dar pradă nu căta. Ci arătările și toată creatura/ cu zvonul morții El dorea/ să le împace, sărutându-le cu gura.*" - sărutul iubirii divine, mult diferit de sărutul lui Iuda – trădarea. Același motiv biblic apare și în poezia *Ziua a șaptea* (Blaga: 1992, 147). Dacă Dumnezeu este împăcat cu lucrarea divină =„*Sunt bune toate foarte*"-, se constată frustrarea omului: el însuși natură divină, îi este refuzată condiția angelică: aripa, metonimie a zborului, a elanului: „*Noi aripi nu avem, dar umerii –/ gata erau umerii de zbo*r."

Poezia *Bunavestire* (Blaga: 1992, 46) are ca referință episodul nașterii Mântuitorului Iisus Hristos, dublat de legenda biblică a Sfintei Fecioare Maria. De astă dată, Blaga oferă un imaginar poetic plin de

lumină, surprinzând latura umană a Mariei și naivitatea feciorelnică. Cea fără de prihană acceptă firescul lucrurilor și al întâmplărilor divine prin care ea a fost Aleasa să-l aducă în lume pe Fiul Omului. Intrarea în decorul legendar, se face cu uimire: „*În noaptea asta lungă, fără sfârșit,/ o femeie umblă sub cerul apropiat./ Ea înțelege mai puțin ca oricine/ minunea ce s-a-ntâmplat./ Aude sori cântăreți, întreabă,/ întreabă și nu înțelege./ În trupul ei stă închis ca într-o temniță bună/ un prunc*". Numai ciobanii, „ *În noua noaptea fără sfârșit,/ ...păzesc nașterea unor semne cerești".* Episodul este dinamizat de vocea poetului care se entuziasmează la buna vestire a nașterii lui Iisus. Erijându-se în vocea eului sacr cel care îi vestește pe ciobani și îi îndeamnă: „ *Tăiați-vă mieii pe cruce/ în amintirea jertfei ce se va face./ Ridicați-vă de lângă foc/ în cojoace cu flăcări de lână./ Luați făclia ce-am aprins-o/ în steaua coborâtă/ deasupra ieslelor roase de boi/ și dați-o mai departe/ din mână în mână./ În curând fiul omului va căuta un loc/ unde să-și culce capul… / În curând picioare albe/ vor umbla peste ape.*"

Poemul *Peisaj transcendent* (Blaga: 1992, 53), de un tragism metafizic, prezintă un dezolant, o natură angoasată, traumatizată delirând agonic: „*păduri de somn*", „*cu negre locuri*", *unde* „*dobitoace … ies furișate să bea/ apa moartă din scocuri*", „*pământul îmbrăcat în grâu*" „*arde cu păreri de valuri*" - o transcendență culminând cu previziuni apocaliptice lansate „sufletului satului" creștin: „*cocoși apocaliptici tot strigă,/ tot strigă din sate românești./ Fântânile nopții/ deschid ochii și-ascultă/ întunecatele vești./ Păsări ca niște îngeri de apă/ marea pe țărmuri aduce./ Pe mal – cu tămâie în păr/ Iisus sângerează lăuntric/ din cele șapte cuvinte/ de pe cruce*."

Noi motive biblice sunt prezente în poezia *Ioan se sfâșie în pustie* (Blaga: 1992, 59). Pelerinajul la Eden în căutarea divinității, drum presărat cu obstacole ce-i zdruncină credința fragilă în fața pustiului ce i se deschide, reprezintă decorul sumbru al unei umanități repudiate, care nu mai speră la mântuire: „*Unde ești, Elohim?/ Lumea din mâinile tale-a zburat/ ca porumbul lui Noe*?" Mai mult: prin dubla dramă a lui Ioan, poetul evidențiază trauma omenirii, și anume de a fi abandonată în deșert și de a fi blestemată la însingurare: ,,*Tu poate și astăzi o mai aștepți./ Unde ești, Elohim*? (...)*Umblăm turburați și fără voie,/ printre stihiile nopții te iscodim,/ sărutăm în pulbere steaua de sub călcâie/ și-ntrebăm de tine – Elohim*!" Într-o încercare disperată a neputinței umane care-și recunoaște nesăbuința trădării, pelerinul apelează la o retorică universală pentru a-l găsi pe Elohim/ Dumnezeu, în vederea recuperării paradisului pierdut: *„Vântul fără somn îl oprim/ și te-ncercăm cu nările,/ Elohim!/ Animale străine prin spații oprim/ și le-ntrebăm de tine, Elohim!/ Până în cele din urmă*

margini privim,/ noi sfinții, noi apele,/ noi tâlharii, noi pietrele,/ demult drumul întoarcerii nu-l mai știm,/ Elohim, Elohim!"

Și istoria biblică a omului își continuă parcursul... Astfel, în poezia *Pe ape* (Blaga: 1992, 44-45), pribeagului îi este dat să se confrunte cu diluviul din episodul biblic al potopului. Într-un târziu al timpului, tardiv gândind asupra ordinii universale, omului i se refuză sacrificiul, „*Jertfa sub semnul înalt/ al curcubeului magic*", astfel încât neputința i se accentuează, iar perspectiva pare sumbră, umbrită din ce în ce mai mult de moartea ființei: „*Porumbii mi i-am slobozit/ să încerce pajiștea cerului,/ dar sfâșiați de vânturi/ se-n torc înapoi. Pe vatra corabiei/ inima mi-o-ngrop sub spuză …*" Omul/ poetul, aici, e află singur în fața porților închise ale cerului: „*Dăinuie veșnic potopul. Niciodată nu voi ajunge/ s-aduc jertfa…*", sufletul fiindu-i umbrit de dezamăgirile sacrificiilor aduse, de unde starea de alienare: „*Pentru un fagure sterp/ mi-am ucis stupii flămânzi,/ Cel din urmă dobitoc/ cu-nțelepciune s-a prăpădit*" și chiar dispariției: „*În mare rămâne muntele Ararat,/ de-a pururi fund de ape,/ tot mai adânc,/ tot mai pierdut/ fund de ape.*"

Sursa de inspirație biblică a poeziei *Balada fiului pierdut* (Blaga: 1992, 111), sugestiv inserată în titlu, este *Parabola fiului risipitor*, povestită de către Iisus Hristos fariseilor: „*Un om avea doi fii./ Și cel mai tânăr dintre ei a zis tatălui său: tată, dă-mi partea de avere ce mi se cuvine. Și tatăl le-a împărțit averea./ Și nu după multe zile, fiul cel tânăr a strâns totul și a plecat într-o țară depărtată, și acolo și-a risipit averea, trăind în destrăbălare.*" (*Biblia*..., 2001, 15: 11-13) Acesta ajunse porcar, trăind în mizerie și foamete cruntă. Amintindu-și de viața înstărită pe care o ducea la casa părintească, hotărăște să se întoarcă acasă la tatăl său, sperând să poată fi iertat – motiv al iubirii părintești - *storge*[1]: „*Când era încă departe, tatăl lui l-a văzut și i s-a făcut milă de el și alergând, a căzut de gâtul lui și l-a sărutat mult./ Și fiul i-a zis: tată, am păcătuit împotriva cerului și înaintea ta, și nu mai sunt vrednic să fiu chemat fiul tău.*"- după cum

1. Andrei Pleșu, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*, Ed. Humanitas, București, 2012, p. 266: „***Risipa de iubire***. Tatăl din parabolă nu e foarte norocos. Are doi fii eminamente diferiți, care însă, până la urmă se aseamănă. Amândoi se poartă ca niște răzvrătiți, intră în conflict cu autoritatea paternă, îi sabotează averea și statutul. Fiecare greșește în felul său, dar amândoi beneficiază, fără discriminare de iubirea iertătoare a părintelui lor. Dacă vorbim de risipă de iubire este pentru că gestul tatălui depășește, în anvergură, generozitatea și căldura de care este capabil, îndeobște, un tată obișnuit. Iertarea, ca risipă a iubirii, rectifică efectele oricărei risipiri malefice. Cu risipa pe risipă călcând."

remarcăm, aspect complinit printr-o risipă de cumințenie: recunoașterea autorității suverane.[2] Decriptarea iubirii părintești conține și risipa de iubire ca iertare: „*Dar tatăl a zis sclavilor săi: Aduceţi hrana cea mai bună, și îmbrăcaţi-l, și puneţi-i un inel în deget și încălțăminte în picioare./ Și aduceţi viţelul cel mai îngrășat și tăiaţi-l să mâncăm și să ne veselim./ Căci acest fiu al meu este mort, și iarăși trăiește, era pierdut și a fost găsit.*" (*Biblia...*,1992,15: 20-24). Aspectele risipei de iubire părintească consumate în parabola *Întoarcerii fiului risipitor*, inclusiv risipa de risipire"[3], la care nu am făcut trimitere aici, arhivate în memoria umanității creștine, sunt „de natură să reformuleze imaginea comună pe care o avem despre faptul de a risipi, de a te risipi, de a orienta risipa spre pierderea de sine, sau dimpotrivă, spre mântuire" (Pleșu: 2012, 261)

Balada fiului pierdut (Blaga: 1992, 111) păstrează episodul biblic al întoarcerii a fiului „pierdut" în lume, care, la întoarcerea acasă a fiului, este văduvit de iubirea părintească, de data aceasta, fiind o risipă de iubire maternă, odată ce mama fu răpusă de dorul așteptării: *Cade din tărie luna/ pe pământ sub chip de brumă./ Zvonul stins prin noapte rece/ îl auzi din moarte, mumă?/ Lung, pe fusul tău de vrajă/ firul stelei se mai toarce./ – Oare ce-i? – S-aude pasul/ fiului care se-ntoarce*?" Dacă în parabola biblică, fiul risipitor își recunoaște păcatul de a-și abandona căminul „la schimb" cu bogăția amăgitoare, în această baladă, risipitorul rămâne definitiv pierdut în lume, nemaiaflându-și liniștea interioară: „*S-a întors risipitorul, (îl auzi din moarte, mumă?)/ A sosit și pleacă iarăși./ Umblă-n brumă ca pe lună.*" Risipitorul rămâne un ...lunatec. Viața fiindu-i o cascadă de rătăciri prin lume, fiul pierdut nu va mai afla locul. Față de legendă, balada transmite o tristețe metafizică.

---

2. Andrei Pleșu, *op.cit.,* p.265:„***Risipa de cumințenie***. Chiar dacă sura cumințeniei e jertfa ascultării, disciplina auto-impusă a uitării de sine, recunoașterea unei autorități suverane, cumințenia poate fi deopotrivă și alienare obtuză, lipsă de imaginație și curaj. Fratele cel mic a reîntâlnit, în vârtejul risipirii sale, sărăcia concretă, penuria drastică a mijloacelor de subzistență. Fratele cel mare face însă și el, în alt fel, experiența sărăciei căci se află în situația de a-și da în vileag puținătatea sufletească, sărăcia interioară. Cumințenia lui e resentimentară și revendicativă. O folosește ca argument al superiorității sale morale, se plânge că virtutea lui n-a fost răsplătită și își acuză tatăl de inechitate, de părtinire vinovată."

3. Ibidem, p. 265: „***Risipa de risipire***. Risipa ce o întruchipează fratele cel mic care optează pentru acțiunea în care libertatea e gândită ca nesupunere față de tatăl său, față de economia tradițională a familiei și față de comunitate, în timp ce fiul neascultător alege depărtarea, deci prin aceasta exterioritatea față de ordinea protectoare a mediului imediat."

„În unele legende folclorice, având un substrat antic însă în pseudomorfoză creștină, Dumnezeu rătăcește pe pământ, însoţit uneori de Sfântul Petru. Amândoi au înfăţișarea unor bătrâni înţelepţi și călătoresc incognito, cel mai adesea pentru a pune la încercare calităţile oamenilor (ospeția, dărnicia etc) și a-i răsplăti pe merituoși, respectiv a-i pedepsi pe cei răi." (Braga: 2013, 385)

Motivul peregrinilor divini este inserat și în poezia *De mână cu Marele Orb,* care ar fi trebuit să facă parte din *Pașii profetului*. Marele Orb călătorește incognito prin lume, însoțit de poet, el însuși creator de logos... poetic: „Îl duc de mana prin păduri./ Prin țară lăsăm în urma noastră ghicitori."

Deși păstrează atributul de creator, el se deosebește de Dumnezeul biblic prin ideea păgână a întrupării sale în ipostaza de Tată: „Zic: Tată, mersul sorilor e bun." Și cum Marele Orb nu este Dumnezeu întrupat în om, ci Dumnezeu deghizat în om, Marele Orb din poemul lui Blaga trebuie să se abţină de la cuvânt, căci logosul său și-a păstrat intactă puterea creatoare: ,,*El tace - pentru că i-e frică de cuvinte./ El tace - fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă."*

Direct legat de vorbirea în parabole și de discernământul divin, ,,care călăuzește pe cine voiește", este și un pasaj din Coran: „*Dumnezeu este lumina cerurilor și a pământului! Lumina Sa este asemenea unei firide, unde se află o lampă. Lampa se află într-o sticlă, iar sticla asemenea unei stele strălucitoare. Ea este de la un copac binecuvântat, măslinul care nu este nici de la Răsărit, nici de la Asfinţit și al cărui ulei aproape că luminează fără ca focul să-l atingă. Lumină asupra luminii! Dumnezeu călăuzește către lumina Sa pe cine voiește. Dumnezeu dă oamenilor pilde. Dumnezeu este Atotcunoscător.* (Coran, apud Pleșu, 2012, 70-71)

Motive biblice, reluate sau altele, se regăsesc și în multe poezii ale lui Blaga, precum: *Biblică, Umbra Evei, Moartea lui Pan, Scrisoare, Flori de mac* ș.a.

Concluzie

În modestul excurs[4] în poezia lui Blaga de inspirație biblică, am urmat Calea dinspre Eden cu dorința întoarcerii la Eden. Am apreciat critica literară care susține că Lucian Blaga, pe lângă cunoștințele în materie de filosofie, a fost și un bun cunoscător al legendelor biblice. Pasiunea

4. Excurs înțeles ca digresiuni analitice pe marginea motivelor biblice prezente în poezia lui Blaga.

pentru legendă este un adevăr validat prin opțiunea la principiul creator al legendei, și anume: elementul fantastic prin care se explică geneza lucrurilor, a lumii. Astfel, poeziile lui Blaga de inspirație biblică pot fi considerate inefabile inferențe poetice de o „*substanță făcută din cele mai înalte neliniști din care pot atinge sufletul omenesc.*" (Vianu în *Gândirea* XIII/nr.8, 1934, 309)

„Pătrunderea în profunzime și studiul detaliat al acestor mituri biblice, evidențiază Corin Braga, i-au permis [lui Lucian Blaga, n.n.] să creeze imagini poetice veritabile care să înalţe sufletul cititorului către cele mai înalte culmi: ,,*Despre Dumnezeu nu poţi vorbi decât așa: îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în gând și-l tăinuiești în suflet,/îl asemeni c-un izvor și-l lași să curgă lin/ peste picioare/ îl prefaci în soare și-l aduni în ochi,/ îl închipui om și-l rogi să vie-n sat.*[citat din drama *Zamolxe*] *"* (Braga, 2013, 387)

Bibliografie:

Biblia sau Sfânta Scriptură, București, Editura Institutului Biblic de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.

Blaga, Lucian , *Poezii*, București, Editura Albatros, 1992.

Bibliografie critică

Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, București, Editura Tracus Arte, 2013.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986.

Negoiţescu, Ioan, *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1991.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1983.

Pleșu, Andrei, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*, București, Editura Humanitas, 2012.

Puiu, Gheorghe, F. Gavril, *Sinteze literare*, Iași, Editura TipoMoldova, 2000.

Pop, Ioan, *Lucian Blaga - Universul liric,* Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

Tănase, Alexandru, *Lucian Blaga-filosoful poet, poetul filosof*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

Vianu, Tudor, „Lucian Blaga, poetul", în *Gândirea*, XIII, nr. 8/decembrie, pp.305-310, 1934.

Vrabie, Gheorghe (1940). *Gândirismul. Istoric. Doctrină. Realizări*, București, Editura Cugetarea, 1940.

DESPRE „TÂLCUL DRUMULUI”. RETORICA DORULUI ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA

PAL CRISTINA-DANIELA
Universitatea de Medicina, Farmacie, Științe Și Tehnologie „George Emil Palade” Din Târgu Mureș

Abstract: *The present paper focuses on one of the most unique feelings specific to the romanian culture - „dorul”. It is an element that occurs in a variety of forms and offers deepness to some of the poet's lyrical writings. Ideas like the union between the lovers, the melancholy for the lost aspects from the past, suffering and the willingness to reinforce the bond between the individual and the totality of the unharmed Universe are emphasized through „dor”. Because of its inevitable recurrence in life, we interpreted the meanings through a parallel with the motif of the road. Using different themes, motifs, symbols, figures of speech and techniques of construction, Lucian Blaga succeeds in creating an art in which the motif of „dor” appears as a manifestation of the heart, soul and spirit of the individual, as a desire to achieve the integrality of existence.*
Keywords: *dor, road, soul, aspiration, poetical sense*

Înțelegând procedura de „supraimpresionare”(Benoist:1995,11) ca interpretare a fiecărui semn perceput de intelectul nostru, fără de care acestea ar rămâne incomprehensibile, descifrăm că există un palimpsest de imagini ce revin odată cu apariția oricărei noi percepții, senzații reînviate, în mod instinctiv, printr-o manieră retroactivă.

Putem admite un lucru, un fapt, o realitate, doar dacă pot fi asociate cu un precedent sedimentat în memoria noastră. Acest adevăr a fost susținut de gânditori din toate timpurile: „Nu vezi decât ceea ce cunoști.” (Goethe); „Cunoașterea noastră depinde de o reminiscență.” (Platon); „Nu putem admite existența unui lucru dacă nu-i putem atribui o semnificație,”(Cassier) „Cuvântul *durere* nu începe să însemne ceva decât în momentul când reamintește memoriei de o senzație pe care am mai încercat-o.” (Diderot) (apud Benoist, 1995: 12)

Orice semn corespunde unei impresii trăite deja, iar orice senzație reînvie în conștiință o „schemă mintală uitată” (Cf Benoist:1995,12).

Putem afirma că această „dorință puternică de a (re)vedea ceva sau pe cineva drag, de a reveni la o stare sau îndeletnicire preferată" (1984, 316) se potrivește cu definiția pe care DEX-ul limbii române o oferă pentru DOR, chiar boala, durerea sufletească despre care vorbea Cassier. Structuraliștii ar aprecia profunzimea sensului susținută, la nivel fonetic, de muzicalitatea lexemului: vocala ***o*** închisă de o consoană gravă și de una vibrantă, ceea ce sugerează o închidere a spațiului, dând sentimentul golului existențial.

Aproape intraductibil în alte limbi, „dintre toate ipostazele Erosului mito-folcloric românesc, DORUL e latura lui cea mai elevată, spiritualizată și înnobilată" (DEX:1984, 316).

După cum Constantin Noica afirma în legătură cu statornicia cuvântului și a funcției acestuia, „lecția lui este de așa fel, încât te întrebi dacă orice adâncire în această limbă, spre a nu mai vorbi de orice rătăcire, nu prezintă până la urmă o simplă *rătăcire la dor*" (1996, 246), în sensul că în jurul cuvintelor se formează un orizont de nedeterminare și de râvnă, unul de DOR. Prin formatul său, termenul reprezintă o contopire, nu o compunere, o „alcătuire nealcătuită" (1996, 247), fiindcă s-au contopit în el durerea și plăcerea. Dacă în limba greacă ar trebui să fie tradus cuvântul DOR, acesta s-ar numi *plăcere de durere*, iar în germană – *căutare de negăsire*. (Noica: 1996, 247) În *Stilistica funcțională a limbii române* (1973), Ion Coteanu identifică ipostaze ale dorului. Astfel, *dorul – dorință, poftă de ceva sau cineva, atracție către ceva sau cineva* poate fi considerat ca derivat din forma verbală *a dori,* apropiere semantică corespunzătoare și în expresia *a duce dorul* (cuiva sau de ceva), în care dorul trimite la nostalgie, melancolie, care implică automat și ideea de speranță, năzuință, de atracție și dorință. *Dorul – dorință arzătoare, poftă de dragoste, atracție către dragoste senzuală* arde, topește, mistuie, pedepsește și provoacă suferință atunci când pasiunea pentru cel dorit nu mai este împărtășită; e o pasiune care aduce necazul, aspirație la dragoste, care trebuie izgonită fiindcă aduce cu ea amarul. *Dorul – durere, inimă rea* e apăsător (apăsat de amintiri), cu nuanțe de regret; există, probabil, un sens al dorului de durere fizică în Oltenia sau Maramureș (dor de cap, dor de dinți). *Dorul – compasiune, compătimire, înțelegere față de o suferință, mai ales morală* apare ca efect al empatiei. *Necesitatea de concretizare a dorului* reprezintă nevoia de atribuire a unei identități, întrucât dorul, asemenea dragostei, suferinței, este o trăire imposibil de comunicat, dificil de a fi transpusă în limbaj: acesta poate lua înfățișări diverse (plante, ființe animaliere, ființe umane, obiecte, fenomene ale naturii. Reține atenția

dorul – dragoste, o substituire semantică a celor doi termeni, o formă a dorului care le înglobează pe toate cele precedente. *Dorul – jale* are sensul general de melancolie, tristețe, nostalgie, înduioșare și subordonează jalea ca dorință de dragoste, jalea ca durere și jalea ca înțelegere, compasiune. Nu în ultimul rând, *dorul – urât* se asociază verbului corespunzător a urî, dar în sensul utilizat în lirica populară: aversiune, repulsie pentru cineva sau ceva. (Apud Coteanu: 1973, 159-185)

Pasionat de cuvintele „rostirii românești", Constantin Noica propune un descriptiv inedit al dorului: „Virtuţile lui sunt deosebite, cu adevărat împărătești: e un cuvânt tipic de contopire a sensurilor, iar nu de simpla compunere a lor; e un cuvânt al deschiderii și totodată al închiderii unui orizont; unul al intimităţii cu depărtările, al aflării și căutării; un cuvânt al ştiutului și al neştiutului, al limitaţiei și nelimitaţiei, al concretului și abstractului, al atracţiei de ceva determinat și al pierderii în ceva indeterminat. Are o splendidă suveranitate în el, dar e un cuvânt al inimii numai, și nu al gândului, după cum e un cuvânt al visului, și nu întotdeauna al faptei.... te poartă când spre trecut, când spre viitor, te încarcă și de regrete și de speranţe, îţi face uneori de îndurat suportabilul, dar alteori de nesuferit ceea ce trebuie și e bine să înduri. A plecat de la durere și a scos tot ce putea din transfigurarea ei; dar nu a trecut de spirit, a rămas prins de suflet." (1996, 388-389)

Arhiprezența dorului în existența umană îl definește ca un laitmotiv pe tot parcursul călătoriei unei vieți. În creațiile sale poetice, Lucian Blaga invocă diferite ipostaze ale dorului. Se disting astfel: dorul naiv/naivitatea copilăriei, care apare ca autenticitate a vieții în viziunea blagiană; dorul-iubire; dorul de patrie; dorul de contopire cu universul; dorul-dor, ipostaza exacerbată, o profundă suferință... plăcută. În paginile filosofice, Lucian Blaga pledează pentru dor ca „stare de nuanță" sufletească. Astfel: „Stările cele mai des cântate și exprimate sunt, precum se știe: dorul, jalea, urâtul. Ori toate aceste stări, care alcătuiesc substanţa celor mai multe poezii populare, sunt stări de ,,nuanţă". Nici unul din cuvintele *dor, jale, urât*, nu e traductibil în altă limbă. Ele denumesc stări sufletești românești.... Starea de dor e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanţe, încât de ea ţine până și vocala și consonanţele înșile ale cuvântului dor... Dorul e socotit când ca stare sufletească, când ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, când ca o vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un *alter ego*, ca o emanaţie material – sufletească a individului. Cântăreţul tratează dorul în consecinţă: i se închină sau se luptă cu el, îl transmite sau îl primește,

îl macină ca pe o materie, îl seamănă ca pe o plantă." (Blaga: 1969, 291-292)

Motivul dorului domină poezia blagiană și își face prezența chiar din primul volum, *Poemele luminii.* Poezia *Liniște* dezvoltă imaginea dorului metafizic, dorul existențial, deschizându-se cu un distih reprezentativ pentru o compoziție coerentă grație materialului lingvistic ordonat după o logică a ritmului poetic interior. Simțurile își pierd concretețea funcției, auzul și văzul confundându-se într-o sinestezie și servind receptării aceluiași stimul nocturn: „Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună". Cele două versuri constituie o metataxă a consecuției, ce revine în poezie spre a marca oprirea timpului. Acalmia nopții reprezintă momentul propice de a ajunge la starea de „increat" (Moraru: 2004, 9). Misterul, taina nopții, liniștea deschid individului poarta spre călătoria *în* și *spre sine*, prin încremenirea timpului care secătuiește semnificația poetică. Călătoria pornește de la increatul originar, de la izvorul tuturor lucrurilor: e un dor ontologic, moștenit din „strămoșii cari au murit fără de vreme" și transmis generațiilor, observăm în ultima strofă, în „cine știe ce piept". Călătoria dorului în timp, din generație în generație, respectă o linearitate evolutivă redată, și la nivelul compoziției, prin trecerea de la adresarea indirectă la adresarea directă, din finalul poeziei, de la universal („strămoșii cari au murit fără de vreme...vin să-și trăiască mai departe/ în noi/ viața netrăită.") la individual („O, cine știe –suflete-n ce piept îți vei cânta...dorul"). În același sens, fiind simbol de dependență și de reînnoire prin ciclicitate, simbolizând ritmurile vieții, luna măsoară trecerea timpului, dirijează ciclurile vieții și ale morții, amplifică starea de dor, ce se transmite asemenea unui cod genetic universal. Jocul nominal prin reluarea lexemelor „sânge" și „patimi" alături de prezentul iterativ „vin,/ vin", care se înscrie într-un continuum temporal fără început și fără sfârșit, înglobând cele trei perspective ale axei temporale (trecut, prezent și viitor) sugerează caracterul pliant al individului - un simbol al colectivității care găzduiește în sine umanitatea: strămoșii „care au murit fără de vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge, cu soare viu în patimi,/ vin, vin să-și trăiască mai departe în noi viața netrăită". Frontierele eului sunt deschise, fiind o comunicare căreia nu i se ridică niciun obstacol, o esență comună în organismul uman predat firii și în pământul cu care se confundă. În acest somn se găsesc mugurii renașterii, căci în „noaptea conștiinței se reîntâlnesc impulsurile unei vitalități solare, devenite acum ale altora, pe care eul-receptacul le primește cu toate barierele ridicate" (Pop: 1981,

25). Spațiul nocturn devine astfel o „redeschidere a ființei către existența organică, elementară." (Pop: 1981, 59)

Înlăturarea barierelor dintre poet și cosmos este ilustrată și în poezia „Dorul", în care erosul este calea esențială de pătrundere în misterele lumii. Dorința eului poetic de a se contopi cu misterele cosmosului primește expresivitate prin dorul-eros. Este un poem dominat de un puternic vitalism, ca întreg volumul din care face parte (*Poemele luminii*). Legătura dintre eu și lume este iubirea, rezonanța ei cosmică fiind explicabilă prin estetica expresionistă. Semnificativ pentru etapa vitalistă, dionisiacă a creației blagiene, setea („Setos îți beau mireasma"), arderea („Ne arde-apropierea, ochi în ochi cum stăm"), dorința („Așa de tainic tu mi-o spui și dornic") și înmugurirea/ înflorirea („și clipele să-mi pară niște muguri plini,/ din care înfloresc aievea - veșnicii") sunt stări, reacții, transformări care servesc identificării sentimentului de iubire ca integrare, întrepătrundere, asimilare a individualităților în relație, trăiri care „nu fac decât să accentueze asupra sensului său integrator sau re-integrator, în raport cu substanța stihială a lumii" (Pop: 1981, 82-83). Se dezvoltă astfel metafore ale subiectivității, care potențează exprimarea trăirilor prin semnificațiile deduse. Dorul ca stare afectivă primește concretețe, ajungând să se materializeze, la nivel corporal, în senzația de sete. Versurile: „și-ți cuprind obrajii/ cu palmele-amândouă" sugerează implicarea totală în contopirea cu celălalt, iar prin comparația implicită „cum cuprinzi/ în suflet o minune", iubirea se permanentizează prin închiderea/ (cu) prinderea în suflet, în centrul ființei, izvorul inteligenței intuitive și al sentimentelor. Dragostea rămâne o văpaie ce mistuie țesuturile la nivel biologic.

Imagistica iubirii se rezolvă prin mitul focului. Acesta întărește în plan metaforic impresia că dragostea e trăită întâi de toate ca patimă mistuitoare. Căldura pe care o produce focul din metafora „Ne arde-apropierea" devine flacăra spirituală a experienței, „așezată de alchimiștii daoiști în creuzetul interior al omului, în centrul inimii sale." (Benoist: 1995, 71) Erosul culminează în această imagine, întrucât, prin ardere, focul ridică totul de la nivelul ordinar la un rang superior. „Focul este intim și universal. El trăiește în inima noastră. Trăiește în cer. Urcă din adâncurile substanței și se arată ca o iubire. Coboară din nou în materie și se ascunde, latent ca o ură și răzbunare. Dintre toate fenomenele, el este cu adevărat singurul care poate primi atât de potrivit cele două valorizări: binele și răul."(Bachelard: 2000, 19).

Această culminare a sentimentului face ca momentul să îi limiteze

trăirea; lipsa distanţei fizice nu este de ajuns pentru ființa ce vrea să se contopească, pentru o iubire exacerbată, observăm prin concesia imediat următoare: „Și totuși tu-mi șoptești: Mi-așa de dor de tine!”. Șoapta de iubire are loc în taina învăluită de mister. E o iubire de nepătruns, spre care femeia tinde prin chemarea celuilalt. Discursivul adverbial „parcă” din versul „parc-aș fi pribeag (pe un alt pământ)” sugerează starea iluzorie, un posibil scenariu al ambiguizării conotațiilor subiective.

Un alt semn poetic de o impresionantă bogăție semantică este *marea*, fiind imagine arhetipală a vieții și a morții, a oricărui început și sfârșit. Marea definește simbolul dinamicii vieții, prin agitație, mișcare, a instabilității feminine, apele ei opunându-se stâncii – întruchipare a stabilității și a principiului masculin yang (Evseev: 2001, 101) - „Femeie,/ ce mare porți în suflet și cine ești?”. Marea păstrează aspectul elementar, stihial, cosmic, absorbind istoria și atemporalitatea în orice context. Marea ca suprafață, este cerul răsturnat, oglinda magică participând la celest care la rândul său, devine mare cu stele. Marea oferă senzaţia stagnării, a încetinirii timpului, iar mișcările și zgomotele sale sunt înecate în lumina siderală și în apă, reintră în totul indistinct și omogen, în poezie sugerând o mare de sentimente și stări, care sunt transmise, adresate direct sufletului printr-un orfism al sensibilității: „M-ai cântă-mi înc-o dată dorul tău”. Întrucât permite o receptare emoțională completă, cântecul fascinează prin ușurința prin care se imprimă în sensibilitatea receptorului, fiind totodată purtător de simboluri și mesaje sacre. Are rolul privilegiat de a se adresa direct sufletului, constituie un mod de comunicare cu divinitatea și este asociat stării de iubire. Poemul discutat aduce odată cu motivul cântecului pe cel al timpului, pentru o realizare completă. Asemenea sirenelor din mitologia greacă, femeia iubită îl ademenește pe îndrăgostit prin cântecul ei care metamorfozează timpul. Trecerea ireversibilă a timpului devine un timp infinit al iubirii, permițând permanentizarea sentimentului, dezvoltarea unei iubiri metafizici „,Mai cântă-mi înc-odată dorul tău,/ să te ascult/ și clipele să-mi pară niște muguri plini,/ din care înfloresc aievea – veșnicii”.

Pe de altă parte, de la Blaga aflăm că „existența e pentru român dor, aspirație transorizontică. Existență care în întregime se scurge spre ceva” (1969, 121), acest ceva reprezentând sensul transcendent, idealul oricărei vieți. Scurgerea dorului spre ceva sugerează existența unei direcții pe care o are dorul, iar direcția implică sensul, călătoria, „tâlcul drumului”.

Drumul reprezintă linearitatea, întrucât pornește de undeva și conduce spre ceva; are o destinație. Totodată, mișcarea în spațiu este

dependentă de mișcarea în timp, semnul poetic *drum* numind chintesența cronotopului: „indiciile timpului se relevă în spaţiu, iar spaţiul este înţeles și măsurat prin timp" (Bahtin: 1982, 295).

Drumul „înainte" are perspectivă, un sens pozitiv de evoluție, afirmație și creație. Utilizate și în lumea antică, calea dreaptă, calea directă reprezenta drumul împărătesc sau calea regală, expresie aplicabilă și ascensiunii sufletului și reprezintă o metaforă a drumului direct către Dumnezeu (Cf Chevalier, Gheerbrant: 1995, 237), calea creației adevărate. În unele poezii se face aluzie la această drum prin numele Via Apia(Rațiu: 2009, 95), „o metafizică a trecerii de la viață la moarte." (Simion: 1984, 145)

Ca sinonim al *drumului* se utilizează termenul *cale*, în a cărui paradigmă se încadrează substantivele *călător* și *călătorie*. Prin călătorie, se vorbește despre *devenire,* despre *inițiere, cunoaștere, descoperire*, despre metamorfozare și definire a destinului, fiind, în acest context, predominantă imaginea eului *homo viator*. Simbol al căutării, perfecționării, *călătoria* este întotdeauna prelungirea unui centru, depărtarea de un centru sau căutarea unui centru și, prin urmare, o devenire spirituală prin ajungerea la esența cea mai pură. E manifestarea refuzului de stagnare și materializarea dorinței profunde de schimbare și de căutare a unui tezaur material sau spiritual. Dintre cele mai dificile călătorii existente în viața unui om e căutarea adevărului, iar ultima călătorie a omului e moartea. (Evseev: 2001, 30) Semnificația călătoriei simbolice e determinată și de coordonatele spațiale: pe orizontală, pe verticală, ascensiune/ anabază și coborâre/ catabază.

În opera lui Blaga, semnul poetic are semnificaţia de existență, destin: „drumul ne știe secretele ținte" *(Prezență),* „că-n drumuri la capăt te așteaptă/ nu moartea ci altă poveste" *(Iubire),* „mai e nevoie de vreun drum?" *(Strofe de-a lungul anilor)* și are implicații profund afective întrucât poartă adeseori dorul: „tâlcul drumului e dorul" (*Tâlcuri*), „Pe poteca mea de dor" (*Cântec în noapte*), „Pe-un drum ne duce dorul-dor" (*Dorul-dor*), „Plâng spre zarea dorului/ cu lacrima norului" (*Cântecul călătorului în toamnă*), „La obârșie, la izvor/ niciun drum nu se întoarce/ decât în chip de dor" (*Cântecul obârșiei*).

Dat fiind că „tâlcul drumului e dorul", drumul preia un sens metafizic prin asociere cu dorul. În poezia *Tâlcuri*, drumul complinește sensul etic al dorului. Aceasta își datorează coerența unui paralelism sintactic, anaforic, un ansamblu de structuri sintactice divizate în segmente inegale ca dimensiuni. Paralelismul sintactic este definit de corespondența sintactică a propoziției până la ultimul vers al poeziei, dar și de identitatea schemei

sintactice: subiect – atribut – negație – verb copulativ – nume predicativ. Anafora, marcată de începerea versului cu lexemul simbol – tâlcuri, susține paralelismul sintactic în primele șase versuri și revine în versul cu numărul opt dintr-un total de nouă versuri: „Tâlcul florilor nu-i rodul,/ Tâlcul morții nu e glodul./ Tâlcul flăcării nu-i fumul,/ Tâlcul vetrei nu e scrumul./ Tâlcul frunzei nu e umbra,/ Tâlcul toamnelor nu-i bruma,/ Dar al drumului e dorul,/ Tâlcul zărilor e norul,/ Ducăușul, călătoru.”. E o serie de metafore cu verbal la forma negativă, în realizarea cărora drumul, de la comparaţie la substituire, este întrerupt de negaţii. Ca o concluzie, conjuncția adversativă „dar” impune dorul ca „tâlc al drumului”: ROST și ROSTUIRE. O posibilă inferență, apare tâlcul zărilor – norul.

Interesantă este analogia dorului cu motivul norului în poemele care au în centru drumul. Astfel, în postuma „Cântecul obârșiei”, întoarcerea la origini reiese dintr-o paralelă simbolică cu un ecosistem natural având ca subiect ciclul apei: „La obârșie, la izvor/ nicio apă nu se-ntoarce,/ decât sub chip de nor”. Poemul redă credința poetului că „dorul originilor duce la cunoașterea lor metafizică” (Chioaru: 2008, 156), dorul devenind forță metafizică, dor universal „O, drum și ape, nor și dor,/ ce voi fi, când m-oi întoarce/ la obârșie, la izvor?/ Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?”.

Gaston Bachelard susținea că *norii* „se numără printre obiectele poetice cele mai onirice. Sunt obiectele unui onirism al luminii zilei. Ei determină reverii facile și efemere.” (1995:10) Stârnesc în noi o viață imaginară molatică, induc stări imprecise, nedefinite, care în construcția metaforică „Plâng spre zarea dorului/ cu lacrima norului” (Cântecul călătorului în toamnă) reflectă specificul trăirilor de dor – contradictoriul din „Jalea rătăcirilor,/ mohorul mâhnirilor”. „Zarea dorului” este o metaforă a misterului ascuns, o aspirație spre zările îndepărtate și mult râvnite ale ființei, a atracției depărtărilor, a spațiilor cosmice ilimitate. E o tendință de voință spre eliberare de materialitatea mundană covârșitoare.

Poemul „Cântec în noapte” completează semnificațiile drumului cu lexeme din câmpul semantic al timpului, unde cronotopul primește drept atribut – eternitatea: („Lung e drumul, ceasul lung”): „[...] drumul la Blaga nu se sfârșește. Capătul nu este determinat și niciodată ajuns. E, mai întâi, vorba de un drum interior, apoi de rătăciri și drumuri într-o lume de păcate frumoase”(Simion: 1984, 144). În acest context, drumul nesfârșit găzduiește *dorul-suferință* care îl desparte de ființa râvnită. Simbolul pietrei nu reprezintă în acest caz treptele unei ascensiuni spre idealul dorit, ci dimpotrivă, devin obstacol: „Pân’ la tine nicio piatră/ Nu mai vrea să-mi fie treaptă. Pietre sunt și iarăși pietre./ Pe *poteca mea de*

dor" (metafora ce va anunța *dorul-dor*)

O altă ipostază a dorului apare în „Strofe de-a lungul anilor", în care metafora „ne-alină-n vară verde dor" validează „constanţa conștientizării de sine și încărcarea de valoare a Eului personal în toate formele de posesie și de afirmare de sine, deoarece posesia (dorului) este privită ca evoluând atât în siguranţă, cât și în autoapreciere" (Rațiu: 2009, 64).

În „Cântecul spicelor" stă la bază un paralelism simbolic între regnul vegetal – „spicele" – și cel uman –„fetele". Cele două entități au în comun aspirația spre împlinirea prin iubire, dorind să depășească mediul din care fac parte pentru a intra în orizonturi în care dragostea poate fi plenară „Spicele-n lanuri de dor se-nfioară de moarte,/ când secera lunii pe boltă apare./ Ca fetele cată, cu părul de aur,/ la zeul din zare." Prin comparație, spicele sunt asemuite cu niște zeități feminine care tânjesc pentru unirea cu zeul-lună. E o oximoronică stare de dor, în care contrariul constă în plăcerea de durere – un dor de a sfârși sub acțiunea râvnitului, dor generat de stimularea erosului până la limitele morții.

Nu în ultimul rând, „Dorul-dor" reprezintă cea mai profundă dintre suferinţele plăcute, un chin din care s-a scurs dulceaţa veninului. Dorul-dor e însumarea tuturor dorințelor, aspirația către absolut formând o forță copleșitoare, căreia niciun individ nu i se poate opune, omniprezentă, existentă dintotdeauna, din afara dimensiunii obișnuite, dintr-o lume metafizică, pentru că dorul-dor „n-are amintire și nici speranţă". E o stare fără trecut, fără viitor, care nu se plasează pe axa orizontală a temporalității, aflându-se într-o perpetuă verticalizare, o combustie totală a ființei de care nimeni nu poate scăpa „Nesfârșit e dorul-dor./ Bate-n valea tuturor."

Într-unul dintre *Eseurile despre vârstele poeziei* (1990), Vasile Fanache observă că, pentru Blaga, „starea de dor este chipul cel mai sugestiv pe care poetul îl dă trecerii, clipei intrate în devenirea impasibilă, asupra căreia nu se poate reveni decât în limbajul metaforei." (1990, 112). „Căci dorul ce „n-are amintire/ și nici speranţă", „prelungește existența temporală a omului într-o metafizică vitalistă, fiind un vector al destinului" (Chioaru: 2008, 156): „Pe un drum ne duce dorul-dor,/ pe un drum/ ce dincolo de orice călător/ mai are o prelungire" (*Dorul-dor*).

***

Lucian Blaga trasează posibile linii de existenţă ale dorului, ajungându-se la concluzii potrivit cărora, dorul este o mișcare simpatetică, adânc pătimită, de comuniune cu celălalt, o mișcare „muzicală" a unui om total: inimă, suflet, spirit. Este năzuinţa atingerii unei plenitudini, realizarea unei integralităţi existenţiale: fie contopirea fizică și metafizică a dietei

masculin - feminin, fie confundarea cu natura ori cu totalitatea lumii, înțeleasă în sens mioritic, adică incluzând atât viața, cât și post-viața. „Receptivitatea, cu deschidere cosmică, a poetului la o lume fenomenală este dominată de o sensibilitate metafizică structurală care transformă percepția într-o punte de salt a imaginației orientat spre adânc" (Gană: 1995, 20).

Universul sensibil este manifestarea unei existențe ce tânjește spre absolut, care poate fi contemplată în cele mai profunde forme ale trăirilor, particularizate în *dor*. Prin tipul de sensibilitate, prin modalitatea de percepere a lumii, prin finețea viziunii poetice, Lucian Blaga reușește să dea glas unui sentiment unic, specific național, „intraductibil" nu doar în alte limbi, ci și în limba mamă, la nivelul sensurilor – *dorul-dor.*

BIBLIOGRAFIE:

BIBLIOGRAFIE DE AUTOR

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, București, Editura Humanitas, 1995.
Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura ELU, 1969.

VOLUME DE CRITICĂ LITERARĂ

Chioaru, Dumitru, *Poetica temporalității*, București, Editura Aura, 2008.
Fanache, Vasile, *Eseuri despre vârstele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1990.
Moraru, Cornel, *Lucian Blaga – monografie*, Brașov, Editura Aula, 2004.
Pop, Ion, *Lucian Blaga – universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
Rațiu, Bogdan, *Lirica postumă a lui Lucian Blaga. Abordare semiostilistică*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Editura Cartea românească, 1984.

DICȚIONARE

*** *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei, 1984.
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*,Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol.1, București, Editura Artemis, 1995.

VOLUME DE TEORIE LITERARĂ ȘI STILISTICĂ/ FILOSOFIE

Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, București, Editura Univers, 1995.
Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, București, Editura Univers, 2000.
Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 1982.
Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, Traducere de Smaranda Bădiliță, București, Editura Humanitas, 1995.
Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei, 1973.
Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească,* București, Editura Humanitas, 1996.

SENZAȚIA EROTICĂ ȘI SENTIMENTUL METAFIZIC LA BLAGA

DENIS-ALIN-FLORIN DIACONU
DANIELA-MARIA NICA

Universitatea din Craiova

Abstract
The purpose of this paper is to point out the metaphysical nature of the eros in Lucian Blaga's poetry. His whole literary work expresses the necessity of the cosmic harmony's recovery. This cannot be achieved by any other way but strengthening the mystery of the Universe. The poet suggests some means of knowledge based on the devotion for the unseen's spell. The woman is perceived as a divine entity that owns an indecipherable secret. Love is eminently platonic to Blaga, it entails singing the beauty of the deified woman.
The world that he builds trough the power of his lines seems to be always predisposed to some sort of ionization. Our analysis is focused on the Poems of Light. We will use in our research a comparison to the poetry written by Tudor Arghezi.
Keywords: metaphysical, platonic, ionization, eros, mystery

În alcătuirea operei sale poetice, Blaga recurge în mod constat la un procedeu de reducere a materiei la starea inițială de grație (*lumina dintâi),* o transfigurare a obiectului în concept. Tehnica reprezintă un instrument indispensabil ilustrării poziției filozofice a autorului. Astfel, este propus un univers eminamente imponderabil, susceptibil la închegarea unei relații de uniune deplină, spre care eul creator își îndreaptă năzuințele. Erosului îi este atribuit un rol cu mult mai însemnat decât acela al unui factor mediator în procesul de identificare cu elementele constitutive ale naturii, proces care implică esențializarea acestora si aproprierea lor de către ființa poetului până la stadiul de simbioză. Blaga creează in țesătura spațio-temporală o buclă a cărei principală lege de guvernare este tendința de trecere într-o stare de unitate plasmatică. Așa cum arată Ion Pop poezia-program *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* „exprimă

raportul dintre eu și univers în termenii săi ideali ca o relație fundamental erotică"[1], fenomenul întemeindu-se pe contribuția sine-qua-non a unei prezențe feminine purtătoare a *misterului* incredințat de către Lucifer metamorfozat:

„Când șarpele întinse Evei mărul, îi vorbi
c-un glas ce răsună
de printre frunze ca un clopoțel de-argint.
Dar s-a-ntâmplat că-i mai șopti apoi/ și ceva în ureche".
(Lucian Blaga, *titlul poemului)*

Este reliefat caracterul inexpugnabil al acestei taine, devenită particularitate inerentă feminității:

„Nici Dumnezeu n-a auzit ce i-a șoptit anume,
Cu toate că a ascultat și el".
(Lucian Blaga, *titlul poemului*)

Ea servește drept principal catalizator al unei ionizări delirante care, cuprinzând materia in totalitatea sa, dă în importantă masură *sentimentul metafizic* specific liricii blagiene.

Senzația erotică

În prefața la o antologie de poeme erotice românești, Eugen Simion susține, pe bună dreptate, că „există structuri lirice care se întalnesc peste timp, există teme, atitudini care nu țin seama de stiluri sau mai bine zis, le transcend. Din această perspectivă, și numai din ea, Blaga stă alături de Alecu Văcărescu".[2] E drept că poezia din prima etapă de creație (cea care face obiectul analizei noastre) prilejuiește întrezărirea unor mici reminiscențe neoanacreontice, fapt lesne de explicat, pentru că în demersul său poetic Blaga pleacă de la propria-i experiență, însă cât de mult se îndepărtează el de poeții noștri dintru-început e limpede pentru oricine îi parcurge opera. Diferența esențială, dincolo de absolut orice considerent estetic, rezidă în faptul că Blaga e onest și loial, iubește o singură femeie, iar pe aceasta o iubește ca pe o ființă ontologică și nu ca pe o amantă. Blaga este in mod inevitabil galant închinând poeme femeii iubite, însă izvorul exatazului său e mai degrabă o recunoștință paroxistică (față de cea care i-a revelat sensul existenței) decât o dorință mistuitoare,

1. Ion Pop, *Lucian Blaga - Universul poetic*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 77.
2. Eugen Simion, Aurel George Boeșteanu, *Florilegiu de dragoste: Poeme,* Editura Minerva, București, 1981, p. 17.

e însetat de contopirea cu particule cosmice ireductibile și nu animat de trăiri organice. Dacă e să căutăm un Blaga anacreontic, unul capabil de un sâmbure de reproș și care să apeleze la inepuizabila strategie a jertfei, îl vom întâlni într-o variantă a poeziei *Frumoase mâini* scrisă în registru umoristic:

„Te văd și-acum plecată pe cadavre
Și simt un gând cum încolțește în mine.
În ochi cu scînteieri de nebunie
Îmi vei ținea cîndva
Cadavrul inimei în mînă
Și cine știe
În ea-ți vei căuta
Cu un cuțit de-argint
Icoana Ta
Frumoasa și nebuna mea hienă!... ”

Acesta rămâne un caz izolat, o secvență ludică parte a unei viziuni alternative străine de principiile estetice și filosofice ale autorului. Blaga propune un eros prin excelență pur, modalitate de recuperare a unei armonii cosmice.

Critica a postulat în mod vădit statul privilegiat de care se bucură femeia în lirica blagiană, ea este singura care poate prilejui eului creator accesul la spațiul genezei, unică rămășiță a miracolului facerii lumii. Privirile iubitei devin codul scrierii metamorfozelor energiei primordiale:

„Lumina ce-o simt năvălindu-mi
în piept când te vad - minunato,
e poate ca ultimul strop
din lumina creată în ziua dintâi”.

Ea este întruparea forțelor de atracție universală, constituind centrul de interes al compoziției gnoseologice. Vraja sa asigură un canal de comunicare cu stihiile mineralizate:

„Ca să-l aud mai bine mi-am lipit
de glii urechea - indoielnic și supus –
și pe sub glii ți-am auzit
a inimei bătaie zgomotoasă.
Pământul răspundea”.

Și tot aceasta e în măsura să execute o reactualizare a granițelor spațio-

temporale, să ofere o mostră de expansiune năvalnică a materiei:

„Frumoaso,
ţi-s ochii-așa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare
că ochii tăi, adânci, sunt izvorul
din care tainic curge noaptea peste văi
și peste munţi și peste seșuri
acoperind pământul
c-o mare de-ntuneric”.

Această serie de proprietăți particulare, de sorginte transcendentală, o situează pe femeie într-un sector cu totul aparte al existenței, ea este deopotrivă un produs al tainei universale, cea mai izbutită dintre variațiile de înșiruiri ale particulelor pe care a putut-o plăsmui Marele Anonim, și element integrat sus-numitei taine ca factor de susținere și propagare. În fapt, ea devine indispensabilă alcătuirii Universului și principal instrument de receptare al ordinii stabilite:

„Și-acum, când tu-mi îneci obrajii, ochii
în părul tău,
eu, ameţit de valurile-i negre și bogate
visez
ca valul ce preface-n mister
tot largul lumii e urzit
din părul tău”.

Trasând contururile ipostazei în care apare femeia vom încerca să indentificăm pârghiile ce sprijină piedestalul pe care a fost înălțată. Ar fi o eroare să considerăm că eul biografic a fost lipsit cu desăvârșire de suferințele născocite din firul epic al unei iubiri, însă eului creator îi este absolut străină starea de revoltă. Analizând versuri precum:

„Te-am întalnit apoi pe tine.
O, câți ghimpi, câți ghimpi aveai!
dar n-am voit să te despoi
credeam c-o să-nflorească”.

Nu putem să constatăm decât urmele unei resemnări inofensive, încrustată cu câteva luciri melancolice. În preajma iubitei, vocii poetice i se retrage dreptul de a se îndoi, niciodată nu va fi articulat un mesaj

care să zdruncine culmile pe care e așezată aceasta, nu cunoaște tonul invectivei și nu ar avea cum să îl cunoască. „Susținută de o mare idee despre iubire, cântând femeia-zeiță, poezia lui Blaga este în chip necesar gravă, solemnă, imnică. Mai exact ea își găsește formula depășind pura expresie a uimirii descoperirii, exclamația, dându-i o respirație mai largă și sublimând strigătul ce răsună în mai toate *Poemele luminii* în fraze incantatorii, pe care le însoțește cu o gestică elocventă, reținută, stilizată în sensul ritualicului".[3] Trebuie să menționăm că aici miza jocului erotic e una absolută. Blaga toarnă în plăci de celuloză și pergament o mașinărie menită să aducă *lumina* într-o lume căreia îi este amenințată strălucirea imergentă, fiind dezgolită de podoabele sale sub presiunea vătămătoare exercitată de eforturile celor care slujesc unei paradigme epistemologice secătuitoare. Întreaga sa gnoză e construită sub patronajul miracolului iubirii, erosul este fluidul germinativ care cuprinde întreg sistemul blagian și îl pune în mișcare, în afara acestuia cunoașterea și integrarea cosmică trec în sfera inaccesibilului. Sursa valențelor transcendentale aparținânde femeii se găsește în profunzimile acesteia, sondabile exclusiv eului creator:

„Nu-mi presimţi iubirea când privesc
cu patimă-n prăpastia din tine
şi-ţi zic:
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare!?"

Acesta pretinde o percepție complexă care uzează simțuri multiple si stârnește o impresie copleșitoare asupra celor doi interlocutori angajați într-un dialog metafizic care pune în joc toate resursele potențiale de comunicare. Fiecare dintre ei trece pe rând din postura unui subiect care exercită stimulul zguduitor, de natură să inducă procese cognitive imediate, în cea de obiect al unei excitații globalizante, care nu poate decât sa determine o reacție de adaptare la noul context senzorial-lingvistic.

„Nu-mi presimţi tu nebunia când auzi
cum murmură viaţa-n mine
ca un izvor
năvalnic într-o peșteră răsunătoare? "

Se naște o senzație erotică vibrantă ale cărei modulații vor dirija

3. George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga. Monografie,* Editura Minerva, București, 1976, p. 261.

dislocări importante in ordinea psiho-afectivă a perechii. Conținutul mesajului pe care eul liric i-l adresează iubitei pus în termeni de maximă eficiență ar putea fi *pricepe cât de mult te iubesc și îngrozește-te împreună cu mine de proporția hiperbolică a acestor sentimente*. Grupul verbal *numi presimți,* care dă titlul poeziei, este repetat de trei ori și sugerează deopotrivă nevoia mistuitoare de împărtășire a stărilor de exaltare prilejuite de contemplația asupra efectelor aferente legăturii lor și opțiunea pentru un tip superior de comunicare, al cărei suport oscilează între materie și esență. Considerăm că aici sălășluiește principalul mobil din spatelele raportului dintre îndrăgostiți, așa cum apare el în lirica blagiană. Autorul *Poemelor luminii* are cultul cuvântului, pentru el sentimentul erotic și cântarea femeii sunt indisolubile, iar o eventuală sancționare la nivelul discursului a metehnelor iubitei ar echivala cu sfâșierea nucleului algoritmului existențial prescris, ar însemna să pericliteze sistemul pe care l-a organizat și, poate mai important de atât, să piardă singurul său avatar integrabil în acest sistem, căci ființa umană nu poate nutri afecțiune față de o versiune a sa decât daca aceea prezintă disponibilitate afectivă. Chiar în perioada de creație din urma asfințitului iubirii, versurile lui Blaga vor „menține gravitatea de ton și de sentiment a poeziei imnice și, ceea ce este aparent surprinzător, atitudinea idolatră față de femeie.Vina ei de a nu fi întreținut flacăra iubirii sau de a fi înăbușind-o plecând provoacă mai degrabă plângerea decât reproșul”[4]:

„Tîrziu, pe la ceasul amărăciunii,cînd am
văzut că-n zadar
cuvintele toate mi le-am rostit,
că pînă la tine înţelesul lor n-a mai ajuns,
în noapte-am ieșit.
Crezusem, vai, cu tărie
că niciodată sfîrșit nu va fi.
Ţi-am spus uneori: ia sfatul vestalelor
dacă flacăra vrei s-o-ntreţii.
Ţi-am zis alte dăţi: vezi tu jeraticul,
truda în vatră?
Din fumul albastru ce iese
Mereu cerul se ţese”.

4. *Ibidem,* p. 262.

„Învinuirea, câtă este, e repede alungată, trece în compătimire”:[5]

„Bănuiesc că ai stat încă mult timp la
masă, în jale
cu capul în mîini,
cu privirea pierdută-n ocoalele tale de vis.
Bănuiesc că nici astăzi nu-ţi este uşor
în cetatea cu punţile trase”.

Sentimentul metafizic

Ajunși în acest punct al analizei, se impune abordarea sistematică a ipostazelor în care eul creator apare, cu structura sa afectivă internă și mutațiile acesteia pricinuite de acțiunea agentului iubirii. Intervenția salutară a feminității produce o fertilă verificare a principiilor contopirii esențelor și a apropierii metafizice, servind drept resorturi ale unor noi elanuri cosmice. Acestă mărturie de netăgăduit a posibilității unei simbioze desăvârșite, căci ființa iubitei orbitează printre corpuri cerești intangibile celorlalți, produce cadrele apoteotice:

„Pe-un pisc,
Sus. Numai noi doi.
Așa: când sunt cu tine
mă simt nespus de aproape
de cer.
Așa de aproape,
de-mi pare că de ți-aș striga
în zare - numele -
i-aș auzi ecoul
răsfrânt de bolta cerului.
Numai noi doi.
Sus”.

Eul creator execută o filtrare a propriei conștiințe în concordanță cu exigențele epuratoare ale eroticului, el este îndrăgostitul care se bucură de favorul căilor nepătrunse, cunoaște eliberarea din strânsorile butucului solitudinii. Femeia iubită „este singura prezență asupra căreia metafora luminii integratoare se extinde, exprimându-se în termeni identici cu cei ce caracterizau însuși subiectul poetic[…] Erosul apare deci de la început ca atenuare sau anulare a principiului alterității, constituind puntea de

5. *Ibidem*.

legătură cu realitatea originară a universului”.[6] „Dacă eul stihial aflat în luptă cu limitele corporale” [7]avea sau nu nevoie de aceast sprijin empiric, în sensul de experiență biografică inductoare a stării de inspirație, pentru ridicarea unui monument spiritual, care se întâmplă să atingă asemenea proporții, e discutabil, însă faptul că apariția sa este de neevitat și că survine ca o evoluție firească a lucrurilor ne este limpede. Orice evadare aduce cu sine o nouă încarcerare, îngăduindu-ne statuarea unui verdict sentențios în spirit sorescian, însă Blaga nu va simți niciodată greutatea noilor lanțuri care i-au încătușat inima, căci el devine vasal credincios al iubitei. De ce? Poate fi pentru că poetul dorește cu înverșunare să iubească (în sens strict platonic) și are nevoie să iubească: afectul eului biografic se întâlnește în chip fericit cu necesitatea eului creator, pentru care senzația erotică constituie un ultim mijloc de cunoaștere.

Întorcându-ne privirile asupra mecanismelor de funcționare ale erosului în creația blagiană, vom descoperi de la primele contacte caracterul său esențialmente platonic. După cum am mai arătat, feminitatea seamănă în eul creator sâmburii unor impresii fantasmatice care se dezvoltă, fără întârziere, într-o luxuriantă floră a jubilației metafizice. Să observăm, de pildă, forma sub care apare la Blaga ceea ce aduce cu o senzație tactilă:

„Nu-mi presimţi văpaia când în braţe
îmi tremuri ca un picur
de rouă-îmbrăţişat
de raze de lumină?”

Dincolo de expresivitatea versurilor, sesizăm nemijlocit că ele surprind cadre ale materiei regăsită pe rând în toate stările de agregare și, foarte important pentru analiza de față, propun o dinamică vădită a traseului acesteia, ea se orientează totdeauna în vederea unei ionizări, se diluează până la coincidența cu *lumina.* Contactul cu iubita este inevitabil mediat de Marele Tot:

„Un vânt de seară
aprins sărută cerul la apus
și-i scoate ruji de sânge pe obraji.
Trântit în iarbă rup cu dinţii-
gândind aiurea-mugurii
unui vlăstar primăvăratic”.

6. Ion Pop, *op. cit.*, p. 78.
7. *Ibidem.*

Poemul care oferă o efervescență senzorială ceva mai pronunțată este *Noi și Pământul:*

„Atâtea stele cad în noaptea asta.
Demonul nopții ține parcă-n mâni pământul
și suflă peste-o iască
năprasnic să-l aprindă.
În noaptea asta-n care cad
atâtea stele, tânărul său trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug".

Dacă alăturăm această secvență unor versuri din poezia argheziană ne va fi limpede discrepanța dintre setea de integrare a fragmentului uman în ansamblul cosmic de la Blaga și tensiunile organice pe care le provoacă erotica în creația poetului *Florilor de mucegai:*

„Si-a dezvelit sărind
Bujorul negru și fața.
Parcă s-a deschis și s-a închis cutia

Unui giuvaer, de sînge.
Aș pune gura și aș strînge.
Statuia ei de chihlimbar.
Aș răstigni-o, ca un potcovar
Mînza, la pămînt,
Nechezînd".

Nici chiar aici patima lui Blaga nu iese de sub egida metafizicului, idila desfășurându-se în continuare într-un spațiu ale cărui elemente cunosc o tendință de diafanizare. Pasiunea eului creator vizează aceleași aspecte complexe ale locului pe care ființa umană îl ocupă în univers. Aparenta apropiere fizică e asimilată unor procese naturale de proporții macrocosmice:

„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"

În vreme ce Blaga va ocroti totdeauna misterul erotic, evitând reducerea acestuia la componenta sa carnală și conferindu-i calitatea de pilon central al imaginarului său poetic, Arghezi îl demitizează, aducându-l la stadiul de realitate biologică dizgrațioasă, chiar repulsivă în absența feminității:

„Doamne! mîna se pune,
Trupul se-ncovoaie, se lipește, se supune,
Oftatul șovăie, înecul vine,
Și se zguduie mădularele, pline
Ca niște struguri, cu chin,
Ciorchin în ciorchin
Și boabe pe boabe".

Finalul poemului e cel pe care îl așteptam, idila culminează cu un triumf al luminii, prilej de rescriere a principiilor fundamentale. Vraja cuprinde în flăcările ei întregul spațiu al corpului ceresc, care în condițiile date devine o metonimie a sumei experiențelor spirituale și materiale umane. Iubirea se consumă în sacrificiul total, săvârșit sub oblăduirea Marelui Tot, prin care e reaccesată liniștea inițială.

„În zori când ziua va aprinde noaptea,
Când scrumul nopţii o să piară dus
de-un vânt spre-apus,
în zori de zi aș vrea să fim și noi
cenușa,
noi și - pământul".

Prin volumul său de debut Blaga oferă literaturii noastre o viziune eminamente platonică asupra erosului, pe care îl ia de sub umbra unui copac aflat pe malului lacului și îl plasează între exoplanete și zodii.

Bibliografie :

Arghezi, Tudor, *Flori de mucegai,* București, Editura *Cultura Națională,* 1931.

Blaga, Lucian, *Opere. Vol.1 - Poezii antume,* București, Editura Minerva, 1982.

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga: Monografie,* București, Editura Minerva, 1976.

Pop, Ion, *Lucian Blaga - Universul poetic*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Simion, Eugen, Boeșteanu, Aurel, *Florilegiu de dragoste: Poeme,* București, Editura Minerva, 1981.

PROCEDEUL REPETIȚIEI ȘI VALENȚELE SALE – INDICATOARE SEMANTICE ÎN CONSTRUCȚIA POETICĂ BLAGIANĂ

TEONA FARMATU

Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca

Abstract: *By analyzing the Lucian Blaga's poetry, this paper aims to argue how the form of poems contributes significantly to the creation of meaning through the stylistic figure of repetition. From the first volume, „Poems of light", the repetition gains, beyond an aesthetic function, an ontic one specific to the Lucian Blaga's consubstantiality between the poetic subject and the universe. During this approach, the repetition multiplies its phenomenalizations, in order to a significant part of the global meaning of the text is due to it. The major conclusion of this paper consists in highlighting a pattern of a continuous and ethereal aspiration to the self-world osmosis depending on Blaga's creative stages.*
Keywords: Lucian Blaga's poetry, repetition, consubstantiality, signifier, signified.

Procedeu recurent în construcția textului poetic, repetiția își cristalizează forma atât prin poziționarea sa, cât și prin rolul său de indicator semantic, astfel încât sensul se creează odată cu reluarea anumitor secvențe. Devenite nuclee formale și semantice, reluările de sintagme, cuvinte, propoziții sau, deopotrivă, fraze echivalează cu revelarea unor sensuri latente, posibil de reliefat printr-o analiză de sorginte formală, dar cu predilecție spre pătrunderea în semnificație și în lărgirea aparentei sale constrângeri de semnificant. Astfel, în poetica blagiană, repetiția se instituie drept figură dominantă, proliferând sensul și susținând ritmul discursului poetic.

În formularea lui Ștefan Munteanu, „figurile au calitatea de a lărgi,

de a spori limitele percepției" (Munteanu, 1972, 177), prin urmare, de „a crea imagini" (Munteanu, 1972, 177), ceea ce conduce la echivalența cuvântului cu imaginea. Dacă metafora este o „metamorfozare semantică" (Munteanu, 1972, 177), după cum afirma Jean Cohen, modificând până la înlocuire sintaxa lumii poetice și producând imagini care își conțin propria realitate, repetiția, deși considerată departe de a fi situată ca importanță lângă tropul amintit, amplifică sonoritatea și semnificația textului care o conține, producând modificări la nivel global printr-o reiterare cu rol esențializator. Așa cum la nivelul semantic al poeticii blagiene, lumina, strălucirea sporesc dimensiunea misterului, de asemenea, repetiția nu apare spre a tranzitiviza limbajul, ci, din contră, spre a-l întoarce la el însuși, la valențele sale ontologice și generatoare de sensuri. La Blaga, figura repetiției, privită ca *eidolon* – imagine – creează direcții ideatice, acestea alcătuind sfera lui *eidos.* Repetiția își preia rolul de mantră originară și își exercită virtuțile creatoare spre a *re*-crea sensul unui semnificant, care, prin *de*-contextualizarea sa din limbajul comun, se ramifică în cel poetic prin idei.

Așadar, lucrarea de față urmărește evoluția și valențele figurii stilistice a repetiției, aceasta derivând spre forme de anaforă, epiforă și, nu în ultimul rând, spre izotopie, dacă privim fiecare text drept un ansamblu particular de locuri comune determinante pentru întreg. În poetica blagiană, figurile stilistice precum anadiploza, epanadiploza, antimetateza ori epanalepsa deseori închid vizual forma poetică, dând senzația unei finalități irevocabile, dar, în același timp, adâncind sensul până la întâlnirea cu propria lui intensitate. Cu toate acestea, interdependența dintre sunet și sens naște în viziunea lui Hester „o unitate expresiv-semantică" (Munteanu, 1972, 185), dacă dispunem de o privire metaforică. De altfel, poezia modernă se distinge prin faptul că însuși limbajul construiește poemul și îl face să existe datorită „elementelor sonore și ritmice" (Friedrich, 1998, 47).

În ceea ce privește poezia lui Blaga, această consubstanțialitate sunet-sens se creează prin frecvența reiterărilor nu numai cu un scop estetic, ci, mai degrabă, cu unul de ordin ontic, astfel încât ființa se integrează universului, forma poemului reușind să proiecteze „în mod iconic" (în termenii lui Wimsatt, apoi Hester) adâncimile semantice ale expresiei. Wimsatt vorbește despre poem ca icoană și nu ca semn, ceea ce îl face literalmente *să fie*, să ființeze în și prin interiorul său. În afara acestor considerații asupra tendinței limbajului de a se întoarce spre sine însuși, putem vorbi la Blaga despre o indisociabilă legătură a umanului, deci și a limbajului, cu Universul, cu ceea ce reprezintă prelungirea, nelimitarea

și „o obștească alunecare în alcătuiri simbiotice” (Gană, 1976, 135), așa cum notează însuși poetul.

Ciclul *Poemelor luminii* situează eul poetic în prelungirea cosmosului, nesfiindu-se să se recunoască parte din Infinit. Reiterarea cuvintelor semnificative precum cer, lumină, stele, ochi, muguri impun nesfârșirea acestei osmoze eu-univers, pe care Blaga o sondează de-a lungul poemelor. Poezia *Lumina*, a doua așezată în volum, ilustrează încă de la începutul etapelor creatoare blagiene relația *eidolon-eidos*, mizând pe reiterarea substantivului „lumina”. Așadar, repetiția își anunță rolul de element fondator al poeticii lui Blaga prin *re*-amintirea sensului originar, al logosului. Prima strofă trimite la ideea iubirii („Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd” – Blaga, 2018, 20), ca imediat apoi să ilustreze ideea cosmogoniei: „oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?” (Blaga, 2018, 20). Continuând firul ideatic, cea de-a doua strofă reprezintă imaginea corspondentă puterii demiurgice: „Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric și dat-a/ un semn Nepătrunsul:/ «Să fie lumină!»” (Blaga, 2018, 20). Procesul creației este transpus în imaginea din următoarea strofă: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi,/ de patimi/ o sete de lume și de soare” (Blaga, 2018, 20), iar ideea mitului originar transpare prin „orbitoarea lumină de-atunci”, ca, în final, să ajungă la împlinirea iubirii prelungită în ideea creației: „ultimul strop din lumina creată în ziua dintâi” (Blaga, 2018, 20). Aceste etape discursive ajung, prin reiterarea semnului „lumină” să constituie deopotrivă etape de transcendere a lumii imaginilor, a simbolurilor, în cea a ideilor de perpetuare a sensului, model pe care îl vom întâlni pe tot parcursul operei poetice blagiene.

În acest sens, vine să întărească cele prezentate și poezia *Din părul tău*, delimitată formal în două strofe inegale, care urmează un traseu ascensional de la generalizarea incertă la particularizare, atât prin mărci gramaticale asemenea articolului hotărât, cât și prin poziționarea anaforei spre finalul textului. Poemul se deschide cu două substantive articulate nehotărât, „unui mag” și „un văl”, între acestea fiind situat verbul la perfect compus „mi-a povestit”: „Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată/ de-un văl prin care nu puteam străbate/ cu privirea” (Blaga, 2018, 25). Dimensiunea generalizantă se va disemina în cea de-a doua strofă mult mai amplă și va urmări traseul de contopire a eului cu lumea cosmică. „Vălul” și „magul”, ce are acum „povestea lui”, nu delimitează un microunivers prin particularizarea pe care o impun, ci prelungesc prin

semnificante permanența ascensiunii spre dincolo. Repetiția verbului „strig", precedată de singura apariție în schema poemului a pronumelui personal „eu", se transformă într-o anaforă, ceea ce trasează drumul ascensional al eului până la privilegiul de „a simți": „și strig,/ și strig,/ și-ntâia oară simt/ întreaga vrajă ce-a cuprins-o magul/ în povestea lui" (Blaga, 2018, 25). Reiterarea pe axă sintagmatică a strigătului, deci forma în care este pusă expresia „și strig", corespunde unei „dezlănțuiri dionisiace", în termenii lui George Gană, în manieră expresionistă, care dispune de o semifinalitate – cunoașterea senzorială – întrucât nu putem vorbi în poetica blagiană despre o limită tangibilă, care să închidă perspectiva. Prima strofă problematiza necunoașterea, după cum am observat în analiza substantivelor, pentru ca cea de-a doua să se situeze pe o pantă ascensională, odată cu descătușarea strigătului, moment ce particularizează cunoașterea cu scopul pătrunderii ființei în nemăsurarea cosmică.

Distincția observată de Ileana Oancea dintre semnul lingvistic și semnul poetic situează semnificantul într-o relație mimetică cu semnificatul. Aspectul pur formal al semnelor influențează încărcătura semantică, ceea ce Ileana Oancea numește substanțialitate, însușire particulară semnului poetic. Virtualitățile semnificantului de a da un sens conținutului și de a-i influența propriile posibilități creatoare converg în materialitatea discursului poetic.

Poemul *Stalactita*, din același ciclu al *Poemelor luminii*, este construit, de data aceasta, în linie descendentă prin perceptibilitatea texturii elementelor naturale: grota, respectiv, stalactita – metamorfoză a eului – și prin pătrunderea luminii și a păcii, elemente abstracte, în materialitatea inflexibilă a eului-receptacol: „ și-ncremenit cum stau și pașnic/ ca un ascet de piatră,/ îmi pare/ că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,/ în care cerul este bolta" (Blaga, 2018, 47). Efectul oximoronic dintre rigiditatea acestui fenomen și anafora „Lin,/ lin,/ lin", situată la mijlocul discursului, interiorizează austeritatea unui spațiu carceral – grota – spre a problematiza sacrificiul uman al celui care se simte consubsanțial cu natura și totodată protector al ei. Sonoritatea acestui „lin" reluat de trei ori anticipă mișcarea descendentă, ca și cum fenomenele naturale ar trece, de sus în jos, prin filtrul eului aflat în punctul zero, pentru a-l contopi cu ele și pentru a forma un singur tot circular: „[…] – picuri de lumină/ și stropi de pace – cad necontenit/ din cer/ și împietresc – în mine" (Blaga, 2018, 47). Așadar, grafia și fonia acestei anafore se suprapun în virtutea creării unui oximoron cu materialitatea sonoră a unor semne corespunzătoare câtorva

structuri naturale, printre care se situează și eul ca parte integrantă.

Jubilația pe care o remarcă George Gană în poetica blagiană surprinde și această oscilare ascendent-descendent din grupajul textelor primului volum. Sus și jos devin constante ale discursului poematic prin intermediul expresivității repetițiilor, referindu-ne acum la cele de ordin sintactic. La Blaga, enunțul poetic primează în construcția discursului, iar așezarea lui la început și/sau la sfârșit ori integrat în țesătura textuală, impune o ordine specifică respectivelor semne poetice. Poemele *Sus* și *Noapte* se deschid și se închid la exterior cu aceleași sintagme, însă programat diferențiate prin câteva detalii de formă, prelungite în semnificația globală a textelor.

Primul dintre cele două texte amintite debutează astfel: „Pe-un pisc./ Sus. Numai noi doi" (Blaga, 2018, 48). Elipsa predicatului și folosirea punctului după fiecare grup nominal potențează senzația de ascensiune continuă și de unicizare a cuplului. Finalul reia cel de-al doilea vers al poemului, dar fragmentându-l în două părți distincte, închise formal prin punct. Așadar, avem două versuri: „Numai noi doi./ Sus". Inversarea ordinii din incipit a celor două grupuri nominale obligă adverbul „sus" să preia întreaga semnificație a textului. Nu este vorba despre o circularitate care înglobează textul prin reluarea acelorași sintagme la început și la final, astfel încât să se producă sentimentul eternei reîntoarceri, ci vorbim în acest caz despre posibilitatea rămânerii în ascensiune, fără a mai fi nevoie de actul descinderii. Poemul se încheie cu același adverb ,,sus", izolat într-un vers de sine stătător, tocmai pentru a exprima refuzul unei deplasări spirituale de la un punct superior spre unul inferior.

În cel de-al doilea caz, cel al poemului *Noapte*, paralelismul sintactic este mult mai vădit afișat, primele două versuri repetându-se și în final: „Pe lună, când ne scapără-n argintul nopții/ pocalele de vin ca niște ochi de fiară" (Blaga, 2018, 49). Dacă în incipit primul vers debutează cu majusculă, iar cel de-al doilea e finalizat prin virgulă pentru a se continua nefragmentar discursul, finalul situează cele două versuri în cauză după o linie de pauză, fără majusculă și încheiate prin punct. Raportându-ne la repetiția adverbului „încet" din interiorul poemului: „Iar eu încet, nespus de-ncet/ pleoapele-mi închid" (Blaga, 2018, 49), observăm modificarea de stare atât în plan formal, cât și în plan semantic, căci întoarcerea în sine odată cu închiderea treptată a pleoapelor oferă posibilitatea apropierii de ființa iubită. Această figură a iubirii care la început nu putea fi întrezărită decât în depărtare, intangibilă și nestrămutată, este interiorizată și apropriată prin gestul conștient de închidere a ochilor. Ca urmare a celor expuse, versurile reiterate simetric își schimbă valoarea

semantică. Mikel Dufrenne remarcă în lucrarea sa *Poeticul* că „ […] ceea ce constituie sintaxa nu este lexicul: elementele pe care le generează nu sunt încă semne purtătoare ale unei semnificații, ele sunt mai curând elemente ale unei materii cu care artistul lucrează și pe care operația lui le va face semnificante" (Dufrenne, 1971, 75), lucru pe care l-am subliniat și în versurile lui Blaga. Incipitul creează un cadru exterior, îndepărtat, la care eul doar aspiră, luna conturând dimensiunea celestă și înălțimile la care, în final, se poate ajunge numai prin întoarcerea la întunericul lăuntric, dând exteriorului o forță ontică. Astfel, finalul, deși readuce în prim-plan același cadru, apare asimilat de abisul ființei, familiar acestuia și propice stării de iubire. De altfel, versurile care le precedă pe cele două repetate în final conțin adjective pronominale posesive: „icoana ta din ochii mei,/ surâsul tău, iubirea și lumina ta " (Blaga, 2018, 49), ceea ce accentuează asimilarea progresivă a exteriorului printr-un proces invers, aparent paradoxal, de întoarcere spre sine în virtutea revelării celor *din afară*.

Volumul *În marea trecere* abundă în anafore, epifore, anadiploze și epanadiploze, intensificând ritmul grav al apropierii morții. Reiterările converg spre a cadența sfârșitul precedat de această trecere aflată între două puncte-limită: nașterea și moartea. Traiectoriile ascensionale din primul volum se transformă într-o finalitate intrinsecă, expusă obsedant și paroxistic prin valențe ale repetiției. Luând în considerare muzicalitatea cuvântului poetic și, mai cu seamă, a poeziei moderne, Dufrenne semnalează întoarcerea poeziei la substanța ei primordială, adică „a restitui poeziei muzica imanentă de care este susceptibilă" (Dufrenne, 1971, 83). Blaga materializează legile firești ale naturii prin fondul muzical al reiterărilor, prefigurând stingerea lumii. Poemul omonim volumului, *În marea trecere*, se încheie escatologic printr-o anadiploză: „Tot mai departe șovăi pe drum –/ și, ca un ucigaș ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă,/ să tacă" (Blaga, 2018, 106). Conjunctivul inserat de două ori imprimă textului vibrația morții și se interpune între ființa care provoacă acest ultim efect, tăcerea, și firescul imposibil de modificat, sintetizat în primul vers al strofei a doua: „Nimic nu vrea să fie altfel decât este" (Blaga, 2018, 106). George Gană se oprește asupra folosirii frecvente a timpului prezent de către Blaga, remarcând faptul că „Filosofia lui Blaga se va constitui într-adevăr ca o demonstrație menită să transforme pe *trebuie* în *este așa* și chiar în *nu poate fi altfel*." (Gană, 1976, 134). Continuând această idee, anafora strofei a treia alcătuită din madalizatori („Poate a pierit sub

stânci./ Poate s-a cufundat în pământ"; Blaga, 2018, 106) se dizolvă în tăcerea din finalul textului, o tăcere uniformizantă și uzurpatoare, care nu își strămută forțele. Complementar acestui poem, *Taina inițiatului* apare ca o reiterare la nivelul global al volumului, actul tăcerii răsfrângându-se asupra celui care în precedentul discurs îl provoca. Ultimele două versuri-refren, „și-mi fac semn să tac/ și-mi fac semn să tac" (Blaga, 2018, 119), punctează atât forma finală a textului, cât, mai ales, asumarea închiderii în sine. Dacă privim sintagma „să tac" independent de restul versului, aceasta întoarce spre sine sensul propriu de autoimpunere forțată a tăcerii, astfel închizând dublu poemul.

În același registru putem încadra și poezia *Pe ape*, finalizată abrupt cu o anaforă intercalată unei epifore: „de-a pururi fund de ape,/ tot mai adânc,/ tot mai pierdut/ fund de ape" (Blaga, 2018, 127). Așezarea sintagmelor și semnificațiile acestora anihilează posibilitatea oricărei ascensiuni, prelungind starea de pierdere, de adâncire dincolo de contingent într-o acalmie universală. Nodul gordian de factură ontologică transpare ca o desprindere de sine și de lume, limbajul nemaiavând virtuți creatoare. Vidarea de sens neutralizează posibilitatea unei cosmogonii, lumea alunecând înspre moarte conform legilor firești ale naturii.

Cântecul focului, volum din ultima parte a perioadei creatoare blagiene, apare, în comparație cu primele volume, în speță cu cele semnalate mai sus, mai epurat de procedeul repetiției și de variantele sale amintite. Recursul vădit la rimă și la forme textuale compacte vizual (catrene, distihuri, poeme-monostrofă, sonete) amplifică jubilația despre care vorbea George Gană și care cuprinde o zonă semnificativă din opera poetică a lui Blaga. Odată cu acest ciclu de poeme, observăm o (re)închegare a legăturii eu-lume disipate printre insule de intimitate, de trăire a mundanului fără a-l capta neapărat cu setea atavică din *Poemele luminii*. Necesitatea reinventării eului în urma rupturii de universul cosmic și de puterea creatoare a cuvântului reclădește în discursul poetic posibilități de supraviețuire prin starea transcendentală a iubirii. În cazul acesta, repetiția unor sintagme sau chiar a unor strofe întregi (spre exemplu poemul *Risipei se dedă florarul*) își fundamentează un rol prin excelență pozitiv, de reiterare pe axa infinitului a unor adevăruri care pot recupera ființa din alunecarea spre lumea mundană sustrasă spiritului cosmic. Din perspectiva lui Dufrenne și în completarea dimensiunii semantice, „sintaxa are o funcție pozitivă: prin ea semnificația este cu adevărat semnificantă. Căci elementele – cuvintele – pot avea un sens prin ele însele; dar articulația frazei este cea care precizează acest sens și le dă

un sens global" (Dufrenne, 1971, 74). Astfel, volumul de față utilizează anafora, epifora, epanadiploza tocmai pentru a oferi un sens dincolo de simplitatea percepției și de a reface, cel puțin la nivel formal, osmoza la care aspiră poetica blagiană.

Volumul, după cum este sugerat și prin titlu, reface echilibrul Totalității, cântecul fiind, în vizunea lui Ion Pop, „mai degrabă o prelungire, în lumea creatului, a tăcerii originare" (Pop, 1999, 164). Arderea prin starea de iubire salvează ființa din edificarea ei ca simplu element al unei lumi obiectuale. Înclinația spre revenirea la anumite forme sau moduri poetice tradiționale ridică sensul la rangul unei muzicalități pure care să transceandă ființa și care să continue tăcerea genuină.

Cântec în noapte, poem structurat în trei catrene cu măsura de șapte-opt silabe, își particularizează forma prin paralelismul fiecărui vers prim datorită epanadiplozei. Laitmotivul pietrei apărut de șase ori în text dispune de forța regăsirii drumului, a ghidării ființei spre a depăși și a părăsi definitiv „noaptea ființei". Cele trei versuri din incipitul fiecărui catren prelungesc, odată cu semnificația lor de trăire organică a înaintării imposibile, linearitatea rigidă și prozaică a unui drum pietruit, o cale mediocră, în sensul etimologic al lui *mediocritas*: „Pietre-n cale, mereu pietre", „Pietre sunt și iarăși pietre.", iar, în ultima strofă: „Lung e drumul, ceasul lung" (Blaga, 2018, 381). Înțelesul acestor semne, repere formale în text și, prin semnificația lor, repere în articulațiile semantice, produc sensul dincolo de imanența lor, de ceea ce sunt, prin faptul că se recurge repetat la figura epanadiplozei. Deschiderea și închiderea versului cu același semn, respectiv *piatră* și *lung* (în ultima strofă) mută sensul într-un *dincolo* de semn, „într-o transcendență insondabilă" (Pop, 1999, 163), remarcă Ion Pop, și recuperatoare a sensului ontic pe care poemul îl expune, invers, prin intermediul unor obstacole materiale, de care eul nu se mai poate ajuta: „Nime-n beznă nu mă-ndreaptă./ Pân' la tine nicio piatră/ nu mai vrea să-mi fie treaptă" (Blaga, 2018, 381). Nu este un cântec orfic, de căutare perpetuă a unei frumuseți intangibile, ci vorbim despre un cântec potențat de elementaritatea naturii, interiorizat și reluat la nesfârșit de făptura umană pentru a se ridica la împlinirea *în* și *prin* lume: „Rogu-mă, mă rog întruna,/ noaptea să-mi ajute luna/ pân' la tine să ajung" (Blaga, 2018, 381). Spaima făpturilor de a fi numai lucruri printre lucruri („Lucruri suntem printre lucruri"; Blaga, 2018, 408) încarcă semnele, în mod compensatoriu, cu semnificație ontologică și gnoseologică, care să le înalțe măcar deasupra contingentului, dacă separarea de acesta a devenit imposibilă.

Cântec sub stele, precum cel precedent analizat, propune același cadru nocturn în corespondență cu planul teluric. Cele două strofe inegale ca număr de versuri, șase, repectiv, șapte, ultimul vers având rol de concesie („trebuie să-l las să-mi scape"; Blaga, 2018, 374), se construiesc pe baza unui joc dintre două anafore, o repetiție cu termenii inversați („timpul curge", apoi ,,Curge timpul") și o epanadiploză (,,astru poartă lângă astru"). Reiterarea trecerii timpului clamează bătaia secundelor prelungite în anafora-comparație din final: „ca nisipurile-n ape,/ ca nisipurile-n ape" (Blaga, 2018, 374). Cea de-a doua anaforă, cea din prima strofă, originează în reiterarea prepoziției „peste", versurile continuându-se altfel, procedeu pe care îl întâlnim deseori în ciclul poemelor din *Cântecul focului*. Faptul că de fiecare dată, repetarea unui cuvânt sau al unei sintagme la început de vers naște în continuarea sa alte semne, sensul global se amplifică și se desăvârșește, nemodificându-se radical în prezența semnelor diferite. Nu mai este îndeajuns forma de refren a unor versuri, ci se pornește din același punct-limită spre a se atinge cât mai multe posibile variațiuni viabile la rândul lor. În exemplul pe care îl avem, primul vers se continuă cu un moment propriu existenței individuale: „peste-amurgul meu de-o clipă", pentru a fi prelungit în partea a doua cu o destrămare cosmică, generalizată: „peste basmul în risipă". Acest procedeu de reiterare doar parțială a versului prim coincide cu ceea ce Tudor Vianu numește „un efort de adâncire" (Todoran, 1997, 325). Dacă semnificația este descifrată, spune Vianu, atunci efortul de adâncire se oprește. Așadar, la Blaga, reiterarea parțială și amplificarea paroxistică a sensului prin modificarea semnelor, contribuie la intensificarea acestui efort specific blagian echivalent cu sporirea tainei prin forța luminii. Caracteristic volumului *Cântecul focului* rămâne acel „rest nesubstituibil" (Todoran, 1997, 325), care acordă un rol prolific efectului continuu de adâncire semantică.

Concluzionând cele analizate de-a lungul acestui demers, figura repetiției își multiplică fenomenalizările, astfel încât o semnificativă parte din sensul global al textului i se datorează. Impunerea unei anumite cadențe a discursului și angrenarea sensului într-un continuum creator de imagini dezvoltă în poetica blagiană o interdependență, apriorică am putea spune, a cuvântului de forma proprie și de cea în care este așezat la nivelul întregului text. Proliferarea reiterărilor întoarce sensul la el însuși – intensificare prin sine – și îl revelează în concordanță cu acel *sound*, care, reluând cuvintele lui Hester (Ricoeur, 1984, 347), în combinație cu *sense*, „funcționează în mod iconic, suscitând astfel o fuziune" între cele două componente și dând naștere „fluxului de imagini" (Ricoeur, 1984, 347).

În urma poemelor selectate pentru acest demers, putem afirma că repetiția, figură esențialmente de discurs, transgresează forma și ajunge în zona lui *eidos*. Dacă remarcam în incipit că repetiția este un element fundamental în decelarea sensului, putem detecta în poetica blagiană *pattern*-ul unei aspirații continue și eterate la osmoza eu-lume – desigur, nuanțată prin etapele sale corespondente: împlinirea ei, apoi ruperea și, din nou, încercarea refacerii ei. Acest *pattern* specific universului blagian își întărește și își disipează esența prin utilizarea frecventă a reiterărilor. Cu alte cuvinte, repetiția devine o figură cerută de discurs și vitală în susținerea osmozei eu-lume, pe care Blaga o sondează și o transpune discursiv întru împlinirea ei prin transcenderea semnificantelor și salvarea sensului originar.

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

Bibliografie secundară:
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Cuvânt înainte și traducere Ion Pascadi, București, Editura Univers, 1971.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. de Dieter Fuhrmann, Prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998.
Gană, George, *Opera poetică a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.
Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura Științifică, 1972.
Oancea, Ileana, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998.
Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.
Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.
Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mit. Poezie. Mit poetic.*, București, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, 1997.

DESPRE (POST)COMUNISMUL ROMÂNESC. TREI FORMULE NARATIVE ȘI TREI STUDII DE CAZ: PETRU CIMPOEȘU, DAN LUNGU ȘI PATRICK MCGUINNESS

ANDREEA ZAVICSA

Universitatea din București

Abstract: *This paper aims to analyze the (post)communism era in Romania, as it is portrayed in the novels of Petru Cimpoeșu, Dan Lungu and Patrick McGuinness. The study wants to highlight three different perspectives on the communist regime, depending on the vision of each writer: the existential shades of gray, in the case of Cimpoesu's novels, the nostalgia of Dan Lungu's characters, but also the perception of the foreign eye on the totalitarian reality in our country, as for Patrick McGuinness. The paper also emphasizes the reasons why the literary theme of communism still arouses such great interest in contemporary literature and the importance of reading such works through the filter of the present.*
Keywords: *(post)communism, reality & fiction, Romania, memories, totalitarism*

1. Introducere

În 2015 apărea la editura Humanitas volumul colectiv *Și eu am trăit în comunism*, coordonat de Ioana Pârvulescu. O „culegere" de sentimente, emoții, experiențe trăite, auzite, povestite și repovestite ale cetățenilor României cenușii de sub Ceaușescu. Volumul întrunea fragmente de adevăr, de realitate, așa cum au simțit-o pe pielea lor cei mai bine de 80 de autori reuniți sub același titlu. Miza cărții o constituia rememorarea vieții cotidiene a românilor sub regimul socialist, așa cum se prefigura ea de la abdicarea forțată a regelui, în 1947, și până la execuția soților Ceaușescu în iarna lui 1989. „Fascinația" proprie a subsemnatei pentru regimul apus s-a fondat, fără doar și poate, pe mărturiile celor care *au trăit* cu adevărat

în acele timpuri. Capitolul despre comunism din manualele de istorie nu are și nici nu va putea să aibă vreodată același impact asupra generațiilor tinere precum o au cărțile autobiografice sau, ca în cazul dat, *antologiile de amintiri*. Pentru că perioada comunismului este mai mult decât un subiect de Bacalaureat. Face parte din istoria recentă și, prin „dezghețul" literaturii de după 1989, își recapătă și își slăbește puterile cu fiecare nouă carte ieșită de sub tipar.

Imediat după prăbușirea sistemului defectuos, scriitori de pretutindeni din Europa au exploatat perioada comunismului în operele lor, astfel încât *existența populației sub imperiul terorii și al permanentei stări de paranoia* este astăzi una dintre cele mai vehiculate sau clișeizate teme literare din ultimele aproape trei decenii de proză românească și europeană. În acest studiu, îmi propun să analizez trei prozatori contemporani, doi – de origine română (Petru Cimpoeșu și Dan Lungu) și un al treilea de origine tunisiană (Patrick McGuinness). Motivația alegerii celor trei autori este simplă: fiecare dintre ei pune în lumină o altă fațetă a (post)comunismului românesc. De la romanele *Firesc* (1985) și *Simion liftnicul* (2001) ale lui Cimpoeșu, în care cenușiul cotidian din comunism și starea de nesiguranță, de incertitudine a oamenilor din perioada imediat următoare Revoluției devin metapersonaje, și până la *Sînt o babă comunistă!* (2007) al lui Dan Lungu, în care Emilia Apostoae este o nostalgică incurabilă după regimul căzut, este evidentă încercarea de recalibrare a comunismului pe axa formulelor narative din proza noastră. Ochiul observator, din afară, îi aparține lui Patrick McGuinness care, prin romanul *Ultimele o sută de zile* (2011), mizează pe așa-zisa obiectivitate a unui personaj de origine britanică, stabilit în Bucureștiul lui 1989, capabil să înțeleagă și să simtă lalolaltă cu românii cum *o lume se destramă*, în termenii lui Chinua Achebe.

Cu alte cuvinte, demersul acestui studiu este unul comparatist, avându-se în vedere romanele menționate, dar nu numai, pentru a se putea delimita eventuale formule narative ale (post)comunismului românesc, așa cum se desprind din punerea față în față a trei ipostaze diferite. Lucarea are perspectivă literară, urmărind atât critica, cât și istoria literară, precum și perspectivă antropologică și de istorie a mentalităților. Studiul va avea la bază analiza pe text, interpretarea tehnicilor narative sugestive pentru fiecare autor, evidențierea particularităților stilului fiecăruia și, mai ales, surprinderea modului în care este reflectată literar societatea românească (post)comunistă. Astfel, eseul va fi structurat în trei părți: *permanentul cenușiu cotidian* (cu referire la proza lui Petru Cimpoeșu), *nostalgia* (având

ca reper romanul lui Dan Lungu) și *ochiul străin* (pentru romanul lui McGuinness). În acest fel, societatea (post)comunistă va fi contextualizată în funcție de trei repere: două interne și unul extern, constatându-se, la final, cum aceeași temă literară și istorică este tratată în chei opuse pentru a duce însă la capăt aceeași intenție auctorială.

***2. Permanentul cenușiu cotidian.* Alegoriile lui Petru Cimpoeșu**

Este *firesc* a începe călătoria în trecutul nu foarte îndepărtat al românilor prin lectura romanului din 1985 al lui Petru Cimpoeșu, scris chiar la finele epocii ceaușiste, sub austeritatea regimului încă în putere, dar care, datorită artificiilor narative deosebit de subtile, reușește să treacă de cenzură și să exploateze întocmai toposul cenușiu al socialismului în România. Romanul *Firesc* este receptat pozitiv de critica literară pentru fina analiză psihologică a personajelor, care îl anunță pe viitorul autor al lui *Simion liftnicul: ,,încontinuu hrănit- de aici forța lui- cu o sumedenie de observații din acelea ce dau substanță prozei adevărate și arată că autorul știe foarte multe despre lumea- din jur și cosmică, exterioară și interioară- în care trăiește."*[1] Miza cărții o reprezintă încercarea de a crea caractere, individualități, care își duc existența într-un regim politic fără caracter, insensibil și nedemn. Strategia narativă a lui Petru Cimpoeșu e sugestivă în acest sens: structura romanului este bimembră, astfel încât *Prologul* îl constituie așa-numitul jurnal intim al Iuniei Poenaru, ingineră stagiară la secția Ața-Brateș a întreprinderii Geologice de Explorări, în timp ce *Prologul* trece deodată la narațiune heterodiegetică, cuprinzându-i, pe rând, pe fiecare dintre colegii de serviciu ai Iuniei, cu gândurile, temerile și experiențele lor. De fapt, accentul cade pe rutina obositoare și anihilatoare în care se adâncesc personajele, până într-atât încât se uită pe sine și nu pot învăța să se dezobișnuiască de monotonie, melancolie, vid.

Suntem în plin comunism; toposul profesional al personajelor trădează acest lucru, iar senzația de claustrare resimțită de cititor la rândul său survine din apetența scriitorului pentru decorul la scară redusă, amintind de camerele dostoievskiene ale mahalalelor. Iunia, stagiară la întreprinderea situată „în văgăuna asta, la capătul lumii" se întreabă: *Ce poți face toată ziua când nu ai ce face? Imi tot aranjam camera. Stătuse în ea un sondor-șef care avea probabil fobie de molii, turnase peste tot naftalină. Cu asta mă obișnuisem, dar cu înghesuiala lucrurilor încă nu, le tot potriveam în fel și chip, încercând să câștig cât de puțin spațiu, boală pe care am moștenit-o*

1. Valeriu Cristea – „Petru Cimpoeșu", în Revista România Literară, 14 noiembrie, 1985

probabil de la mama...[2] Semnatara jurnalului intim din prolog face nenumărate incursiuni în trecutul propriu, încercând parcă să-și acorde terapia necesară cicatrizării rănilor sufletești. Ni se semnalează, astfel, copilăria și adolescența Iuniei la internat, scurtele întrevederi cu tatăl ei, la anosta cofetărie din oraș, reproșurile mamei, Gigi Poenaru, care își dorea pentru fata ei aceeași faimă de care se bucură ea, cântăreața de muzică ușoară, experiențele eșuate ale Iuniei pe plan sentimental (fire inhibată și excesiv de precaută, tănăra a respins și continuă să respingă orice apropiere masculină), până când suntem readuși în planul prezentului, la noul ei loc de muncă, unul întru totul masculinizant și degradant pentru orice ființă feminină.

De altfel, după cum observa și Radu G. Țeposu, *Jurnalul Iuniei dă cel mai bine măsura disponibilităților artistice ale prozatorului. Aflăm aici o știință impecabilă de a surpinde banalitatea de care se înconjoară lumea și care devine noua sa mitologie, dar și capacitatea de a evoca fragmente de trecut în toată prospețimea și naturalețea lor...*[3]. De ce anume REsimte claustrarea? Pentru că aglomerația strivitoare de obiecte din cutia ei de chibrituri este doar exteriorul compartimentului sufletesc, un suflet doldora de emoții, de trăiri, de sentimente exacerbate tocmai din neputința de a le împărtăși cuiva, din teama de singurătate copleșitoare care a pus stăpânire iremediabil pe tot psihicul ei. *Bineînțeles că după ce mi-am aranjat totul, câteva zile, până m-am obișnuit, nu mai puteam sta înăuntru decât culcată și cu ochii închiși, dacă îi deschideam mi se părea că nu am aer. Abia așa înțelegeam rostul multelor bănci din curte și de la birou...*[4] Ea a fost și este pe tot parcursul firului epic o ființă inhibată, interiorizată și confuză, inadaptată într-un mediu anihilator care îi oferă pentru o secundă o portiță de evadare, în persoana lui Adam, pentru ca imediat după să i-o închidă în față cu putere.

In jurul Iuniei gravitează toată breasla inginerilor petroliști de la secția Ața-Brateș, personaje atât de tipice în ansamblul lor și totuși atât de individualizate prin propriile procese de conștiință. În prima ei zi de lucru, Iunia răspunde ,,*privirilor surprinse și lacome*" ale colegilor cu sfiiciunea feciorelnică a celei care nu și-a însușit încă protocolul și nu știe cui și în ce mod să-i zâmbească, să i se adreseze. Venirea ei constituie un eveniment

2. Petru Cimpoeșu, *Firesc*, ed. a doua, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 35

3. Radu G, Țeposu, ,,Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă", Ed. Humanitas, 1993

4. Petru Cimpoeșu, *op. cit.*, pag. 37

în viețile munictorilor, un prilej de deconectare de la îndatoririle zilnice pentru a savura spectacolul uman ce se desfășoară sub ochii lor. Sonia însăși îi va mărturisi Iuniei că e ceva în ființa ei care suscită interes și mirare deopotrivă: *Cu toții suntem cele mai grozave și nemaipomenite excepții! De fapt, tocmai de aceea ne-am adunat aici, ca să ne contemplăm reciproc excepția care ne-a adus (...) Vezi, tocmai asta e povestea; altceva-ul tău..*[5] Raportul de forțe este inegal, tânăra ingineră încearcă să asimileze o mulțime de figuri noi care îi inspiră teamă, nesiguranță, scârbă pe alocuri: *Care și cum vorbea? Necunoscându-i, n-avea nici o importanță, oricum îi confundam. Cum să înveți dintr-odată atâtea nume și cum să le asociezi atâtor fizionomii, de vreme ce ai încă sentimentul că ești liberă față de ele, nu te determină în nici un fel? Formau un tot și totul acesta era nou, făcut anume pentru mine, pentru ziua sosirii mele, prima mea zi de serviciu (...).*[6] Prin ochii Iuniei, ne sunt prezentați colegii ei de secție, ingineri petroliști construiți diferit, aproape antitetic unul față de celălalt, dar reduși la numitorul comun al veșnicei monotonii opresive, fără altă cale de scăpare decât o eventuală sinucidere. Percepțiile Iuniei despre ei sunt punctul-cheie al întregii narațiuni, întrucât, dincolo de schițarea rutinei zilnice a inginerului comunist (făcută atât subiectiv, cât și, mai ales, obiectiv de către naratorul ubicuu), analiza psihologică și contopirea eului masculin cu unul feminin marchează adevăratul merit al lui Petru Cimpoeșu. Se desprind din acest tablou Neagoe- *o figură care îți făcea această impresie. Că l-ai mai văzut și nu știi de unde să-l iei-*, Vendel, geologul *-cel pletos, cu față mare, congestionată, mâncată de vărsat, arterele gâtului umflate, gata să crape în orice clipă*, Sonia- *femeia tânără, șatenă, cu mișcări prudente, care mă cercetă atentă*, Adam, inginerul de foraj- *tipul înalt, blond și indiferent, care mă privi micșorându-și ochii într-o probabilă tentativă de a-mi inspira complicitate*, Robotu*, insul scurt și corpolent, fălcos, nebărberit, cu nasul roșu și bombat și niște buze groase, slinoase, pe care și le lingea întruna, care îmi pupă zgomotos mâna*, Budu, soțul Soniei- *doar un bărbat trecut de treizeci, bine construit, cu o frunte de om nervos, nu știi dacă are început de chelie sau așa a fost mereu*[7], formidabilul Buzdea, care a furat mireasa altuia, și multe alte personaje cu care Iunia va intra în contact și le va atribui un statut în relație cu ceilalalți: Tamara, logodnica lui Adam care se visează pe scenă, Gigi Poenaru, mama Iuniei și renumită cântăreață

5. *Ibidem,* pag. 122
6. *Ibidem*, pag. 15
7. *Ibidem*, pag. 14

de muzică ușoară, Voaiteș, ajuns la o vârstă respectabilă la care încă mai încearcă să priceapă matematica șamd.

Dintre toți, tânărul intelectual Adam Nica este singurul care inițiază o apropiere de altă natură, dar ale cărui intenții rămân neînțelese tocmai pentru că el și Iunia sunt făcuți din același aluat, incapabili amândoi să decodeze semnalele primite de la celălalt și refuzându-și astfel șansa la fericire. El însuși este instabil social și moral: este logodit cu Tamara, o femeie de ale cărei capacități intelectuale reduse cititorul va fi convins, are o aventură cu Sonia, soția lui Budu (relație extraconjugală de care amândoi sunt plictisiți și pe care aproape că nici nu mai încearcă să o ascundă de soțul cu gânduri sinucigașe), dar în același timp se îndrăgostește de inocenta Iunia, captivă în propriile gânduri. Voaiteș își asumă rolul de Eros, încercând să îi apropie pe cei doi pentru a se hrăni cu fericirea lor: *Trebuiau găsite deci acele cuvinte speciale care să îl facă pe Adam să înțeleagă singur că îi e dragă Iunia, că o iubește, că e o bucurie să-i vezi chipul, să-i vorbești și să-ți vorbească, să respiri în preajma ei, să-i atingi mâna, să o auzi râzând copilărește..*[8] Cei doi vor prefigura cuplul adamic pentru o scurtă perioadă, căci încercările lui Voaiteș sunt zădărnicite de sinuciderea Iuniei, o moarte de altfel lipsită de orice zbucium, învăluită însă într-o aură de mister. Budu o descoperă în camera ei, *l-a surprins: ordinea desăvârșită a camerei, mirosul acela, care o contrazicea, pătura trasă până la gât, acoperindu-i nu numai trupul, ci și mâinile, fața ei umflată, ochii vineți. N-a văzut cele două cutii de medicamente (goale) și nici paharul de pe noptieră, dar privind-o a înțeles pe loc că e moartă.*[9] Moartea Iuniei, cauzată cel mai probabil de înghițirea a două cutii de anticoncepționale, este singura doză de *nefiresc* din economia textului. Sufletul nestatornic al Iuniei, închistat între prologul și epilogul vieții sale, se liniștește subit, prin administrarea pastilelor celor mai nepotrivite cu persoana ei. Este, poate, unica surpriză pe care ne-o rezervăltextul lui Cimpoeșu.

Chintesența romanului o ilustrează cel mai bine însuși *firescul* regimului pe care personajele îl acceptă fără să i se împotrivească. Tot arsenalul de elemente constitutive ale comunismului sunt integrate *armonios* în economia textului: de la telefoanele ascultate și veșnicele intervenții ale telefonistei: „Alo, vorbiți?”, până la cozile la alimente: „De când nu mai câștiga mult, devenise zgârcită, nu mai mânca în oraș, nu se mai aproviziona la casele de comenzi, se popularizase, stătea la cozi ca tot

8. *Ibidem,* pag. 209
9. *Ibidem*, pag. 285

cetățeanul, se tocmea cu țărănci la tarabe (...)”[10]. Dar ceea ce dă substanța romanului și tenta alegorică este pasajul următor, în care Iunia încearcă să accepte o eventuală siluire din partea Robotului, dar care poate fi lesne interpretat ca o demascare subtilă a regimului comunist din România:

> Încercând de atâtea și atâtea ori să-ți învingi repulsia, nu sfârșești prin a ți-o anihila? E un fel de a te adapta la teroare: să o analizezi în toate amănuntele ei și să găsești că amănuntele acelea sunt, în fond, rezonabile, juste, motivate, deci tiranul are dreptate, nu fiindcă ar avea-o efectiv, că ai fi convins de asta, ci fiindcă nu ai de ales decât să previi răul prin bine, să încerci să-l îmbunezi, asimilezi. Este aici, știu, teama de violență, efectul insecurității garantate, promise de o educație teroristă și ea. Ți se spune stăruitor, cu începere de la doi, trei ani, că trebuie să faci numai ce nu-ți place, acesta fiind binele, și că nu ai voie să faci nimic din ceea ce ți-ar putea procura plăcere, fiindcă e rău. Ești terorizat cu untura de pește și trebuie să spui că îți place fiindcă e bună. Altfel n-ai putea-o mânca, și ți se impune s-o mănânci, trebuie! Idealul moral constă într-un fel de autoflagelare în folosul celorlalți. (...) Cine afirmă că untura de pește e împuțită și grețoasă e un copil rău, prost educat și va fi un rău cetățean. Cine afirmă că a făcut cutare faptă nemaipomenită nu pentru societate, ci vizând folosul personal, este blamat ca un nemernic, deși fapta ca atare rămâne...[11]

Cu alte cuvinte, romanul lui Cimpoeșu poate fi citit și în cheia unei alegorii, astfel încât narațiunea care o are în centru pe Iunia Poenaru cu destinul ei frânt înainte de vreme, cu monotonia și rutina anihilatoare în care se pierd inginerii petroliști, cu incapacitatea lor de a lua decizii majore cu privire la viața lor reprezintă doar un pretext, doar un paravan pentru adevăratele intenții auctoriale ale autorului.

Rămânând în sfera alegoriilor pentru regimul căzut, Petru Cimpoeșu surprinde a doua oară, în 2001, prin apariția romanului *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*. De data aceasta, doar *ne amintim* de comunism, pentru că acțiunea se petrece la aproape zece ani de la căderea regimului, în 1997, pe fondul instabilității politice, economice și sociale a României capitaliste. Este romanul în care *umorul autorului merge mână*

10. *Ibidem.*, p. 53
11. *Ibidem*, p. 57

în mână cu finețea lui psihologică, Petru Cimpoeșu făcând și din cele mai mici schimburi de replici ori gesturi ale moldovenilor săi tot atâtea fire și noduri caracterizante, persistente în memoria cititorului. [12] În România postdecembristă a anului 1997, într-un bloc de pe strada Oilor din Bacău, un locatar se blochează în lift la etajul opt, după modelul schivnicilor ortodocși de odinioară. Pornind de la această intrigă, romanul este o frescă la scară mică (!) a României debusolate, care încearcă să își recapete forțele și să încerce un alt drum, dar comite aceleași greșeli din trecut. Focalizarea externă și perspectiva de la particular la general, de la bloc la imaginea întregii țări, la care se adaugă umorul grotesc și onomastica incredibil aleasă a personajelor sunt ingredientele care conferă banalității acel plus de inedit necesar. Pentru că, în definitiv, Petru Cimpoeșu mânuiește în mod exemplar arta de a transforma banalul în spectaculos, de a expune peisajul mioritic în lumină naturală și de a-l lăsa să trăiască. Într-o recenzie la romanul din 2001, Vasile Dan recunoștea că autorul *umblă la idei, personaje, conflicte, și nu, așa cum se întîmplă aproape la toți congenerii lui de astăzi, cu obstinenţă, la exprimarea lor. El plonjează direct în inima unei realităţi social-politice imediate, postdecembriste, cu toată tulburarea și incertitudinile ei.*[13]

Vecinul Toma de la patru, avid ascultător al emisiunilor BBC care încep a fi traduse în română dupa Revoluție, Pelaghia, o doamnă de 37 de ani căsătorită, dar care are o aventură secretă cu un alt domn din bloc, „al cărui-nume-îl-trecem-sub-tăcere", Elefterie Popescu, personaj care a migrat tocmai din paginile caragialene în realitatea ficțională a autorului contemporan, Nicostrat zis Zăvorâtul, profesor de Kama Sutra, Vasile, tatăl Pelaghiei, dornic de a înființa un partid împreună cu Ion-șeful-de-scară, vecinul Anghel, funcționarul model chinuit de mâncărimile blestemate ale râiei, Eftimie, profesorul de științe, prins într-un scandal sexual cu eleva Ciobanu Lenuța, Ilie, vecinul de la șapte care își demontează și repară motocicleta pe tot parcursul romanului, poetul Gheorghe, care vorbește în rime și suferă de insomnii acum când nu mai are pentru ce cozi să se trezească devreme, Temistocle, elevul de clasa a VI-a care dă răspunsuri la școală de o inteligență ieșită din comun, impresionând-o pe domnișoara Zenovia, profesoara lui de română și discipolă a lui Nicostrat și, nu în cele din urmă, Simion liftnicul, cizmarul de la parterul bloclui, sunt personaje atât de tipice, atât de pitorești, de obișnuite, dar, totodată,

12. Daniel Cristea-Enache, ,,La bloc", în ,,Ziarul de Duminică", 6 iunie 2008

13. Vasile Dan, „Un prozator empatic" în ,,Vatra", nr. 1-2/2018

foarte bine particularizate. Locuiesc laolaltă, împart aceeași scară de bloc, același lift, fără a se întâlni dincolo de nelipsitele ședințe de scară. Simion se blochează în liftul pe care și-l transformă în chilie, pentru a se bucura de ședințele sale de spiritim în liniștea ce îi era veșnic tulburată în garsoniera sa de la parter. Fără a putea folosi ascensorul, locatarii sunt nevoiți să urce și să coboare pe scări, întâlnindu-se inevitabil între etaje. Ceea ce Simion ar fi vrut să fie o izolare completă s-a transformat în cea mai mare reuniune din istoria blocului, pentru că, treptat, fiecare personaj află cauza inactivității liftului și i se confesează lui Simion ca unui adevărat preot. Din spatele ușilor liftului, Simion ascultă și rareori răspunde. Până spre finalul romanului, când le va ține adevărate discursuri pilduitoare, liftnicul preferă să își petreacă timpul rugându-se dimineața, la prânz și seara. Dincolo de chilia improvizată, locatarii sunt protagoniștii unei comedii care e viața însăși.

Există, de altfel, și un comic al onomasticii. Toma Necredinciosul este, din contră, foarte credul. Tot ce aude la televizor consideră că vine dintr-o sursă sigură, tocmai de la BBC, la fel cum se încrede și în escrocii care îi oferă ,,cadouri" în schimbul unei taxe de transport. Ion-șeful-de-scară este purtătorul celui mai comun nume, semn al nediferențierii sale prin mai nimic față de restul locatarilor. Este un tipicar a cărui mare plăcere este să întocmească anunțuri pentru avizierul blocului și să-și convoace vecinii la ședințe pe care le prezidează cu o mândrie a superiorității asumate. Temistocle, puștiul cu nume atenian, este un intelectual în devenire, un copil sensibil, îndrăgostit de profesoara sa de română. Este la vârsta la care nu poate înțelege că trebuie să încheie un *pact ficțional*[14] cu Mihail Drumeș, astfel încât să nu sufere pentru moartea celor doi îndrăgostiți din *Invitația la vals*. Inocența lui Temistocle se maturizează prematur odată cu primele gânduri sinucigașe care îi trec prin minte și odată ce înțelege ce se petrece dincolo de peretele despărțitor, în apartamentul lui Nicostrat Zăvorâtul. În mod paradoxal poreclit Zăvorâtul, căci ușa sa nu este niciodată încuiată. Elefterie Popescu este, bineînțeles, Lefter Popescu din *Două loturi*, avid jucător de Bingo, la rândul său convins că este pe punctul de a încasa marele premiu. Dezamăgirea îl lovește și pe el, dar, spre deosebire de predecesorul său, Elefterie nu se resemnează, ci răbufnește în mod violent, devastând împreună cu soția sa întregul sediu al casei de pariuri. Pelaghia, purtătoare a unui nume sfânt, nu este deloc

14. Pactul ficțional a fost teoretizat de Umberto Eco într-unul dintre eseurile cuprinse în volumul ,,Șase plimbări posibile prin pădurea narativă"(1997).

o neprihănită. Se iubește pe ascuns cu un colocatar, a cărui identitate este ascunsă pe tot parcursul textului. Personajele lui Cimpoeșu fac deliciul cititorului. Surprinse în obișnuitul vieții lor, ele stârnesc repulsia, amuzamentul, indignarea, compătimirea, pe scurt-o gamă largă de sentimente uneori contradictorii. Cu siguranță, la finalul cărții, cititorul va încerca *să descrie starea sufletească* predominantă și nu va reuși să aleagă niciuna din amalgamul de emoții resimțite. Romanul lui Cimpoeșu este dovada faptului că proza nu trebuie să conțină elemente de fantastic sau de supranatural pentru a ieși din normalul cotidian. În acest sens, Claudiu Turcuș observa că:

> Avem de-a face cu un mulaj realist care nu omite nici una din metehnele vieţii la bloc. Mai mult, figurinele închipuite de Cimpoeșu au un aer de naturaleţe, încât parcă vecinii din lumea reală nu sunt decât niște crochiuri mecanice ale lor. În ciuda faptului că se intersectează doar tangenţial, toate aceste micronaraţiuni sfârșesc prin a configura o atmosferă macrosocială atât de specifică după 1989, în care domnește confuzia, dar mai ales setea de miraculos. [15]

Viața însăși, în simplitatea ei obositoare, este motorul întregului roman, subintitulat în cheie ludică *Roman cu îngeri și moldoveni*. În același mod ludic în care se și încheie, după ce a ascultat păcatele tuturor vecinilor săi, oferindu-le la schimb pilde și vorbe de duh, *Simion a deblocat liftul și l-a părăsit de bunăvoie probabil în cursul nopții de 13 spre 14 octombrie 1997.*[16], alături de el plecând și elevul Temistocle dintr-a șasea, de a cărui mână a fost scrisă *Parabola blocului de locuințe*, dictată din spatele ușilor liftului de mai vârstnicul său partener de drum. Înțelepciunea și inocența pornesc pe un drum neștiut, lăsând în urmă blocul ,,ales", adică *săraca țară bogată, patria noastră, România, așa cum ne-a lăsat-o Ceușescu și cum am făcut-o noi după aceea!* [17]

În *Simion liftnicul* toate cărțile sunt date pe față. Cimpoeșu nu mai are motive să își refuze considerațiile cu privire la regimul apus, drept care acestea sunt tratate fie în cheie acidă, deosebit de ironică sau, din contră, dintr-o izvorâre a înțelepciunii dobândite odată cu trecerea

15. Claudiu Turcuș, „Simion liftnicul, după 15 ani", în „Vatra", nr. 1-2/2018

16. Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, Ed. a 2-a, rev., Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 284

17. Petru Cimpoeșu, *op. cit.*, p. 302

timpului. Constatarea la care ajunge și Nicolae Manolescu este că: „*Simion liftnicul* este un roman realist si comic, dovedind o excepțională capacitate de observație socială și psihologică, printre foarte puținele scrise după 1989 care depășesc nivelul gazetăresc ori al pamfletului politic în descrierea lumii noastre noi."[18]

Mizând pe umorul alegoric, putem interpreta la nesfârșit observațiile personajelor și narațiunea în sine. Când Simion se adresează vecinilor săi, de dincolo de ușile liftului: „(...) mai mergeți și pe scări. Abia vă întâlniți mai des, mai schimbați o vorbă. N-ai observat că, din cauza cutiei ăsteia, v-ați izolat unii de alții?"[19], „cutia" la care se referă este mai mult decât ascensorul blocului, la scară mai mare, poate fi interpretată ca România comunistă însăși, izolată în blocul sovietic. Esențial în romanul de față este pasajul care anunță, de fapt, rătăcirea unei țări care s-a grăbit către schimbare, dar pe care nu o poate accepta și, implicit, nu i se poate adapta: *Să ne oprim puțin și să ne întrebăm: ce vor, de fapt, toți oamenii ăștia, ce caută? Răspunsul nu poate fi decât: caută o confirmare de sine, un sens. Sensul vieții? Nici măcar atât – mai degrabă un sens al propriilor iluzii, cel mult sensul prezentului, al zilei de azi, rareori și al celei de mâine.*[20] Cu alte cuvinte, cetățenii României, nu doar locatarii blocului din Bacău, sunt surprinși în încercarea de a-și contura individualitățile. Pentru prima dată, sunt puși în situația de a trăi pentru ei înșiși, încep să fie tratați ca atare și nu la comun, ca o masă, dar ei rămân ancorați în trecutul nu foarte îndepărtat și de obișnuința traiului anterior. De aici izvorăște conflictul interior al personajului colectiv, redus de Cimpoeșu la nivelul unui simplu bloc, dar care devine protagonistul schimbării la față a României înseși. O Românie al cărei președinte nu poate fi decât Iliescu, așa cum va prezice Simion, nici măcar Isus nefiind în stare să obțină îndeajuns de multe voturi din partea alegătorilor.

3. Nostalgia. O altă față a comunismului în romanul lui Dan Lungu

Dan Lungu este unul dintre cei mai apreciați și traduși scriitori ai generației de astăzi. Afirmația nu este întâmplătoare, dacă ne raportăm la volumele de proze scurte și la romanele sale traduse în peste zece limbi,

18. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1368

19. Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, ed. Polirom, Iași, 2011, p. 75

20. Petru Cimpoeșu, *op. cit.,* p. 90

în care autorul evidențiază, fără pudoare, realitățile vremurilor în care am trăit și pe care le trăim astăzi. Un astfel de roman este și *Sînt o babă comunistă!*, apărut în 2007, destul de recent chiar ecranizat în regia lui Stere Gulea.

După cum deja poate reiese și din titlu, menit să atragă cititorul, romanul lui Dan Lungu propune o altă abordare a regimului ceaușist, de data aceasta una mai mult decât favorabilă. La aproape zece ani de la căderea dictaturii ceaușiste, Emilia Apostoae, protagonista cărții, trăiește un conflict care o macină pe interior: Alice, fiica ei stabilită în Canada, o sună și o sfătuiește să nu voteze la alegerile electorale cu „foștii comuniști", dar, judecând din proprie experiență, pensionara nu poate să se încreadă în partidele noi, căci anii ei de tinerețe au fost petrecuți sub comunism, și, oricât de păcătos ar fi fost regimul cu alții, ei i-a mers bine. Criza identitară este amplificată și de argumentul pe care Emilia îl consideră suprem: „Pe mine comunismul m-a făcut orășeancă!"[21] Starea de introspecție a cărții se apropie de romanul Gabrielei Adameșteanu *Dimineața pierdută*, dar pe dos: în romanul Gabrielei Adameșteanu, eroina pendula între interbelicul distrus de comuniști și realitatea comunistă opresivă, iar aici, Emilia pendulează între comunismul dispărut și prezentul agresiv, capitalist, greu de acceptat. Pas cu pas se deapănă o poveste despre nostalgie, despre relația cu memoria, despre schimbarea lentă de perspectivă.

În acest fel, pe tot parcursul romanului, Emilia Apostoae se declară o *nostalgică* față de regimul căzut, amintindu-și cu drag de adolescența și tinerețea petrecute la oraș, muncind într-un atelier care fabrica produse din tablă pentru export și având asigurată o locuință și bani mai mulți decât restul populației. Ceea ce nu ia în considerare Emilia este faptul ca ea și colegii ei de muncă, cu toții membri de partid, figurau printre puținele excepții favorizate ale regimului. Tocmai din acest motiv romanul lui Dan Lungu este de remarcat; experiențele plăcute ale Emiliei sunt puse în contrast cu ceea ce trăia restul țării, astfel încât argumentele pensionarei sunt contrabalansate de cele ale fiicei din Canada și ale croitoresei Rozalia, realizându-se în câteva pagini o dezbatere echilibrată între două atitudini radical diferite.

Atitudinea reticentă a Emiliei față de noile vremuri pe care le trăiește și cu care nu se poate acomoda este de înțeles dacă ne raportăm nu doar la realitatea ficțională, ci și la cea contingentă. Într-un remarcabil studiu intitulat „Postsocialism and the Politics of Emotions", apărut în

21. Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, ed. Polirom, Iași, 2011, p. 51

Postsocialism: politics and emotions in Central and Eastern Europe, autoarea Maruška Svašek explică de unde și de ce apare sentimentul de *nostalgie.* Ea observă că, în multe cazuri, la mai bine de un deceniu de la căderea regimului comunist, sentimentul inițial de speranță pentru un viitor mai bun a fost imediat înlocuit de deziluzie și scepticism. Șomajul în creștere, diferențele noi apărute între clase, sărăcia, scandalurile de corupție, dezacordurile cu privire la reîmproprietărirea populației cu imobilele confiscate, avantajele economice furate de vechii nomenclaturiști au generat o neîncredere crescândă în noile state „democratice". De exemplu, în Cehia, Ungaria și Polonia, disidenții deveniți acum politicieni au fost puși în situația de a recunoaște că idealurile lor de dinainte de prăbușirea regimului fuseseră naive. În acest fel, confruntarea dură cu realitatea postsocialistă i-a făcut pe oameni să privească spre vechiul regim cu nostalgie. În fosta RDG, brusca dominație a valorilor și a puterii Germaniei de Vest asupra unei Germanii neunificate a stârnit sentimente de dezorientare și de pierdere a identității. Asta a produs ceea ce se va numi fenomenul de *ostalgie*, o dorință a cuiva de a retrăi în RDG prin consumarea produselor de acolo și prin urmărirea posturilor de televiziune care idealizează viața sub comunism.[22] Același sentiment este experimentat și de majoritatea populației române, drept care Dan Lungu fructifică în romanul său mentalitatea omului simplu, care trebuie să reziste schimbărilor bruște de sistem, dar a cărui memorie nu face decât să idealizeze vremurile apuse.

Romanul *Sînt o babă comunistă!* este structurat pe 29 de capitole, în care cititorul ia contact cu trei Emilii – Mica, de pe vremea când protagonista încă locuia la țară cu părinții ei, Emilia Burac– adolescenta deja mutată la oraș și Emilia Apostoae - membra de partid și soția lui Țucu. Discursul este homodiegetic, se narează la persoana I din perspectiva protagonistei, dar întâmplările nu sunt redate cronologic, ci prin tehnica flashbackului. Din acest punct de vedere, romanul lui Dan Lungu este cu atât mai captivant și stabilește o relație mai apropiată cu cititorul, a cărui memorie este predispusă la aceleași salturi în timp pe care le face naratorul-personaj, pentru a pune în evidență avantajele comunismului și amintirile dragi din acea perioadă. Amestectul planurilor narative este deosebit de antrenant. Primul dintre ele se axează pe prezent, adică pe criza identitară pe care o experimentează Emilia odată ce constată că amintirile ei despre comunism nu corespund cu părerea generală, astfel încât discursul ei este

22. Maruška Svašek, „Postsocialism and the Politics of Emotions", în Postsocialism: politics and emotions in Central and Eastern Europe, Berghahn Books, 2008, p. 12.

debusolat, iar senzația pe care o are este de neapartenență, de inadaptare la noile timpuri. Planul secundar este realizat prin tehnica flashbackului, prezentând industrializarea forțată a populației de la sate și, implicit, împlinirea visului micuței Emilia de a deveni orășeancă, lăsând în spate tezicul (amestecul de balegă și paie) pentru a se răsfăța precum tanti Lucreția, mătușa din partea tatălui, cea mereu parfumată și cu unghiile vopsite.

Planul terț al romanului aduce deliciul publicului cititor, pentru că aici Dan Lungu își pune în aplicare umorul și cunoștințele sociologice, conturând cadrul profesional al atelierului pentru export în care și-a petrecut Emilia toată tinerețea. Nenumărate pagini din roman sunt ocupate de bancurile ceaușiste ale lui nea Mitu și de atmosfera degajată de la locul de muncă al Emiliei, unde doar dimineața se muncea, iar restul zilei era program de voie. Contrastând cu regimul comunist trăit în tranșee, aici muncitorii își ocupau după-amiezele jucând table, spunând bancuri și bând, primind în același timp și cel mai mare salariu, pentru că lucrau pentru export. Cum altfel, amintirile Emiliei sunt dintre cele mai favorabile regimului, întrucât situația ei materială era infinit superioară altor membri ai societății:

> Dacă acum aș duce-o jumătate ca pe atunci, aș fi mulţumită. Ce jumătate, pe-un sfert, și tot aș zice săru-mâna. Am avut tot ce mi-am dorit. E drept, pe atunci nu-ți doreai prea multe. Nu știu de ce, dar nu-ţi doreai prea multe. Cred că nu știai că se pot face așa multe cu banii, ca acum. Dar, pentru lumea aia, am avut tot ce-mi poftea inima. Beam numai cafea naturală și ness… Pe-atunci astea erau o raritate, dar la mine nu era o problemă. Am avut blugi când costau opt sute de lei perechea. Opt sute erau bani, nu glumă! Și nici nu găseai blugi la toate colțurile… Ei bine, eu am avut! Când ieșeam îmbrăcată cu ei, tot cartierul întorcea capul după mine. Kent și BT pentru doctori, nici nu mai spun. Nu exista să nu am în casă câteva pachete, în caz că, Doamne ferește!, dădea vreo boală peste mine sau dacă aveam nevoie de-un concediu medical. Ba chiar fumam și eu ţigări dintr-astea bune, pe vremea când mă prosteam, că doar n-am tras niciodată fumul în piept.[23]

Copilăria Emiliei a fost marcată de lipsuri, ea își amintește de

23. Dan Lungu, *op. cit.,* p.69

îndeletnicirea sezonieră a părinţilor : pregătirea tezicului, care constă în frământarea balegii, stropirea ei cu apă, amestecarea cu paie, călcatul în picioarele goale, și lăsarea la „dospit“ pentru iarnă. In mod evident, aceasta este cea mai neplăcută amintire din copilăria Micăi, care, pentru a experimenta fie și pentru câteva minute viața roz de orășeancă pe care o duce tanti Lucreția, își va construi în fundul grădinii, în vârful copacului, un „apartament secret”, așa cum văzuse la mătușa ei parfumată și bine îmbrăcată. Trăind în această iluzie până la 17 ani, Emilia va aprecia peste mai mult timp faptul că regimul lui Ceaușescu i-a schimbat căsuța din copac de la țară pe un apartament decent din mijlocul orașului.

Dacă mergem în aceeași linie alegorică precum cea lansată de Petru Cimpoeșu, putem fără doar și poate să considerăm tezicul ca o metaforă a comunismului, a acceptării regimului pentru un trai decent. Cu alte cuvinte, atât timp cât nu comentezi și-ţi faci datoria, știi că ai cu ce te încălzi la iarnă. Emilia a trăit bine în comunism, chiar dacă știa că privilegiile de care se bucură nu sunt obținute pe cale cinstită. Pâinea, carnea, untul, produse de care restul românilor aproape că uitaseră din cauza lipsei lor de pe rafturi, îi parvin Emiliei prin mijloace favorabile și fără prea mult efort. Astfel, nu degeaba afirmă chiar protagonista că făcea parte din tagma „boierilor”, care se bucurau de program de muncă scurt și ușor, de produse alimentare greu de găsit și chiar și de bani mulți : „(…) parcă eram de pe altă planetă. Undeva, în spate, într-un fel de magazie, aveam o cadă în care curgea permanent apă rece. Acolo stăteau berile și sucurile. (…) Bineînţeles, alcoolul era interzis în fabrică.“[24] Acesta e gustul fericirii, motivul pentru care Mica regretă perioada comunismului. Din punctul ei de vedere, avea de toate și îi era bine lângă oamenii cu care lucra. Lipsurile sunt privite ca ceva minor comparativ cu satisfacţiile pe care sistemul le oferă.

Situația Emiliei nu este singulară. Ca ea sunt zeci, poate sute de alți români care se văd aruncați într-o civilizație cu totul nouă, fiind nevoiți să constate doar apusul vremurilor lor și nașterea altora în care nu se vor putea adapta. O epocă în care foștii „comuniști” vor fi priviți ca învinși și repudiați. De aceea, Emilia Apostoae meditează asupra unor teme precum fericirea : „De câţi oameni fericiţi e nevoie în jurul tău ca să fii și tu fericit?“[25] Pentru a se accepta pe sine, ca „babă comunistă”, Emilia caută și confirmarea celor din jur, pentru a fi convinsă că e îndreptățită

24. *Ibidem*, p. 144

25. *Ibidem,* p. 190

să regrete comunismul. Brusc, personajul constată nu doar că nu are susținerea persoanelor pe care conta, ci și faptul că este privită ca o ființă naivă, care nici măcar în perioada „de tristă amintire" nu știa cu ce se mănâncă viața. Alice, fata ei, o trezește la realitate, aducându-i în vedere monstruozitățile regimului de care norocoasa Emilia nu aflase niciodată sau pe care le acceptase ca pe ceva ce nu o vizează în mod direct, colega de atelier, Aurelia, actual patroană de alimentară, îi deschide ochii Emiliei cu privire la comportamentul afemeiat al mult iubitului „Șef", iar Sanda, sora ei mai mică, se declară mult mai mulțumită cu viața ei din prezent, trăind la marginea orașului, unde își poate amenaja o grădină cu legume și fructe.

Cu toate acestea, trecutul mai puțin plăcut nu o va părăsi niciodată pe Mica. Mirosul de tezic o va întoarce în timp de fiecare dată când Țucu, soțul ei, se va înapoia de la gospodăria de la țară : „În hol, persista mirosul de grajd (…). Nu mi-a fost greu sa descopăr că pantofii, în striurile de pe talpă, aduseseră câteva amintiri din grajdul Catrinei".[26]

Finalul cărţii e edificator, propune acceptarea trecerii timpului și ilustrează tranziţia spre democraţie a personajelor, refuzul participării la vot arătând încă o dată inadaptarea lor : *De când se uita sora mea la mine ca la o babă comunistă? De ce amintirile nostre erau atât de diferite? De câţi oameni fericiţi e nevoie în jurul tău ca să fii fericit? Într-un târziu, am adormit. Azi dimineață m-am trezit bătrână. Mâine? Da, mâine sunt algerile…Cred că o să stau frumușel acasă și o să…o să găsesc eu ceva de făcut.*[27]

Ar fi ușor de crezut că Emilia susține și apără regimul căzut cu toată forța sa, mai ales din exclamația pe care o face la un moment dat : „Sînt o babă comunistă, dacă nu știai. Asta sînt !"[28]. Dar ea nu este altceva decât un om naiv și debusolat care se trezește aruncat într-o nouă lume, pe care nu o înțelege și cu ale cărei noi valori nu se poate acomoda. Până și păstrarea carnetului de partid este un simplu semn al fricii ca nu cumva comuniștii să se întoarcă la putere și să-i sancționeze pe cei care nu-l mai au. Emilia asociază comunismul cu propria tinerețe, când îi mergea bine. A-și nega trecutul ar însemna a se nega pe sine și, implicit, a-și pierde identitatea. In cele din urmă, acesta este destinul Emiliei Apostoae, un destin tragic, în ciuda notei umoristice în care este scris romanul.

26. *Ibidem*, p. 105
27. *Ibidem*, p. 190
28. *Ibidem.*, p. 51

Personajul debusolat și deturnat de concepțiile atât de diferite ale celor din jur față de propriile amintiri ajunge pe culmile deznădejdii, refuzând, la final, să-și mai exercite dreptul la vot. In acest fel conturează Dan Lungu, într-un incredibil demers sociologic, profilul românului nostalgic în literatura noastră.

4. Ochiul străin. Percepția Celuilalt despre Noi, prin lentila lui Patrick McGuinness

În admirabila sa lucrare de imagologie literară intitulată *Literatura generală și comparată* (1994), profesorul francez Daniel-Henri Pageaux discuta importanța pe care o are *imaginea* în dialogul intercultural. În concepția sa, imaginile create de literatură și de studiile sociologice asupra unei anumite culturi facilitează apropierea de altele asemenea ei sau, din contră, aflate la polul opus, atât pe harta geografiei, cât și pe harta mentalităților. Pageaux aduce în discuție doi termeni, aparent aflați în contradicție: Eu și Celălalt/Străinul. De fapt, aceștia simbolizează nemuritoarea curiozitate a fiecărei țări sau a fiecărui continent de a lua contact cu vecinătățile lui sau cu spațiile mult mai îndepărtate. Literatura a prilejuit din timpuri vechi acest dialog între culturi, prin intermediul imaginii: „(...) orice imagine provine din conștientizarea, oricât de minimă, a unui Eu raportat la un Altul, a unui Aici raportat la un Acolo. Deci imaginea este expresia, literară sau nu, a unui *ecart* semnificativ între două realități culturale. Prin *ecart* regăsim acea dimensiune a străinătății pe care se bazează întreaga concepție comparatistă."[29] Pornind de la cuvintele lui Pageaux, ar fi limpede ca romanul tunisianului Patrick McGuinness, intitulat *Ultimele o sută de zile,* să evidențieze o altă lume, o altă civilizație sau cultură, în schimb, volumul său nu face altceva decât să așeze o oglindă în fața României comuniste, în care aceasta să se privească pe sine, în încercarea de a se defini.

În fapt, *Ultimele o sută de zile* este subintitulat *Un roman despre sfârșitul comunismului în România*, iar firul narativ se conturează din mărturisirile unui profesor de origine britanică, repartizat la Universitatea din București pentru a preda engleză, care prinde ultimele luni de dictatură ceaușistă din România și este martor al sângeroasei revoluții din decembrie 1989. Perspectiva din care ne privește Străinul, Celălalt este una privilegiată: profesorul se află sub protecția mai marilor statului, are acces la informații care nu le sunt accesibile românilor de rând, cunoaște

29. Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală și comparată*, ed. Polirom, Iași, 2000, p. 82

gravitatea situației și simte murmurul revoluției încă de dinainte ca populația să răbufnească, dar, cu toate acestea, nu își dorește să se afle în poziția respectivă. Conștiința îl chinuie, gândindu-se că, spre deosebire de cetățenii țării gazdă, el are beneficiul de a cunoaște dualismul sistemului ceaușist: viața sa relativ liniștită, luxuriantă, avantajoasă (mese fine la Capșa, haine de calitate, post bun, relație intimă cu fata unuia dintre superiori) contrastează în mod evident cu mizeria, haosul și veșnica stare de paranoia în care trăiește românul de rând.

Personajul-narator, fără nume, prezintă de-a lungul romanului o Românie duplicitară, în care populația flămânzește, este permanent urmărită de Securitate, trăiește fără apă sau curent electric, iar blocurile de locuințe se contruiesc și se derâmă de la o zi la alta pentru a duce la împlinire planul monumental de „modernizare" al lui Ceaușescu, în timp ce, în același București, piața neagră este în floare, „susține economia orașului", nomenclaturiștii iau masa în restaurante și cluburi selecte, alături de escorte, iar liderii partidului trăiesc fără să ia seama de ceea ce se pune la cale în subsolurile mahalalelor. Cu alte cuvinte, experiența personajului îl poartă în ambele decoruri, luând contact cu oameni din ambele sfere bucureștene, fără a fi cu adevărat în stare să ia atitudine într-o direcție sau alta. Leo O'Heix, coleg de catedră cu naratorul, care a obținut postul în același fel ca acesta (fără interviu), este cel care, pe parcursul romanului, limpezește de cele mai multe ori lucrurile, inițiându-l pe prietenul său în lumea „secretă" a Bucureștiului socialist. Leo conduce o afacere pe piața neagră a obiectelor de artă, fiind fascinat de clădirile interbelice distruse de regim și colecționând, cu scopul de a vinde la suprapreț, elemente de decor din epoca apusă. Mai mult decât atât, lucrează la o carte, intitulată *Bucureștiul pe cale de dispariție*, pentru care se documentează zilnic, pe teren.

Cilea Constantin, fiica demnitarului Manea Constantin și studenta profesorului britanic, devine curând și iubita acestuia, însă relația lor se constituie prin acceptarea reciprocă a misterului care le învăluie existențele. Sergiu Trofim, disident, urmărit îndeaproape de Securitate, este ajutat de personajul-narator să își scrie memoriile, pregătind pentru publicare două variante: una cenzurată, pentru România, și o alta a adevărului, pentru lansare în Franța. Când farsa va fi fost consumată, revoluția va fi deja în toi. Otilia Moranu, asistentă medicală, care a văzut mizeria umană în adevărata ei substanță, îl va însoți în cele din urmă pe narator, depășind împreună perioada sângeroasă din decembrie 1989. Fratele ei, Petre, presupus disident, va muri sfâșiat în capcanele montate în adâncurile

Dunării. La nivel înalt, soarta României este incertă. Subiectul, punctat pe alocuri de date fictive (nume imaginare, toponime inventate, personaje aluzive, perioade istorice decalate), îi amintește pe soții Ceaușescu de la vizitele oficiale prin oraș, când, ca prin minune, magazinele gem de bunătățuri, iar populația îi adoră, și până la ultimele clipe de viață, precedate de simulacrul de proces de la Târgoviște. În alte episoade, apare Nicu Ceaușescu, întotdeauna în stare de ebrietate, frecventând cluburile în compania animatoarelor. Asistăm, cu alte cuvinte, la deconstrucția treptată și sigură a unei lumi pregătite să renască însă din propria cenușă.

Încă din primele pagini se prefigurează „liniștea de dinaintea furtunii". Naratorul vorbește despre „plictiseala" resimțită de România optzecistă: „Plictiseala atinsese o stare extremă în România anilor 80. (...) În Vest, plictiseala era pentru noi ca un moment de relaș, ca o muzică de lift a vieții, care îți alunecă pe lângă ureche. Plictiseala totalitară era altfel. O stare de așteptare deja încărcată de dezamăgire, în care evenimentul și anticiparea sa se împletesc într-un ciclu neîntrerupt de tensiune și acalmie."[30] Imediat apoi se amintesc motivele deja devenite literare ale comunismului: cozile la alimente, frigul din case, tăierea curentului electric seară de seară, decretul anti-avort al lui Ceaușescu, pedepsele aplicate trădătorilor de patrie, nașterea grupărilor subterane care puneau la cale emigrări în statele vestice etc. Plictiseala aparentă este însă starea dominantă până spre finele romanului. Despre ea, naratorul notează:

> O vedeai ziua întreagă în cozile de la alimentară, când se aduceau conserve nord-coreene de sardele, sticle de șliboviță iugoslavă din cea mai proastă sau pâine cu coaja înnegrită. Oamenii stăteau în temperaturi de sub zero grade sau în căldură insuportabilă și așteptau. Nimeni nu știa ce cantitate se adusese, indiferent ce-ar fi fost. Deseori nici nu știai ce anume se adusese. Puteai să stai la coadă patru ore și să se termine în clipa în care ajungeai la tejghea. Unii uitau pentru ce așteptau atâta sau nu erau în stare să recunoască ce era acel ceva când îl obțineau. Veneai după pâine și te trezeai cu rachiu iugoslav. Uneori obiectivul cozii se schimba când coada ajungea pe la mijloc: o coadă la carne devenea o coadă la tenișii chinezești. Nu mai conta – indiferent ce-ar fi fost, cumpărai. Acest schimb financiar era doar un stadiu preliminar, căci în câteva ore rețelele de trocuri sau vânzări la

30. Patrick McGuinness, *Ultimele o sută de zile*, trad. din limba engleză de Ana-Maria Lișman, ed. Polirom, Iași, 2012, p. 9

negru zbârnâiau de marfă proaspătă.[31]

Descrierea cozii la alimente din paragraful de mai sus poate servi, în bună măsură, cu valoare documentară, poate mai mult decât literară. În strânsă legătură cu pasajul din roman, cercetătoarea Buțea Corina studiază *ideea de coadă în memorialistică* și observă următoarele:

Acest fenomen al cozii, impus de regimul comunist, are mai multe caracteristici. Regimul comunist contribuia la ceva ce nu-i servea-și anume la o oarecare coeziune socială. În cadrul cozii aveau loc schimburi de opinii,care uneori erau destul de intense și de asemenea confesiunile nu lipseau. În primul rând, interlocutorii nu erau mereu aceiași, oamenii care stăteau la coadă nu aveau în jurul lor tot timpul aceleași persoane. Deși poate nu se cunoșteau,interacţiunile între persoanele care așteptau să le vină rândul erau destul de importante.Se schimbau păreri, impresii, povești de viață, se legau relaţii. Chiar dacă exista frica de informatori care impunea evitarea anumitor discuţii sau eliminarea anumitor subiecte, coada este văzută de Adrian Neculau drept „o mică societate". Chiar dacă putea fi „o mică societate", lucrul cel mai important care îi aducea pe acei oameni unii lângă alţii era nevoia fizică, naturală de a mânca, existând astfel o concurenţă directă între cei care își pierdeau timpul degeaba și cei care„apucau" să cumpere. Astfel, coada dădea naștere celor mai perfide caracteristici umane: ura, lăcomia sau violenţa.[32]

Dacă am avea în vedere până și cele mai mici detalii cunoscute de către McGuinness în scrierea romanului său (fata lui, Sarah, a fost martoră a Revoluției decembriste), am putea să afirmăm că, în ciuda caracterului ficțional, romanul său poate fi un document revelator pentru perioada comunismului de la noi. Monumentalitatea (și nu cred că sunt în eroare atunci când folosesc termenul acesta) romanului lui McGuinness constă în fina analiză sociologică a autorului. Este demn de laudă demersul scriitorul și ambiția de a-și concentra puterea creatoare în scopul portretizării României destrămate din 1989. De cele mai multe ori, remarcile făcute de diverse personaje pe parcursul volumului stau mărturie pentru realitatea istorică a țării noastre: „Schimbarea nu este un punct forte al românilor."[33] Simpla enunțare a acestei propoziții însumează

31. Patrick McGuinness, *op. cit*, p. 9

32. Corina Buțea, „Ideea de coadă în memorialistică", în *Studium (Studium revista studenţilor, masteranzilor şi doctoranzilor în istorie)*, issue: VII / 2014, p. 60, on www.ceeol.com.

33. Patrick McGuinness, *op. cit.*, p. 319

toate cele patru volume analizate în studiul de față. De la *Firesc*, *Simion liftnicul*, *Sînt o babă comunistă!* și până la *Ultimele o sută de zile*, miza generală a autorilor a fost sublinierea unei stări de fapt: deziluzia unei Românii torturate de sub regimul comunist, care crede că schimbarea aduce binele până atunci absent, dar trăiește în schimb inadaptarea la noile vremuri capitaliste.

5. Concluzii. De ce o literatură despre (post)comunism?

Ajungând la finalul acestui studiu despre (post)comunismul românesc, inevitabil apare un semn de întrebare cu privire la relevanța unui astfel de subiect pentru literatura contemporană. De unde până unde această tendință de a valorifica „epoca de tristă amintire" în paginile romanelor de azi? În prefața volumului *Și eu am trăit în comunism* pe care l-a coordonat în calitate de editor, Ioana Pârvulescu invocă motivele pentru care a inițiat reconstituirea „romanescă" a comunismului. În primul rând, pentru ca existențele și experiențele celor care au trăit pe pielea lor torturile regimului să nu se piardă în universul istoriei: „Uitarea a început imediat ce comunismul a căzut. Deja s-au maturizat, până azi, generații care nu mai au ce să uite: s-au născut în altă lume, pe altă planetă. În curând toate aceste detalii vor dispărea cu desăvârșire și nu se va mai ști cum a fost cu adevărat."[34] În al doilea rând, pentru a-i „lămuri" pe toți neștiutorii sau pe cei care nu cred în gravitatea regimului: „Să sperăm că această carte e limpede și pentru cei care au cunoscut, și pentru cei care n-au cunoscut vremurile evocate aici și că, la sfârșitul ei, cititorul va putea spune: *Sunt lămurit*."[35] Cu alte cuvinte, volumul Ioanei Pârvulescu s-ar dori a fi un prilej de *aducere aminte,* pentru cei care au trăit în comunism, și un prilej de *luare aminte,* pentru cei mai norocoși dintre noi care nu au avut experiența aceasta. Și, nu în ultimul rând, editorul mai nota, în finele prefeței, că: „Nu există vaccin împotriva molimelor istorice. Ar fi foarte simplu ca, încă de la o vârstă fragedă, părinții să-și vaccineze obligatoriu copiii împotriva fascismului, comunismului și a oricărei alte boli mortale care a făcut ravagii de-a lungul timpului. Singurul vaccin împotriva molimelor istorice rămâne cartea."[36] Pornind de la ultima propoziție, se prefigurează, de fapt, chintesența literaturii cu și despre comunism care încă se scrie în România și nu numai.

---

34. Ioana Pârvulescu (editor), *Și eu am trăit în comunism,* ed. Humanitas, București, 2015, p. 9
35. Ioana Pârvulescu, *op. cit.*, p. 12
36. *Ibidem*.

Nu, nu există un vaccin contra molimelor istorice, dar o formă de vindecare este, după cum se știe din timpuri străvechi, scrisul. Scrisul are potențial cathartic, este un fel de terapie care nu ajută doar la cicatrizarea rănilor celui care a trăit în comunism, ci este și o formă de putere pe care scriitorul o are abia acum, după căderea regimului. Simpla posibilitate de a scrie fără permanenta frustrare venită din partea cenzurii, de a putea face haz de necaz, de ironiza și de a critica fundamentele regimului, de a exprima, prin gura unor personaje, tot ceea ce ai închistat în tine în anii epocii ceaușiste servește unui scop mai măreț decât este satisfacția personală: este pur și simplu conștientizarea libertății

BIBLIOGRAFIE

1. Bibliografie primară:

Cimpoeșu, Petru, *Firesc*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Cimpoeșu, Petru, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2007.

Cimpoeșu, Petru, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, Iași, Editura Polirom, 2011.

Lungu, Dan, *Sînt o babă comunistă!*, Iași, Editura Polirom, 2011.

McGuiness, Patrick, *Ultimele o sută de zile*, Traducere de Ana-Maria Lișman, Iași, 2012

2. Bibliografie secundară:

Boldea, Iulian, „Reinventarea ficțiunii", în „Vatra", nr. 1-2/2018.

Buțea, Corina, „Ideea de coadă în memorialistică", in *Studium (Studium revista studenţilor, masteranzilor și doctoranzilor în istorie)*, issue: VII / 2014, pages: 57-68, on www.ceeol.com.

Cristea-Enache, Daniel, ,,La bloc", în ,,Ziarul de Duminică", 6 iunie 2008.

Cristea, Valeriu – „Petru Cimpoeșu", Revista România Literară, 14 noiembrie, 1985.

Dan, Vasile, „Un prozator empatic" în ,,Vatra", nr. 1-2/2018.

Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, Iași, Editura Polirom, 2000.

Pârvulescu Ioana (editor), *Și eu am trăit în comunism,* București, Editura Humanitas, 2015.

Svasek, Maruska, „Postsocialism and the Politics of Emotions", în *Postsocialism: politics and emotions in Central and Eastern Europe*, Berghahn Books, 2008.

Turcuș, Claudiu, „Simion liftnicul, după 15 ani", în „Vatra", nr. 1-2/2018.

Țeposu G., Radu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Humanitas, 1993.

CARTOGRAFII ALE MEMORIEI ÎN PROZA RUXANDREI CESEREANU ȘI A TATIANEI ȚÎBULEAC

GABRIELA-EMILIA MERCE

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract: *The starting point of my study is represented by two works,* ***Grădina de sticlă*** *(Tatiana Țîbuleac) 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 Țîbuleac 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 identitary 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”[1]. Narațiunile vor refuza,

1. Florin Oprescu, *Romanul românesc și morfologia puterii*, Iași, Institutul European, 2018, p. 197.

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”[2].

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”[3], și anume: există o proză care își trasează cadrele în cotidianul banal, definită fiind și printr-o „formulă biografistă”[4] (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».”[5]. 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

2. Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Cartea Românească, 2012, p. 132-133.

3.***, *Dezbatere: Proza românească în mileniul III (2001-2013)*, disponibil online pe https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/?fbclid=IwAR2KJaallbAALl41aEhakI_TTJsPTutXP786eSbd1mfxzZV-ZbplcWhQC0, accesat la data de 13.10.2019.

4. Idem, *ibidem*.

5. 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=IwAR1s5VyGzaZVVUeSvwgefuvVBu8vMX_jgVjQ4aMRdr7RZg8UKGti8RRnA2U, accesat la data de 30.10.2019.

amorsare vizionară."[6]. Tot el mai remarcă: „O tendință interesantă a prozei actuale este literatura pentru copii."[7], 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.»"[8]. 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"[9]. 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."[10]. 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

6. Oliver Anghel, *Generația de creație 2000*, Pitești, Tiparg, 2013, p. 47.

7. *Ibidem*, p. 15.

8. Milan Kundera, apud Florin Oprescu, *op. cit.*, p. 195.

9. 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=IwAR0ph1xGkkmh0qIkC3_WVk7XWOmDaY24Wwbg0ch96Qhi0T_uveiRU7ITPGg, accesat la data de 30.10.2019.

10. Ion Bogdan Lefter, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Pitești, Paralela 45, 2004, p. 22.

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 ingrată cu trecutul, experiențele degenerante de înțelegere a propriei genealogii au contribuit la o necesitate crescândă de reconfigurare a istoriografiilor, importanței mărturiilor și reprezentărilor."[11].

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."[12], 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."[13]. 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"[14].

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[15], existând o memorie care repetă, respectiv una care

11. Elena Butușină, *Autism și creativitate. Identități narative în proza contemporană*, București, Tracus Arte, 2013, p. 54.

12. *Ibidem*.

13. Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, p. 17

14. Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 132.

15. Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 77.

imaginează. Asemănător, Maurice Halbwachs în studiul *Memoria colectivă* va distinge două tipuri: există o memorie individuală, respectiv una colectivă[16]. 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"[17]. 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"[18], 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 carepermite recuperarea falsificată."[19]. În lucrarea de față, vom urmări felul în care Ruxandra Cesereanu și Tatiana Țîbuleac 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."[20], întrucât atât Cesereanu în romanul *Un singur cer deasupra tuturor*, cât și Țîbuleac în *Grădina de sticlă* propun formule narative care să ilustreze impactul pe care *memoria* îl are în definirea unei identități primare.

Romanul lui Cesereanu și cel al lui Țîbuleac 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

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

17. 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).

18. Florin Oprescu, *op. cit.*, p. 196.

19. *Ibidem*, p. 202.

20. *Ibidem*.

constituit dintr-o serie de reprezentări care configurează, prin structura cinematografică, o imagine revelatoare despre comunism, în cazul lui Țîbuleac 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 trăsăturilor trecutului comunist."[21]. „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"[22], 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."[23]. 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

21. Andrei Simuț, *op. cit.*, p. 105.

22. *Ibidem*, p. 106.

23. Ruxandra Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Polirom, 2015, p. 8.

unde altundeva decât în munți."[24]. 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 narative pe care memoria colectivă le-a înregistrat. Astfel, violența devine un factor inhibator 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."[25] și „se mira în sinea lui de femeia aceea. Ce căuta ea pe munte? Era sănătoasă la minte?"[26]. Deci, pentru Tinu nu el reprezenta deviația în

24. *Ibidem*, p. 9.
25. *Ibidem*, p. 21.
26. *Ibidem*.

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."[27]. 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."[28].

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 Tatianei Țîbuleac „Trauma biografiei pierdute este compensată prin recuperarea memoriei personale și ficționalizarea acesteia"[29], fapt remarcat încă din incipitul romanului, deoarece „Mă nasc noaptea, am șapte ani. M-ar lua în brațe, însă are mâinile ocupate."[30].

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."[31]. Observăm că la Țîbuleac până și asocierile lexicale trădează o identitate

27. *Ibidem*, p. 31.
28. *Ibidem*, p. 32.
29. *Ibidem*, p. 213.
30. Tatiana Țîbuleac, *Grădina de sticlă: roman*, ediția a II-a, [f.l.], Cartier, 2018, p. 7.
31. *Ibidem*, p. 9.

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.”[32], „Dormisem exact pe mijloc, ca o umplutură.”[33], „aveam doar o pătură”[34] 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 Tatianei Țîbuleac 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.”[35] 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, definirea 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 triunghiuri 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 vobești rusește la Chișinău era, cel puțin, incomod. Poate doar la

32. *Ibidem*, p. 7.
33. *Ibidem*, p. 9.
34. *Ibidem*.
35. *Ibidem*, p. 19.

piață scăpau cu moldovenească. În locurile mai spălate se vorbea în limba omenească. Cu cât vorbeam mai bine rusește, cu atât mă vedeam mai departe."[36] 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, uții – 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*."[37]. 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."[38]. 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

36. *Ibidem*, p. 41-42.
37. *Ibidem*, p. 108.
38. *Ibidem*, p. 103.

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 radiografii care completează sau deturnează reprezentările standardizate de discursul istoriei. În cazul romanului Ruxandrei Cesereanu, „camera" a urmărit destinul unei societăți mutilate prin teroare, a unei societăți dezrădăcinate, a unei societăți private de la dialogul cu *alteritatea*. În schimb, în romanul Tatianei 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 Tatianei 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 Țîbuleac 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 camuflate 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 ocultate în cotidian."[39].

39. Florin Oprescu, *op. cit.*, p. 204.

Bibliografie:

***, *Dezbatere: Proza românească în mileniul III (2001-2013)*, disponibil online pe https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/?fbclid=IwAR2KJaallbAALl41aEhakI_TTJsPTutXP786eSbd1mfxzZV-ZbplcWhQC0, accesat la data de 13.10.2019.

Anghel, Oliver, *Generația de creație 2000*, Pitești, Editura 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, Editura Tracus Arte, 2013.

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

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

Dinițoiu, Adina Gabriela I., *Evoluţia și direcţiile 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, 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, Editura Institutul European, 2007.

Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Pitești, Editura 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_WVk7XWOmDaY24Wwbg0ch96Qhi0T_uveiRU7ITPGg, accesat la data de 30.10.2019.

Oprescu, Florin, *Romanul românesc și morfologia puterii*, Iași, Editura 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*.
Țîbuleac, Tatiana, *Grădina de sticlă: roman*, ediția a II-a, Chișinău, Editura Cartier, 2018.

TRANSVALORIZĂRI HIPERTEXTUALE ÎN PALIMPSESTUL NARATIV *SARA* DE ȘTEFAN AGOPIAN

ANDREEA ANA-MARIA BARB

Universitatea din București

Abstract: *In this paper, I will examine the novel Sara, published by Stefan Agopian in 1987. The novel is a rewriting of the Book of Tobit, from the Old Testament, and is preceded by another novel written by the prose writer on the same biblical theme, entitled Tobit. I will approach the work from the perspective*
the overvaluation that certain notions suffer, in the transition from the Bible to its narrative Agopian. Transvalorization is a literary phenomenon discussed by G. Genette in his study, Palimpsestes (1982), but my method is not entirely faithful to the narrator.

Keywords: novel, Agopian, biblical theme, Tobit

În lucrarea de față, voi examina romanul *Sara*, publicat de Ștefan Agopian în 1987.

Romanul este o rescriere a *Cărții lui Tobit*, din *Vechiul Testament*, și e precedat de un alt roman scris de prozator pe aceeași temă biblică, intitulat *Tobit*. Voi aborda opera din perspectiva transvalorizării pe care o suferă anumite noțiuni, în trecerea de la Biblie la narațiunea lui Agopian. Transvalorizarea este un fenomen literar discutat de G. Genette în studiul său, *Palimpsestes* (1982), însă metoda mea nu îi este în totalitate fidelă naratologului.

Un palimpsest este o narațiune (numită hipertext) ce se află într-o puternică legătură cu o altă narațiune, care o precedă (hipotext) și din care preia elemente definitorii. Genette teoretizează fenomenele care marchează operele cu punct de plecare în texte anterioare. Transvalorizarea e unul din aceste fenomene și reprezintă o transformare axiologică („*orice intervenție la nivelul valorii implicit sau explicit atribuite unor acțiuni:*

anume, succesiunea de acțiuni, atitudini și trăiri ce constituie un personaj"[1]). În această direcție, transvalorizarea este definită *„ca o dublă mișcare de devalorizare și (contra)valorizare, aplicate aceluiași personaj*"[2].

Naratologul examinează efectele transvalorizării exclusiv asupra personajelor. În studiul meu, însă, mă voi focaliza pe un alt tip de transvalorizare, neadus în discuție de Genette: acela al conceptelor, ideilor și valorilor „importate". Dincolo de personaje, în *Sara* remarcăm o serie de elemente biblice ce merită examinate din această prismă, precum: divinitatea, iubirea, demonii, moartea, morala, viața de apoi, destinul, conștiința, liberul arbitru etc. Toate acestea au semnificații stabile în paradigma veterotestamentară, iar Ștefan Agopian le resemantizează în romanele sale, în cheie livrescă postmodernistă. În capitolele ce urmează, ele vor face parte din obiectul nostru de studiu.

1. CONSTRÎNGERILE ISTORIEI HIPOTEXTUALE: SARA

Povestea biblică din Cartea lui Tobit, după cum știm, decurge astfel: Tobit tatăl, orbit de o pasăre, își trimite fiul (cu același nume) la unchiul său, pentru a recupera niște talanți. Acel unchi are o fiică Sara, care s-a măritat de 7 ori, însă de fiecare dată demonul Asmodeus i-a omorât soțul în noaptea nunții, căci era îndrăgostit de ea. Tobit fiul e însoțit pe drum de îngerul Rafail, deghizat în călător, iar Tobit se căsătorește cu Sara și scapă de demon cu ajutorul lui Rafail.

În romanul lui Agopian, acțiunea se mută în Sibiul lui 1703. Tobit are 25 de ani, iar Sara 18. Ea este înfiată, dar s-a născut într-o familie din Spania, care era convinsă că Sara este posedată de un demon încă de la vîrsta de 4-5 ani. Nu este, însă, adusă în discuție nicio parte a istoriei ei biblice ce privește logodnele multiple sau demonul Asmodeus. În fond, Agopian reinterpretează tema demonului îndrăgostit care, în romanul lui, nu mai e văzut ca o entitate exterioară personajului, ci ca o realitate interioară.

La începutul romanului, Sara primește o scrisoare de la Tobit, prin care el își anunță venirea la Sibiu. Pînă în acel moment, cei doi sau familiile lor

1. *„any operation of an axiological nature bearing on the value that is implicitly assigned to an action or group of actions: namely, the sequence of actions, attitudes, and feelings that constituted a «character»"* – Genette, G., 1997, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. din fr. de Newman, Ch., trad. proprie din engl., University of Nebraska Press, Nebraska, p. 343

2. *"a double movement of devaluation and (counter)valuation bearing on the same characters"* – *Ibid.*, p. 367

nu s-au întîlnit niciodată. Cu toate acestea, scrisoarea prevestea o realitate viitoare deja cunoscută. Cînd tatăl Sarei îi înmînează fetei scrisoarea, replica ei este următoarea: „*Am citit-o, spuse Sara. Tobit va veni în casa ta și eu mă voi îndrăgosti de el*”[3]. Reacția ei este una marcată de resemnare, nu de entuziasm (vom vedea de ce).

Acel „*mă voi îndrăgosti*” este desemnificat. Scrisoarea intră în categoria documentelor în care soarta personajelor biblice este înscrisă. Tobit și Sara vor fi împreună, (re)confirmînd scenariul biblic. Ba mai mult, ea va rămîne grea cu el, în pofida faptului că tînăra murise, deși istoria veterotestamentară nu prevedea niciuna dintre aceste variațiuni. Dar pentru Ștefan Agopian, ficțiunea este domeniul posibilului, chiar și atunci cînd destinele personajelor sunt pre-scrise. Deviza acestei proze este, de altfel, „ne putem imagina”, cu subtextul că totul este posibil, chiar și atunci cînd știm cum au stat, de fapt, lucrurile, sau mai ales atunci cînd nu știm ce s-a întîmplat.

Pe de altă parte, destinul pre-scris al Sarei nu îi poate dirija și sentimentele. Conștiința structurantă a acestui univers ficțional îi permite protagonistei să se abată afectiv de la coordonatele biblice. Sara nu este îndrăgostită de Tobit, ci de Kinder. Sora ei vitregă, la rîndul ei, era îndrăgostită de Tobit. Neputîndu-l avea pe Tobit, pentru că destinul sau Cartea nu i-l rezervase ei, Clara decide să se logodească cu Kinder, deși nu manifestă niciun interes afectiv pentru el. După ce o face pe Sara să sufere așa cum suferă și ea, sora vitregă rupe logodna cu Kinder și se duce la mănăstire – dovedind că intenția ei de a se căsători cu Kinder nu a existat niciodată.

După cum vedem, transferul unui personaj dintr-un text în altul implică perpetuarea unor elemente-cheie din construcția identitară a acelui personaj. Căsătoria dintre Tobit și Sara devine doar o convenție preluată din Vechiul Testament, dar care trebuie respectată indiferent cît de mult se devalorizează. Personajele importate nu se pot sustrage coordonatelor care le definesc, indiferent cît de multe variațiuni permite narațiunea în care au fost transferate („*Niciodată n-o să fie cum vrem noi*”[4]). Așa cum remarcă Monica Spiridon, „*destinul personajelor rămîne neatins de presiunea conjuncturii, ascultînd mai curînd de o providență livrescă*”[5].

3. Ibid., p. 46

4. Ibid., p. 257

5. Spiridon, M., 2012, „Agopian, Ștefan”, în Simion, E. (coord.), *Dicționarul literaturii române*, ed. cit., p. 28

Într-o anumită măsură, personajele sunt ca niște păpuși de ventriloc, a căror mișcări sunt controlate de altcineva:

„[Tobit și Sara] porniră, ea mișcîndu-se țeapăn, ca o păpușă căreia cineva, nu știm cine, i-a trezit la viață numai picioarele, nu și restul, iar el la fel de țeapăn.”[6]

În consecință, libertatea actantului este limitată în raport cu textul de origine, însă autorul găsește o modalitate ingenioasă de a relaxa transferul, permițînd personajelor să se abată afectiv de la scenariu. Autorul reușește să creeze un simulacru al libertății de gîndire și de afecte în ceea ce privește protagoniștii.

2. UN DUMNEZEU ATROFIAT, ÎN REGRESIE MORALĂ

În Sibiul anului 1703 al lui Agopian, lui Dumnezeu îi lipsesc majoritatea atributelor considerate definitorii pentru o divinitate. Își pierde omniscienția, sau chiar renunță la ea de bunăvoie, din apatie. Rămîne fără orice fărîmă de interes pentru ce se întîmplă cu omenirea, s-a retras și s-a dezis de „atribuțiile” lui, în manieră deistă. Aducînd în discuție dorința anumitor cetățeni de a-l vedea pe primarul Sibiului ucis, naratorul apreciază că

„Cel-care-stă-deasupra-lucrurilor pare de la un timp indiferent și mohorît și prea puțin interesat de cele ce se întîmplă, dar mai ales de cum se întîmplă lucrurile pe care, demult, atunci cînd a făcut totul, le-a hotărît.”[7]

Într-o chestiune atît de importantă cum este viața unui om, acest Dumnezeu este impasibil. Am putea specula că avem de-a face cu o divinitate amorală, însă nu se rezumă la o postură neutră, pasivă față de răul uman, ci dezvoltă tendințe sadice:

„Dacă îl vor omorî pe Schuller el n-ar avea nimic împotrivă dacă i-ar omorî și pe alții. (...) Dacă tot sînt puși pe omorît, continuă el, nu vede nici un motiv ca omorîtul să nu ia măcar proporțiile unei decimări.”[8]

Raționamentul funcționează pe principiul conform căruia dacă nu îl atinge un rău „mic”, izolat, nu îl atinge nici unul de proporții, însă măcar celălalt e suficient de vizibil încît să stîrnească interesul. În orice caz, replica este grăitoare pentru nivelul de detașare cu care acest Dumnezeu este construit, căci gustul pentru genocid derivă tot din apatie.

Pe lîngă simțul moralității, realizarea livrescă a divinității pierde

6. Agopian, Ș., 2006, *Sara*, ed. cit., p. 153
7. Ibid., p. 55
8. Ibid.

și atributele ilimitării. Dumnezeul biblic este infinit, atemporal, indestructibil. Între timp, despre entitatea căreia i-a fost desemnată denumirea de „Dumnezeu" în acest univers ficțional, aflăm că

„*Ce va fi după aceea el nu știe și nici nu-și poate închipui. Timpul ce i-a fost hărăzit și în care e viu și vorbește nu ajunge pînă acolo, dincolo de întîmplările toamnei și începutul iernii acestui an, anul care ne va urma, anul 1704, este un an gol și tăcut și morții care vor popula viitorul nu-i spun nimic.*"[9]

Observăm că această divinitate este înscrisă în timp, limitată de coordonatele și de curgerea lui. Nu cunoaște viitorul și n-are nici măcar imaginația să îl speculeze. I-a fost „hărăzită" o perioadă în care i se permite să trăiască. Deducem, astfel, că în universul ficțional există ceva sau cineva care se plasează deasupra lui Dumnezeu – conștiința structurantă a labirintului romanesc, Autorul, care are putere inclusiv asupra divinității. În acești parametri ficționali, pînă și morții au acces la o cunoaștere mai extensivă decît divinitatea.

3. REVALORIZAREA ARHANGHELULUI RAFAIL. O UMANITATE CONTRADICTORIE

De regulă, când un arhanghel își face apariția printre oameni, în *Vechiul Testament*, el își ascunde adevărata natură. Își camuflează angelicul, adoptă posturi și obiceiuri umane, pentru a nu ieși în evidență și a nu fi deconspirat. E trimis printre oameni cu cîte o misiune salutară divină, însă ajutorul lui este camuflat sub forma bunăvoinței unui trecător ca oricare altul.

Arhanghelul Rafail al lui Agopian adoptă alte strategii. Protejarea naturii angelice de văzul lumii nu reprezintă o prioritate. Din contră, în loc să perpetueze misterul, el își etalează natura celestă: levitează, are aripile la vedere, i se scurge lumină din buricele degetelor.

De asemenea, în loc să păstreze din grația unui înger, din maturitatea și înțelepciunea specifică, el se dovedește a fi stîngaci, uneori infantil, deranjant chiar. Are o multitudine de gesturi, atitudini și expresii prin care cade în ridicol, este aruncat în derizoriu:

„ *[cineva] îl auzi pe Rafail, foșnetul pe care îl face un bărbat plutind în aer, un foșnet pedicular și ușor grețos*"[10];

„*Fața lui copilăroasă și zbîrcită se destinse o clipă (...). Șchiopătînd,*

9. Ibid., p. 55-56

10. Ibid., p. 15

Rafail se apropie.”[11]

Observăm că arhanghelul dă, totuși, dovadă de umanitate. El resimte senzații eminamente umane, cum ar fi oboseala sau foamea:

„– Mi-e foame.

Sara zîmbi spre Rafail și spuse:

– Îngerilor nu le este nici foame, nici somn, nici frig. Nouă da! (...)

– Mi-e foame și somn.”[12]

Dincolo de condiționările organice, acest Rafail experimentează rușine, stînjeneală. În momentul în care stă de vorbă cu Sara și Tobit într-un hambar, cei doi fiind goi (într-o scenă care reproduce imaginea cuplului adamic), Rafail simte nevoia să se explice, să se scuze chiar, că el nu posedă organul masculin, din „cauza” naturii lui angelice:

„[Sara] surîse și îi privi pe cei doi, pe Tobit gol și cu mădularul atîrnîndu-i vinețiu între picioare și pe Rafail cu hainele lui strălucitoare și între picioarele lui neatîrnînd nimic.

– Noi, spuse Rafail, stînjenit parcă, nu sîntem bărbat sau femeie.

– Știu asta, spuse Sara (...) și spunîndu-i aceasta, Rafail se fîstîci de tot.”[13]

4. DEMONI CU VOCAȚIE ARTISTICĂ VS. DEMONI INTERIORI

În romanul lui Agopian, demonul Sarei dispare, alături de toate evenimentele pe care le declanșează. El nu se regăsește niciunde în roman. Blestemul Sarei este transformat într-o presupusă posedare demonică din copilărie. Simptomatica este vagă și concludentă numai pentru mama Sarei: tenul palid, plăcerea ocazională a copilei de a zbiera și tendința ei către izbucniri agresive – nimic ieșit din comun, de altfel, pentru un copil de cinci ani, necizelat, cu un potențial temperament coleric. Aceste aspecte sunt suficiente, însă, pentru ca mama să fie convinsă că Sara are nevoie de o serie de tratamente inumane punitive, violente sau deprivative, prin care copila să fie exorcizată.

Romanul din 1987 conține, în schimb, cîteva realizări alternative ale figurii demonice, considerate de Eugen Negrici „*demoni simpatici*”[14]. Una dintre cele mai colorate reprezentări se concretizează în *make-up artistul* consilierului Gross:

„*Un demon din cei știuți pașnici și doritori de discuții savante se oglindi*

11. Ibid., p. 41

12. Ibid., pp. 199 – 202

13. Ibid., pp. 203 – 204

14. Negrici, E., 1999, „Prefață”, în Agopian, Ș., *Tache de catifea,* ed. cit., p. 5

lîngă el, îi zîmbi [consilierului Gross]. (...) Apoi demonul, profitînd de lumina plăcută ce cobora prin ferestrele înalte ale odăii, aduse o pensulă scurtă și cîteva borcane de porțelan, pline cu vopsele și, îndemînatic și repede, desfăcu borcanele, fluieră o melodie încă necunoscută orașului Sibiu, și îl fardă pe domnul consilier Gross întinerindu-l cu mai multe zeci de ani.

(...) Fruntea demonului se încreți o clipă, păru că se gîndește la cele spuse de domnul consilier Gross, apoi zîmbi iar, tîmp de astă dată și privind buzele roșii ale bătrînului domn."[15]

Acest demon apare din neant, mișcat de dorința lui Gross de a arăta mai tînăr, articulată în timp ce se privea în oglindă. Apariția nu are loc ca urmare a unei invocații sau din cauza vreunui declanșator, ci din proprie inițiativă demoniacă. Observăm aici un demon resemantizat total, cu un acut simț estetic, un interes pentru cromatica machiajelor, cu empatie chiar, față de Gross și de dorința lui de a se vedea întinerit. Această entitate face parte „*din cei* știuți *pașnici*"[16], ca și cum acest gen de demon face parte din firescul universului ficțional în care ne regăsim. Nu în ultimul rînd, este o apariție prietenoasă, jovială, zîmbindu-i consilierului Gross cînd îl întîlnește.

O variantă mai puțin inofensivă a demoniei apare în preajma baronului Spurck, sub forma unui omuleț capabil să se strecoare invaziv în interioritatea umană și să îl împingă pe om către moarte:

„ – Orice creier, îi va spune [baronul] cu cîteva zile înainte să se sinucidă lui Tobit, este ca o burtă preaîncăpătoare și flască și în această burtă plutește fiul nostru adormit și visînd și știind. (...) Și aș mai putea spune, a spus în continuare Spurck, că de acolo de unde e, acest fiu uriaș și viermic ne batjocorește și ne împinge către moarte.

Baronul Casimir Spurck s-a spînzurat a doua zi după aceste cuvinte spuse și ascultate și Tovit l-a văzut (...) pe acel fiu dolofan și umed și roșietic, dînd tîrcoale și bucurîndu-se și știind că într-o zi totul va fi la fel. Și coborînd la picioarele tatălui său, i-a cuprins picioarele cu mîinile lui spurcate și gura lui băloasă a sărutat acele picioare."[17]

Deși această entitate de dimensiuni reduse nu este introdusă în mod explicit în categoria prezențelor demonice, aceasta prezintă o serie de trăsături convenționale care îi justifică apartenența: este „*roșietic*", dă tîrcoale omului și-l ispitește. Observăm, totuși, că demonul minion nu

15. Agopian, Ș., 2006, *Sara*, ed. cit., p. 59
16. *Ibidem,* p. 59
17. *Ibidem,* pp. 94 – 95

invadează sufletul sau trupul, pur și simplu, cum obișnuiește să o facă în narațiunile biblice, ci creierul uman. Ba mai mult de-atît, el este „*fiul dolofan*" al celui pe care îl acaparează, omul fiind „*tatăl său*".

Autorul construiește un demon care nu mai poate fi catalogat drept sursa exterioară ce ne împinge la autodistrugere, ci este chiar produsul minții umane, al propriului creier. Demonii cu adevărat periculoși, care ne pot devora, sunt cei pe care îi construim noi înșine în interiorul nostru – sunt „*fiii*" propriei noastre minți.

5. UN PERSONAJ CARE NU-ȘI APARȚINE: BARONUL SPURCK

Baronul Casimir Spurck face parte din categoria personajelor care nu au beneficiat de o existență anterioară romanului *Sara*, apariția lui constituind un element de noutate. Este genul de personaj marcat de o acută luciditate în ceea ce îi privește statutul ficțional și limitările care vin cu el. Existența îi este dominată de apatie, cu ocazionale impulsuri de revoltă, protest, ce nasc din frustrarea incapacității de a avea un control real asupra propriei vieți.

Identitatea romanescă a baronului este dominată de conștiința faptului că el urmează să moară în curînd (nu știe nimeni exact cînd înseamnă acest „curînd"). Multiple personaje îi aduc aminte de iremediabilul sfîrșit care-l așteaptă, deși el este perfect conștient de ce i se va întîmpla.

Curios este faptul că moartea lui „trebuie" să aibă loc prin spînzurare. Și nu oricum – căci nu este o crimă – ci are loc din proprie inițiativă. Toate secvențele care anunță moartea baronului o ilustrează ca pe un suicid. Într-o anumită măsură, putem înțelege de ce. Complet dezinteresat de viață, Spurck ajunge să aibă fantezii elaborate în ceea ce-i privește sfîrșitul – el își fetișizează propria moarte. Ne-ar fi ușor să deducem că și-o dorește, dacă nu ar apărea o serie de elemente contradictorii la nivelul narațiunii.

Ruxandra Ivăncescu punctează că baronul „*știe că într-o bună zi se va sinucide – deși o face parte datorită destinului său prescris de «istoria» cărții, parte, firește, din plictiseală*"[18].

Convențional, sinuciderea este înțeleasă drept moartea pe ți-o decizi singur. Dar suicidul lui pare deja stabilit, pre-scris, pînă în punctul în care nu l-ar mai putea eluda nici dacă ar vrea – astfel, decizia nu îi mai aparține. Sinuciderea este, la rîndul ei, resemantizată aici, nemaireprezentînd un fapt determinat exclusiv de voința persoanei decidente și condus la înfăptuire de către ea, ci un alt dat exterior căruia personajul nu i se poate

18. Ivăncescu, R., 2000, *Ștefan Agopian: monografie*, ed. Aula, București, p. 37

sustrage nici dacă ar vrea.

Baronul are obiceiul de a omorî păsări. O face ori de cîte ori are ocazia și simte o satisfacție interioară din actul în sine. În contextul în care Spurck nu simte că deține controlul asupra propriei vieți și/sau a propriei morți, dorința de a omorî păsări poate naște ca un mecanism prin care personajul reușește să facă față realității ficționale care-l vizează. Omorîtul păsărilor îi oferă un grad de control asupra suflului unei vietăți, simte că ține o viață în mîini și că decizia de a o întrerupe (sau nu) îi aparține, în evident contrast cu lipsa de control pe care o resimte asupra lui însuși.

La un moment dat, baronul ucide un papagal, care i se adresează înainte să-i fie frînt gîtul, implorîndu-l: „*Nu mă ucide, stăpîne*!"[19]. Cîteva minute mai tîrziu însă, Casimir „*o luă la fugă, auzi zgomotul batjocoritor al papagalilor în urma lui și ei îl anunțau (...) că în curînd va muri*"[20]. Din această secvență transpare legătura care se creează, în conștiința personajului, între viitoarea lui moarte și omorîtul păsărilor.

Nu în cele din urmă, baronul Spurck are un moment în care problematizează el însuși sentimentul că nu-și aparține:

„*«într-adevăr, cu cît ne aparținem mai mult nouă, cu atît ne aparținem mai puțin», cuvîntul* die Abgeschiedenheit*, adică «izolare», revenind des în discuție, poate «abdicare de la ceea ce aparține timpului și locului»,* das Nichst. *Nu știm. Adică nu putem ști adevărul, dar ni-l putem închipui în diverse chipuri și moduri: «lipsa voinței proprii de a ne regăsi» și care, acest fel de a privi lucrurile, nu ne aparține, cum nu ne aparține cu adevărat nimic din ceea ce facem, vremea și locul*."[21]

ÎN LOC DE CONCLUZII

Dimensiunea hipertextuală a romanului *Sara* constituie prilej de problematizare, relativizare și resemantizare a noțiunilor, elementelor și figurilor cu care am făcut cunoștință în hipotext(e). Figura care domină prin excelență corpusul biblic, Dumnezeu, trece printr-o atrofiere a compasului moral, care aduce cu sine pierderea majorității atributelor considerate convențional divine. Arhanghelul Rafail își etalează atributele angelice, în acte de indiscreție totalmente nonhipotextuale, însă dobîndește, simultan, o serie de atribute omenești – iar absența altora dintre ele îl stînjenește. Registrul demonic se scindează în entități simpatice și entități distructive,

19. Agopian, Ș., 2006, *Sara*, ed. cit., p. 144
20. *Ibidem,* p. 145
21. *Ibidem,* p. 69

însă ambele realizări trec prin resemantizări marcante față de echivalentul lor *din Cartea lui Tobit*. Chiar și atunci cînd hipertextul aduce în centrul atenției personaje noi, fără trecut hipotextual, cum ar fi baronul Casimir Spurck, acestea constituie fertile pretexte prin care sunt problematizate noțiuni fundamentale, cum ar fi viața și moartea. Nu în ultimul rînd, însuși statutul hipotextual al personajelor „importate" este problematizat, căci proza lui Ștefan Agopian are o vădită dimensiune metatextuală. Toate acestea constituie atribute majore ale originalității ale acestui prozator contemporan.

BIBLIOGRAFIE:

Agopian, Ș., *Sara*, Iași, Editura Polirom, 2006.

Agopian, Ș., *Tobit*, Iași, Editura Polirom, 2014.

Agopian, Ș., „Spre o gramatică liberală", în Crăciun, Gh., *Competiția continuă – Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie, 1994.

Constantinescu, M., "Între figură și ficțiune", *România literară,* nr. 5, 2004.

Genette, G., *Palimpsestes: La litérature au second degré*,Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Genette, G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Traducere de Newman, Ch., Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.

Genette, G., *Metalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Kristeva, J., „Le mot, le dialogue et le roman", în Σημειωτική *[Sèméiotikè]. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

Kristeva, J., „Word, Dialogue, and Novel", în *Desire in Language – a Semiotic Approach to Literature and Art*, Traducere de Gora, Th., New York, Columbia University Press, 1980.

Mușat, C., *Frumoasa necunoscută*, Iași, Editura Polirom, 2017.

Riffaterre, M., *apud* Genette, G., *Palimpsests*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.

Buciu, M. V., *Zece prozatori exemplari*, București, Editura EuroPress Group, 2007.

Holban, I., *Profiluri epice contemporane*, București, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Ivăncescu, R., *Ștefan Agopian: monografie*, București, Editura Aula, 2000.

Manolescu, N., *România literară*, nr. 23, 1983.

Mușat, C., *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.

Negrici, E., „Prefață", în Agopian, Ș., *Tache de catifea* (ediția a II-a), București, Editura 100+1 Gramar, , 1999.

Spiridon, M., „Agopian, Ștefan", în Simion, E. (coord.), *Dicționarul literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012.

Țeposu, R. G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu, 1993.

Ursa, M., *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

CRAII DE AZI ȘI DE IERI. O ANALIZĂ COMPARATIVĂ A ROMANELOR IERBAR DE ANDREI DÓSA ȘI CRAII DE CURTEA-VECHE DE MATEIU CARAGIALE

CĂTĂLINA SUDITU

Universitatea „AL. I. Cuza", Iași

Abstact: On the back cover of Andrei Dósa's first novel, Ierbar, Alexandru Vakulovski, a Moldavian writer and literary critic, highlights the (possible) connection between the characters in Dósa's text and the decadent (anti)heroes from Mateiu Caragiale's Craii de Curtea-Veche. Proposing a lucid walk on the reading path opened by Vakulovski, the current paper aims to present a comparative study of the two novels published at a time distance of ninety years to explore the level of kinship on which the narrative actants from the mentioned books are positioned, as well as the similarities and differences of the social, political and economic context in which they are living.

Keywords: comparative reading, Decadentism, narcotics, crisis

Pe coperta a patra a romanului de debut aparţinând lui Andrei Dósa, Alexandru Vakulovski îi apropie pe protagoniștii *Ierbarului* de *craii* mateini[1], orientând astfel pe (posibilul) cititor către o lectură în care, în mod mai mult sau mai puţin conștient, acesta va tinde să vadă în cartea publicată în anul 2019 de către Polirom un fel de adaptare pe fundal contemporan a întâmplărilor din *Craii de Curtea-Veche.* Pășind cu luciditate pe calea de lectură propusă de către criticul basarabean, voi încerca să realizez o lectură comparativă a celor două romane, pentru a vedea în ce măsură personajele acestora sunt înrudite.

1. *Ibidem*, p. 145

Atât pentru prima, cât și pentru cea de-a doua ediţie a cărţii lui Dósa, a fost folosită drept imagine de copertă o pictură aparţinând lui Henri Rousseau, imagine aleasă de către autor și al cărei stil se asociază (chiar și necunoscând vreun fel de informaţie despre pictor) (neo)primitivismului. Această alegere ar putea părea, la o privire inițială, una destul de stranie, considerând că mediul în care își petrec timpul protagoniștii cărţii este prin excelenţă unul artificial, construit, fie că ne referim la *living*(ul regizorului), la bar, la azilul de bătrâni sau la Dragonul Roșu (în felul său un rai al artificialităţii și al kitschului), fie că avem în vedere orașul ca suprastructură ce include toate spaţiile deja menţionate. Totuși, dacă ne gândim la sintagma *junglă urbană*, consacrată în prima parte a secolului al XX-lea,și cu atât mai valabilă în spaţiul românesc astăzi, în plină explozie a dezvoltării urbane de tip capitalist, devine mai ușor de întrezărit legătura dintre imagine și text.

Cei cinci crai din *Ierbar* sunt locuitori ai Bucureștiului la început de mileniu trei, un București în care capitalismul s-a instalat peste blocurile anoste, deprimante, proliferând prin hipermarketuri si mall-uri (cu toata gama lor nesfârșită de produse care înnebunesc simţurile și cu tot plasticul pe care îl revarsă în jur în cascade) reclame, mașini ș.a.m.d. Impactului acestui cadru tipic modern asupra individului i se adaugă efectele de diminuare a atenţiei și de dependenţă de *nou* determinate de (hiper)utilizarea noilor tehnologii, internetul ocupând un rol principal. Trăind mai degrabă într-un simulacru[2] al realităţii decât în realitate, personajele din ierbar se confruntă și cu ceea ce am putea numi drept o *junglă mentală*, în care fauna este compusă din o varietate de probleme legate de identitate– le este greu să își dea seama ce le place și ce nu, ele întâmpină dificultatea închegării unei imagini coerente despre sine, care se sparge în numeroase fragmente, fapt care are în mod implicit și efecte asupra relaţiei cu *celălalt*.

În acest context, drogurile și, în primul rând, iarba, sunt utilizate ca încercare disperată de (re)conectare, în manieră ritualică, a individului la *aici* și *acum,* ca timp și spaţiu primordiale. Ceea ce resimt (dramatic) personajele e nostalgia Omului și a lumii-reale, aflată într-o relaţie dialectică cu lumea-simulacru. Fiecare dintre ele încercă, prin (auto)bombardarea simţurilor, obţinerea unor stări de maximă intensitate, indiferent de felul acestora– uneori plăceri morbide și dureroase, ca în timpul vizitelor la azilul de bătrâni, alteori marcate de fascinaţie halucinatorie, cum se

2. *Ibidem*, p. 69

întâmplă în timpul expediţiei în grup la Dragonul Roșu, stări care le-ar garanta, dacă nu accesul la Prezent, cel puţin anestezia.

Nu oricine poate face parte din grupul celor care experimentează conectarea la Real(itate). În această privință, cei cinci amici alcătuiesc un fel de sectă, la care au acces numai cei *aleși*. E un proces care ține seama de intuiția celor care fac selecția, de *moodul general* al momentului în care ea se petrece, dar și de o anumită inițiere în tema *drogărelii* pe care noii veniții trebuie să dovedească că au traversat-o deja prin utilizarea unui limbaj tipic, care include cunoașterea unor eufemisme cât mai variate pentru *joint* sau pentru starea de după consumarea lui (*vărzeală*, *praf* etc.), dar și printr-o sumă de gesturi specifice (precum îndemânare la rulat). De asemenea, trebuie să existe o legătură de natură culturală între posibilii *aleși* și grupul care deține puterea (cel puțin atât cât deține iarba), legătură ce are la bază *anumite* preferințe muzicale, cinematografice, literare.

Revenind la nivelul lingvistic, romanul semnat de Dósa este încărcat de cuvinte și expresii provenite din spațiul anglofon, unele preluate ca atare (*trip*, *flow*, curbă *slow-down*, *vibe*), altele calchiate (cel mai bun exemplu fiind cel oferit de manuț/menuți), tangența cu acest spațiu reprezentând un *must* pentru oricine își dorește să calce în sufrageria-ierbar. Rolul proaspeților admiși în *livingul* spațiu de cult e unul clar definit, ei trebuie *să asculte cu devoțiune, să ne râdă glumele, iar când vibe-ul e anihilat de aerul fierbinte și leneș ce trece peste savană, să propună lucruri mișto cu jumătate de gură, timid, invitându-ne parcă să le perfecționăm* (p. 11). Important e să se reușească menținerea unei atmosfere *mellow, psychedelic, cinematic and tastefu l*(p.29).

Întorcându-ne privirea către *Craii de Curtea-Veche*, și aici avem de a face cu substanțe care au efect asupra creierului, și, implicit, a *stării*, alcoolul fiind principala dintre ele. Dacă prin consumul de substanțe psihoactive personajele din *Ierbar* doreau să se ancoreze în Prezent, (anti) eroii mateini sunt consumatori tocmai pentru că alcoolul învăluie lumea într-o pojghiță obscurizantă, poziționându-i în zona de graniță dintre real și imaginar. Ei sunt animale de noapte într-o *pădure urbană* căreia îi cunosc toate ascunzișurile și care le dă senzația de confort prin efectul de umbră, efect ce le permite retragerea în visare într-un alt timp și într-un spațiu străin. Plasate la final de *Belle Epoque*, întâmplările din *Craii de Curtea-Veche* aduc în prim plan figura unor indivizi în care domină nostalgia după *altcândva/ altundeva* (excepție făcând Pirgu, a cărui existență, orientată către construcția unui viitor de succes, pune, prin contrast, și mai mult în evidență predispozițiile celorlalți), aflat într-un

raport de antiteză cu un prezentul degrada(n)t, lipsit de farmec, cu care niciunul dintre cei patru crai nu are o relație prea bună și pe care îl detestă, simţindu-se urmăriţi de sentimentul ratării. Ratarea plutește și în aerul pe care îl inhalează, îmbibat în miros de iarbă, Gabi, scriitorul, filozoful, hackerul și regizorul. Ceea ce se cere subliniat este că în cele două cazuri cauzele ratării sunt extrem de diferite.

Atunci când ne referim la protagoniștii din *Craii de Curtea-Veche*, avem de a face, după cum o subliniază și Ovid S. Crohmăniceanu, cu decrepitudinea morală și eșecul cultivate ca trăsături distinctive[3], asumate cu o plăcere masochistă de primă clasă. Pentru narator, la fel ca și pentru Pirgu și Pașadia, ratarea se află conectată cu apatia și blazarea, transformate în mărci ale nobleţei și ale filonului aristocratic. Ratarea e, prin urmare, o chestiune de alegere. Ei se cunosc pe sine (chiar dacă rămân învăluiţi într-o manta de mister pentru cititor, care nu are acces decât parţial la dosarul lor de existenţă, ale cărui file nu poate ști niciodată cu siguranţă dacă spun adevărul sau dacă au apărut din imaginaţie), și mai ales cunosc foarte bine cine vor să pară că sunt. Menţinerea strălucitoare a aurei lor de distincţie, o aură cultivată în mod conștient, presupune și include un amestec de rafinament, inteligenţă (fie ea câștigată din cărţi sau din contactul direct cu lumea) și auto-degradare, estetizată și ridicată la rang de artă. Plictisul, târârea în mocirla zonelor cele mai obscure ale vieţii este o condiţie *sine qua non* a statutului pe care vor să și-l menţină, chiar cu preţul vieţii (tocmai pentru că fără el viaţa nu ar mai avea niciun sens). Vorbind despre personajele romanului lui Mateiu Caragiale, Ovid. S. Crohmăniceanu punctează:

Trebuie să observăm însă imediat încă ceva: nu nobleţea de neam, propriu-zisă, ţine să se distanţeze prin comportările „crailor", ci o „stirpe" a celor care știu să-și croiască prin însușiri aparte, ei singuri, calea spre mărire și să formeze o castă.

Dacă încercăm să vedem cu cine anume le plăcea „crailor" să hoinărească, în lungile lor visuri, pe la curţile princiare, de-a lungul secolului XVIII, „cel mai frumos dintre veacuri", „veacul binecuvântat", „veacul cel din urmă, al bunului plac și al bunului gust", vom avea o surpriză. Lista obţinută cuprinde nume ca: Theodor von Neuhof, Claude Alexandre de Bonneval, Cantacuzen, Isabella Tarakhanova, Elisabeth Chudleigh, ducesă de Kingston, Charles ele Beaumont d'Eon, Ștefan Zanovici, Friedrich von der Trenck,

3.În sensul pe care Jean Baudrillard îl dă termenului. Vezi Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, IDEA Design & Print , Cluj, 2008.

conte de Saint-Germain, Giuseppe Bal-samo, conte de Cagliostro, Johann-Georg Schrepfner, Casanova. Ca și cel al lui Barry-Lindon, ele nu aparţin, niciunul, aristocraţiei autentice. Toate au fost purtate de niște aventurieri, iar particula nobiliară și-au adăugat-o numelui ei singuri sau au obţinut-o pe căi necurate.[4]

Pentru Pirgu, Pașadia și pentru narator rolul evadării din prezent în poveşti(le trecutului) este, deci, acelaşi pe care îl au și alcoolul și vizitele la casa Arnotenilor; ele reprezintă hrană pentru iluzia propriei distincţii, iar dacă aleg să călătorească cu gândul în istorie și pe pământurile exotice ale unor ţări străine, o fac tocmai pentru că de acolo își extrag măștile. În ciuda faptului că întreaga lor viaţă are configuraţia unui joc al aparenţelor, tocmai acest joc este cel care dă, în mod paradoxal, vieţii un scop și o face să merite să fie trăită.

De ce este totuși necesară josnicia și decăderea morală în constituirea imaginii aristocratice? Răspunsul ţine de momentul în care sunt plasate evenimentele. La sfârșit de secol al XIX-lea, semnele schimbărilor sociale care ţin de modificarea structurilor de putere dominante sunt deja mai mult decât evidente, familiile (cu adevărat) de viţă nobilă își pierd din influenţă și presimţirea dispariţiei atrage de la sine slăbiciunea, tentaţia autodistrugerii.[5] Personajele din *Craii de Curtea-Veche* nu fac altceva decât să se comporte în conformitate cu vremurile pe care le trăiesc.

La capătul diametral opus, tocmai sensul este cel care lipsește existenţei personajelor din romanul lui Dósa, iar în lipsa sa, ele nu își pot construi nici identitatea. Nici unul dintre cei cinci *crai* din *Ierbar* nu știe exact cine este, cunoscând numai diferite variante ale persoanelor care par a fi, pentru că lumea în care ei *se învârt* se caracterizează printr-un spectacol al aparenţelor aflate într-o permanentă schimbare, aparenţe având un capital simbolic a cărui valoare se modifică mereu, după un sistem imprevizibil. Sentimentul ratării își are originea tocmai în această imposibilitate de a se cunoaște pe sine și de a-și înţelege poziţia în lume. Senzaţia de alienare, de tristeţe copleșitoare, se vrea vindecată, așa cum spuneam, prin ancorarea într-un prezent *hiperintens* care să topească totul, un prezent-veșnic, fascinant, un timp suspendat în care ființa să se simtă reconectată la lume într-o stare asemănătoare cu aceea resimţită de copil în uterul matern, stare de bine în care problemele identităţii și sensului nu s-au ridicat

4.*Ibidem*, p. 220.

5. Vezi Angelo Mitchievici, Decadență și decadentism, , *Decadență și decadentism,* Editura Curtea Veche, București, 2011.

încă, copilul existând pur și simplu: *Uneori am impresia că (...) acțiunile noastre sunt pe alint. Ne alintăm adicția, ne alintăm cu gândul la veșnicie, suspendați în plăcere și uitare* (p.7)

Vindecarea se dovedește însă temporară și tocmai de aceea iluzorie, căci uitarea provocată de droguri e precedată de aducerea aminte a imposibilității de a pune ordine în gânduri, de a crea un sistem valoric stabil, de a da, cu alte cuvinte, un sens, adâncind de fapt ființa în confuzie în raportul său cu sine, cu *celălalt*, cu viața în general, și, nu în ultimul rând, în acela cu moartea, pe care nu are habar cum să o trateze, dar care o sperie. Soluția pe care naratorul-personaj o oferă tuturor acestor probleme, prezentată încă de pe prima pagină a romanului, nu anulează tragicul situației, însă îl înmoaie într-o manieră existențialistă:

Tot ce trebuie să fac e să-mi accept eșecul și să văd în ce l-aș putea transforma. Dar ca să pot să-l pot accepta, trebuie mai întâi să vorbesc despre el. Măcar așa, episodic și vag, atât cât îmi mai permite creierul acesta varză, atât cât îmi permit plictiseala și lehamitea care se furișează în orice proiect al meu (p.7)

Așadar, încă de la început cititorul e invitat să privească cele relatate ca pe niște materiale rezultate în urma unei ședințe de (auto)terapie. Așa cum membrii sectei constituite în jurul sufrageriei își selectează musafirii, romanul însuși (în același timp veritabil metaroman[6]) își triază de la început cititorii, prin limbajul pe care îl folosește, prin tema pe care o propune, dar mai ales prin scopul scrierii sale declarat de către regizorul-narator. De ce ar dori cineva să citească o carte despre o gașcă de drogați și despre ratare? Pentru că, din fericire, ea funcționează ca terapie și în

6. Pe lângă intenția de a scrie un roman precizată încă de pe prima pagină, cartea cuprinde un dialog cheie pentru înțelegerea felului în care o carte (oricare carte) ar trebui să fie scrisă pentru a fi citită de către tinerii de astăzi, cititorii *doriți și* de către romanul lui Dósa. Astfel, în capitolul *Năvălirile barbare*, suntem puși în fața unei discuții cu caracter de *mise en abyme*, în cadrul căreia deslușim conturul Ierbarului și al intențiilor sale:

- Sunt foarte curios ce părere ai despre toată chestia asta. Mai poate textul scris să stârnească adicție în rândul puștimii? Cum ar trebui să arate? (...)

- Poate ar trebui să ne concentrăm pe durerea întâlnirii nemediate, visceral, cu un mediu aseptic? E ceva aici care strigă: hei, suntem prizonierii pompelor medicale, transvazați dintr-un aparat în altul și cam asta e viața. Lichidele corporale ne părăsesc, încetul cu încetul. Un roman despre pătrunderea în organism a unor corpuri străine care încearcă să ne prelungească viața, dar care de fapt ne jenează teribil. Un fel de Pynchon, dar cu accentul pus pe frica de îmbătrânire. Un Pynchon gerontofob (p.33)

sens invers. Ierbar este un roman dedicat tuturor celor care simt că nu reușesc să găsească un sens, că acest sens nu mai există, sau că există într-o substanţă fluidă care curge mult prea rapid prin organismul social pentru a mai putea fi prinsă; nu pentru că ar oferi vreo soluție, ci din simplul motiv că explorând hăul, îți dă iluzia că ești mai puțin singur. Din această categorie, sugerează textul, fac parte mai ales tinerii, cei născuți după anii ’80, bulversați, nesiguri, bombardați cu informație.

Atât *Ierbar*, cât și *Craii de Curtea-Veche* reprezintă, prin problematica pe care o tratează și prin personajele pe care le înfățișează, romane ale timpului lor. Dacă există o asemănare între craii mateini și cei cinci protagoniști ai cărţii lui Andrei Dósa, ea ţine de manifestarea concretă a unor comportamente care au origini și semnificaţii foarte diferite, prin urmare sintagma *adaptare* utilizată la începutul lucrării trebuie privită ca o exagerare. Consumul de droguri, viaţa trăită ca un *party,* anxietatea și apatia sunt comune ambelor cărţi deoarece fiecare dintre ele surprinde cu acurateţe o perioadă de criză a omului și a valorilor sale. Dacă în *Craii de Curtea-Veche* viaţa se salvează prin jocul aparenţelor, în *Ierbar* tocmai acest joc provoacă drama personajelor.

Bibliografie primară
Dósa, Andrei, *Ierbar*, Iași, Editura Polirom, 2019.
Caragiale, Mateiu, I., *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Tineretului, 1968.

Bibliografie teoretică
Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Cluj, Editura IDEA Design & Print, 2008.
Crohmăniceanu, Ovid, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Călărași, Editura Cartea Românească, 1984,
Mitchievici, Angelo, *Decadență și decadentism*, București, Editura Curtea Veche, 2011.

THE USE OF THE PAST TENSES IN EUROPEAN PORTUGUESE BY SLOVENE STUDENTS: THE CAUSES OF POSSIBLE DEVIATIONS

MOJCA MEDVEDŠEK
BLAŽKA MULLER

mojca.medvedsek@ff.uni-lj.si
blazka.muller@ff.uni-lj.si

University of Ljubljana, Slovenia
in collaboration with Beatriz Moreira de Oliveira
University of Porto

Abstract: The analysis presented in this article aims to ascertain what conditions of use imply deviations in the use of the Past tenses in European Portuguese (PPS, PPC, PI, PMQC) by Slovene learners of Portuguese, A2-B1 level (QECRL), trying to find explanations for its occurrence. The analysis shows the contrast between European Portuguese and Slovenian language in the domain of the Past tenses in terms of tense and aspect, describes the most frequent and evident deviations in a corpus, consisting of the various genres of texts, worksheets, completed by the students. Several presumptions were verified in the qualitative analysis. Among them, the deviations are in most cases due to the fact that in the sphere of the past, the Slovene language is operating with only one paradigm of the past sphere, the *preteklik* (Past tense), which is supposed to mark all the temporal and aspectual nuances of four Portuguese past tenses of the Indicative. The article tries to underline the different way of marking time and aspect in the respective languages and therefore the students' difficulties in the perception of temporal and aspectual perfect / imperfect conceptualization.
Keywords: Past tenses, European Portuguese, Slovenian, deviations, temporal and aspectual values, analysis

1. Introduction

The distinction between Pretérito Perfeito Simples (PPS), Pretérito Imperfeito (PI), Pretérito Perfeito Composto (PPC) and Pretérito Mais-Que-Perfeito Composto (PMQPC) of Indicative in European Portuguese (PE) is a typical source of difficulties for PE students, especially for those whose mother tongues do not have the same verbal distinction in terms of temporal and aspectual values. One of these cases can be exemplified by Portuguese students whose L1 is Slovenian (ESL).

In general, we can say that both PE and ESL have temporal verbal inflection, however, the number of verbal tenses in ESL is scarcer than in PE. Furthermore, in the past sphere, the Slovenian language only has one Past tense which is *preteklik* (*Pretérito*) in comparison with the Portuguese tenses, Pretérito Perfeito Simples (PPS), Pretérito Imperfeito (PI), Pretérito Perfeito Composto (PPC) and Pretérito Mais-Que-Perfeito Composto (PMQPC) of Indicative that in PE are the 'grammatical tenses' that we associate with the events carried out in a 'past' [1].

As already pointed out, the Slovene language is operating with only one paradigm of the past sphere the *preteklik* that is supposed to mark all the temporal and aspectual nuances contained in the forms of the four Portuguese past tenses of the Indicative. On the other hand, the EP does not formally mark the aspect, while the Slovenian verbal system is characterized by the category of the verbal aspect as a morphological category. Slovenian verbs, in principle, are either imperfective or perfective, and, therefore, uniaspectual[2]. Furthermore, it is supposed that the difficulties in choosing the adequate past tense form for the Slovenian learners also appear due to the problem of the perception of temporal and aspectual nuances that each of the Portuguese past paradigm in particular contains.

The key aim of this study is to answer the questions that arise from the exposed facts and presumptions or other factors. In line with this view, this article deals with a specific situation of Slovene students of PE as a foreign language (L2).

The quantitative and qualitative analysis is based on the contrast between PE and ESL in terms of tense and aspect and describes the most frequent deviations in a corpus of students' written productions. The

1. cf. Nunes Correia, C. In: Markič et alt.: Ljubljana, ZIFF, 2013: p. 78.
2. cf. Markič, J. In: Markič et alt.: Ljubljana, ZIFF, 2013: p. 65.

objective is to verify what conditions of use imply more deviations from the use of the past tenses of PE by 12 Slovene learners of Portuguese, B1 level (QECRL), with Slovene L1, and tries to find some explanations for their occurrence.

The first part of the given article describes from a contrastive point of view the main and basic features of the past sphere of the verbal system of both languages, EP (L2) and ESL (L1).

In the second part, the article presents the pilot study that focuses on the use of past tenses in PE. In discussion, some common errors of Slovene students resulting from the pilot study between PE and ESL are explained.

2. Past tenses: PE in contrast with ESL

Bearing in mind the observations made above on the functioning of the two languages in relation to mark the tense and aspect, we present below, in a succinct way, some characteristics of these languages on this issue.

In general, time is associated with the localization of the situation, both in relation to the enunciation time and to another time marked linguistically. The aspect, in turn, concerns the internal temporal structure of the situation. In languages like PE, some verbal tenses can convey both temporal and aspect information.

The PPS fundamentally gives the past temporal information, without operating any aspectual changes. On the contrary, the PI can provide temporal information, but it can also function as an aspect operator. The PPS conveys the temporal information in relation to the enunciation time or in relation to another time expressed linguistically. As for the aspect, the PPS systematically gives the information that the situation is concluded, without changing the respective aspectual class[3].

With regard to the PI, although it can locate situations in the past, it rarely does so in relation to the enunciation time. It is typically an anaphoric time, that is, dependent on another time expressed linguistically. Because it is also an extended time, it gives the duration of the situations that marks and, therefore, it can eventually transform events into states in terms of aspect.

The PPC is close to some compound tenses in the verbal characterization of the Romance languages (passé composé (French),

3. Cf. Oliveira, Krakow, 2019: p. 449.

pretérito perfecto compuesto (Spanish), perfetto composto (Italian), perfectul compus (Romanian)), but presents different values than in the other languages[4]. The temporal interpretation of the sentence that includes a form of the PPC can indicate a succession of events. This iterative value of PPC is directly associated with the semantic characteristics of the main verb that denote either activities or events. However, when the PPC has as its main verb predicates of a static nature, the constructed value is a continuity value of that linguistic situation, extending this situation until the moment of enunciation that is crucial for the aspectual understanding of this verbal tense. According to that, the forms of the PPC are often translated into Slovenian with a verbal form of present tense[5].

By contrasting the verbal forms available in PE and ESL, it appears that in both there is a terminological distinction between forms that are included in simple tenses (*tempos simples*) and forms that constitute the paradigm of compound tenses (*tempos compostos)*. This opposition allows to distinguish the temporal forms that are formed through flexional processes that affect the verb that is being inflected (as happens, for example, with *sedanjik* present in ESL) and those that are formed by syntactic processes (in ESL, the conjugations of compound tenses: *preteklik pretérito*, *predpreteklik pretérito-mais-que-perfeito* and *prihodnjik future*).

However, compared to the PE, the ESL is only operating with one past tense, which is the *preteklik*; the other existing paradigm *predpreteklik (pretérito-mais-que-perfeito)* is the form in disuse in oral discourse.

Slovenian *preteklik* can convey both, temporal and aspectual information. In terms of temporal values, belongs to the past sphere. In terms of aspect, the *preteklik* conveys the aspectual value, either perfective or imperfective, depending on the verb with which it is constructed. As explained already, Slovenian verb forms, as in most other Slavic languages,

4. Cf. Nunes Correia C. In: Markič et alt.: Ljubljana, ZIFF, 2013: p. 102.

5. Os cães do vizinho têm morrido atropelados /morreram atropelados

Os cães	de +	o	vizinho	têm	morrido	atropelados	/morreram	atropelados		
Det	N	Prep	Det	N	PInd v. *ter*	PP v. *morrer*	PP	/ PPS v. *morrer*	PP	
* ø	psi	od	ø	soseda	*imajo	umrl	povoženi/	Pret v. *umreti*	povoženi	

'Sosedovi psi so (zmeraj) umirali/umirajo povoženi /so umrli povoženi'

In this exemple, the form *umirajo* is in the Present tense. Cf. Nunes Correia, C. In: Markič et alt.:Ljubljana, ZIFF, 2013: p. 108-110.

have the meaning either perfective or imperfective[6]. To resume, in contrast to PE, the Slovenian *preteklik*, concerning the internal temporal structure of the situation, with relevant distinctions between the presence or absence of dynamism, telicity or duration, among others, marks the aspectual values, using the perfective or imperfective form of the uniaspectual verb and adverbial markers, both aspectual and temporal.

3. Empirical study

After a brief description of the functioning of the two languages in relation to mark the tense and aspect in the past tenses, we present below the pilot study that was carried out in May 2019. First, we will describe the choice of the texts used for this research, secondly, we will make a quantitative analysis of the data and discuss the obtained results.

3.1 Pilot study

It is important to note that at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana, Portuguese language and culture are taught as elective subjects Portuguese 1, Portuguese 2, Portuguese 3 within the study of Romance languages. The didactic textbooks used in the first two levels is *Português XXI* (1, 2) of the Portuguese publishing house Lidel - Edições Técnicas. The students who attended the elective subject Portuguese 2 and participated in the research, supposedly reached the level A2-B1 after attending elective subject Portuguese 1 (60 hours) and after almost finishing the next level that would give them the proficiency B2 (additional 50 hours in the summer semester of 2019, Portuguese 2) - thus the participants in the study already obtained some basic knowledge about the use and the forms of all four past tenses in question.

The pilot study was performed with twelve students aged between 20 to 25 years, who study one of the other Romance languages, i.e. Spanish, Italian or French in their basic academic program.

The students had some practice with similar text material and exercises from the grammar books such as *Gramática Ativa 1*, 2011.

3.2. Presentation of the selected texts

The present section of this article is focused on the review and analysis of the selected texts according to their textual genre, as well as the typology of the exercises undertaken in this investigation. Our aim was to select current texts that reflect the linguistic and communicative realities of the target language. We believe that the assessment of the

6. Cf. Merše, Ljubljana, ZRC,1995: p.28.

students' grammatical knowledge must be conducted throughout authentic speeches (in both oral and written form) instead of isolated and decontextualized sentences. Moreover, we have considered the adequacy of the texts to the focus of our research and the target public and took into account the proficiency level of the students (B1).

To carry out our investigation, three authentic texts were carefully chosen. These texts were not produced or published for didactic purposes and are written in PE (the variant that is being studied by the target public). The elected texts belong to distinct textual genres, such as: a chronicle from the Portuguese magazine "Visão" from the year of 2019 and that is part of a column named *Nós Lá Fora* in which Portuguese citizens share experiences about their lives across the world; a narrative from the year of 2019 extracted from the segment *Viajante*s of a monthly Portuguese online magazine *Volta ao Mundo* dedicated to the stories and testimonies of Portuguese travellers; and lastly, a dialogue transcribed from an interview of the television programme *Só Visto!* from the Portuguese national channel RTP1 (*Rádio e Televisão Portuguesa*) from the year of 2014.

The selected text (A) integrated in the first worksheet given to the students is a chronical entitled *Isto aqui é um pouquinho de Brasil, desse Brasil que canta e é feliz…* Besides its literary nature, this textual genre also comprises the author's opinion, who describes a determinate social and cultural reality. In the text A, the author narrates and describes in the first-person singular a set of real past experiences, as if she is dialoguing with the reader. As a result of a narrative in the past, the verbs appear conjugated in the tenses PPS and PI of the Indicative. Therefore, the first worksheet's purpose is to analyse the learners' correct distinction and use of these two verbal tenses. Apart from that, we privileged the inclusion of this textual genre not only for its brevity, but also for its simple, spontaneous and hybrid language – considering that it balances between the oral language and the literary discourse.

The second text (B) is text from the press media named "Largaram tudo e partiram de bicicleta para uma viagem de dois anos". This article portrays several travels, adventures and emotional journeys engaged by two travellers. Our aim is to analyse the students' knowledge concerning the use of the verbal tenses PPS and PI of the Indicative, in contrast with PPC of the same mood, i.e., if they are capable of distinguishing a completed or punctual action in the past (PPS) from a continuous or ongoing action also in the past (PI) as well as from an action started in

the past but not concluded and prolonged until the present time (PPC). The relevance of this text is also due to the narration of long-ago moments experienced by the author and the travellers combined with descriptions of actions, feelings and emotions that have remained until the present day. Just as the previous text, this short narration is written in a language, which exemplifies the real and everyday usage of communication in the target language.

The last selected text (C) for our study is a dialogue extracted from a television interview called *Henrique Sá Pessoa em entrevista com Sílvia Alberto* in which the main characteristic is the direct speech. It can be described as an informal conversation between the interviewer and her invited guest that presents signs of oral speech. The employed form of address is informal, in the second-person singular – *tu* (you). Despite de informal language, the speech is organized in a coherent way since it is an interview. The interviewed uses of the verb tenses PPS and PI in addition to PPC and PMQPC of the Indicative. Through this text we intend to contrast the usage of the four verb tenses: PPS in contrast with PI of the Indicative and PPC in contrast with PMQPC of the Indicative.

The adopted typology of the created exercises consists of the selection of the most appropriate verb tense in a certain sentence and context. Two answer options are offered to the students according to the focus of the analysis. Thus, it is possible to evaluate the way in which the learners of Portuguese foreign language whose first language belongs to the Slavic language group (in the present case, Slovenian) are capable of using and distinguish the verb tenses in the past. Besides that, it is possible to analyse the grammatical contexts in which mistakes might occur and the students' main grammatical fragilities. We have presumed that our target public possess the structural knowledge concerning the conjugation of the verbs in the adequate person and number, and for this reason, the students can find the verbs already inflected in the correct form.

Lastly, it is important to mention that none of the texts was modified for the purpose of this study. We reduced their lengths so that the exercises could be solved during the time confined to one lesson (60 min).

3.3 The results of the analysis

The results of the analysis of are the following:

a) In the text A, where the purpose is to analyse the learners' correct distinction and use of PPS and PI, the percentage of the deviations related to the wrong selection of the verbal tense is

26%, presumably due to the general problem of the perception of Slovenian learners concerning the temporal and aspectual content of the verbal forms of PE. In line with this view, the factor contributing to this result could be also vague or minimal occurrence of temporal or aspectual markers in the respective text. Moreover, in the text A, the unexpected result is a high number of occurrences of the deviation (45%) in the case of the verb *ser (*to be).

b) In the text B, where the selection was to be made among the three past tenses of the PE, the number of deviations was much higher (32%) than in the text A. The most frequent deviation was a selection of PI instead of PPC or vice versa in the sequences that had no explicit temporal or aspectual markers.

c) In the text C, where the selection was to be made among the four past tenses of the PE, the number of deviations was as almost as high as in text B (31%). The most frequent deviation was a wrong selection of PI instead of PPC in the sequences that had no explicit temporal or aspectual markers. The highest number of deviations was related to the use of PI instead of PPS in the sequences containing the adverb always - *sempr*e.

3.4. Discussion

The analysis of the pilot study offers some general observations.

First, on the basis of the results that derive from all tree texts of the pilot study as described above, it seems that the majority of the deviations from the use of the past tenses of PE by Slovene learners (L1) of Portuguese arise from the different way of marking the temporal and the aspectual values in PE and ESL. The students, as the results show, are confronted to the problem of perceiving the aspectual domain that in PT occur through the verbal tenses and in ESL through the lexical contents of the verbs, namely in terms of aspect.

Furthermore, we presume that the reason of the detected difficulties origins in the fact that the Slovene language is operating with only one paradigm of the past sphere, which is the *preteklik* (Pretérito) that is supposed to mark all the temporal and aspectual nuances contained in the forms of the four Portuguese past tenses.

On the basis of this analysis, it could be claimed - as probably main general observation -that the difficulties for the Slovenian learners appear due to the problem of perception of temporal and aspectual nuances that

each of the Portuguese past paradigm in particular contains.

Despite the fact that the aspectual difference between perfective and imperfective values of the grammatical category aspect is clear to the Slovenian students, in the text A the deviations often occur in the choice of PPS and PI. The authors of this study believe that when reflecting about these aspectual concepts in Portuguese, the time component of both tenses may be sufficiently emphasized, but certainly too little attention is paid to the aspectual values of these paradigms. As the solved examples show, it is otherwise clear to the Slovenian students that PPS, in general, denotes the perfective (concluded) aspectual value and its contrast with PI. It is obvious that this tense in the interpretations of language is presented in a sufficiently clear way as a paradigm that characterizes the description, background, habits, etc. and is, in the texts A, B and C, appropriately selected. Nevertheless, deviations appear in almost 26% of the cases. The authors of this study attribute these to the general observations, as putted above, and to the fact that in the case of the sentences with no temporal and aspectual markers, the choice for the appropriate temporal form in terms of verbal tense is more difficult.

Still within the domain of adverbial markers, the research revealed that when a sequence has a clear adverbial marker (e.g. in the text C, *aos 15 anos, em 2013*, etc.) the choice of tense doesn't represent major problems. Nevertheless, the research revealed a major problem with a Portuguese adverb *sempre*, always, (84% of deviations) that Slovenian students, participating in the study, in the majority of cases combined with PI. The reason could be in the fact that this adverb in ESL (*vedno*) implies a durative and non-perfective aspect and is generally used with the imperfective form of the verb and, if it is a past sphere in question, this form is used in *preteklik*. In PT, the temporal adverbs are not always exclusively used either with PPS or with PI. According to the result, this perception is not completely present to the students. It appears that the learners operate the direct transfer of the aspectual content of the adverb, in the case of Slovenian *vedno*, combining the equivalent *sempre* in PT with PI[7].

Considering the unexpected result in a text A (a high number of

7. For the further discussion cf. Cunha & Cintra (2017) that suggest the example of a sentence in *Pertérito Perfeito Simples* which also employs the adverb *sempre*: "*Os homens do mar tiveram sempre uma grande ternura pelas aves*" (R. Brandão, p. 164, *apud* Cunha & Cintra, 2017, p. 469).

occurrences of the deviation in the case of the verb *ser* (to be)), the authors of the study suppose that these results cannot be attributed to the fact that ESL operates with only one verb (*biti*) that embraces the values of both Portuguese verbs *ser* and *estar*[8]. The authors of the study believe that the reason for these deviations resides in the same problem as suggested in the case of the other PT verbs: in the perception of the perfect or imperfect aspect of an individual linguistic situation, that is, in the perception of temporal and aspectual nuances that each of the Portuguese past paradigm in particular contains.

In the text B, where the selection was to be made among the three past tenses of the PE, the number of deviations was much higher (32%) than in the text A. The most frequent deviation was a selection of PI instead of PPC or vice versa in the sequences that had no explicit temporal or aspectual markers. The authors of the research could attribute these results to the fact that both verbal tenses generally have an imperfective aspectual value. It seems that due to this fact the students obviously did not perceive a clear distinction between the two tenses, not having clearly present that the PPC, generally in the contrary with PI, includes in its definition the moment of the enunciation[9].

Based on the results of the text C, we could claim that that most students in cases where the adequate solution was PMQPC, used this form correctly. The perception of temporal situation of the precedence of a past act to another past act and the parallelism with the verbal situation in ESL (even if this verbal tense is inactive in oral language) seem satisfactory.

As for the use of texts in the research, the authors, as explained above, privileged the inclusion of short textual genres not only for its brevity, but also for its simple, spontaneous language (dialogue), which exemplifies

8. Cf. Müller, B. In: Markič et alt., Ljubljana, ZIFF, 86: "Ser (marca características que fazem parte da natureza permanente de pessoas e coisas, propriedades permanentes que definem um ser ou um objeto, localizaçao de coisas, etc.) (...) estar (exprime estados físicos e psicológicos ocasionais, a localizaçao temporária de seres e objetos, o tempo atmosférico)."

9. Cf. Correia C. In: Markič et alt., Ljubljana, ZIFF, 2013, 103: "(...) de incluir na sua definição o momento da enunciação que permite considerar o pretérito perfeito composto um tempo gramatical com características próprias.Alguns linguistas defendem, por isso, que, em portugues, este tempo gramatical (cf. Campos 1984, por exemplo) nao é um tempo gramatical marcador de tempo passado (pretérito), mas um marcador aspetual, e, dentro desta categoria, como marcador aspetual de imperfetividade, isto é, de nao construçao de um estado resultante dos acontecimentos linguísticos em que ocorre."

the real and everyday usage of communication in the target language. Even though the context of the texts were simple, the authors, contrary to their expectations, could observe that that factor did not help to the learners to perceive a distinction between temporal and aspectual nuances of the Portuguese past paradigm, especially in the sequences that didn't contain adverbial markers.

4. CONCLUSION

The main purpose of this article was to shed a new light on a specific situation of Slovene students (L1) of Portuguese (L2) A2-B1 level (QECRL), analysing the students' knowledge concerning the use of the verbal tenses PPS, PMQPC, PI and PPC of the Indicative, i.e., if they are capable of distinguish a completed or punctual action in the past (PPS, PMQPC)) from a continuous or ongoing action also in the past (PI) as well as from an action started in the past but not concluded and prolonged until the present time (PPC). In order to achieve this goal, the authors of this article, initially, have described the main features of the past tenses of the verbal systems of PE and ESL, in particular from the points of view of temporal and aspectual values in both languages. Afterwards, a pilot study was carried out. The analysis of the pilot study presented in this article aims to ascertain what conditions of use imply deviations in the use of the Past tenses in PE (PPS, PPC, PI, PMQPC) by Slovene learners of PE, trying to find explanations for their occurrence.

The article tried to consider the decisive question whether the cause of the tense use problems that Slovene learners of PE have is merely the absence of the vaster number of past tenses of the Slovene verbal system or there are other factors, related to the perception of the temporal and aspectual contents of the past tenses.

A number of interesting observations arose during the procedures described in the article. On the basis of this analysis, it could be claimed that the cause of the tense use problems can undoubtedly be attributed to the absence of the vaster number of past tenses in ESL verbal system in comparison to PE, nevertheless, the study revealed also that the cause of the deviations seem to be related to the presumed weak perception of temporal and aspectual nuances that each of the Portuguese past paradigm in particular contains. It is not to be neglected that the results revealed that in the case of the sentences with no temporal and aspectual markers, the choice for the appropriate temporal form in terms of verbal tense was more difficult.

By way of conclusion, there are certain issues we would like to consider.

The results reveal that the distinction between PE Past tenses is not stabilized at level B1, which is understandable, given that the contrast between these tenses is still to be improved at this level. Slovene students need a relatively large amount of training to master the use of the past tenses in PE, which number is significantly higher than in ESL. In order

to that, they need much more practice to reach an acceptable level of knowledge. In trying to identify the problems related to the training of the selection of the correct form of past tense, the teacher must identify the temporal and aspectual interaction between the mother tongue and the foreign language in question. In this sense, contrastive analysis can have an important role in students' awareness of their tense selection errors and in improving their knowledge of the L2 verbal system.

It is more than obvious that the pilot study, carried out for the aim of this article, will serve as a basis for the preparation of didactic material for future Portuguese language students. In line with this view, the pilot study opens some potential avenues of future researches, which are, there is no doubt, needed.

Bibliography:

Text A: http://visao.sapo.pt/nos-la-fora/2019-05-07-Isto-aqui-e-um-pouquinho-de-Brasil-desse-Brasil-que-canta-e-e-feliz
Text B: https://www.voltaaomundo.pt/2019/10/16/largaram-tudo-e-partiram-de-bicicleta-para-uma-viagem-de-dois-anos-a/viajantes/viajantes-extraordinarios/16805/
Text C: https://www.youtube.com/watch?v=SQG06c5HGyw

Campos, M. Henriqueta Costa, *Pretérito Perfeito Simples / Pretérito Perfeito Composto: uma oposição aspectual e temporal,* in *Tempo, aspeto emodalidade. Estudos de linguística Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1997.

Cunha, Celso & L. Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 1984.

Cunha, Celsa & L. Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Edição Lexicon, 2017.

Lečič, Rada, *Slovenski glagol : oblikoslovni priročnik in slovar slovenskih glagolov (Slovene verb : a morphological manual and dictionary of Slovene verbs)*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2005

Markič, Jasmina / Correia, Clara Nunes et alt.: *Descrições e Contrastes - Tópicos de Gramática Portuguesa com Exemplos Contrastivos Eslovenos/Opisi in primerjave. Poglavja iz slovnice portugalskega jezika s kontrastivnimi ponazoritvami v slovenščini,* Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljana, ZIFF, 2013.

Medeiros, Vanise Gomes de, *Os passados no ensino de português para estrangeiros,* Porto, Soletras 1.2, 2001.

Merše, Majda, *Vid in vrstnost glagola v slovenskem knjižnem jeziku 16. stoletja,* Ljubljana, *SAZU*, 1995.

Miklič, Tjaša, *Metafore o načinih gledanja na zunajjezikovna dejanja v obravnavanju glagolskega vida*, FF, 2007.

Oliveira, Fátima, *Alguns Aspectos do Aspecto.* In: *Actas do VII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, 1991.

Oliveira, Fátima, *Algumas Peculiaridades do Aspecto em Português*. In: *Actas do Congresso Internacional Sobre o Português*, Vol. II, Lisboa, 1994.

Oliveira, Fátima, *Tempo verbal*, in *Gramática do português* / org. Eduardo Paiva Raposo ...[et al] ; colab. Graça Vicente, Rita Veloso, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

Oliveira, Fátima, *O uso do Pretérito Imperfeito e do Pretérito Perfeito do*

Indicativo em português europeu por estudantes com cantonês como L1, Krakow,Studia Iberystyczne n. 18, 2019
Toporišič, Jože, *Slovenska slovnica.* Maribor, Obzorja, 1984.
Žele, Andreja, *Pomensko-skladenjske lastnosti slovenskega glagola*, Založba, Ljubhljana, ZRC SAZU, 2012.

O ANALIZĂ DISCURSIVĂ ASUPRA CELOR DOUĂ DIATE ALE MARIEI CANTEMIR ȘI A UNUI MODEL TESTAMENTAR INEDIT DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA

DANIAR MUTALÂP

Universitatea din București

Abstract: *The present paper endeavours to offer a brief analysis of two wills written by the princess Maria Cantemir (1700-1757) during 1725 and 1757. Using discoursive concepts such as „scene of enunciation", „discursive scenes" and „discursive ethos", followed by stylistics devices, our attempt aimed to capture the process of (re)constructing the self. Thus, comparing the two wills with an unedited testamentary letter sample (Romanian manuscript no. 2120 from Romanian Academy Library Bucharest) and to the process of writing and rewriting, our approach delineates how in articulo mortis Maria Cantemir (re)presents herself as „sister princess Maria Cantemirova".*
Keywords: testamentary letter, wills, Maria Cantemir, scene of enunciation

Discursul testamentar a reprezentat, în ultimele decenii, obiectul de studiu al lingviștilor, filologilor, istoricilor și tanatologilor români, de la Al. Mareș[1], Gh. Chivu[2], Gabriela Stoica[3], până la Ștefan Lemny[4],

1.Al. Mareș, *Introducere* în Gh. Chivu *et alii*, *Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea,* București, Editura Academiei Române, 1979.

2. Gh. Chivu, *Limba română de la primele texte până la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Variantele stilistice*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

3. Gabriela Stoica, Mihaela Constantinescu, Oana Uță Bărbulescu, *Observații asupra dispozițiilor testamentare din secolul al XVII-lea*, în Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Limba română: dinamica limbii române, dinamica interpretării*, București, Editura Universității din București, 2008.

4. Ștefan Lemny, *Sensibilitatea și istorie în secolul XVIII românesc*, ed. a II-a, Iași, Polirom, 2017.

Violeta Barbu[5], Nicolae Mihai[6], Dan Horia Mazilu[7], Cristina Bogdan[8], Andreea Iancu[9] ș.a., aceștia concentrându-se în mare măsură pe dispozițiile testamentare redactate între secolele XVI-XVII, când, în ciuda schematismului textual și în lipsa unui model oficial, aceste documente reliefau în special perspectiva subiectivă a testatorului[10]. Cu toate acestea, „scrierile tanatologice" din veacul următor ridică probleme interesante în materie de discurs literar prin raportarea lor atât la modelele tipărite cât și la cele ce au circulat în manuscrise în acea epocă.

În anul 1714 mitropolitul Antim Ivireanul tipărește la Târgoviște *Capetele de poruncă către preoți*, care conțin, alături de 8 reguli de întocmire a diatelor, un formular cunoscut drept primul model de testament din cultura românească veche[11]. Dintre aceste reglementări amintim condiția ca diata „să se facă cu frica lui Dumnezeu", „când sînt mințile omului întregi", fără vreo vrajbă care să ducă la dezmoșteniri, întrucât, subliniază mitropolitul, „afurisaniile ce adaog pentru că sînt făr' de cale vor cădea asupra lor"[12]. Acest izvod testamentar se găsește în șase copii manuscrise realizate între sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, fiind conservate la Biblioteca Academiei Române sub cotele 2158, 3275, 4765, 5579, 3774 și 3404[13]. În *Catalogul* realizat de Gabriel Ștrempel aceste modele testamentare sunt intitulate, cu mici variații,

5. Violeta Barbu, *De bono coniugali: o istorie a familiei din Țara Românească în secolul XVII*, București, Meridiane, 2003.

6. Nicolae Mihai, *Ultimul gest. Atitudini și reprezentări față de moarte în sursele testamentare din Oltenia (1700-1860)* în Radu Mârza,Laura Stanciu (coord.), *Cum scriem istoria ? Apelul la științe și dezvoltările metodologice contemporane*, Alba –Iulia, Ed. Aeternitas, 2003.

7. Dan Horia Mazilu, *Văduvele sau despre istorie la feminin*, Iași, Polirom, 2008.

8. Cristina Dobre-Bogdan, *Imago mortis în cultura românească veche (secolele XVII-XIX)*, București, Editura Universității din București, 2002.

9. Andreea-Roxana Iancu, *Iertarea în actul de ultimă voință: între discurs și practică socială (Țara Românească, jumătatea secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea)* în Constanța Vintilă-Ghițulescu și Mária Pakucs Willcocks (coord.), *Spectacolul public între tradiție și modernitate: sărbători, ceremonialuri, pelerinaje și suplicii*, București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 265-300.

10. Gabriela Stoica, *op. cit.*, p. 745.

11. BRV, vol. I, p. 492-493.

12. Antim Ivireanul, *Opere*, ed. de Gabriel Ștrempel, București, Minerva, 1972, p. 391.

13. Vezi Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. 1-4, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, 1983, 1987, 1992.

Cum să face diiata sau *Formular de diată* (numai în cazul ultimelor două intrări fiind menționată asemănarea cu modelul antimian). Interesant este faptul că sub o denumire identică (*Cum să scrie diiată la ceasul morții*) este descris și un text din ms. 2120, deși acesta este unul cu totul diferit față de izvodul testamentar legiferat de Antim Ivireanul.

Manuscrisul românesc BAR 2120 a fost copiat la 1787 de dascălul Vasile din Cernat (Transilvania). Acest miscelaneu, preponderent hagiografic, conține *Minunile Maicii Domnului*, precum și vieți de sfinți ca cea a nebunului întru Hristos, *Alexie*, *Omul lui Dumnezeu*, Macarie Râmleanul sau *Minunile sfântului Dimitrie*, remarcându-se, astfel, faptul că principiul de selecție al compilatorului[14] a fost dozajul de *mirabil*, respectiv *miraculos* medieval[15]. Între filele 217^{v} și 218^{r} se găsește textul intitulat *Cu**m** să scriie diiată la ceasu**l** morții*, un formular testamentar inedit care se diferențiază de izvodul tipărit la 1714 atât prin structură, cât și prin mărcile afective inerente conținutului. În acest sens, dacă preambulul din tipăritură rezumă incognoscibilitatea morții („iaste nevăzută și însăși îngerilor necunoscută"), cel din manuscris este mult mai amplu, fiind concentrat pe păcatul primordial („șarpele cel rău și amăgitor") prin care însăși moartea devine moștenirea omului: „s-au da*t* și s-au hotărâ<t> această moarte la to*t* neamu*l* omenesc ca o moștenire și nu iaste cu putință ca să scape de dânsa niminea". O diferență importantă constă în construcția și indicele afectiv al imprecației de la sfârșitul celor două formulare. În cazul izvodului tipărit blestemul este unul tipizat și face trimitere la Judecata de Apoi, în timp ce formula proferată din modelul manuscris prezintă o construcție mult mai complexă. Având o valoare profilactică, aceasta este anticipată de o presecvență în care se disting toți virtualii executori neloiali („cine din rudeniile meale sau din străini") și în care este accentuată importanța clauzei date de testator, fapt vizibil prin utilizarea emfatică a pronumelui *eu* („ce am așezat eu întâi"). Propriu-zis, blestemul de față se bazează pe paralelism și enumerarea unor elemente lexicalizate, efectul fiind amplificat de adverbul „așijderea" folosit alături de juxtapunere și de copulativul anaforic „și". În prima parte a imprecației, se remarcă invocarea instanțelor divine („Sfânta Troiță", „toți sfinții părinți") și implicarea lor directă în actul punitiv, desfășurat la Judecata de Apoi,

14. Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, antologie și trad. de Adriana Babeți și Delia Șepețean Vasiliu, București, Editura Univers, 1987, p. 155-156.

15. Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, trad. de Marina Rădulescu, București, Meridiane, 1991.

pandantul acestei părți fiind structura aflată în contextul imediat („partea lui să fie cu Viliar") și cea finală („soarta lui să fie cu Iuda"), în care se face referire la personaje stigmatizate în creștinism (tabuul lingvistic „Viliar" și Iuda trădătorul). În centrul blestemului se află o acumulare de termeni tip *poena spiritualis* ce impun pedepse fizice: „gemând", „tremurând", „căloșește", „cu suspin să să îmbăloiască", „pornirea iuților doriri".

Analiza acestor documente *in articulo mortis* nu se poate reduce la compararea unor formulare, ci necesită o atenție sporită la felul în care exemple de testamente devin un „loc de întâlnire între inovația individuală și presiunea tradiției colective"[16]. Astfel, aceste „pașapoarte spre cer"[17], în care expierea și mântuirea depind de conjugarea bunurilor pământești cu cele cerești, pot fi privite ca discursuri literare ce se articulează în funcție de anumite „constrângeri" determinate de scena de enunțare („situația de comunicare" fragmentată în scena generică, înglobantă și scenografia).

În acest sens, din punct de vedere al *scenei generice*[18], se remarcă faptul că redactarea dispozițiilor testamentare este condiționată și codificată social. Dacă în Evul Mediu Apusean întocmirea diatelor necesita prezența unui notar și a unui confesor, în cazul culturii românești vechi, preotul îndeplinea ambele funcții[19]. Pe lângă acesta, era necesară prezența a 7, 5 sau 3 martori, voci tăcute, care se manifestau abia la sfârșitul ceremonialului, atunci când semnau alături de preot testamentul întocmit. De remarcat este fapul că aceste prezențe schimbă dinamica relației emițător – text – receptor. Autorul nu mai este privit drept semnătură[20], ci drept vocea testatorului a cărui discurs este încorporat textual prin intermediul copistului. În plus, falia dintre *locutorul – L* (enunțătorul, în interiorul discursului) și *locutorul* - λ („locutorul ca ființă ce aparține lumii")[21] este adâncită și redimensionată de faptul că *inscriptorul* nu

16. Violeta Barbu, *op. cit.*, p. 156.

17. Jacques Le Goff, *Civilizația Occidentului Medieval*, trad. de Maria Holban, București, Editura Științifică, 1970, p. 262..

18. „Condițiile de enunțare corespunzătoare fiecărui gen" (orizontul de așteptare al lectorului și anticipările autorului) (Dominique Maingueneau, *Discursul literar: paratopie și scenă de enunțare*, trad. de Nicoleta Loredana Moroșan, Iași, Institutul European, 2007, p. 223).

19. Constanța Vintilă-Ghițulescu, *În șalvari și cuișlic: biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea*, București, Humanitas, 2011, p. 35-36.

20. Vezi Carmen Mușat, *Frumoasa necunoscută : literatura și paradoxurile teoriei*, Iași, Polirom, 2017, p. 127-131.

21. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 237.

corespunde cu a doua ipostază a locutorului, *ethos*-ul construindu-se în discurs la interstițiul dintre voce, grafie și mărturie. În această linie, testamentul poate fi privit ca un discurs asumat de un *eu* care se justifică în fața societății. Textul, cu valență de *ego-document*[22], are valoarea unei confesiuni justificative[23], o spovadă publică, una dintre formele extreme și primordiale ale penitenței[24]. La anipodul acestei perspective, „epilogul pregătirii pentru moarte" este totodată un discurs personal, intim, în care *eul* se reconstruiește identitar, se înfruntă cu acea „frică teologică"[25] determinată de eshatologia personală, își gestionează bunurile – garant al memoriei familiale și liturgice - și, nu în ultimul rând, se confruntă cu și îmblânzește acea „moartea sălbatică" (*mors repentina et improvisa*)[26].

Din perspectiva *scenei înglobante*[27] se diferențiază patru tipuri de tesamente: *donatio* (bunuri lăsate bisericii), *commendatio* (gestionarea bunurilor între soți), *distributiv* (viza dezmoșteniri), *nuncupatio* (favoriza descendenții)[28]. În plus, privit „din interior", discursul testamentar respectă un tipar stilistic structurat pe trei părți: protocolul inițial, contextul și protocolul final. Partea inițială constă într-o *invocatio* (*verbalis/ symbolica*) și o secvență de *intitulatio* (prezentarea emitentului). Contextul este format din „notificație" și „expoziție" (în care sunt semnalate și prezentate clauzele), din două componente facultative („dispoziția" care stipulează intrarea proprietății în posesia unei rude și „clauza prohibitivă"), „sancțiunea" (blestemul) și „coroborația" (introducerea martorilor și a scribului)[29]. În protocolul final sunt indicate elementele topografice și

22. Rudolf Dekker *Introduction* in *Egodocuments and History. Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*, edited by Rudolf Dekker, Hilversum, Verloren Publishers, 2002.

23. Vezi capitolul V, *Autobiografia : spovedanie sau justificare ?*, în Aaron J. Hurjewitsch, *Individul în Evul Mediu european*, trad. de Hans Neumann, Iași, Polirom, 2004, p. 119-166.

24. André Vauchez, *Spiritualitatea Evului Mediu Occidental secolele VIII-XII*, trad. de Doina Marian și Daniel Barbu, București, Editura Meridiane, 1994, p. 19.

25. Jean Delumeau, *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII) : o cetate asediată*, vol. 1, trad. de Modest Morariu, București, Editura Meridiane, 1986, p. 49.

26. Philippe Ariès, *Omul în fața morții*, vol. I (*Vremea gisanților*), trad. de Andrei Niculescu, București, Ed. Meridiane, 1996, p. 20-23.

27. „Scena înglobantă corespunde sensului pe care îl dăm în mod normal «tipului de discurs»" (*Ibidem*, p. 222).

28. Gabriela Stoica, *op. cit.*, p. 475.

29. *Ibidem*, p.

cronologice care formează fundalul redactării testamentului.

A treia dimensiune a scenei de enunțare, *scenografia*[30], este cea în care cuvântul se teatralizează, particularizând un anumit discurs față de genul și tipul în care este încadrat. Având în vedere acest aspect, propunem în continuare o analiză succintă a celor 2 diate și a scrisorii testamentare întocmite de Maria Cantemir în anii 1725 și 1757. Privind atent la discrepanțele rezultate în urma procesului de scriere și rescriere, suntem de părere că discursul acestui „epilog pregătitor de moarte" reprezintă o regie testamentară, a cărui *scenografie* poate fi considerată cea „a reconfigurării[31] unei identități nobile".

Prima diată, realizată de Maria Cantemir la vârsta de 25 de ani, se caracterizează prin convenționalitate discursivă și schematism. Aceasta începe cu o invocație scurtă și un preambul standard din care reținem formularea care indică faptul că testatoarea se erijează în responsabilitatea de locutor: „în numele fraților și al slugilor pe care le las în urmă, mă socotesc datornică să fac cunoscute"[32]. Acest testament are în centrul său o clauză laică, lămurirea valorii unor bijuterii lăsate de Dimitrie Cantemir fiicelor sale, ce trebuie îndeplinită de trei frați ai prințesei, Constantin și sora sa vitregă nefiind menționați printre executori.

În comparație cu primul, cel de-al doilea testament al „cneajnei" Cantemir (8 august 1757) surprinde prin amploarea sa discursivă. Fiind o diată tip *commendatio* (către generalul-feldmareșal Trubețkoi și Serghei Cantemir), documentul conține diferite directive, cele nouă clauze îmbinând cereri pioase și laice. Aspectul insolit al acestei diate constă în faptul că semnătura testatoarei nu se găsește, în mod convențional, doar la finalul documentului. Aceasta ia forma unor inserții ale unui *ethos* care nu se construiește în interiorul discursului, ci care, la nivel grafic, ia chipul unor „interpolări" care formează planuri secante cu strategiile

30. Elementul original care diferențiază discursul în sistemul generic în care se încadrează: „scena pe care cititorul își vede acordat un loc, este o scenă narativă construită de text", *scenografia* teatralizează în scris, deci consemnează în memorie și „pune în scenă", cuvântul ca produs și sursă a celorlalte scene (*Ibidem*, p. 223-224).

31. Utilizăm termenul „figură" în toate sensurile sale etimologice: *fingere*, *figulus*, *fictor* și *effigies* (a făuri un „model plastic", roata olarului, artistul plastic, efigia ca formă de reprezentare). Vezi Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature* în Wlad Godzich, Jochen Schulte-Sasse (ed.), *Theory and History of Literature*, vol. 9, Minnesota, University of Minnesota Press, 1984, p. 11-76.

32. Trad. n. – D.M. (Lilia Zabolotnaia, *The First Testament of Maria Catemir, from 1725*, p. 53).

de recuperare ale *ethos-ului prediscursiv* (statutul nobil real). Imaginea locutorului, privit din interiorul discursului, se face vizibilă, în efigie, prin intermediul *pathos*-ului. Astfel, enumerarea și detaliile cantitative cu care se schițează recuzita sărindarelor și a ceremonialului funerar trec de la umilință („și păcătosul meu trup să fie înhumat fără de nici o ceremonie la moșia mea din satul Marino de lângă Moscova, unde eu doresc să fie ridicată o mănăstire de maici") până la o acribie care emfatizează discursiv dorința de a asigura memoria liturgică („Preotului acelei biserici să-i fie date douăzeci de ruble, iar țârcovnicilor aceleiași biserici să li se dea douăzeci de ruble, dat fiind faptul că ei trebuie timp de șase săptămâni să citească zi și noapte Psaltirea patruzeci de zile în douăzeci de biserici – de către preot și citeți – câte două ruble și jumătate, pentru tămâie, lumânări, vin bisericesc, pentru colivă – câte o rublă și jumătate de fiecare biserică, iar pentru a pomeni în doăzeci de biserici – câte zece ruble de ficare biserică"). Aceeași grijă de a-și conserva memoria *post-mortem* trădează, în cazul scrisorii testamentare atașate celei de a doua diate, încercarea de a recupera și de a eterniza o identitate nobilă: „Deasupra corpului meu să fie zidită o capelă rotundă de piatră cu dimensiunea interioară de cinci arșini. Pe cercul acelei capele, pe exterior să fie făcute stemele noastre, să fie acoperită cu lespezi albe, de instalat deasupra capelei o cruce de cupru poleită cu aur [...]. Sicriul să fie pus în centrul capelei și să fie acoperit cu o cuvertură de atlaz de culoarea zmeurii cusut și împletit cu fir de aur, iar crucea pusă, făcută la ceapraz din aur lat, iar acoperământul pus în fiecare zi să fie din postav negru cu dantelă de mătase". În acest sens, este vizibil că recuzitei funerare i se acordă o atenție mai mare, fapt care, la nivelul discursului, se reflectă prin descrierea bazată pe termeni aflați în serii ierarhice tip „temă-subtemă"[33] („lespezi", „cruce", „cupru"- „aur", „cuvertură"- „acoperământ", „atlaz", „postav", „dantelă", „mătase"). Aceștia sunt utilizați gradual, distingând în cazul capelei (obiect *ex voto*), un registru exterior (arhitectural), de unul interior, ce se construiește în jurul sicriului. Tendința de a recupera prestigiul princiar este decelată prin gestul prințesei Cantemir de a-i lăsa împărătesei Elizaveta Petrovna (1741-1761) un colier de perle („perla cea mare") numai „în caz dacă va costa nu puțin, [...], iar dacă va fi evaluată la un preț nu prea mare apoi să fie dăruită executorului meu de încredere". Nu în ultimul rând, fiind vorba despre o epistolă, deicticele utilizate pot fi privite ca resorturi de impunere

33. Dominique Maingueneau, *Lingvistică pentru textul literar*, trad. de Ioana-Crina Coroi, Nicoleta Moroșan, Iași, Institutul European, 2008, p. 148-150.

și re-punere în discurs a identității princiare. Pe de-o parte, formula de adresare către interlocutor (Serghei Dimitrovici) constă în alăturarea dintre un deictic social ce implică distanță („stăpâne") și unul personal, marcat afectiv („frățioare"), fapt care trasează de la început un cadru discursiv formal, în interiorul căruia persuasiunea apelează și la afecte filiale. Pe de altă parte, locutorul se plasează în două poziții discursive simetrice față de cele ale interlocutorului, testatoarea semnându-se *in hora mortis* „soră prințesă Maria Cantemirova".

În concluzie, privite fie ca discursuri ancorate social, fie ca documente autobiografice cu valență de justificare spirituală, testamentele prezintă funcția de *preparatio mortis*, acestea devenind un spațiu în care bunurile pământești (*temporalia*) se racordează la cele cerești (*aeterna*). În ceea ce privește diatele Mariei Cantemir, acestea se îndepărtează, în mare măsură, de modelele testamentare din secolul al XVIII-lea și, în mod atipic, oferă o importanță desăvârșită clauzelor pioase. Privite ca discursuri literare, dincolo de *scena înglobantă* și cea *generică*, aceste testamente se particularizează prin *scenografia* reconfigurării imaginii nobile. Astfel, acestea proiectează o oglindă în care testatoarea, pusă în fața morții, își reface pentru ultima oară imaginea princiară (*ethos-ul prediscursiv*), pornind de la vocea surorii până la semnătura „cneajnei" și ecranizarea unei memorii *post-mortem* pe care „prezentul discursului" o poate garanta numai prin regizarea și punerea în scenă a ceremonialului funerar.

Bibliografie

Bibliografie primară

Ms. rom. BAR 2120.

Eșanu, Andrei, Eșanu, Valentina, *Testamentul prințesei Maria Cantemir* în „Revista de Istorie a Moldovei", nr. 1 (105), 2016, p. 102-135.

Zabolotnaia, Lilia, *The First Testament of Maria Catemir, from 1725* în „Tyragetia", vol. XI [XXVI], nr. 2, 2017, p. 51-60.

Bibliografie secundară

Aries, Philippe, *Omul în fața morții*, vol. I (*Vremea gisanților*), Traducere de Andrei Niculescu, București, Editura Meridiane, 1996.

Auerbach, Erich, *Scenes from the Drama of European Literature* în Wlad Godzich, Jochen Schulte-Sasse (ed.), *Theory and History of Literature*, vol. 9, Minnesota, University of Minnesota Press, 1984.

Barbu, Violeta, *De bono coniugali: o istorie a familiei din Țara Românească în secolul XVII*, București, Editura Meridiane, 2003.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean Vasiliu, București, Editura Univers, 1987.

Bianu, Ion (ed.), Bibliografia Românească Veche, vol. I., București, Editura Stabilimentul Grafic J.V. SOCEC, 1903.

Chivu, Gh., *Limba română de la primele texte până la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Variantele stilistice*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Dekker, Rudolf, *Introduction* in *Egodocuments and History. Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*, edited by Rudolf Dekker, Hilversum, Verloren Publishers, 2002.

Delumeau, Jean, *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII) : o cetate asediată*, vol. 1, Traducere de Modest Morariu, București, Editura Meridiane, 1986.

Dobre-Bogdan, Cristina, *Imago mortis în cultura românească veche (secolele XVII-XIX)*, București, Editura Universității din București, 2002.

Hurjewitsch, Aaron J., *Individul în Evul Mediu european*, Traducere de Hans Neumann, Iași, Editura Polirom, 2004.

Iancu, Andreea-Roxana, *Iertarea în actul de ultimă voință: între discurs și practică socială (Țara Românească, jumătatea secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea)* în Constanța Vintilă-Ghițulescu și Mária Pakucs Willcocks (coord.), *Spectacolul public între tradiție și modernitate: sărbători, ceremonialuri, pelerinaje și suplicii*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2007, p. 265-300.

Ivireanul, Antim, *Opere*, ed. de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1972.
Le Goff, Jacques, *Civilizația Occidentului Medieval*, Traducere de Maria Holban, București, Editura Științifică, 1970.
Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, Traducere de Marina Rădulescu, București, Editura Meridiane, 1991.
Lemny, Ștefan, *Sensibilitatea și istorie în secolul XVIII românesc*, ed. a II-a, Iași, Editura Polirom, 2017.
Maingueneau, Dominique, *Discursul literar: paratopie și scenă de enunțare*, Traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, Iași, Editura Institutul European, 2007.
Maingueneau, Dominique, *Lingvistică pentru textul literar*, Traducere de Ioana-Crina Coroi, Nicoleta Moroșan, Iași, Editura Institutul European, 2008.
Mareș, Al., *Introducere* în Gh. Chivu *et alii*, *Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea,* București, Editura Academiei Române, 1979.
Mazilu, Dan Horia, *Văduvele sau despre istorie la feminin*, Iași, Editura Polirom, 2008.
Mihai, Nicolae, *Ultimul gest. Atitudini și reprezentări față de moarte în sursele testamentare din Oltenia (1700-1860)* în Radu Mârza, Laura Stanciu (coord.), *Cum scriem istoria ? Apelul la științe și dezvoltările metodologice contemporane*, Alba –Iulia, Editura Aeternitas, 2003.
Muşat, Carmen, *Frumoasa necunoscută : literatura și paradoxurile teoriei*, Iași, Editura Polirom, 2017.
Stoica, Gabriela, CONSTANTINESCU, Mihaela, BĂRBULESCU, Oana Uță, *Observații asupra dispozițiilor testamentare din secolul al XVII-lea*, în Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Limba română: dinamica limbii române, dinamica interpretării*, București, Editura Universității din București, 2008.
Ștrempel, Gabriel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. 1-4, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, 1983, 1987, 1992.
Vauchez, André, *Spiritualitatea Evului Mediu Occidental secolele VIII-XII*, Traducere de Doina Marian și Daniel Barbu, București, Editura Meridiane, 1994.
VINTILĂ-GHIȚULESCU, Constanța, *În șalvari și cuișlic: biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Humanitas, 2011.

ANEXĂ

Cu*m* să scrie diiată la ceasu*l* morții

De vreame ce au înșela*t* șarpele ce*l* rău și amăgitor[34], vicleanu*l* diiavo*l*, dintru începu*t* pre o*m* și l-au du*s* la voia lui cu aces*t* cuvân*t* amăgitoriu, trăgându-*l* dintru înălțimea vieții în prăpastiia cumpliciunii, ad<ică> spre cea înfricoșată și amară moarte, și așa s-au osăndi*t* ticălosu*l* să fie <a>măgitoriu de acolo de unde era neamăgitoriu, pentru aceasta s-au da*t* și s-au hotărâ<t> această moarte la to*t* neamu*l* omenesc ca o moștenire și nu iaste cu putință ca să scape de dânsa niminea.

Și, de vreame ce eu (cutare)[35], ca unul din oameni, cunoscându-*m* sfârșitu*l* vieții meale și încă până î*m* sânt în fire și în preceperea mea a*m* socoti*t* să fa*c* diiată de toate câte află mișcătoare și nemișcătoare, și dară încă rânduies*c* să să dea la îngrop<ă>jeanea (atâta)[36], a doua[37] să să dea la sărinda*r* (atâ*t*), a treia, copiilo*r* miei, soției meale (atâ*t*), a patra, la lipsiț (atâ*t*). Acestea de bunăvoința inimii meale le-a*m* rânduit, ci da*r* cine di*n* rudeniile meale sau di*n* străini a*r* îndrăzni ca să strămute acestea ce a*m* așeza*t* eu întâi, să aibă pre Sfânta Troiță grabni*c* răsplătire, așijderea pre toț sfinții păr<inți> pârâ*ș* în zio<a> cea înfric<o>șată a Judecă*ț*, partea lui să fie cu Vilia*r* și să fie gemân*d* și tremurân*d* pre pământ*t* întru viața lui / căloșește, cu suspin să să îmbăluiască și cu toată pornirea iuțilo*r* doriri să fie împovăra*t*, soarta lui să fie cu Iuda[38]. Ami*n*.

34. Scris: *amăgitori*.
35. Parantezele îi aparțin copistului.
36. Parantezele îi aparțin copistului.
37. Scris: a do(ÿ).
38. Scris: *Iiuda*.

INSTRUMENTE ALE POETICII COGNITIVE: O APLICAȚIE PE LIRICA LUI BLAGA

PAULA PEREȘ

Universitatea de Vest din Timișoara

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 centrează 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 experienţială şi variabilităţile culturale care impun anumite patternuri în schemele de gândire şi de scriere ale autorului.

Însă orice nouă metodă trebuie să îşi găsească aplicabilitatea, astfel încât scopul acestei comunicări este să găsim şi o dimensiune practică poeticii cognitive. Aceasta recunoaşte existenţa unor mecanisme de producere comune atât limbajului cotidian, cât şi celui artistic, în speţă, metaforic. În ambele cazuri, elementele ce determină producerea discursului sunt forma, sensul, dar şi sentimentul sau afectul (Freeman, 2009: 174[1]), aşadar trebuie să vorbim despre un balans între palierul unei creativităţi individuale şi convenţional. Studiul literaturii (şi mai ales al poeziei) permite cercetarea modului în care exprimarea prinde în formă, în forme lingvistice, gândirea individului (vezi Freeman, 2009: 170[2]).

Drept urmare, dacă ne concentrăm asupra operei lui Blaga, am observa relaţia dintre poezia şi biografia, experienţa scriitorului. Odată ce purcedem în lecturarea primului său volum de poezii, *Poemele luminii*, observăm o prevalenţă a simţurilor: e o incursiune în setea tânără de cunoaştere, în viaţa crudă a unui tânăr îmbălsămat de iubire. De altfel, George Gană menţionează că o mare parte din poemele prezente în acest volum au fost iniţial scrisori de dragoste către Cornelia Brădiceanu, mai târziu soţia poetului (Gană, 2018: 10): „O, inimă! Mărturisiri afunde ard în ea/ [...]/ nebună, când se zbate-n joc sălbatic". Acelaşi critic menţionează că după acest volum de debut, biografia ca sursă a lirismului apare într-o formă mai estompată, poetul devenind o voce impersonală şi lăsând astfel mai multă libertate de interpretarea a pasajelor.

„Scopul unei analize de natura poeticii cognitive ar fi acela de a raţionaliza şi explica cum a ajuns cititorul" (Stockwell, 2002: 6) la interpretarea respectivă de text, într-o circumstanţă anume. Astfel, toate experienţele noastre, cunoştinţele, credinţele şi dorinţele sunt implicate şi exprimate doar prin patternuri lingvistice (Stockwell, 2002: 5). Dacă primul volum blagian aduce în prim plan lumina, adică energia, ne

1.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".

2. Informaţii despre Sketch Engine pot fi găsite la http://www.sketchengine.eu, accesat ultima dată la 30.10.2019. Deşi dezvoltat de o echipă de cercetători cehi, iniţial pentru limbile engleză şi cehă, platforma are deja încorporat un PoS tagging (Part-of-Speech tagging) pe un corpus de peste 2 miliarde de cuvinte româneşti extrase din mediul online (corpusul RoEnTenTen16), ceea ce îl face mult mai uşor de utilizat faţă de variante gratuite ale altor dezvoltatori (precum Antconc au LancsBox).

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 poeticii 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 construții 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 blagiene (Sketch Engine[3]), 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 blagiene[4] 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

3. 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.

4. În original: „Minds really do cognize in similar ways”.

plasticizante, aproximativ 15%, spre exemplu: „Lucifer stă tăcut în lumină, roșu ca de *foc* și ascultă" (*Pustnicul*, 1921), „Ai trăit cîndva 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 aceași 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)[5], 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 lîngă *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 columne 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

5. În original: „The generalizations governing poetic metaphorical expressions are not in language, but in thought".

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 susținea 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 imaginarului. 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[6]).

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

6. 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".

acestora reprezentând istoricul cognitiv mai îndepărtat sau mai recent al unei persoane, în cazul noastru, 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 referâdu-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 poeticii 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 poetica cognitivă. Întrucât Stockwell menționa (2002: 8) faptul că această abordare a textelor (prin poetica 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-mprăștie 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 poeticii 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 reprezentații care au construit textul" (Brandt & Brandt, 2005:128)[7], 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 poeticii 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.

7. 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".

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, Editura Humanitas, 1994.

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, București, Editura Humanitas, 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, 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_sectitle, accesat ultima dată la 30.10.2019.

Crisp, Peter, *Conceptual Metaphor and its Expressions*, în 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 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 Gavins, Joanna & Steen, Gerard (Eds.), *Cognitive Poetics in Practice,* London, Routledge, 2003, p. 1-12.

Lakoff, Georg, *The contemporary theory of metaphor*, 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, Editura 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.

VALENȚELE (RE)DUPLICĂRII. CONFIGURAȚII POSTUMANISTE LA PHILIP K. DICK ȘI IAN MCEWAN

TACHE LAVINIA
Universitatea din București

Abstract: *The present study aims to analyze the conceptual perspective on the metamorphosis of the human under the process of duplication and the restitution of the robotic hypostasis. Following the posthumanist theories, this paper focuses mainly on the literary manifestations that envisage the many-sided topic about the human identity's surcease, namely Do Androids Dream of Electric Sheep? and Machines Like Me. In both cases, the central function of restructuring reality through the symobol of technological alterity is emphasized; the simulacrum comes within the purview of building versions for a universe where creation does not lead to progress, but, to a certain extent, to destruction and the entanglement of human conciousness. This fact implies that the fictional robots have to be interpreted as an integrant part of a system that ecompasses the lost sense of self. Essential for understanding the cited narratives is the questioning of the Cartesian belief that animals do represent a mechanical behaviour. I argue that the reconstruction of a techological identity bears a double scheme of approaching empathy and identity and accordingly the existence is to be interposed within new frames of thought.*
Keywords: posthumanism, duplication, robophilosophy, uchronia, science fiction

I. Preliminarii. Post-umanismul

În legătură cu universurile prin care se pot ilustra diferite denominații ale unor realități restructurate din perspectiva dimensiunii ontologice, post-umanismul reprezintă o categorie epistemologică prin care se conceptualizează omul „descentralizat" – în termenii teoreticienei Rosi Braidotti. Post-umanismul marchează re-ierarhizarea diverselor specii și orientarea lor către nuclee de dominare, în contrast cu umanismul care plasează omul în centrul tuturor lucrurilor. Conform lui Rosi Braidotti, post-umanismul reprezintă „un instrument generativ care ne ajută să regândim unitatea de bază a referinței umane într-o eră bio-genetică numită și «antropocenă», momentul istoric al Omului capabil să afecteze omul pe această planetă" (t.n. T.L)" . Afectând ceea ce îl înconjoară, omul s-a modificat pe sine în încercarea sa de reabilitare a

naturii, de a marca evenimențial progresul în varii domenii de existență; de aceea, omul se recategorizează sub alte forme de gândire. De pildă, pentru Horea Poenar, post-umanul ar reprezenta nu emergența unui nou adevăr, ci mai degrabă a unui „Om Nou": „Poate că Ideea Omului Nou a constituit adevăratul Eveniment și toată violența împotriva lui se manifestă ca încercare de a bloca nașterea care îl face posibil." (t.n., T.L)." Mai mult decât a face posibilă o lume recontextualizată, „omul post-uman" coexistă cu ceea ce urmează a se desfășura după neregularitățile unei epoci al cărei climax îl reprezintă autarhia unei specii care să fie alta decât cea a omenirii; în infrastructura lumilor ficționale, polivalența care se naște la nivelul existenței și al identității trebuie să se regăsească sub macheta unui ansamblu care poate determina ubicuitatea simbolică a anumitor prezențe. Memoria centrului va continua să existe în mentalul omului, dar el se va afla, în același timp, și marginal, în periferia unei alte specii majoritare.

Prin această lucrare îmi propun să demonstrez că variantele-duplicat pot fi citite prin grile de interpretare teoretice care nu se exclud reciproc: post-umanul, dar și unele concepte mai vechi din post-structuralism - aparținând lui Jean Baudrillard, Michel Foucault, Gilles Deleuze. În operele pe care le voi aborda, centrul de greutate ficțional este constituit de prezența dominantă a tehnologicului, prin imaginea androidului, la Philip K. Dick (Visează androizii oi electrice, 1968), și prin imaginea robotului înzestrat cu inteligență artificială, la Ian McEwan (Mașinării ca mine, 2019). Despre aceste tipologii de variante create de om, Vasile Mihalache scrie: „post-omul ştie că omul este invenţia sa, motiv pentru care nu mai poate crede în el şi în valorile lui. Iluzia că singur omul a construit lumea – fără nici o contribuţie a celorlalte specii – nu diferă cu nimic de iluzia că Dumnezeu a creat lumea (Haraway, Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin)" – postulând conștiința de „butaforie", de artificialitate a noilor „oameni". De aceea, esențială în abordarea unei lecțiuni post-umane a două romane publicate în două perioade de gândire diferite este urmărirea modului în care relația de omologie între om și mașinărie conduce nu la o identificare între cei doi poli de existență, ci la o dez-identificare. Duplicatul robotic produce reduplicarea simbolică a omului într-o formă îndepărtată de aceea a propriului sine, prin crearea unei vacuități a raționamentului și a simțirii. În acest sens, noțiunea de „subiectivitate nomadă" preluată de la Deleuze ilustrează această imersiune în devenirea multiplă care neutralizează identitatea omului și care îl transformă pe acesta într-un depozitar al formelor paradoxale.

Opera citată aparținând lui Philip K. Dick înfățișează o lume în care omul este des-figurat din propria existență, el este forțat să își recapete o nouă umanitate, prin separarea netă de androizii care trebuie îndepărtați de clasa agenților care lucrează la Poliția Statală din San Francisco. Cu toate acestea, tehnologia este o modalitate de a compensa emoția, prin intermediul unei „orgi

de senzații" care poate induce stările dorite (și a Matahalei Prietenoase – un televizor de la care cititorul află despre Wilbur Mercer, „Demiurgul" timpului care se scurge în perioada de după Război). Vacuitatea psihică a omului și culpabilitatea, alături de nostalgie și empatie sunt coordonate predilecte după care se restructurează lumile celor doi autori.

În distopii ce ilustrează universuri post-apocaliptice, precum cea aparținând scriitorului american Philip K. Dick, Visează androizii oi electrice?, spiritul distanțării empatice dintre oameni este surprins prin intermediul androizilor. Aceștia din urmă trăiesc printre oameni și sunt „retrași", în cazul în care există ilegal pe Pământ (scopul lor fiind acela de a popula planeta Marte), de către agenți. Unul dintre ei este Rick Deckard, protagonist care, în misiunea sa, întreține relații sexuale cu o femeie-android, fapt care poate fi citit în oglindă cu un episod din O mie nouă sute optzeci și patru, căci și protagonistul acestei cărți este iluzionat de relaționarea cu Julia, iar finalul este la fel de sumbru din punctul de vedere al integrității omenești. Deckard se întreabă dacă nu cumva este el însuși un android, certificând, astfel, un dubiu interior, la fel cum Winston Smith, în lupta lui taciturnă contra Partidului devine, sub puterea terorii, susținătorul celor pe care îi „vânează" inițial în jurnalul său. De altfel, titlul inițial al distopiei O mie nouă sute optzeci și patru, The Last Man , titlu ce corespunde și unei opere aparținându-i scriitoarei Mary Shelley, pe care Virgil Nemoianu o consideră întemeietoarea „literaturii distopico-apocaliptice" , poate indica viziunea omniprezentă a creatorilor în căutarea unei formule care să prezinte destructurarea lumii, din ansamblul căreia se desprind indivizi antrenați de un potențial salvator, ce conștientizează dezastrul moral și de dezvoltare excesivă în care sunt amalgamați, dar care rămân, totodată, cei din urmă martori care trebuie schimbați de către o conducere auto-proclamată. Prin protagonistul Deckard din Visează androizii oi electrice, și prin viziunea care înfățișează o lume post-apocaliptică, dintr-un viitor posibil, opera poate fi integrată în ansamblul conceptual al distopiei și al Science Fiction-ului. Mai mult decât atât, Visează androizii oi electrice este un exemplu de literatură distopică și mergând în filonul argumentului pe care îl dezvoltă Baccolini: "with dystopia, the text usually begins directly in the bad world, and yet even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since «the focus is frequently on a character who questions» the dystopic society" . Ian McEwan însă, creează în interiorul paradigmei Science Fiction doar printr-o subspecie, accea a ucroniei - după cum explică Mihai Iovănel - care privește către posibilitățile de desfășurare ale trecutului.

Andrei Codrescu observă că, „Omul își modifică corpul, societatea și imaginea prin limbaj, prin imagini, prin sunet, prin acțiuni ideatice și intervenții teatrale. Ritmul și textura timpului sunt schimbate continuu de operații spirituale, fantastice sau științifice. În acest sens, «postumanul» a fost și

este continuu prezent." La Philip K. Dick, miza empatiei cu o creație umană a unui android este pusă, pe lângă relaționarea protagonsitului cu aceste ființe tehnologizate, și în seama portretului Lubei Luft, o cântăreață de operă, care contemplă tablouri într-o expoziție cu picturile lui Edward Munch, iar la Ian McEwan, robotul-protagonist Adam asimilează o pondere mare de istorie a artei, cu precădere de literatură, și concepe haiku-uri. În această lumină, „Exteriorul poartă lăuntricul și dincolo de aparenta apocalipsă. Noul secretă vechiul; omul rămâne" , iar tocmai de aceea, roboții vor deveni centrali, structurați pe fundamentul celor două coordonate temporale, căci robotul se raportează la istoria umanității fie prin baza de date, fie prin interacțiunea directă pe care o întreține la un moment dat cu o persoană. O altă modalitate de a capta noul sens al omului este resemantizarea creatoare a acestuia, după cum Cary Wolfe schițează în mutarea accentului de pe om pe capacitatea „auto-poietică de a crea o lume" , iar androizii (construiți pe baza unui nucleu elctronic numit Nexus-6), alături de ipostazele de Adam și Eva reprezintă exemple de constituire a unor biotopuri (împreună cu oamenii care îi achiziționează). Viața nouă care ar trebui instituită într-o lume a progresului pe care o dorește omul devine o viață la fel de tarată precum cea de dinainte de apariția tehnologiei, în genere, mai ales că „Din momentul în care un outsider acceptă să trăiască în interiorul utopiei, aceasta devine distopie" . Relaționarea devine imposibilă, integrarea alterității este o piedică în comunicarea interumană și distruge ceea ce ar fi trebuit să unească. Personajele devin, rând pe rând, improvizații constitutive ale slăbiciunii omenești, ele întruchipează defecte și intenții ce semnalează malformațiile diacronice tipărite în panorama umanității și iau parte la ceea ce ele consideră a fi o desfășurare non-ideală a existenței.

II. Valențele (re)duplicării

Duplicarea simbolizează un prim nivel al resemantizării lumilor ficționale, dar aceasta este urmată de trepte ale reconstrucției, căci nu dublul per se este forța motrice a transformărilor din economia operelor ci, mai degrabă, depășirea oricărei relații dihotomice și amalgamarea rolurilor, repetiția creației în sens circular, o circularitate deschisă către rupturi care reconfigurează nevoia de orginar și de copie la nesfârșit, ca într-un proces chiasmatic de remodelare a existenței. Reduplicarea se mai manifestă și prin modul în care portretul lui Isidore din opera lui Philip K. Dick este construit; el este numit „special", fiindcă nu are capacități intelectuale crescute și dovedește că ajută grupul de androizi fugitivi, duplicându-se într-o variantă opusă propriului sine uman, devenind o ființă „limitrofă", la frontiera unor comportamente care îl deosebesc de restul populației pur omenești.

Omul și mașinăria formează termenii unei opoziții formale, depășite, așadar, prin asimilare și printr-un proces specular care are ca rezultantă o imagine nouă.

La rândul ei, aceasta poate produce o altă reflexie așezată într-o nouă perspectivă. Distorsiunile unilateralului amintesc de întrepătrunderea despre care scrie Ann Weinstone, utilizând „cuvântul «sutură» pentru ceea ce francezii numesc «assemblage»: post-umanismul realizează «suturi» între oameni și lumea-animal, între uman și tehnologie" Este vorba despre o diluare reciprocă a identităților în materii specifice, căci: „Trupul și conștiința sau simțul și rațiunea subiectului postuman nu pot fi sisteme separate: mintea este o proprietate a corpului care trăiește și moare odată cu acesta, în timp ce corpul și mintea sunt imersate în spațiu, în mod fenomenologic." Punctele de articulație ale relațiilor de oscilare între mașinărie și om sunt trăiri și atitudini, precum culpabilitatea și vidul lăuntric, ori nostalgia și empatia, elemente pe care le vom dezvolta în această secțiune a lucrării.

Pentru înțelegerea dialecticii dintre om și mașinărie am apelat la viziunea biologică aparținând lui Jacob Johann von Uexküll asupra legăturilor dintre mediu și ființe. Pentru Uexküll, spațiul și timpul în care omul există diferă inerent de cele ale animalelor, acesta distingând între noțiunile de Umgebung (spațiul obiectiv în care vedem o ființă mișcându-se) de Umwelt (mediul înconjurător care e alcătuit din elemente denumite „purtătoare de semnificație" - pentru animale) . Un exemplu al acestui gen de segregare a elementelor din natură, urmată de o relaționare, este pânza de păianjen și legătura sa cu fluturele. Deși păianjenul nu poate înțelege lumea interioară a fluturelui și ce îl determină pe acesta să se miște în proximitatea lui, el își construiește pânza astfel încât ea se transformă într-un șablon pentru devenirea-victimă a lepidopterei, iar cu toate că lumile acestor două entități nu comunică propriu-zis, există o matcă a intermediarului, prin „purtătorii de semnificație", care ființează această coincidență de acțiuni. In extremis, această relaționare poate fi asimilată relației dintre om și mașinărie, căci încercarea de duplicare umană nu poate fi controlată pe deplin, iar creația devine un mijloc de (auto)distrugere. Interacțiunea dintre om și mașinărie este o asemenea imagine a incomunicabilității. Dorința sexuală devine doar „posibilitatea pe care o au corpurile de a se amesteca și de a schimba semne." , iar faptul că Adam și Miranda fac dragoste, la fel ca Rick Deckard și androida Rachel (Pris Stratton) denotă ambiguitatea dorinței prin care omul își demonstrează sieși și variantei sale artificiale cât de ireală devine ființa umană și cât de valabil devine un robot, printr-un raport de inversiune care rezumă dez-identificarea rezultată din procesul de reduplicare instituit prin relația sexuală.

Inventarea mașinăriilor și inventarierea unor emoții mereu urmate de o distrugere a creației este susceptibilă de comparația cu cel mai puternic sentiment pe care Freud îl postulează în legătură cu coagularea visului, și anume dorința, care are corespondent imediat reprimarea dorinței. În filon freudian poate fi interpretată și alegerea omenirii în fața dezvoltării androizilor și a roboților, căci atât la Philip K. Dick, cât și la Ian McEwan, mașinăriile sunt „omorâte" de

către om, deși scopul inițial este acela al progresului, al dorinței de materializare a unor realități mentale. Omul rezonează cu ceea ce poate fi numit omologul său virtual: „Trebuia să înțeleg mașinăria asta. Deja remarcasem o trăsătură distinctivă. Ori de câte ori Adam trebuia să opteze pentru un răspuns, chipul îi împietrea pentru o clipă care era infinitezimal perceptibilă” . Și curiozitatea pentru subconștient este prezentă în trama ambelor romane, căci Charles chestionează: „M-am întrebat dacă și el visa” , la fel și Deckard: „Oare androizii visează? se întrebă Rick. Evident că da; de aceea își ucid câteodată stăpânii și zboară spre Pământ. Ca Luba Luft, de pildă, care cânta Don Giovanni și Le Nozze, în loc să se spetească scrijelind fața pustie a unui câmp” . Faptul că protagonistul Charles ajunge să „ucidă” robotul, va conduce la o apariție a culpabilității pe care Miranda, partenera lui, o resimte în legătură cu un bărbat care a abuzat de o bună prietenă a sa - când minte în instanță, iar bărbatul este încarcerat. Apoi, culpabilitatea este resimțită și de către Deckard, mai ales în legătură cu omorârea lui Rachel, trăire căreia i se atașează aceea a empatiei.

Pe lângă relațiile bazate pe atracție, în interiorul lumilor dominate de modificare tehnologică, confuzia între personalități este atent construită, tipar vizibil în cazul lui Charlie și al lui Adam (Să-l urăsc înseamna să mă urăsc pe mine însumi”), și în cazul prototipului pentru alți androizi de structură feminină, Rachel:

Știi ce simt? Față de androida cu numele Pris Stratton? – Empatie, zise el. - Cam așa ceva. Identificare: eu sunt ea. Doamne, poate că asta e ceea ce se întâmplă. La înghesuială o să mă retragi pe mine. Iar ea o să se ducă înapoi la Seattle și-o să-mi ia locul. Niciodată până acum nu m-am mai aimțit așa. Suntem amândouă niște mașini, marcate ca niște capace de sticlă. E o iluzie ideea că eu - eu, personal – exist în realitate; sunt doar reprezentanta unui tip. Când Charlie îl duce pe robotul Adam la Alan Turing, omul face un gest pur uman, recreându-l pe Adam, ca într-o reîntâlnire a opozițiilor: „mi-am aplecat chipul peste al său și i-am sărutat buzele moi, atât de umane. Mi-am imaginat că simt căldura cărnii și că mâna i se ridică pentru a-mi atinge brațul, ca și cum ar fi vrut să mă rețină acolo” . Ceea ce se creează este un circuit, fiindcă Adam o iubește pe Miranda, care este iubită și de Charlie, iar acesta din urmă conștientizează, în cele din urmă că apropierea față de un robot este, de fapt, o apropiere față de propriul psihic și față de propria lume interioară. Condamnând-o pe Miranda că a întreținut relații sexuale cu Adam, Charlie își neagă identitatea, la fel cum consideră și Deckard amintindu-și de puternicul sentiment empatic pentru o androidă - Luba, dar și pentru Rachel: „În ascensorul de la muzeu. Își spuse Rick, aveam alături două creaturi – un om și un android... iar sentimentele mele erau reversul celor dorite. Reversul celor cu care sunt obișnuit – și pe care sunt obligat să le am” .

Faptul că Luba Luft este o creatură bazată pe un raționament paradoxal,

acela al negării propriei specii robotice, construiește, în economia romanului, aceeași idee a dez-identificării, a delimitării granițelor și a mutării acestora în funcție de capacitatea de a alege să definești în mod euforic sau disforic o anumită realitate: „Nu-mi plac androizii, urmă ea. Încă de când am sosit aici, de pe Marte, viața mea a constat în imitarea unei existențe umane, în a face același lucru cu ea, în a acționa ca și cum aș avea gândurile și puterile unui om. În ceea ce mă privește, am imitat o formă de viață superioară..." . Aceasta însumează, totodată, ipostaza artificialului apt de imaginație artistică, un corespondent pentru Adam, prin apropierea de muzică și de literatură, prin nume precum Mozart, ori Philip Larkin. Adam postulează, apoi, prezența nostalgiei plenare: „- Mă simt, ei bine... Gura i s-a deschis în timp ce își căuta cuvântul. Nostalgic. - După ce? - După o viață pe care n-am avut-o niciodată. După ce ar fi putut să fie. - Te referi la Miranda? - Mă refer la absolut totul." Alcătuirile umanoide par astfel că se încadrează în categoria lecțiunii de tip transumanist, care visează intermediarul și posibilitatea transferului unui sentiment precum este cel al nostalgiei de la o ființă către un creier robotic, prin implantare. Acest ex-stasis care duce la depășirea duplicării rezumă ontologia sub care sunt plasate ființele ficționale ale operelor abordate.

În același timp, prezențele androizilor și ale roboților din cele două romane pot fi integrate în ceea ce, din 2014, se numește robofilosofie (Robophilosophy) - care conține trei dimensiuni: robofilosofie a roboticii sociale, robofilosofie pentru robotică și robofilosofia cristalizată de prezența roboticii în societate. În primul caz, robotul este acceptat drept partener al interacțiunii de către om, fapt care are ca rezultantă opusul paradigmei subiectivității carteziene referitoare la un set de trăsături (libertatea, conștiința, intenționalitatea) care, coroborând, formează indispensabilul noțiunii de uman. În acest sens, interacțiunea cu o mașinărie este un moment-cheie în disponibilitatea omului de asumare a existenței în plan dublu și totodată o redefinire a umanității pe care și-o va destructura prin acțiunea de a distruge elementul tehnologic, în cazul lui Charles, sau de a-l accepta, în cazul lui Deckard.

III. Ființele „auxiliare": animalul și copilul

În acest cadru al analizei, voi aborda ființele „auxiliare" , animalul și copilul. Animalele electrice care sunt în proprietatea familiilor, după Războiul mondial care a invadat suprafața Pământului cu praf radioactiv din Visează androizii oi electrice?, pot fi vizualizate în catalogul Sydney's. Acestea au rolul de a augmenta gradul de empatie pe care un om îl are, dat fiind contextul dispariției acute a formelor de viață naturale. În blocul inhibant al planetei radioactive, apariția unor astfel de creaturi artificiale îndeplinește rolul a ceea ce Cary Wolfe numește „provocarea împărțirii planetei cu subiecții non-umani" și modul în care se restructurează maniera conversațională apărută pe fondul necesității acomodării

reciproce a omului cu mașinăria. În consonanță, apariția copilului, la Ian McEwan, este un factor marcant în desfășurarea portretelor protagoniștilor, căci băiețelul Mark este o ființă „auxiliară" în măsura în care contribuie la marcajul sinusoidal al portretizării personajelor. Atât animalul, cât și copilul simbolizează polul ideii de uman la care omul apelează în regândirea sinelului și a celor care îl înconjoară. „Incompletitudinea" acestor ființe generează o încercare de raportare la „celălalt", care se dovedește a fi imperfectă. La fel ca în cazul animalelor, „Adamii și Evele au o înțelegere minimă a ideii de joc – modul esențial al copilului de a explora." Copilul este o ființă auxiliară atât pentru adult, cât și pentru robot, căci reformulează o lume după legile proprii de inaugurare a viziunii instinctuale. Animalele programate care au rolul de a însoți locatarii romanului lui Philip K. Dick își au un corespondent simbolic în modul în care prezența unui copil devine un subterfugiu pentru înfruntarea realului, a realităților dure instaurate.

Din abordarea ființei care este, în profunzime, un animal (pe baza etimologiei, aceea că anima înseamnă suflet, de unde ar rezulta că și oamenii și îngerii ar fi animale) teoria post-umanistă preia ideea de prelungire a celor două entități, de definire a uneia prin cealaltă. Pe urmele lui Jeremy Bentham, care respinge limbajul și rațiunea drept linia de demarcație între om și animal („sau animal politic" – în termenii lui Aristotel, și „animal non-uman"), Derrida concretizează că elemente de similitudine între om și animal sunt mortalitatea, atitudinea în fața unei situații permanente și incapacitatea de a explica pe deplin viața în termeni conceptuali. Tehnologizarea animalului schimbă astfel întreg modul de articulare a unui discurs asupra apropierii omului de natură și amintește de ipoteza lui Descartes, care privește echivalarea animalului cu un comportament mașinal, fapt rezultat în teoria ultimilor ani în conceptul de Tehnoanimalism: "this idea of 'instinct' still shows a deep Cartesian belief in humanism: it considers animal behaviour still predominantly as mechanically" .

Dacă ipoteza legată de animal este asimilată în construcția post-umanistă, depășirea cartezianismului în post-umanism este vizibilă, în romanul lui McEwan, prin portretul lui Adam, care se opune viziunii lui Descartes. Acesta din urmă crede că mașinăriile nu pot crea, nu pot produce „idee nouă", după cum de altfel, secolele al XIX-lea și al XX-lea au fost dominate de distincția dintre animal ca – res extensa și om ca – res cogitans . O paradigmă în care se încadrează animalele electrice este aceea a „postanimalului": "postanimalism is in particular concerned with the revitalization of the long history of human-and-animal/ animal-and-human relationships" . Mai concret, animalul este o ființă redundantă în economia romanelor plasate sub lecțiune post-umană, fiindcă își repetă biologicul într-o formă care înglobează, de asemenea, iraționalul, lipsa de conștiință.

Împreună cu soția sa, Iran, Rick Deckard posedă o oaie electrică. Animalele

electrice și „orga de senzații” pot declanșa empatie, astfel încât este asigurată o simulare a umanității. După o perioadă de timp, însă, Deckard cumpără o capră adevărată, aceasta devenind o compensație pentru tulburarea pe care i-o dau misiunile uciderii unor ființe cu care a început să rezoneze. Acesta este, totodată, episodul în care Iran devine fericită fără apelul la aparatul electronic de indus stări, și în care invocă un vers dintr-un cântec de Josef Strauss. Această referință ca situare în istoria umanității și recunoaștere a omului ca sistem al rezilienței în imaginarul colectiv, amintește de modul cum W. A. Mozart este invocat de androida Luba Luft și chiar de către protagonist. În finalul operei, agentul de retragere a androizilor va găsi o broască electrică având o puternică aparență de real, pe care o va aduce acasă, după ce capra adevărată îi va fi fost omorâtă de către Rachel Ronsen: „Așeză cu grijă pe bancheta aeroglisorului cutia legată cu sfoară, apoi se sui la volan. E ca și cum aș fi iarăși puști, medită el. În clipa aceea, toată apăsarea îl părăsise, la fel și oboseala imensă și insuportabilă.” Complementar, în Mașinării ca mine, Mark, băiatul pe care Charles voise să îl apare de violența părinților într-un parc, produce aceeași schimbare, odată prezent în casa în care locuiește alături de Miranda și de Adam: „Nou-venitul ne aruncase în mundan și deopotrivă în esențial [...] Grijile noastre difuze – o trădare, revendicarea discutabilă a unei conștiințe, o amenințare cu moartea – erau triviale. Acum, cu băiețelul ăsta printre noi, important era să facem curat, să punem lucrurile în ordine, și abia apoi să reflectăm” .

Celălalt pol de aglutinare al materialității ființei „auxiliare” - copilul devine un succedaneu al sinelui pierdut, deoarece el reprezintă înțelegerea incompletă a lumii. Atât din punctul de vedere al copilului lumea este incompletă, cât și din punctul de vedere al adultului, care nu poate înțelege existența în sens invers, printr-o neutralizare a cronos-ului: „Atunci când descriem copilul, foarte important, nu descriem în mod direct natura lui sau a ei, ci o caracteristică a relației dintre adult și copil. Nu putem analiza «copilul» separat de «adult»” . Mark, din Mașinării ca mine, simbolizează un coeficient de raportare la o trăire umană, cu o generică semantică a libertății. „Distanța față de adulți face din copil o figură limită, o reprezentare a unei condiții-limită a umanului. La fel ca celelalte figuri liminale, ea este cumva transformată într-o subspecie [subspeciated] – indiferent că este divinizată, bestializată sau demonizată. [...] Ea reprezintă ceea ce Derrida numește o viață «fără diferență», la care adulții se raportează cu teamă și dorință deopotrivă”. Este teama care se concentrează în jurul identității lui Charles atât în avanscena interacțiunii cu Adam, cât și pe parcursul coabitării cu acesta, dar și în momentul în care apare necesitatatea asumării subite a responsabilității asupra lui Mark, prin adopția sa.

Bibliografie primară:
Dick, Philip K., *Visează androizii oi electrice?,* București, Editura Nemira, 2015.
McEwan, Ian, *Mașinării ca mine*, Iași, Editura Polirom, 2019.
Bibliografie critică și teoretică:
Agamben, Giorgio, *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, 2003.
Badmington, Neil, *Alien Chic. Posthumanism and the Other Within*, Routledge, 2004.
Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Traducere de Sebastian Big, Cluj, Editura Ideea Design and Print, 2008.
Bertens, Hans, *Posthumanism*, *Ecocriticism, and Animal Studies*, în *Literary Theory. The Basics*, Third Edition, New York, Routledge, 2014.
Borbely, Ștefan, *Civilizații de sticlă - utopie, distopie, urbanism*, Cluj-Napoca, Editura LIMES, 2013
Braga, Corin, *Morfologia lumilor posibile: utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2015.
Braidotti, ROSI, *The Posthuman*, Great Britain, Polity Press, 2013.
Braidotti, Rosi, Hlavajova, Maria (eds.), *Posthuman Glossary*, UK, Bloomsbury Publishing, 2018.
Ciorogar, Alex (coord.), *Postumanismul*, București, Editura Tracus Arte, 2019.
Clarke, Bruce, Rossini, Manuela (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, 2017.
Clinci, Daniel, Ciotoară, Sînziana, Mihalache, Vasile, *Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste*, volumul 1, 2014.
Dinescu, Lucia Simona*, Corpul în imaginarul virtual*, Iași, Editura Polirom, 2007.
Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, Traducere și note de Nicolae Anghel, Editura Măiastra, București, 1991.
Gray, Chris Hables*, Cyborg Citizen. Politics in the Posthuman Age,* New York and London, Routledge 2002.
Iovănel, Mihai, *Vin roboții*, în „Scena 9”, 8 iulie 2019.
Moylan, Thomas, Scraps *Of The Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview Press, 2000.
Nemoianu, Virgil, *Distopie sau apocalips*, Convorbiri Literare, 12 feb. 2016 , consultat în 12. 10. 2019, URL: <http://convorbiri-literare.ro/?p=5667>.
Poenar, Horea, (ed.), *Posthumanist Configurations*, Cluj-Napoca, Universite Bábeș-Bolyai, Phantasma Le Centre de Resecherches sur l’imaginaire, vol. 34, 2018.
Wolfe, Cary (ed.*), What Is Posthumanism*, University Of Minnesota Press, 2009.

-

LITERARY GEOGRAPHY AND CULTURAL TRANSLATION

EVA-NICOLETA BURDUȘEL

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ INTELLIT, within PNCDI III

„Most people are principally aware of one culture, one setting, one home …”
(Edward Said – “Reflections on Exile and Other Essays. Convergences: Inventories of the Present”)

“A good place to understand the present and to ask questions about the future, is on the ground, travelling as slowly as possible.”
(Robert Kaplan – “The Revenge of Geography”)

The paper aims to highlight and illustrate some recent shifting paradigms in the cultural context with an impact on the literary production, based on recent theories in the areas of cultural geography, mind mapping, cultural translation, and literary landscape. The role of humanities nowadays shall also be examined, given the age-old debate over culture and science, or mind versus matter following the pattern of cyclical changes or wave-like movements in history.

In between the two significant and relevant mottos, serving as a harbinger to the present study and its scholarly goal, literatures creates a cultural map of the world, as a genuine pontifex, enabling the individual, at home in his own native culture with a particular tradition, history, language, to travel the world by means of stories, slowly from one end of the world to another, thus rendering a polyphonic view of the world, a multicultural network of human experience.

Literature is shaped not only by language and culture, but equally so by the interdependent relation of history, geography and politics which shape the substance of a text, appealing to the mind of the reader by satisfying the curiosity in the human desire to demythicize the unfamiliar and find out more about the world from other people`s stories. E. M. Forster`s well known phrase "only connect" is most expressive and reflective of the need to communicate through culture, as well as to connect the opposites.

A literary text emerges and bears the imprint of a territory which is also perceived as complex context made up of cultural, geographical and historical dimensions, with both an internal and external identity. "History is the offspring of geography, whereas politics is the offspring of history", moreover "history is usually what people make of it ... often, factual reality is overtaken by a parallel reality of perceptions."[1]

In the empirical understanding and scholarly analysis of literature, maps prove to be a fundamental instrument in view of attaining an accurate and comprehensive view of the literature of the world and an essential tool in approaching the huge amount of literary production. In this context, reference shall be made to two different definitions of maps: one was set forth by Franco Moretti and operates as a vector in the correlation of literature and geography:

An atlas of the novel. Behind these words, lies a very simple idea: that geography is not an inert container, is not a box where cultural history 'happens' but an active force, that pervades the literary field and shapes it in depth. Making the connection between geography and literature explicit, then – mapping it: because a map is precisely that, a connection made visible – will allow us to see some significant relationships that have so far excaped us. Sucha literary geography can refer to two very different things. It may indicate the study of space in literature, or else, of literature in space ... the distinction between the two spaces ... is based on the systematic use of maps ... not as metaphors ... but as analytical tools: that dissect the text in an unusual way, bringing to light relations that would otherwise remain hidden. A good map is worth a thousand words, cartographers say ... What do literary maps allow us to see? Two things, basically. First, they they highlight the place-bound nature of literary forms ... and then, maps bring to light the internal logic of narrative ... Literary form appears thus and the result of two conflicting and equally significant forces: one working from the outside, and one from the inside. It is the usual, and at the bottom the only real issue of literary history: society, rhetoric and their interaction.[2]

---

1. Dmitri Trenin, *The End of Eurasia,* 2002, p. 29

2. Franco Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900,* London, New York: Verso. 1999, 3,5

Furthermore, the concept of cultural geography can be employed at several levels: one of them concerns the interpretation of a literary text which is embedded in a cultural and geographical context, hence the value of a literary product is intertwined and imbued with cultural geography; the other meaning and relevance of cultural geography in the area of literature refers to the horizontal and vertical divisions of the literary market, as defined by Franco Moretti. Literary geography highlights another division: that between the centre and the periphery, emerging from power relations, and affecting both the literary market and the evolution of literary genres.

The other definition of maps is a more subjective one and it is closer to what is commonly and euphemistically called fiction, where mental maps provide a selective view of the world based on the individual framework relying on a biased perception of inhabited geographical areas, meant to renew and strengthen pre-established polarities: "To portray meaningful relationships for a three-dimensional world on a flat sheet of paper or a video screen, a map must distort reality ... There`s no escape from the cartographic paradox: to present a useful and truthful picture, an accurate map must tell white lies."[3]

"Mental maps" is a phrase launched and explained by Jaap van Ginneken

The first [mechanism] concerns centrality. There is a tendency to place one`s own country in a central position, at least, in a more central position than it would be in others` maps and to group the rest of the world around it. Simultaneously, there is a tendency to make other countries and, indeed, entire continents peripheral ... The second mechanism concerns volume. There is a tendency to enlarge the surface of one`s own country, to inflate it disproportionately in comparison to others. Simultaneously, there is a tendency to deflate other areas considered as irrelevant. The third mechanism concerns articulation. There is a tendency to render one`s own country in great and characteristic detail, and to reduce other countries and continents to shapeless blobs. On the one hand, this is a very 'logical' result. On the other hand, it also betrays the collective narcissism in which we are all imbued.[4]

The mobility and exchange of travelling theories and ideas is not only essential to the creation of a global intellectual network but it also enables both the awareness of perception and understanding between the centre and the periphery as well as re-shaping and adaptation of conceptual concepts, framework and ideologies according to the particular socio-cultural contexts and reflected in the literary productions. Similar to literary genres and the

3. Jaap van Ginneken, J., *Understanding Global News,* London, Sage Publications, 2009, p.4

4. Jaap van Ginneken, J., *Understanding Global News,* London, Sage Publications, 2009, p.5

related works which travel the world, storytelling enables the performance of cultural empathy among human being, therefore literature and culture connect people and places; highlighting the interdependence between art and context – viewed as geographical territory, literary area, space vs. place, in addition to the notion of individual and collective stance in society. Literature empowers people, either at the centre or the periphery, to travel the world by means of narrative imagination, to have access to and knowledge about any part of the world notwithstanding physical distance and relate to the universal matters of the human being.[5]

Our goal is to highlight the cultural component of literary translation, to emphasize the relevance of the human dimension in the process of translation as a prerequisite addition to digital translation tools. Language is the foundation of culture, it is the lively, dynamic and incessantly changing component of the historical evolution of a nation. The reciprocal interaction between language and culture ensure the continuity and survival of nation-states and the people inhabiting geographical territories, particularly in a context marked by a paradoxical interaction between autonomy and dominance.

The relation of language to culture is that of part to whole." (Goodenough, "Cultural Anthropology and Linguistics" qtd in R.A.Hudson, Sociolinguistics, Cambridge University Press, 2004, p. 79) or in the field of translation studies, the widely acclaimed Umberto Eco`s Experiences in Translation reinforcing the idea that "… translation is always a shift, not between two languages, but between two cultures – or two encyclopedias."[6]

Reputed translation theorist Susan Bassnett highlights that language is "the heart within the body of culture, and that it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy"[7] closely related to the theses of Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf and Juri Lotman according to which "no language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language." (qtd in Bassnett, 22).[8]

Emily Apter in her highly informative study "The Translation Zone" called attention to the significance of the translation process, its challenges and complexity, evinced by the paradoxical balance between "nothing is translatable" and "everything is translatable" emphasizing the power of the

5. Eva-Nicoleta Burdusel, *Cultural Diplomacy. Literary Representations of Soft Power and Smart Power. Tradition and Modernity,* Revista Transilvania, nr 11-12/2018

6. U. Eco, *Experiences in Translation,* University of Toronto Press, 2001, p. 17

7. Susan Bassnett, *Traslation Studies*, 22

8. Eva-Nicoleta Burdusel, *Literature and Multiculturalism. Connecting Cultures and Mapping the World through Storytelling,* Revista Transilvania, nr 9/2017

word to acquire meaning in a given cultural context demanding the ability of the audience, reader, recipient to decode and decipher the intended meaning in addition to the skill and wit of the translator to render and adapt the word and its attached meaning to the target culture. The transfer of linguistic meaning and cultural significance is a transactional process and literature is deeply impacted by translation in several ways: translated literature become a source of artistic inspiration and influence for writers as they get familiar with the development literary genres in other cultural contexts, translated literature came to be regarded as a source of information due to the stories that travelled the world performing the role of common denominator for the experiences of humankind worldwide, where literature has the unique power to endow individual existence and experience with universal value and enduring power, as highlighted by the Nobel Prize for Literature, for instance, testifying that the emotions and experience of human beings are very similar despite any geographical distance or cultural difference. Literary awards are highly reflective of the international circulation of works of art, where translation is the fundamental vehicle for the dissemination of stories as an embodiment of human experience and a vector for the achievement of worldwide fame. Literature performs another important role: it may turn our attention, preoccupation, interest from external experience to our inner life of the mind and soul.

Furthermore, quantitative studies prove relevant not only for an analysis of the evolution of literary genres, but even more so in the case of translation where the construction of databases is an ongoing linguistic and cultural process, a lively phenomenon rooted in previous versions and resources and equally looking ahead to new meanings and updated usage. Parallel with the technological advancement and the creation of terminology databases, the human dimension will always prevail in the translation process and all other technical facilities and specialized software will rank secondary and auxiliary to the equally creative and thought-provoking processes of the mind.

To conclude, digital humanities and cultural translations are fields that merge well in an interdisciplinary endeavour at reviving the process of scholarly reading, interpreting and translating.

Bibliography:

1. Dmitri Trenin, The End of Eurasia, 2002, 29
2. Franco Moretti, Atlas of the European Novel: 1800-1900, London, New York: Verso. 1999, 3,5
3. Jaap van Ginneken, J., Understanding Global News, London, Sage Publications. 2009,4
4. Jaap van Ginneken, J., Understanding Global News, London, Sage Publications. 2009,5
5. Eva-Nicoleta Burdusel, Cultural Diplomacy. Literary Representations of Soft Power and Smart Power. Tradition and Modernity, Revista Transilvania, nr 11-12/2018
6. U. Eco, Experiences in Translation, University of Toronto Press, 2001, 17
7. Susan Bassnett, Traslation Studies, 22
8. Eva-Nicoleta Burdusel, Literature and Multiculturalism. Connecting Cultures and Mapping the World through Storytelling, Revista Transilvania, nr 9/2017

CREATIVITATEA LEXICALĂ - UN FENOMEN SPECTACULOS ÎN JURNALISMUL DE TELEVIZIUNE ȘI ON-LINE DIN ROMÂNIA

Lexical Creativity – A Salient Phenomenon in Current Romanian TV and Online Journalism

Valerica SPORIȘ

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu

"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:

The article aims to examine an aspect pertaining to lexical neology, i.e. ***the lexical creativity*** *as reflected in recent TV and online journalism. Lexical creativity articulates interdisciplinarity, the latter represents a 'bridge' between the facts of language and those of style. Newly words are created by journalists to serve different purposes ranging from ludic, spontaneous, occasional to deliberate, conscious. Lexical creativity is influenced by different factors such as: analogy, imitation, calque, subjectivity, sensitiveness, context, etc.*

The language of the media is characterized by dynamics, novelty and accessibility. Through their novelty, words contribute to an enrichment of expressiveness. The newly coined structures are often artificial, the examples analysed in our paper are created by small groups of journalists or by one journalist. The journalists' intention is to impress, to draw the audience's attention.

I chose to explore the phenomenon of affixation and I selected as lexical bases some neologisms recently borrowed into Romanian from other languages. The corpus comprises recent examples selected by the author from Romanian TV and online journalism, where the phenomenon of lexical creativity is highly displayed. I chose the transcription of new words in accordance with the phonetic-phonological principle specific to the Romanian language and with the current rules pertaining to plurals forms and use of articles.

Keywords: *interdisciplinarity, expressiveness, creativity, affixation, journalism.*

Articolul de față prezintă un aspect al ***neologiei lexicale***, fenomen care reliefează capacitatea inepuizabilă a vorbitorilor de **a crea** cuvinte și sensuri, ca efect al gândurilor, al emoțiilor, al manifestărilor atât de variate și de imprevizibile adeseori. În contextul dinamicii limbii, **creativitatea lexicală** sau, după cum o numește Adriana Stoichiţoiu-Ichim, „**creativitatea internă a limbii**" [subl.aut.][1], are un rol bine determinat. Printre factorii care influențează acest proces se

* Lucrarea de față conține denumiri care constituie mărci înregistrate®.

[1] Adriana Stoichiţoiu Ichim, *Creativitate lexicală în româna actuală*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006, p. 11.

numără: afectivitatea, snobismul lingvistic, „veleitarismul intelectual” și „anglomania”[2], calcul lingvistic, analogia, brevilocvența, globalizarea lingvistică[3] ș.a.

Din câmpul larg al creativității lexicale am ales să abordez fenomenul **derivării progresive cu sufixe** (lexicale și gramaticale), ocurent în jurnalismul de televiziune și on-line din România zilelor noastre. Impresionează numărul mare de cuvinte nou-create (verbe, substantive, adjective) care circulă în limbajul jurnalistic actual, derivate de la termeni importați de limba noastră. Întrucât creațiile lexicale care au la origine neologisme sunt numeroase, am selectat ca baze lexicale doar forme împrumutate **recent** în română din alte limbi, care nu se regăsesc în *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția 2016[4].

Vorbitorii, implicit jurnaliștii, asimilează cuvinte/ modele străine, cărora le adaugă afixe, pentru a crea alți termeni, în intenția de a fi *unici*. Deși creații individuale la origine, unele cuvinte/ sintagme/ construcții lingvistice au avut şansa de a se răspândi cu rapiditate și de a pătrunde apoi în limbajul cotidian. Creaţiile inedite (spontane, ocazionale, ludice, ironice) au la bază, în special, factorul subiectiv.

Corpusul se constituie din eșantioane de limbaj jurnalistic, excerptate personal în ultimii ani din emisiuni ale posturilor de televiziune din România și din diverse publicații on-line, fără intenția de exhaustivitate. În ceea ce privește transcrierea corpusului, am respectat grafia sursei în cazul exprimării scrise (aici mă refer la cuvinte/ sintagme care au apărut pe burtieră, crawl sau în presa on-line), iar în cazul exprimării orale, am optat pentru scrierea care respectă normele fonetic-fonologice, ortografice specifice limbii române și regulile actuale privind formarea pluralului și articularea neologismelor (a se vedea *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române* [*DOOM*$_2$][5] și articolul *Cu sau fără cratimă? Formarea pluralului şi articularea neologismelor*[6]). Grafia oscilează de la folosirea cratimei până la forma lexicalizată, în anumite contexte aceasta ridicând probleme (mai ales atunci când sistemele fonetic-fonologic și ortografic ale celor două limbi sunt diferite). Întâlnim și grafii paralele, însă tendința promovată de autorii *DOOM*$_2$ este de lexicalizare[7].

---

[2] Idem, *Influența engleză în terminologia politică a românei actuale*, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, vol. II, București, Editura Universității din București, 2003, p. 304.
[3] Cristina Călărașu, *Globalizare lingvistică și anglicizare*, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, vol. II, București, Editura Universității din București, 2003, p. 323-336.
[4] *Dicționarul explicativ al limbii române* [*DEX*], Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.
[5] *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române* [*DOOM*$_2$], Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. XCII.
[6] Valerica Sporiș, *Cu sau fără cratimă? Formarea pluralului şi articularea neologismelor*, în *Transilvania*, nr. 11-12, Sibiu, Tipar PrintATU, 2017, p. 90-98.
[7] *DOOM*$_2$, *ed. cit.*, p. XCII.

Dacă Iorgu Iordan afirma, în a doua jumătate a secolului trecut, că formațiile derivate nu excelează în valori stilistice, exceptând situația diminutivelor și a augmentativelor[8], vom observa că, în cazul sufixării neologismelor recent intrate în limba noastră, imaginația jurnaliștilor depășește cu mult așteptările noastre.

Criteriul **morfologic** (**al clasei lexico-gramaticale**) stă la baza organizării conținutului acestui articol, avându-se în vedere categoriile de sufixe: *lexicale* (*derivative*) și *gramaticale* (*flexionare*); *simple* și *complexe*; *verbale*, *substantivale* și *adjectivale*.

A. Clasa verbelor (formanți sufixali de tip verbal)

Dintre sufixele verbale de infinitiv, cel care creează cel mai ușor verbe neologice este *-a*: „Unul dintre faptele lingvistice care atrag imediat atenția este seria lexicală neologică foarte bogată constituită din verbe formate cu sufixul *-a*”[9], urmat fiind de *-(u)i*.

- Sufixul de infinitiv ***-a***:

- *a blur**a*** < (engl.) *blur* (*=a estompa*, *a umbri*; *estompare*): „Pe ea *n*-o *blurăm*. O dăm în full.”, „*Am blurat* M-ul.” (*Ştiri*, Antena 3, 8-9 februarie 2017); „Reacția vine la o lună după ce IJJ Sălaj *a blurat* până și capul unui câine într-o imagine cu hoți de lemne.” (art. *Jandarmii care **au blurat** fața unui câine „au lovit” din nou*, în *Mediafax*, 26 noiembrie 2018, https://www.mediafax.ro/social/jandarmii-care-au-blurat-fata-unui-caine-au-lovit-din-nou-acum-au-ascuns-comentariile-negative-la-un-clip-dedicat-centenarului-17706146); *„Distracție” și la liberali! Un consilier local l-**a blurat** în poza de grup pe șeful de partid* (titlu, în *Gazeta Dâmboviței*, 4 decembrie 2019, https://www.gazetadambovitei.ro/top-stiri/distractie-si-la-liberali-un-consilier-local-l-a-blurat-in-poza-de-grup-pe-seful-de-partid/);

- *a (se) focus**a*** < (engl.) *focus* (*=a (se) concentra*): „Am făcut acest pas pentru a mă putea *focusa* pe forma mea fizică și pentru a mă asigura că mă întorc gata de joc la cel mai înalt nivel.” (Digi Sport, 13 august 2020, https://www.digisport.ro/tenis/bianca-andreescu-nu-va-participa-la-us-open-explicatia-oferita-de-canadianca-889039); „România are șansa de a-și crește competitivitatea economică într-un termen relativ scurt, dacă *se va focusa* pe accelerarea digitalizării și convergența spre o economie bazată pe tehnologie.” (*Mediafax*, 3 septembrie 2020, https://www.mediafax.ro/economic/studiu-focusul-pe-digitalizare-ar-putea-aduce-romaniei-50-miliarde-de-euro-in-pib-pana-in-2030-19530612).

A (se) focusa apare în exprimare în detrimentul verbului *a (se) concentra* < (fr. *concentrer*), adeseori în intenția jurnaliștilor de a epata.

[8] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975, p. 184.
[9] Rodica Zafiu, *Diversitate stilistică în româna actuală*, București, Editura Universității din București, 2001, p. 87.

- *a instagram**a*** < (engl.) *Instagram* (rețea de socializare): „*Se instagramează* la fel.” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 30 iulie 2020);

- *a refurbiș**a*** < (engl.) *refurbisher* (*=a recondiţiona*): „(...) *să refurbişezi* simţul umorului” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 27 februarie 2017);

- *a target**a*** < (engl.) *target* (*=a ținti, a stabili o țintă*; *țintă, obiectiv*): „Poţi *targeta* în funcţie de tot soiul de repere, de la cele mai recente cumpărături până la evenimentele din viaţa utilizatorilor.”, „Noi *am targetat* reclamele, sunt informaţii publice pe care Facebook le oferă.”, „Zilnic, fiecare om care are un cont de Facebook sau de Google *este targetat* de tot felul de companii.”, „Datorită GDPR, Facebook nu le mai permite celor din industria publicităţii *să* ne *targeteze* în funcţie de aceste informaţii.” (*Adevărul*, 19 decembrie 2020, https://adevarul.ro/tech/internet/intimitatea-internet-profita-noi-mi-pare-start-batalie-pierduta-1_5fdd2c4f5163ec42710e0b07/index.html).

- Sufixul de infinitiv ***-(u)i***:

- *a blend**ui*** < (engl.) *blend* (*=a amesteca, a combina*; *amestec*): „Dacă *nu ați blenduit* niciodată până acum avocado cu banană, este momentul să o faceți! (…) Dacă nu vă plac bananele, puteți *blendui* avocado cu iaurt.” (PRO TV Chișinău, 16 noiembrie 2015, https://protv.md/promo/idei-pentru-un-mic-dejun-sanatos-ce-sa-manaci-la-prima-masa-a---1240751.html); „Desigur, pentru ca machiajul să aibă un aspect profesional, folosește o pensulă pentru *a blendui*.” (*România liberă*, 23 mai 2018, https://romanialibera.ro/lifestyle/vrei-sa-arati-bine-in-poze-iata-ce-machiaj-trebuie-sa-ai-730555).

A blendui este un verb utilizat în limbajul familiar (*blender*[10] se încadrează categoriei neologismelor care aparțin domeniului electrocasnic) și în limbajul monden (make-up).

- *a book**ui*** < (engl.) *book* (*=a rezerva, a planifica*): *să bookuiască* (*Ştirile B1*, B1 TV, 16 iulie 2017); „*Am book-uit* mai mulți artiști: (...).” (*Ora de Timiș*, 2 iulie 2011, https://oradetimis.ro/backstage-story-cum-a-ajuns-missy-elliot-n-romnia-si-ce-s-a-ntmplat-apoi-exclusiv-de-la-promoterul-paul-soll-vezi-galerie/); „(...) când am primit comunicatul despre noul festival (...) mi l-*am book-uit* în agendă pentru că m-a atras conceptul.” (*Cosmopolitan*, 19 septembrie 2018, https://www.cosmopolitan.ro/cosmo-fun/arad-open-air-festival-cel-mai-cool-check-in-in-lumea-muzicii-live); „Restul au intrat în panică pentru că era totul *book-uit*, plătit.” (*Avantaje*, 6 ianuarie 2020, https://www.avantaje.ro/articol/tily-niculae-a-spus-totul-inainte-sa-devina-mama-pentru-a-doua-oara-am-plans-de-nervi-ca);

[10] Din seria derivativă a acestui neologism, doar *blender* (< engl. *blender*) este înregistrat în *DEX*, *ed. cit.*, p. 119.

- *a coach-**ui*** < (engl.) *coach* (=*a antrena*, *a pregăti*; *antrenor*): „Doar nu vrei să ne *coach-uieze* şi pe noi.” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 29 august 2017); „Toată lumea *coach-uieşte* ceva.” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 21 septembrie 2017); „De aici se pleacă în efortul de a-i convinge pe manageri *să* își *coach-uiască* oamenii.” (*Cariere*, 20 septembrie 2018, https://revistacariere.ro/antreprenor/strategie/managerul-coach-cand-cum-si-de-ce-trebuie-sa-ti-ajuti-angajatii-sa-si-dezvolte-abilitatile/); „«*coach-uiesc* oamenii şi îi trainuiesc» (skymind.ro)”[11].

Observăm că pentru aceeași persoană (a III-a) se oscilează în ceea ce privește forma flexionară, semn că acest verb nu a fost legitim asimilat românei.

- *a share-**ui*** < (engl.) *share* (=*a distribui*, *a împărtăși altora*): „E momentul ideal să o păstrezi sau *să* o *share-uiești* cu noua cameră foto (...).” (*Ştirile PRO TV*, 23 martie 2015, https://stirileprotv.ro/stiri/a/calatoria-care-iti-schimba-stilul-de-viata-in-jurul-lumii-cu-galaxy-s6-p.html); „Și apoi unii le *share-uiesc* fără rezerve şi discernământ «teoriile», dau sfaturi, îşi dau cu părerea (...).” (actualdecluj.ro, 16 mai 2018, https://actualdecluj.ro/opinie-cum-navighezi-in-marea-de-coach-i-vindecatori-specialisti-si-influenceri/); „Aceasta este prima fotografie pe care Adele o *share-uiește* (...).” (Kanal D, 3 ianuarie 2020, https://www.kanald.ro/cantareata-adele-si-a-socat-fanii-este-de-nerecunoscut-dupa-ce-a-slabit-20-de-kilograme-20058515); „(...) tot *șeruiește* și tot *șeruiește* ca să se pună bine cu lumea largă (...).” (cotidianul.ro, 16 septembrie 2020, https://www.cotidianul.ro/mincinosii/).

Neadaptat sau adaptat grafic, acest derivat este din ce în ce mai prezent în exprimarea generației tinere, captivate de new media[12].

- *a train**ui*** < (engl.) *train* (=*a instrui, a pregăti*): „Toată lumea *trainuieşte* ceva.” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 21 septembrie 2017); „«coach-uiesc oamenii şi îi *trainuiesc*» (skymind.ro)”[13].

Referindu-se la acest verb, Rodica Zafiu afirmă: „Mai surprinzător e succesul actual al verbului corespunzător, *to train*, care a fost adaptat spontan în română cu ajutorul sufixului *-ui*, ca formă iniţial colocvială, de jargon profesional, dar care apare în tot mai multe contexte ale limbii standard. Verbul păstrează diferenţa din engleză între scriere şi pronunţare, astfel că apariţiile sale, perfect adaptate morfologic, sunt fundamental hibride.”[14]. Substantivul *training*, neologism

---

[11] Rodica Zafiu, *Treningul și trainuirea*, în *Dilema veche*, nr. 813, 19-25 septembrie 2019, https://dilemaveche.ro/sectiune/tilc-show/articol/treningul-si-trainuirea.

[12] Luminiţa Chiorean, *Despre New Media. O abordare teoretică*, în *Studia Universitatis „Petru Maior”. Philologia*, nr. 19, Târgu-Mureş, Editura Universităţii „Petru Maior”, 2015, p. 51-62.

[13] Rodica Zafiu, *art. cit*.

[14] Ibidem.

neadaptat fonetic-fonologic și grafic în limba noastră, este înregistrat în *DEX*, ediția 2016, cu sensurile: *antrenament*, *pregătire*[15].

B. Clasa substantivelor (formanți sufixali de tip nominal)

- Sufixul ***-ală*** (creează nume abstracte[16]):

- *bad boy-**ală*** < sintagma (engl.) *bad boy* (=*băiat rău*): *bad boy-ală* (*Uite cine dansează!*, PRO TV, 24 aprilie 2017) – face trimitere la sensul: *atitudine caracteristică „băieților răi”*.

- Sufixul ***-erie*** (desemnează un atelier, în sensul larg al termenului):

- *cheesecake-**erie*** < (engl.) *cheesecake* (=*prăjitură cu brânză*): „În direct de la o *cheesecake-erie* (...)” (Antena 1, 30 iulie 2018);

- *donut**erie*** < (engl.) *donut* (=*gogoașă*): „S-a deschis prima *Donuterie* din Cluj” (titlu, monitorulcj.ro, 5 iunie 2015, http://www.monitorulcj.ro/actualitate/46833-s-a-deschis-prima-donuterie-din-cluj#sthash.J9EMPQsf.dpbs); „*Donuterie*, o afacere de peste 2 milioane de euro” (titlu, în *Transilvania Business Magazine*, 21 februarie 2017, https://www.transilvaniabusiness.ro/2017/02/21/donuterie-o-afacere-de-peste-2-milioane-de-euro/).

- Sufixul ***-ism*** (indică doctrina, formaţiunea, iar ca frecvență, se află pe locul al doilea, după *-ist*[17]):

- *je m'en fiche-**ism*** < (fr.) *je m'en fiche* (=*a nu-i păsa*, *a manifesta o atitudine de nepăsare*): „În diverse forme de manifestare, care variază între *je-m'en-fiche-ism* și agresivitate extremă (...)” (*Capital*, 15 aprilie 2012, https://www.capital.ro/de-ce-clasa-de-mijloc-uraste-politica-si-gresesteq-164701.html/2); „E un fel de *je m'en fiche-ism*” (*Răi, da' buni*, Antena Stars, 23 februarie 2018); „Creţu şi-a dorit mult să joace la cea mai titrată echipă a României, iar ratarea ocaziei l-a dărâmat profund până la un «*je m'en fiche-ism*» extrem de primejdios.” (Ziarul de Iași, 3 august 2019, https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/alex-ionut-si-satrapul-mioritic--226766.html).

În contextele exemplificate, întreaga structură se comportă ca un substantiv.

- Sufixul ***-ist*** (formează nume de agent, indicând ideea de membru al unui grup sau de adept al unei doctrine[18]):

- *fashion**ist(ă)*** < (engl.) *fashion* (=*modă*): „«*Fashionistă*» nu înseamnă nimic.” (*Vorbeşte lumea*, PRO TV, 6 martie 2017); „Nu suntem o ţară de *fashionişti.*” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 25 martie 2017); „*Fashionistă* convinsă, (…)” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 28 august 2017); „*Fashionista*

[15] *DEX*, *ed. cit.*, p. 1253.
[16] Gheorghe Constantinescu Dobridor, *Dicționar de termeni lingvistici*, București, Editura Teora, 1998, p. 313; Theodor Hristea, în *Sinteze de limba română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981, p. 57.
[17] Adriana Stoichițoiu Ichim, *op. cit.*, nota 15, p. 227.
[18] Ibidem, p. 210.

şi băiatul de bani gata nici nu îşi mai vorbesc" (burtieră, *Star News*, Antena Stars, 13 septembrie 2017);

- *feng shui-**ist*** < (chin.) *feng shui* (=*vânt+apă*; practică străveche, originară din China): „Avem prieteni foarte buni – *feng shui-iști.*" (*Adevăruri ascunse*, Antena 3, 27 ianuarie 2018).

Formantul -*ist* este considerat sufixul internaţional cel mai productiv atât în franceză, cât şi în română. „Neutru din punct de vedere stilistic", acest sufix poate fi substituit prin -*ilă*, cu tentă „hiperbolizantă", depreciativă: „*Pecerilă* < *PCR*, *Fesenilă* < *FSN*"[19] – derivate de la denumirea unor formațiuni politice. De fapt, multe derivate de acest gen aparțin domeniului politicii.

- Sufixul -***re*** (creează nume abstracte[20]):

- *blendui**re*** < (engl.) *blend* (=*a amesteca, a combina*; *amestec*): „O să m-ajute foarte mult în *blenduirea* machiajului." (*Star Matinal… e pe val!*, Antena Stars, 22 august 2017);

- *targeta**re*** < subst. (engl.) *target* (=*a ținti, a stabili o țintă*; *țintă*): „Optimizează site-ul pentru *targetarea* locală a clienților" (*Agerpres*, 10 iulie 2020, https://www.agerpres.ro/ots/2020/07/10/optimizeaza-site-ul-pentru-targetarea-locala-a-clientilor--641787); „În marketingul online, denumirea este sugestivă: *targetare*. Un englezism care se poate traduce prin ţintire. De la piese de mobilier şi haine, până la campanii electorale, toate reclamele de pe reţelele sociale se bazează pe *targetarea* audienţei.", „Asta a făcut şi (...), alegând combinaţia potrivită de metode de *targetare* puse la dispoziţie de Facebook.", „Am folosit *targetare* şi reclamă la cei care au interacţionat cu postările noastre. Am mers pe cantitate, nu pe ţintire micro.", „«(...) *Macrotargetarea* era un baros, nu un bisturiu, dar părea că funcţionează remarcabil de bine».", „Platforma creată de Mark Zuckerberg rămâne una dintre principalele forţe ale Internetului când vine vorba de *targetarea* utilizatorilor (...)." (adevarul.ro, 19 decembrie 2020, https://adevarul.ro/tech/internet/intimitatea-internet-profita-noi-mi-pare-start-batalie-pierduta-1_5fdd2c4f5163ec42710e0b07/index.html).

În ultimul context exemplificat, se observă oscilarea jurnalistului între neologism și termenul autohton.

- *trainui**re*** < (engl.) *train* (=*a instrui, a pregăti*): „«oferim *trainuire*» (marketdent.ro); «instruirea, *trainuirea* şi formarea angajaţilor noi» (bestjobs.eu); «*trainuirea* personalului» (romprest.ro); «*trainuirea* angajaţilor pentru formarea eficientă şi creşterea abilităţii lor»

[19] Ibidem, p. 209.
[20] Gheorghe Constantinescu Dobridor, *op. cit.*, p. 313.

(flormar.pro); cu totul rar e derivatul colocvial *trainuială* («mă pregătesc de *trainuială*», copilul.ro)”[21].

După cum preciza Rodica Zafiu, „hibridul şi cam ridicolul *trainuire*”[22] este, într-adevăr, o creație lexicală de care ne putem dispensa, întrucât limba română deține termeni echivalenți (*instruire*, *pregătire*, *formare*, *antrenare*).

- Sufixul diminutival ***-uleţ***:

- *clutch-**uleţ*** < (engl.) *clutch* (*=a ține strâns*); *clutch* [*bag*] (un anumit tip de poșetă): *clutch-uleţ* (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 14 iunie 2017) – un diminutiv utilizat aici cu sens peiorativ.

C. Clasa adjectivelor (formanți sufixali de tip adjectival)

- Sufixul neologic ***-ish***:

- *styl**ish*** < (engl.) *style* (*=stil*): „ținute care sunt actuale, sunt foarte *stylish*” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 13 mai 2017); „un lucru *stylish*” (*Bravo, ai stil!*, Kanal D, 16 mai 2017); „Maurice Munteanu este fashion editorul revistei Elle de peste 14 ani și un personaj *stylish* (…).” (*Elle*, 11 august 2017, https://www.elle.ro/lifestyle/despre-riscuri-profesie-si-recunoastere-547460/); *Cele mai sexy, **stylish**, spirited look-uri ale redactorilor ELLE din întreaga lume* (*Elle*, 17 august 2017, https://www.elle.ro/fashion/cele-mai-sexy-stylish-spirited-look-uri-ale-redactorilor-elle-din-intreaga-lume-i-555768/).

- Sufixul ***-ist*** (poate forma adjective care indică apartenenţa la un grup sau calificarea):

- *fashion**ist*** < (engl.) *fashion* (*=modă*): „Este la fel de *fashionistă* ca tatăl ei.” (*Star Matinal*, Antena Stars, 15 iunie 2017); „Trăiască saboţii şi papucii *fashionişti!*” (*Star Magazine*, Antena Stars, 9 august 2017).

- Sufixul ***-iv***:

- *suport**iv*** < (engl.) *suport* (*=a susține, a sprijini*; *susținere, sprijin*): „Să nu fim critici, ci *suportivi*.” (*Agenția VIP*, Antena Stars, 10 aprilie 2018).

Există tendința de utilizare a acestui anglicism în locul adjectivului *susținător* sau al locațiunilor adjectivale: *de susținere*, *de sprijin.* Deseori este confundat cu *suportat*.

- Sufixul participial ***-t***:

- *instagramat* < (engl.) *Instagram* (rețea de socializare): „De exemplu, decorul din restaurantul (...), *cel mai instagramat* loc din Londra, a fost copiat de un hotel de lux din Shanghai (...).” (*Libertatea*, 18 iunie 2019, https://www.libertatea.ro/lifestyle/recomandarile-culturale-ale-saptamanii-vedem-documentare-despre-oameni-si-mediu-la-pelicam-pe-malul-dunarii-si-ne-plimbam-

[21] Rodica Zafiu, *art. cit.*
[22] Ibidem.

prin-lumile-viitorului-gandite-de-philip-k-dick-2669005); „Un lucru este sigur: show-ul de păpuși al casei (…) a fost *cel mai Instagramat*!” (*Elle*, 1 octombrie 2020, https://www.elle.ro/fashion/milano-fashion-week-o-saptamana-atipica-750232/);

- *targeta**t*** < subst. (engl.) *target* (=*a ținti, a stabili o țintă*; *țintă*): „Serviciile de optimizare *targetată* geografic realizate de către o agenție de digital marketing fac posibil ca site-ul dumneavoastră să fie clasat foarte bine pe căutările locale.”, „Beneficiile serviciilor digitale *targetate* geografic” (*Agerpres*, 10 iulie 2020, https://www.agerpres.ro/ots/2020/07/10/optimizeaza-site-ul-pentru-targetarea-locala-a-clientilor--641787).

* * *

Concluzionând, în ceea ce privește productivitatea mijloacelor de îmbogățire a vocabularului, **sufixarea** primează și în limbajul jurnalistic. Bogăţia unei limbi este datorată, în principal, diversităţii lexicului, fenomen aflat în strânsă corelație cu diversitatea stilistică, „determinată de multiplicarea și diferențierea situațiilor de comunicare, a contextelor de uz”[23]. De fapt, „întregul material lexical posedă virtual aptitudinea de a deveni expresiv cu ajutorul procedeelor numeroase pe care ni le pune la dispoziție limba însăși”[24].

Căutarea cu obstinaţie a noului se concretizează la nivelul limbajului jurnalistic prin forme spectaculoase, care ies din tipare. Publicațiile scrise sau on-line, radiodifuziunea, televiziunea, site-urile, blogurile etc. înregistrează o suită de cuvinte derivate surprinzătoare. Pentru Iorgu Iordan, *noutatea* reprezintă una dintre principalele surse ale expresivității: „**noutatea** sau **raritatea** (două aspecte ale unui fenomen unic)”[25]. Multe dintre formațiile lexicale exemplificate în acest articol se încadrează categoriei „neologismelor stilistice”[26], având funcţie expresivă, exprimând nonconformism, snobism lingvistic, ironie, persiflare, umor ș.a. Altele sunt condiționate extralingvistic (referențial)[27], întrucât ele ies din uzul frecvent dacă dispare referentul. Unele au caracter ocazional, „efemer și conjunctural”, fiind numite de Adriana Stoichițoiu-Ichim „efemeride lexicale”[28]. În timp, în funcție de uzul lingvistic, multe dintre formele neologice exemplificate în acest articol vor intra în dicționarele importante, inclusiv în următorul *DEX*.

[23] Rodica Zafiu, *op. cit.*, p. 7.
[24] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 311.
[25] Ibidem, p. 313.
[26] Adriana Stoichiţoiu Ichim, *op. cit.*, p. 28.
[27] Ibidem, p. 220.
[28] Ibidem, p. 223, 226.

SURSE BIBLIOGRAFICE:

- *** *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2005.
- *** *Dicţionarul explicativ al limbii române* [*DEX*], ediţia a 2-a rev., Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.
- *** *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române* [*DOOM*$_2$], Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
- *** *Enciclopedia limbii române*, coordonator Marius Sala, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.
- *** *Sinteze de limba română*, coordonator Theodor Hristea, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
- Andrei, Mihail; Ghiță, Iulian, *Limba română. Fonetică, lexicologie, morfosintaxă*, București, Editura Corint, 1996.
- Călărașu, Cristina, *Globalizare lingvistică și anglicizare*, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, vol. II, București, Editura Universității din București, 2003, p. 323-336.
- Chiorean, Luminiţa, *Despre New Media. O abordare teoretică*, în *Studia Universitatis „Petru Maior". Philologia*, nr. 19, Târgu-Mureş, Editura Universităţii „Petru Maior", 2015, p. 51-62.
- Constantinescu Dobridor, Gheorghe, *Dicționar de termeni lingvistici*, București, Editura Teora, 1998.
- Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.
- Sporiş, Valerica, *Cu sau fără cratimă? Formarea pluralului şi articularea neologismelor*, în *Transilvania*, serie nouă, nr. 11-12, Sibiu, Tipar PrintATU, 2017, p. 90-98.
- Idem, *Lexical Creativity in TV Journalism*, în *Book of Abstracts*, nr. 3, 2020 – „University Days" - Scientific Session of University Academic Staff, „George Emil Palade" University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology of Târgu-Mureș.
- Idem, *The Romanian Media and the Linguistic Trend. A Case Study*, în *Elites and South-East European Culture*, editori: Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015, p. 281-290.
- Stan, Mihail, *Aspecte ortografice, ortoepice şi morfologice ale limbii române* conform *DOOM*^{2}, Bucureşti, Grupul Editorial Art, 2007.
- Stoichiţoiu Ichim, Adriana, *Creativitate lexicală în româna actuală*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2006.
- Idem, *Influența engleză în terminologia politică a românei actuale*, în *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, vol. II, București, Editura Universității din București, 2003, p. 299-322.
- Zafiu, Rodica, *Diversitate stilistică în româna actuală*, București, Editura Universității din București, 2001.
- Idem, *Treningul și trainuirea*, în *Dilema veche*, nr. 813, 19-25 septembrie 2019, https://dilemaveche.ro/sectiune/tilc-show/articol/treningul-si-trainuirea).

TRADUCERI

La toate se adăugau vedeniile. Într-o noapte, târziu după înalta oră, un ţăran sta cu carul său pe câmp. Era treaz, aşa se povestea. Dintr-o dată el vede o roată de foc, coborând din zare de peste Munţii Apuseni. Roata se apropia repede, învârtindu-se. Omul o privea înnebunit. Când fu lângă el, roata de foc se prefăcu în om. Şi om cu om se priviră. Lung, fără a-şi spune un cuvânt. Vedenia aceasta a dat mult de lucru tălmăcitorilor din sat şi măcina minţile. Întâmplărilor de acest soi, li se alăturau şi isprăvile lui Găman, ciudatul sătean, de care ne temeam ca de-o fiinţă cu legături prin tărâmuri demonice. Cineva l-ar fi văzut - nu se ştia niciodată cine era acest Cineva care vedea totul – cineva l-ar fi văzut, zic, în bătaia lunii, schimbându-se în priculici printre mormintele cimitirului. S-a dus Găman într-adins acolo, căci numai pe înclinarea unui mormânt putea să se dea de trei ori, invers, peste cap. Şi-o făcuse Găman, dar după ce şi-o făcuse, el nu mai era Găman, ci un Găman cu cap de câine. Iar Gămanul cel cu cap de cine se duse la râu, şi plescăind din limbă, aidoma câinilor, aduna de jos în sus şuviţa de apă, ce mai curgea, şi care din clipa aceea adunată a rămas, căci pe urmă, un timp n-a mai curs. Iar priculiciul s-a întors pe drumul lui, s-a dat peste mormânt, schimbându-se iar în Gămanul cel adevărat. De atunci Găman râde, şi nu ştie de ce, râde aiurea prin sat. Luam parte, cu latura de presimţire a fiinţei mele, la aceste întâmplări neîntâmplate, la aceste poveşti, ce se împleteau cu cărările mele. Către Crăciun seceta mai stăruia încă. Luna nu apărea niciodată gulerată, bruma n-avea din ce să se-nfiripe.

Hronicul şi cântecul vârstelor, 1965

LIMBA ENGLEZĂ

KELLY AKERMAN AND SERBAN BOGHINA,
GLENDON COLLEGE, YORK UNIVERSITY TORONTO, CANADA

After all of this, the visions came. One night, in the wee hours, a countryman was sitting by his cart in a field. He was awake, or so they say. All of a sudden, he saw a great ring of fire, coming down from beyond the horizon overlooking the Apuseni Mountains. The ring began to turn and quickly grew nearer. The man looked at it in bewilderment. Once it was beside him, the ring turned into a human. The two stared at each other in silence for a long time. This vision gave the village soothsayers a lot to mull over, consuming all their thoughts. Events of this kind were tied to the feats of Găman, that strange villager whom we feared had demonic connections. Someone must have seen him – they never knew who this all-seeing Someone was – someone mus*t* have seen him, in the moonlight turning into a hobgoblin amid the gravestones of the cemetery. Găman went there deliberately, for only on a sloping gravestone could he flip over backwards three times. He did this, but afterwards was no longer the old Găman. He was a new Găman with a dog's head. And this new dog-like Găman then headed over to the flowing river, and while lapping his tongue in true canine fashion, he collected a trickle of water. Instantly the water stopped flowing and it stayed like that for a while. The hobgoblin retraced his steps, flipped back over the gravestone, turning back into his old self. Ever since then, without knowing why, Găman has been laughing like a fool throughout the village. With my perceptive powers, I took part in these unforetold events, in these stories, that have interwoven themselves into my life path. By Christmas the river remained dry, the moon never shone its aura, and the mist had nothing to form from.
The Chronicle and the Song of the Ages, 1965

NICA DANIELA-MARIA
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA

*Firmly, I put a mountain-like shield between me and the Earth's history made up only of bloodshed and fire. Yet, I could somehow hear the echoes of the significant events. Many times I was pulled out of Noah's tragedy and brought into real life's suffering. Every now and then, getting on with the play required some rest so I'd walk along the river until I reached the fortress. The remains of our Dacian ancestors' defense system were brought to light a couple of years ago on a mountain peak. While stepping on fragments of clay pots I was thinking about another possible disaster, the fate of my nation. What if we were getting closer to the misfortune which created the relics under my feet? I'd often tell myself those were different times. A long time ago, our people managed to find their roots again, making a home out of the peaceful mountains and forests, far away from the crowded fields where the so-called „history" was unfolding. What about today? Will the civilized world and its modern technology let these places survive? (**Charon's boat**, 1990)*

*Everything fell under the veil of the hallucination. In the middle of the night, a peasant was standing on the field with its cart. It is said he was awake. Suddenly, he saw a burning wheel coming down from the Apuseni Mountains. He was paralysed with fear at the sight of the wheel spinning towards him and turning into a man. They stared at each other for a while, without a single word being said. There was no explanation for this occurrence, which scared people. Equally disturbing were Găman's deeds, the feared devil from our village. It is believed that Someone saw him changing into a creature in a cemetery, after flipping over three times. The dog-headed man went to the river to drink some water right before it dried up, then got back to his human shape among the tombs. From that day on, he seemed as if he had completely lost his mind. I didn't believe these fairy tales, but they kept haunting me seeing the barren landscape was still surrounding me before Christmas. Even the moon forbade the frost to cover the ground. (**The chronic and the song of youth**, 1965)*

LIMBA FRANCEZĂ

IANCU DIANA
UNIVERSIATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

<<J’avais mis avec détermination le buclier de quelques montagnes entre moi et l’istoire qui se déroulait avec tant de meurtre et feu sur autant des terres que l’écorce de la terre englobe. Les événements, au moins les plus considérable, envoyaient en fait, sur des moyens differents, les échos jusqu’à mon oreille. Ce n’est pas si rarement que je sois sorti du drame du Noé et entraîné dans l’autre drame, ce de la vie historique. La progression de ma pièce demandait parfois de nouveaux élans qui se voulaient être préparé par des retraits. Puis, je me promennais le long de la rivière jusqu’à la forteresse. Sur un sommet de montagne arroundi, non loin de là, les vestiges d’une ancienne forteresse faisant partie du système de défense central de nos ancêtre daces s’est sont révélés, en dessous des pioches travailleures, ces dernières années. En marchant sur des morceaux de pots d’argile brûlés, je glissait avec mon imagination , contre le temps, dans un autre drame de croissement , qui était sur le point de commencer. Il s’agissait du sorte du peuple . Je me cassait la question si on se rapproche d’une croisée semblable à celle qui s’est laissée les vestiges sous mes semelles ? je ma disais parfois que dans la passé , les conditions étaient encore différentes de celles d’aujourd’hui. Quelque fois dans le passé, notre peuple a reussi à se retirer dans la préhistoire. Il y avait suffisament d’endroits dans les montagnes et dans les forêts où le processus de recul pouvait être accomplie en négligeant totalement le grand << va-et-vient>> de << l’histoire>> qui s’empliait sur nos plaines. Mais aujourd’hui? La forme de civilisation et la technologie moderne permettront-elles encore la pérpetuation de ces endroits? >> (***Luntrea lui Caron***, 1990)

IANCHIȘ CLAUDIA
UNIVERSIATEA „LUCIAN BLAGA" DIN SIBIU

« À tout cela s'ajoutaient les visions. Une nuit, tard dans la soireé, un paysan était avec son char sur le champ. Il était réveillé, disait la legende. Tout à coup, il voyait une roue de feu , en descendant de l'autre côté des Monts Apuseni.La roue se rapprochait, en faisant rouler.L'homme la regardait frénétiquement.Quand elle fut près de lui, la roue de feu se convertit dans un homme. L'homme avec homme se regardèrent.Profondèment, sans dire un mot.Cette vision a donné beaucoup de travail aux voyonts du village et elle les fait tourner la tête. Aux événements à ce genre se rejoignaient aussi les chahuts du Găman, le villageois bizzare dont nous craignions comme d'une créature lié aux mondes démoniaques.Quelqu'un l'aurait vu-on ne savait jamais qui était celui « Quelqu'un » qui voyait tout- quelqu'un l'aurait vu, je dis, au clair de lune, en changeant lui même dans un dèmon parmi les tombes du cimetière.Găman est allé expressèment la-bas, car ce n'est que sur la pante d'une tombeau qu'il pouvait se casser la gueule trois fois.Donc, Găman avait fait ça, mais après l'avoir fait, il n'était plus Găman, mais un Găman avec un tête de chien. De nouveau , Găman avec le tête de celui qui alla à la rivière et, en léchant comme les chiens, il recueillait par en dessous le ruisseau d'eau qui encore coulait et qui à partir de ce moment-là est désseché, car après cela, l'eau n'a coulu plus pendant un temps. Puis, le démon s'est retourné sur son chemin, il s'est renversé sur la tombeau, en redevenant, plus encore un fois, le vrai Găman. Depuis lors, Găman rit mais il ne sait pas pourquoi il fait ça, il rigole tout simplement, dans le village. En dépit de mon coté réaliste, je prenais parte à ces événements qui ne sont jamais passés, à ces histoires qui s'en mêlaient à mes chemins. Vers Noël, la sécheresse persistait toujours. La lune n'apparaissait jamais colleé, la brume n'avait rien à se former.» (L'hronicle et le chanson des âges 1965)

BURGHELEA DARIANA-RENATE
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA" DIN SIBIU

J'avais résolument mis le bouclier de quelques montagnes entre moi et l'histoire qui se faisait avec tant d'effusion de sang et de feu sur autant d'étendues combien rentrent sur la croûte terrestre. Les événements, au moins les plus significatives , envoyaient néanmoins, de différentes façons, leurs échos jusqu'à mon oreille. Pas rarement j'étais ainsi sorti du drame du Noé et attiré dans l'autre drame, celui de la vie historique. L'avancement de mon spectacle réclamait parfois de nouveaux élans qui se voulaient préparés par des recueillements. Alors j'allais me promener au long de la rivière jusqu'à la forteresse. Sur un sommet rond de montagne, pas loin, avaient émergé, dans les années dernières, de dessous des pioches travailleuses, les vestiges d'une citadelle ancienne qui faisait partie du système central de défense de nos ancêtres Daces. En marchant par-dessus des morceaux des vases de terre cuite, je glissais avec l'imagination, contre le temps, dans un autre drame, de retournement, en train de commencer. Il s'agissait du destin de la lignée. La question qui me fracassait était si nous ne nous approchons pas d'un croisement similaire à celui qui a laissé ses vestiges sous mes pieds ? je me disais parfois que dans le passé les conditions étaient, cependant, différentes de celles d'aujourd'hui. Notre peuple a réussi parfois, dans le passé, à se retirer dans la préhistoire. Il y était dans les montagnes et dans les forêts assez d'endroits où le processus de recul pouvait se consommer dans une insouciance totale pour le grand « va-et-vient » de l' « histoire » qui se précipitait sur nos champs. Mais aujourd'hui ? Est-ce que les formes de la civilisation et de la technique moderne permettront la conservation de tels endroits ? (**Le canot de Caron,** 1990)

ZAHARIE ALIN-DANIEL
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

J’avais mis décidément la défense de quelques montagnes entre moi et l’histoire qui s’écoulait d’une telle effusion de sang et de feu sur tant de contrées que la Terre peut renfermer. Les événements, au moins celles les plus signifiantes, portaient quand même, sur des voies différentes, leurs échos jusqu’à mon oreille. Pas rarement j’étais ainsi délivré du drame de Noe et engagé dans l’autre, celui de la vie historique. La progression de mon œuvre demandait parfois de nouvelles impulsions qui se voulaient être préparées en silence. À cet instant-là, j’allais me promener en haut de la rivière, jusqu’à la forteresse. Sur une cime arrondie de montagne, pas si loin, les vestiges d’une ancienne cité, faisant partie du système central de défense de nos ancêtres daces, avaient émergé au cours des années précédentes, à la suite des coups assidus de pioche. Marchant sur des tessons de jarres, mon imagination s’envolait, contre le temps, dans un autre drame, décisive, en train de s’ébaucher.
Il s’agissait du sort du peuple. La question qui me trouble est si on est de plus en plus près d’un tournant similaire à celui qui a abandonné ses décombres sous mes pieds ? je me disais parfois que, dans le passé, les conditions avaient été, néanmoins, différentes de celles d’aujourd’hui. Notre peuple est parvenu, quelques fois dans le passé, à refluer dans la préhistoire. Il y avait dans les montagnes et dans les bois suffisamment d’endroits où le processus de régression pouvait se dérouler dans une insouciance totale par rapport à l’énorme « va-et-vient » de l’« histoire » qui se précipitait dans nos champs. Mais aujourd’hui ? Les formes de la civilisation et la technologie moderne, permettront-elles plus la perdurance de tels lieux ? (La barque de Charon – 1990)

LA CHRONIQUE ET LE CHANT DES ÂGES

Zaharie Alin-Daniel
Université « Lucian Blaga » de Sibiu

À tout ça on ajoutait les visions. Une nuit, bien après la première heure, un paysan demeurait avec son chariot sur le champ. Il était réveillé, on racontait. D'un coup, il voit une roue de feu descendant à l'horizon sur les montagnes d'Apuseni. La roue s'approchait rapidement, tourbillonnante. L'homme la regardait follement. Lorsqu'elle fut près de lui, la roue de feu se métamorphosa en être humain. Et face à face ils se regardèrent. Longtemps, sans s'adresser aucun mot. Cette vision a bien préoccupé les visionnaires, qui se creusaient la tête. Aux événements de ce genre s'ajoutaient aussi les exploits de Găman, l'étrange paysan, qu'on redoutait comme un être aux liens dans des contrées démoniaques. Quelqu'un l'aurait vu – on ne savait jamais qui était ce « quelqu'un » qui voyait tout – quelqu'un l'aurait vu, je dis, au clair de la lune, se transformant en loup-garou parmi les tombes du cimetière. Găman est allé là-bas délibérément, car seulement sur l'inclinaison d'un tombeau pouvait-il se rouler trois fois à l'envers. Alors Găman l'avait fait et, après l'avoir fait, il n'était plus lui, mais un Găman à tête de chien. Puis le Găman à tête de chien atteignit la rivière et, clappant de sa langue, à la manière des chiens, il recueillit de bas en haut le filet d'eau qui coulait encore et qui de cet instant-là recueilli est-il reste, vu qu'ensuite, il n'a plus coulé quelque temps. Ainsi le loup-garou est retourné sur son chemin, s'est roulé par-dessus la tombe, reprenant l'apparence du vrai Găman. Dès lors Găman rit et ne le sait guère pourquoi; il s'amuse dinguement dans le village. Je prenais part, à la manière d'intuition de mon être, à ces occurrences jamais passées, à ces histoires qui s'entrelaçaient avec mes sentiers. Vers la fête de Noël, la sécheresse persistait encore. La lune ne s'affichait jamais colletée, le givre n'avait de quoi s'amonceler. (***La chronique et le chant des âges*** - 196)

BURCI CRISTINA
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA

J'avais mis résolument le bouclier de quelques montagnes entre moi et l'histoire qui s'accomplissait avec tant de massacre et de feu sur tant de contrées qui existent sur la surface de la terre.Mais les évènements ,au moins les plus importants, envoyaient leurs échos jusqu'à mon oreille par de différentes voies. Ce n'était pas peu souvent que j'étais éloigné du drame de Noé et attiré dans l'autre drame, celle de la vie historique. L'avancement de ma pièce réclamait parfois des nouveaux élans qui devaient être préparés par des recueillements. Je commençais alors me promener en haut de la rivière, jusqu'à la petite forteresse. Sur une cime ronde de la montagne,pas loin,les vestiges d'un très ancien château-fort qui était intégré dans le système central de défense de nos ancêtres Daces avaient surgi, les dernières années, grâce aux laborieux gens qui ont effectué des fouilles à l'aide des pioches.En foulant sur des vieux pots de glaise cassés, je glissais, grâce à la fantaisie,contre le temps, dans un autre drame, décisif, prêt à commencer. Il s'agissait du sort du peuple. La question si nous nous approchons d'un carrefour semblable à celui qui laissait ses vestiges sous mes plantes me préoccupait? je me disais parfois qu'il y avait quand même dans le passé d'autres conditions que celles du présent. Dans le passé,notre peuple a réussi à se retirer dans la préhistoire quelques fois. Il y avait sur les montagnes et dans les vieilles forêts assez de lieux où le processus du recul pouvait se consumer dans une indifférence totale à l'égard du grand „va-et-vient" de „l'histoire" qui s'entassait sur nos plaines. Mais à présent? Les formes de civilisation et la technique moderne permettront encore la pérennité de tels endroits? (***La barque à rames de Charon***, 1990)

À tout cela on ajoutait les fantômes. À une heure très avancée de la nuit, un paysan était avec son chariot sur le champ. On relatait qu'il était éveillé. Soudain il vit une roue de feu qui tombait de l'horizon au-dessus des Carpates Occidentales. La roue s'approchait vite, en tournoyant. L'homme la regardait troublé. Lorsqu'elle arriva à côté de lui, la roue de feu se métamorphosa en homme. Et les hommes se regardèrent. Longuement, sans mot dire. Ce fantôme-là a donné du fil à retordre aux interprètes du village et troublait les pensées des gens. On ajoutait les aventures de Găman à ces évènements, l 'étrange paysan, qu'on le craignait comme s'il était un être qui avait des relations dans des contrées du diable. Quelqu'un l 'aurait vu-on ne savait jamais qui était ce Quelqu'un qui voyait tout-quelqu'un l 'aurait vu, donc, dans les éclats de la lune, se métamorphosant en loup-garou parmi les tombeaux du cimetière. Găman s'en y est allé à dessein, car seulement sur la surface d'une tombe il pouvait faire la culbute. Et l'avait faite Găman, mais à la suite de cela il n'était plus Găman, mais un Găman à tête de chien. Et le Găman à tête de chien partit à la rivière, et clappant de la langue, comme les chiens en clappent, ramassait du bas en haut ce filet d'eau qui coulait et qui, de ce moment-là, est resté ramassé, car il n'a plus coulé un temps. Et le loup-garou s'est retourné sur son chemin, il a fait la culbute sur le tombeau, se métamorphosant de nouveau dans le véritable Găman. Depuis lors Găman rit et il ne sait pourquoi, il rit comme un fou parmi le village. J'étais impliqué, avec mon esprit, à ces évènements qui ne sont pas passés, à ces histoires qui s'entrecroisaient avec mes voies. Près de Noël la sécheresse persistait. La lune ne se montrait jamais frileuse, le frimas n'avait point de substance pour prendre consistance. (***La chronique et la chanson des âges***, 1965).

TRADUCERI GERMANĂ

SPIRIDON GABRIELA
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA

Die Fähre des Caron

Ich setzte entscheidend einige Berge als Schirm zwischen mich und die Geschichte ein, die mit so viel Blutvergießen und Feuer verlief und so viele Flächen wie möglich auf dem Erdboden überdeckte. Die Ereignisse, mindestens die bedeutsamsten, sandten sich jedoch auf unterschiedlichen Bahnen ihre Nachhalle bis an meinem Ohr. Nicht selten war ich dadurch aus dem Drama des Noah herausgeholt und in anderen Drama, das Drama des historischen Lebens, angezogen. Der Fortschritt meines Stückes verlangte manchmal neue Schwünge, die durch Besinnung vorbereitet werden sollten. Dann ging ich flussaufwärts bis zur kleinen Burg spazieren. Auf einen runden Berggipfel, nicht weit davon, kamen vor ein paar Jahren zum Vorschein unter fleißigen Spitzhacken die Überreste einer uralten Burg, die dem zentralen Abwehrsystem unserer Vorfahren, die Dazier, angehörten. Während ich über Scherben von Tonkrügen trat, rutschte ich in die Erinnerungsvorstellung gegen die Zeit in ein anderes Drama, ein Drama im Wendepunkt, das dabei war, zu beginnen. Es handelte sich um das Schicksal des Stamms. Mich quälte die Frage, ob wir uns vielleicht an einem Scheideweg annähern, der diesem ähnelt, der sich die Überreste unter meinen Füßen ließ? Ich sagte mir manchmal, dass früher die Bedingungen ja anders als heutzutage waren. Unserem Volk gelang es, ein paarmal sich in die Urgeschichte zurückzutreten. Es gab genug Plätze im Gebirge und in den Hochwäldern wo der Verlauf des Rückzuges sich in einer vollen Gleichgültigkeit gegenüber dem „Hin und Her“ der „Geschichte“ auszehren lassen konnte, die sich auf unseren Fäldern drehnte. Aber heutzutage? Werden die Formen der Zivilisation und die moderne Technik den Fortbestand solcher Plätze dulden?

Die Chronik und der Gesang der Alter

Hinzu kamen die Visionen. Einer Nacht, spät nach Mitternacht, lag ein Bauer mit seiner Karre auf dem Feld. Er war wach, so erzählte man. Plötzlich sah er ein Feuerrad, das aus dem Horizont über die Apuseni Berge sank. Das Rad näherte sich schnell an indem es sich drehte. Der Mensch schaute es bestürzt an. Als es neben ihm war, verwandelte es sich in Mensch. Und die Menschen sahen sich einander an. Lange Zeit, ohne ein Wort zu sagen. Diese Vision beschäftigte längere Zeit die Traumdeuter aus dem Dorf und wurmte ihre Vernunft. Solcher Erignisse schlossen sich die Leistungen von Găman, dem merkwürdigen Bauer an, vor wem wir uns wie vor einem Wesen mit Beziehungen zu dämonischen Gebieten fürchteten. Jemand sollte ihn gesehen haben – man wusste niemals wer dieser Jemand war, der alles sah – jemand sollte ihn gesehen haben, sage ich, als er sich im Mondschein in Werwolf zwischen den Gräbern des Friedhofs verwandelte. Găman ging dahin absichtlich, denn er konnte nur an der Schiefe eines Grabes dreimal umgekehrte Purzelbäume machen. Găman hat das gemacht, aber nachdem er das gemacht hatte, war er nicht mehr Găman, sondern ein Găman mit Hundekopf. Und der hundekopfigen Găman ging zum Fluss und durch Schmatzen, genau wie die Hunde, hortete er von unten hinauf die Wassersträhne, die noch floss und die nach diesem Augenblick gehortet blieb, denn danach floss sie eine Weile nicht mehr. Und der Werwolf ging zurück auf seinem Weg, machte Purzelbäume über den Grab und verwandelte sich wieder in den wahren Găman. Seit damals lacht Găman und weiß nicht warum, er lacht dumm im Dorf herum. Ich nahm mit der Vorahnungseite meines Seins an diesen ungeschehenen Ereignissen, an diesen Geschichten teil, die sich mit meinen Pfaden flochten. Gegen Weihnachten dauerte die Dürre noch an. Der Mond erschien niemals mit Kragen, der Reif konnte nicht entstehen.

TATOI ANDREEA-ISABELLA
UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

Ich hatte mit Entschiedenheit den Schutz einiger Berge zwischen mir und die Geschichte gestellt, die sich mit so viel Blutvergießen und Feuer auf so viele Fläche machte, wie sie auf der Erdrinde hineingehen. Die Ereignisse, zumindest die **bedeutendsten**, schickten sich noch auf unterschiedlichen Bahnen die Echos bis an mein Ohr. Nicht selten war ich aus dem Drama des Noahs herausgenommen und in ein anderes Drama des historischen Lebens angezogen. **Das Vorwärtskommen** meines Stückes verlangte manchmal neue Schwünge, die sich durch Besinnung vorbereitet sein wollten. Dann nahm ich sie auf einen Spaziergang am Fluss nach oben bis zur Ruine mit. Auf einem nicht weit entfernten runden Berggipfel waren in vergangenen Jahren unter den fleißigen Spitzhacken die Überbleibsel einer **uralten Burg** zum Vorschein gekommen, die zu dem zentralen Verteidigungssystem unserer dakischen Vorfahren gehörte. Über die Scherben von Vasen aus gebranntem Lehm **tretend**, glitt ich unterwegs mit der Einblidung gegen das Wetter in ein anderes Drama vom Kreuzweg auf den Weg zum Anfang. Es ging um den Schicksalsvolk. Mich quälte die Frage, ob wir uns irgendwie einer ähnlichen jener Kreuzungen nicht nähern, wie sie auch Spuren unter meinen Füßen gelassen hat? Ich sagte mir manchmal, dass in der Vergangenheit die Bedingungen dennoch andere als heute gewesen sind. Unser Volk ist ein paarmal in der Vergangenheit gelungen, sich erfolgreich in die Vorgeschichte zurückzuziehen. Es waren auf den Bergen und in den Wäldern genügend Orte, wo der Prozess vom Rückzug sich verzehren konnte in einer totalen Gleichgültigkeit gegen das große „Hin und Her" der „Geschichte", das sich auf unseren Ebenen drängte. Aber heute? Werden noch die Formen der Zivilisation und die moderne Technik die Nachhaltigkeit einiger solcher Orte erlauben? (**Charons Nachen**)

Die **Trugbilder** werden allen hinzugefügt. Eines Nachts, spät nach **der Geisterstunde**, war ein Bauer mit seinem Wagen auf dem Feld. Er war wach, so erzählte man. Auf einmal sieht er ein Feuerrad, aus der Ferne von über die Apuseni Berge herunterkommend. Das Rad näherte sich schnell, rollend. Der Mann schaute ihm wahnsinnig an. Als es neben ihm war, verzauberte sich das Feuerrad in einem Mensch. Und Mensch am Menschen schaute. Lange, ohne sie sich ein Wort zu sagen. Dieses Trugbild gab den Dolmetchern aus dem Dorf viel Arbeit und es mahlte den Geist. Diesem Art von **Vorfällen** schloßen sich auch Gămans Taten an, der sonderbare Bauer, vor dem wir Angst hatten, wie vor einem Wesen mit Beziehungen durch dämonische Welten. Jemand hätte ihm gesehen -—man wußte niemals wer dieser Jemand war, der alles sah -—jemand hätte ihm gesehen, ich sag, im Mondschein, an einen **Untoten** unter die Gräber des Friedhofes sich verwandelnd. Găman ist absichtlich dort gegangen, denn er konnte dreimal, umgekehrt nur auf die Neigung eines Grabs überschlagen. Găman hatte es sich getan, aber nachdem er sich es getan hatte, war er nicht mehr Găman, sondern ein Găman mit Hundkopf. Und der Găman mit Hundkopf ging an den Fluss und, mit der Zunge so wie die Hunde schnalzend, sammelte er von unten nach oben die Wassersträhne, die noch floß und die, in diesem Moment, gesammelt geblieben ist, denn sie floß nicht mehr eine Zeit lang. Und der Untote ist auf seinem Weg zurückgekommen, er ist über den Grab übergeschlagen, wieder an den wahren Găman sich verwandelnd. Seither lacht Găman und er weißt nicht warum, er lacht grundlos durchs Dorf. Ich nahm, mit der Vorahnungsseite meines Wesens, an dieses ungeschehene Geschehnis, an diesen Geschichten teil, die sich mit meinen Pfaden verflochten. Die Dürre bestand noch gegen Weihnachten. Der Mond erschien niemals **stolz**, der Reif konnte nicht entstehen. (**Die Chronik und das Gesang des Alters**)

TRADUCERI MAGHIARĂ

SZAKÁCS SZABOLCS-LEHEL
UNIVERSITATEA DE MEDICINĂ, FARMACIE, ȘTIINȚE ȘI TEHNOLOGIE „GEORGE EMIL PALADE" DIN TG. MUREȘ

„Mindehhez hozzájárultak a látomások. Egy éjjel, későn, éjfél után, egy paraszt a szekere mellett, a mezőn feküdt. Azt beszélték ébren volt. Egyszer csak egy tüzes kereket látott alászállni az égből, az Erdélyi Szigethegység felett. A kerék forgott, és egyre csak közeledett. Az ember leírhatatlan félelemmel nézte. Amikor a közvetlen közelébe ért, a kerék emberré változott. Ember az emberrel farkasszemet nézett. Hosszasan, szó nélkül. A látomás sok fejtörést okozott a falu bölcseinek, felőrölte az idegeket. Az ilyenszerű történésekhez hozzájárultak Găman kalandjai is, aki a falu egyik furcsa embere volt, és akitől úgy féltünk, mint egy démoni erőkkel rendelkező lénytől. Állítólag valaki látta – de sohasem derült ki, hogy ki volt ez a Valaki, aki mindent látott –, valaki látta, mint mondtam, hogy a holdfényben, a temető sírhantjai között prikuliccsá változott. Găman szándékosan ment oda, mert csak egy sírhanton tudott háromszor hátrafelé bukfencezni. Găman végrehajtotta, de utána már nem Găman volt, hanem egy kutyafejű Găman. S a kutyafejű Găman a folyóhoz ment, és egy kutyához hasonlóan, nyelvével lefetyelte a vizet. Lentről felfelé haladva itta a folyó vizét, amely akkor még csordogált, és amely attól a pillanattól kezdve egy ideig kiszáradt. Ezután a prikulics visszatért a sírhanthoz, bukfencet vetett újra, és visszaváltozott az eredeti Gămanná. Azóta Găman nevet, de nem tudja miért, csak nevet összevissza a faluban. Lényem előérzeteivel én is részt vettem ezeken a meg nem történt eseményeken, ezekben a mesékben, amelyek keresztezték útjaimat. Még karácsony környékén is tartott a szárazság. A Holdnak sohasem volt udvara, s hóharmat sem volt." (***Az életkorok krónikása és éneke***, 1965)

TRADUCERI SLOVENĂ

KLARA KATARINA RUPERT
UNIVERSITY OF LJUBLJANA

Svojo dušo sem z gorami odločno zaščitil pred zgodovino, ki je bila ustvarjena s tolikšnim prelitjem krvi in ognja, kolikor ju zemeljska skorja sploh lahko zdrži. Dogodki, vsaj tisti najpomembnejši, pa so mi na ušesa na različne načine poslali različne odmeve. Le redko sem bil izvlečen iz Noetove drame in vpet v neko drugo dramo, dramo zgodovinskega življenja. Napredek moje gledališke igre je včasih zahteval nove zagone, ki pa jih je bilo treba pripraviti z umikom vase. Takrat sem imel navado iti po reki navzgor, do trdnjave. Nedaleč stran, na zaobljenem gorskem vrhu, so se v zadnjih letih pod delavnimi udarci krampov pojavili ostanki starodavne trdnjave, ki je bila del osrednjega obrambnega sistema naših dakijskih prednikov. Stopam čez okrušeno posodje iz žgane gline, domišljija mi pomaga, da sem zdrsnil nazaj v času v drugo dramo, ki dela ovinek in se bo šele začela. Šlo je za usodo rodbine. Spraševal sem se, ali se morda ne približujemo razpotju, takšnemu kot je tisto, ki je pustilo svoje sledove pod mojimi podplati? Včasih sem si rekel, da so bile v preteklosti razmere kljub vsemu popolnoma drugačne kot danes. Našim ljudem se je v preteklosti že nekajkrat uspelo umakniti v prazgodovino. V gorah in gozdovih je bilo dovolj krajev, kjer bi proces umika lahko užili v popolni neobremenjenosti z velikim »odhajanjem-prihajanjem« »zgodovine«, ki je zajelo naše ravnice. Toda danes? Ali bodo sodobne oblike civilizacije in tehnologije še vedno dopuščale takšne kraje?
(Haronov brod, 1990)

Vsemu so bile dodane prikazni. Neke noči, že dolgo po polnoči, je nek podeželan v svojem vozu sedel na polju. Rečeno je bilo, da je bil buden. Nenadoma pa zagleda ognjeno kolo, ki se spušča z Apusenskega gorovja. Kolo se mu je hitro približevalo in se obračalo. Človek ga je v grozi opazoval. Ko je bilo poleg njega, se je kolo spremenilo v človeka. Moška sta se zazrla drug v drugega. Gledala sta se dolgo, ne da bi katerikoli izmed njiju spregovoril. To videnje je vaškim tolmačem dalo veliko dela in z njim so si dolgo razbijali glavo. Takšnim dogodkom so se pridružile tudi preizkušnje Gămana, nenavadnega vaščana, za katerega smo se bali, da ima stike z demonskimi silami. Nekdo naj bi ga videl – nikoli ni bilo zares znano, kdo je bil ta vsevidni Nekdo – nekdo naj bi ga torej videl, kot je bilo rečeno, kako se je v mesečini med grobovi pokopališča spremenil v duha. Găman je šel tja namenoma, saj je lahko le na klančini grobnice naredil tri prevale nazaj. In Găman je to tudi

storil, kajti potem, ko je to naredil ni bil več Găman, temveč Găman s pasjo glavo. Pasjeglavi Găman je šel k majhnemu potočku in hlastal z jezikom, ki je bil kakor pasji, po strugi vode, ki je še šibko tekla, dokler je ni bilo več. Duh se je ponovno vrnil po svoji poti, se postavil na grob in se spremenil v pravega Gămana. Od takrat se Găman smeje, čeprav še sam ne ve zakaj, brez razloga se smeje skozi vas. Pri teh dogodkih sem deloma sodeloval tudi sam, bil sem vpleten v ta nenadejana srečanja, v te povesti, ki so se prepletle z mojimi potmi. Proti božiču je suša še vedno trajala. Mesec se ni pojavljal obdan z oblaki, slana ni več mogla nastati iz ničesar.
(Kronika in pesem o starostih, 1965)

KLARA RUS
UNIVERSITY OF LJUBLJANA

Z odločnostjo sem postavil ščit nekaj gorá medse in zgodovino, ki je bila ustvarjena s tolikšnim prelivanjem krvi in ognjem na toliko prostranstvih, kolikor jih gre pod zemeljsko skorjo. A dogodki, vsaj tisti najpomembnejši, so po različnih poteh pošiljali svoje odmeve do mojih ušes. Neredko me je povleklo iz Noetove drame in me posrkalo v drugo dramo, zgodovinskega življenja. Da bi moje dramsko delo napredovalo, je bila včasih potrebna nova vnema, ki sem jo moral pridobiti z odmikom. Takrat sem jo nabiral na sprehodih vzdolž reke, do trdnjave. Na okroglem vrhu gore, nedaleč stran, so se v zadnjih letih, pod marljivimi krampi, pokazali ostanki starodavne trdnjave ki je bila del centralnega obrambnega sistema naših prednikov Dakov. Brodeč po črepinjah vaz iz žgane gline sem v domišljiji zdrsnil, času navkljub, v novo dramo, za ovinkom, ki je bila na tem, da se začne. Šlo je za usodo rodbine. Vznemirja me vprašanje ali se morda ne približujemo razpotju podobnemu tistemu, ki je pustilo sledi pod mojimi podplati? Včasih sem si govoril, da so bile v preteklosti razmere vendarle drugačne kot danes. Naš narod se je uspel v preteklosti, vsaj nekajkrat, umakniti v prazgodovino. V gorah in gozdovih je bilo dovolj prostorov kjer se je proces umikanja lahko užival v popolni ravnodušnosti do velikih »zgodovinskih« »prihodov-in-odhodov«, ki so se gnetli na naših planotah. Kaj pa danes? Bosta oblika civilizacije in moderna tehnologija še dopuščali obstoj takšnih krajev?
(**Haronov čoln**, 1990)

Vsemu so se pridružile še halucinacije. Neko noč, še kasneje kot ob pozni uri, stoji kmet s svojim vozom na polju. Bil je trezen, tako se je govorilo. Naenkrat vidi ognjeno kolo, ki se spušča z obzorja nad Apusenskim gorovjem. Kolo se je hitro približevalo, vrteč se. Človek je strmel vanj, kot bi bil nor. Ko je bilo poleg njega, se je kolo spremenilo v človeka. In človek je zrl v človeka. Dolgo, ne da bi spregovoril z njim eno samo besedo. Ta halucinacija je naložila veliko dela vaškim tolmačem in dala umom kost za glodanje. Dogodkom te vrste so se priključili še podvigi Gămana, vaškega čudaka, za katerega smo se bali da je povezan z demonskimi svetovi. Nekdo ga je videl –nikoli se ni vedelo kdo je bil ta Nekdo, ki je videl vse– nekdo ga je videl, pravijo, kako se je v soju lune med grobovi na pokopališču spremenil v prikazen. Găman je šel globoko v notranjost, kajti le ob vznožju groba se je lahko trikrat obrnil na glavo. Găman je to storil, a potem, ko je to storil, ni bil več Găman, pač pa Găman s pasjo glavo. Găman s pasjo glavo je odšel k reki in opletajoč z jezikom enakim pasjemu zajel z dna toka reke, ki je še tekla, in ki je v tistem hipu postala zajezena, kajti potem nekaj časa ni več tekla. In prikazen se je vrnila na svojo

pot, se obrnila na glavo ob grobu in se nato spremenila v pravega Gămana. Od takrat naprej se Găman smeji in ne ve, zakaj, bebavo se smeji (ko hodi) po vasi. Imel sem vlogo, tako slutim, v teh dogodkih, ki se niso zgodili, v teh zgodbah, ki so se prepletle z mojimi potmi. Ob božiču je suša še vedno vztrajala. Luna se ni nikoli zdela prazna, megla se ni imela iz ničesar roditi. (**Kronika in pesem vekov**, 1965)

"UNICUL LUCRU CAPABIL SĂ SURPRINDĂ UN CRÂMPEI DE VEȘNICIE, ESTE ARTA" FORESTIERA FELTRINELLI, DE JOACHIM WITTSTOCK, TRADUCERE DE MARIA SASS

ANA-BLANCA CIOCOI-POP

Universitatea "Lucian Blaga" Sibiu

Abstract: Joachim Wittstock's novella *Forestiera Feltrinelli*, translated into Romanian by Maria Sass, appeared under the aegis of the Honterus publishing house in Sibiu, in 2019. Combining present-day economic realities, with a parallelism of temporal planes, and the antonimy between the mythical past and the disillusioning present, Wittstock manages to interweave in his most recent volume social and historical analyses, love stories and subtle eroticism, existentialist concerns and political dimensions. The volume can be regarded as an important contribution to a better relationing of the Romanian readership with German literature in Romania, and to a better understanding of the complex thematic and narrative mechanisms in Joachim Wittstock's works. A fascinating page of the history of Sibiu, of the Romanian Saxons, and of the author's biography, the volume is a succesful and innovative attempt in the landscape of contemporary Romanian and European literature, and its Romanian translation a welcome and necessary initiative in view of a multicultural understanding of the literatures of ethnic minorities in Romania.

Keywords: *Forestiera Feltrinelli*, Joachim Wittstock, Maria Sass, literary translation, German literature in Romania, Romanian Saxons, documentary literature, Sibiu

Scriu aceasta recenzie a celui mai recent volum semnat Joachim Wittstock, *Forestiera Feltrinelli*, apărut sub egida Editurii Honterus, la Sibiu, în anul 2019, în complexa și cuprinzătoarea traducere a Mariei Sass, în timp ce în fundal, posturile naționale de televiziune și paginile de știri online documentează cel mai recent episod din odiseea defrișărilor ilegale din România: alunecarea de teren din localitatea Azuga, cel mai probabil o consecință a defrișărilor masive, în urma căreia douăzeci de familii au fost evacuate și cursul pârâului Azuga a fost afectat . Este una din multele știri pe acest subiect care domină mass media românească de câteva luni. Însă în ciuda semnalelor de alarmă repetate, și a abordării subiectului nu doar de canalele media, ci și de internauți prin intermediul platformelor de social media ca de pildă Facebook, problema rămâne blocată la nivel pur informațional, fără a se fi luat vreo măsură în acest sens. Citesc, deci, povestirea lui Wittstock, și nu pot să nu mă gândesc involuntar la autori ca Orwell, Huxley, sau mai recent, Michel Houellebcq[1], și prin ei, la rolul adesea profetic al literaturii. Dincolo de orice raționament de tip conspirationist: știu, oare, scriitori ceva ce noi nu știm? Pot ei (pre)vedea lucruri care scapă ochiului unui simplu muritor? Și de ce, atunci, suntem încă atât de departe de a recunoaște, altfel decât la nivel pur declarativ, acest rol profetic al literaturii? Cât de mult se întrepătrund trecutul și viitorul, uneori sub ochii noștri, fără ca noi să realizăm? Și cât de mult imită realitatea ficțiunea, pentru a-l parafraza pe Oscar Wilde?[2]

Născut la 28 august 1939 în Sibiu, Joachim Wittstock a fost student al Facultății de Filologie din Cluj-Napoca, în cadrul căreia a absolvit Germanistica și Limba și literatura română (1956-1961). După finalizarea studiilor și-a început cariera în învățământ, ca profesor de limba germană în Cisnădie și Sibiu, a activat apoi ca bibliotecar, iar între anii 1071-1999 a fost angajat al Institutul de Cercetări Socio-Umane din Sibiu. Fiu al cunoscutului scriitor de expresie germană din România, Erwin Wittstock (1899-1962), autorul susținea că scrisul ar fi constituit în familia sa o preocupare centrală atât pentru tineri cât și pentru vârstnici, tatăl său fiind cel ce i-a deschis calea către literatură. Aflat astfel în umbra tatălui său, tânărul scriitor și-a lansat volumul de debut, *Botenpfeil,* doar după vârsta de 33 ani. A publicat numeroase lucrări în perioada comunistă, cărora li s-au alăturat apoi după 1990 varii

1. "Momentul unei alunecări de teren masive în Azuga. 20 de familii, evacuate din locuințe. Râul, acoperit de versant." DIGI 24, 10.04.2020

2. Romanul lui Houellebecq *Serotonină,* a fost interpretat ca o profeție a mișcării Vestele Galbene în Franța.

volume la edituri din țară și din străinătate. Pentru creația sa Joachim Wittstock a fost distins cu numeroase premii ale Uniunii Scriitorilor, și ale Fundației Germane *Schiller* din Weimar, premiul *Andreas Gryphius*, și i s-au oferit distincțiile de Cavaler al Ordinului pentru Merit și titlul de Doctor honoris causa al Universității "Lucian Blaga" din Sibiu.

Asemena personajului din *Forestiera Feltrinelli*, Luigi di Brunello, Wittstock se reîntoarce prin tematica romanelor la locațiile copilăriei sale, sau, așa cum o spune Maria Sass, la "peisajul transilvănean în care autorul își are rădăcinile și care și-a pus amprenta asupra sa, fără a se putea vorbi de un "mit trivial legat de locul natal""[3]. Nu întâmplător, autorul își sub-intitulează povestirea "mit și crâmpeie de realitate". Pe coperta volumului găsim și următoarele clarificări suplimentare: "Dacă autorul ar fi întrebat care aspect din natură l-ar caracteriza ar răspunde: se simte definit mai ales de pădure. Asta se datorează probabil faptului că dincolo de gardul viu al grădinii copilăriei sale brașovene se întindeau dealuri acoperite de livezi și codrii. Ele se prelungiseră parcă în nemărginire și îl ispiteau mereu să le străbată." "You can't go home again" (Nu te poți întoarce acasă) spunea Thomas Wolfe. Cu toate acestea, literatura în totalitatea ei este nimic altceva decât încercarea de a recupera un cămin imaginar. Același lucru poate fi afirmat și despre proza lui Joachim Wittstock, și despre cel mai recent text literar semnat de autor, *Forestiera Feltrinelli*. Trecutul, am afirmat, se întrepătrunde cu miticul și imaginarul, fapt consemnat de însuși autor în *Notele* din finalul volumului: "(…) rememorarea unor destine omenești, m-au determinat să îmbin faptele cu imaginația, folosind foarte liber informații autentice. (…) Încă un indiciu: pentru a mă distanța de mine însumi și a completa realul cu fictivul, am folosit ocazional pseudonime"[4]. Trecutul este, întotdeauna, în egală măsură realitate și ficțiune. Tot ceea ce putem cuprinde din el sunt, așa cum o spun autorul și traducătoarea, "crâmpeie", fragmente, sclipiri momentane în noianul vremurilor.

Dacă nu te poți reîntoarce acasă niciodată, atunci unicul lucru care îți rămâne este să îți clădești o casă nouă, cât mai asemănătoare celei la care nu mai ai acces. Pentru a realiza acest deziderat este necesară îmbinarea realității cu ficțiunea, rezultatul fiind, așa cum o spune însuși autorul în *Prefața* sa, un volum de ficțiune documentară: "Exploatarea forestieră și fabrica de cherestea din Tălmaciu, nu departe de Defileul Oltului prin Carpații Meridionali… Involuntar pătrund în relatare și

3. *Forestiera Feltrinelli*, Postfață, 82.

4. *Forestiera Feltrinelli*, Note, 79.

momente de istorie economică, date din istoria locală și subiecte de cultură și civilizație. Acest fapt include textul în categoria ficțiunii documentare (Dokufiktion). (…) Aceasta înseamnă că o scriere în proză precum cea care urmează este creată în parte pe baza unor fapte, în sensul a ceea ce poate fi considerat documentat, ceva ce trezește măcar impresia autenticului”[5]. Interesantă este și remarca autorului, conform căreia “la prelucrarea artistică a faptelor, adaosurile ficționale sunt (…) indispensabile” pentru ca rezultatul să fie unul “întru totul plauzibil”[6]. Nu poate exista, deci, realitate fără ficțiune - iar acest raționament este unul deosebit de important pentru înțelegerea complexă a povestirii lui Wittstock. Orice rememorare este ficțiune, orice reîntoarcere este ficțiune, și orice realitate este produsul transfigurat al imaginației.

În *Postfața* volumului, Maria Sass surprinde magistral esența tematică a romanului, de mare actualitate în România: “Deja în această etapă profesională cuvântul cheie, numit în titlu *Forestiera Feltrinelli*, auzit de protagonist adesea pronunțat, îi stârnește interesul și începe să-i cerceteze istoricul, latura economică, așezarea, în povestire sunt atrase și aspecte de actualitate, mai ales în ceea ce privește defrișarea abuzivă a pădurilor românești, un reproș adus și întreprinderii din Tălmaciu, cum că “familia Feltrinelli ar fi făcut, fără reținere, exploatări excesive în pădurile în parte cumpărate, în parte arendate””[7]. Romanul lui Wittstock a apărut la finele anului 2019 și pare să prefigureze în mod magistral explozia mediatică pe tema defrișărilor ilegale care a marcat începutul anului 2020 în țara noastră. Un roman dedicat trecutului, care prefigurează minuțios viitorul? O exprimă elocvent și Maria Sass: “Textul lui Joachim Wittstock este un construct alcătuit minuțios, o transgresiune înscenată literar sub mai multe aspecte: topografie geografică și literară; factual, ficțional, și mitic; suprapunerea instanțelor narative - narator auctorial, personal și însuși autorul cu considerații metatextuale; (auto)biografic și istoric”[8].

Nu pot să nu mă gândesc, citind analiza Mariei Sass referitoare la întrepătrunderea dimensiunilor temporale (și narative) în povestire, la simbolul antic al lui ouroboros - șarpele care își mușcă propria coadă. Originar în iconografia egipteană antică, el este un simbol central în gnosticismul, hermetismul și alchimia vestică, și simbolizează eterna reînnoire ciclică a vieții, morții și renașterii. Carl Gustav Jung spunea

5. *Forestiera Feltrinelli*, Prefața autorului, 7.

6. *Forestiera Feltrinelli*, Prefața autorului, 7.

7. *Forestiera Feltrinelli*, Postfață, 85.

8. *Forestiera Feltrinelli*, Postfață, 83.

despre ouroboros că "simbolizează infinitatea și deplinătatea (…) este un simbol dramatic al integrării și asimilării antagonicului, al umbrei. (…) și un simbol al nemuririi"[9]. În mod deloc surprinzător, unul din simbolurile cheie ale romanului, pe care traducătoarea le radiografiază cu acribie, este tocmai șarpele: "Prezent în literatură adesea ca simbol negativ, dar și purtător a numeroase valențe simbolice pozitive, șarpele este încărcat în povestirea lui Joachim Wittstock doar cu simbolistică pozitivă, un aspect negativ se ia în calcul doar la finalul povestirii, când se amintește de stema lui Samuel von Brukenthal. Astfel în șarpe sunt întruchipate simbolul vieții și al puterii de tămăduire - amintită fiind și acea componentă din mitologia greco-romană, în care șarpele se transformă în bastonul lui Aesculap, pentru a simboliza "trezirea la viață și știința vindecării", dar se sugerează și simbolistica infinitului și a nemuririi"[10]. Aidoma șarpelui care își muscă, coada, sugerând infinitul, trecutul mușcă în permanență din viitor, iar viitorul îți extrage seva din trecut, într-o mișcare ciclică eternă. În romanul lui Wittstock, prezentul și viitorul nu pot exista fără o relaționare permanentă la trecut - iar revizitarea trecutului devine stâlpul narativ al întregului text literar. Bineînțeles, contrastarea trecutului cu prezentul este aproape întotdeauna prilej de durere și dezamăgire, deoarece trecutul devine un tărâm mitic, imaginat mai mult decât real, filtrat prin prisma dorințelor și așteptărilor, și nu neapărat concordant cu realitatea istorică: "Deși venea într-un loc cunoscut, nimic nu i se mai părea la fel, iar o comparație 1914 versus 1920 arăta o decădere totală, chiar și în clădirea unde urma să fie cazat [Luigi di Brunello] câteva zile, totul era părăginit: "tencuiala deteriorată, pardoseala scărilor găurită, o dotare foarte precară a camerelor altădată bogat mobilate""[11].

Bineînțeles, tema defrișărilor nu este unica temă centrală a volumului. Îmbinând actualitatea economică, cu suprapunerea planurilor temporale, și contrastarea trecutului mitic cu prezentul deziluzionant, Wittstock reușește să îmbine în volumul său analiza socială și istorică, povestea de dragoste și erotismul subtil, problematica existențială și dimensiunea politică. Revenind la simbolistica șarpelui care își mușcă, coada, am putea afirma că *Forestiera Feltrinelli* reușește să trateze generalul prin specific, zugrăvind prin prisma aparent restrânsă a minorității germane din Transilvania, problematici general umane, așa cum afirmă și Maria Sass: "Chiar dacă tema centrală este de pe

9. Jung, *Collected Works*, vol. 14, 513 (traducerea de Ana-Blanca Ciocoi-Pop).

10. *Forestiera Feltrinelli*, Postafață, 90.

11. *Forestriera Feltrinelli*, Postfață, 87.

la jumătatea anilor șaptezeci legată de viața sașilor din Transilvania, abordată într-o multitudine de fațete, în care se prezintă și motivul *Finis Transilvaniae* - cu trimitere la decăderea comunității germane din Transilvania și odată cu aceasta a culturii germane din România -, în cadrul temei sunt dezbătute aspecte istorice, politice, sociale, existențiale, etc. Trebuie însă evidențiat că, dincolo de referirile la comunitatea germană, Joachim Wittstock tratează o problematică general-umană foarte vastă"[12]. În special literatura minorităților a reușit să răspundă acestui deziderat de a reflecta generalul prin specific, de a înscrie literatura memorialistă principiului de bază al geometriei sacre și al hermetismului: "quod est inferius est sicut quod est superius"[13].Ceea ce este jos este și sus, ceea ce este particular este și general, ceea ce este individual este și uman. În mod poate paradoxal, modul cel mai eficient de a reflecta aceste problematici general umane este prin problematici specifice. Individualul dă glas în modul cel mai convingător general umanului.

Acest contrast aparent între individ și umanitate este surprins de către autor în paragraful ce deschide povestirea, și pe care îl vom reproduce integral aici:

> Ca profesor nou-angajat în Cisnădie, Ahrnroder era întru totul preocupat să se orienteze în localitate și să cunoască numeroșii oameni, tineri și bătrâni, cu care trebuie să relaționeze un dascăl. Nou-venitul își forma adesea păreri pripite și nu arareori stăruia asupra presupuselor sau chiar îndreptățitelor sale pretenții, adică nu se arătă prea modest, iar uneori nu observa că fandoseala arbitrară, chiar trufașă, nu era decât un mod de a compensa nesiguranța pe care o simțea în sala de clasă, în cancelarie precum și în contactul cu unii oameni din localitate. Se străduia să fie nepărtinitor, voia să pară spontan, dar se trezea în opoziție cu opiniile și obiceiurile încetățenite ale orășelului; rezultatul putea fi un comportament crispat.[14]

A te simți străin și stingher într-un spațiu care ar trebui să îți inspire familiaritate - este o stare de spirit pe care o trăiesc atât Luigi di Brunello cât și Ahrnroder, și am putea afirma că este starea de spirit general umană

12. *Forestiera Feltrinelli*, Postfață, 82.

13. "Cum este jos așa este și sus". Traducere în latină de Chrysogonus Polydorus a textului arab al Tabletei de Smarald, una din scrierile centrale ale alchimiștilor europeni.

14. *Forestiera Feltrinelli*, 9.

în fața necunoscutului. Luigi se simte străin revizitând locurile cândva cunoscute, deci trecutul, și Ahrnroder vizitând noul său loc de muncă într-un orășel străin, deci viitorul. Ambele dimensiuni temporale sunt cauzatoare de anxietăți, tristețe și sentimente contradictorii. Găsim și aici ecouri ale tematicii timpului ciclic, centrală pentru o bună înțelegere a povestirii în ansamblul ei. În acest context, dorim să facem referire la acuratețea cu care Maria Sass, traducătoarea volumului, reușește să capteze legătura complexă dintre simbolistica izvorului (o imagine recurentă în povestire) și imagistica trecutului: "Dincolo de cele expuse mai sus ar mai fi de semnalat că, începând cu *Theogonia* lui Hesiod și *Odele* lui Horațiu, izvorul și fântâna sunt simboluri ale inspirației poetice și al legăturii cu trecutul. "Tief ist der Brunnen der Vergangenheit", scria Th.Mann de la început în *Iosif și frații săi*, făcând trimitere, pe de o parte, la rememorarea tuturor evenimentelor trecute, pe de altă parte, la latura și semnificația mitică a literaturii"[15]. Găsim, din nou, aici motivul legăturii cu trecutul. Faptul că izvorul de pe domeniul Brukenthal din Avrig tâșnește din capul unui șarpe face simbolistica și mai evidentă. Atât izvorul, cât și șarpele, sunt simboluri puternice ale trecerii timpului și ale legăturii fluide dintre trecut și viitor. Finalul deschis al povestirii, în care autorul își exprimă speranța ca în viitor izvorul neglijat să fie readus la viață, este nimic altceva decât o ală încercare de unire a dimensiunilor temporale, de întrepătrundere a viitorului cu trecutul. Această întrepătrundere nu este interesantă doar din punct de vedere ideologic, ci și narativ, așa cum subliniază traducătoarea: "Dincolo de frumusețea și profunzimea conținutului povestirii analizate, ceea ce dă satisfacție cercetătorului este arta desăvârșită a narațiunii, realizarea acelui "topos spațio-temporal situat la confluența memoriei și imaginației"[16].

Cât din memorie este ficțiune, și cât din realitate este fantezie? Acestea sunt întrebările pe care *Forestiera Feltrinelli* le pune cititorilor săi. Deloc întâmplător, titlul povestirii, care face trimitere la pădure, poartă un dublu sens: pe de o parte, este locul fizic al amintirilor și al trecutului revizitat, pe de altă parte simbolizează hățișurile de nepătruns ale memoriei și ale istoriei, imposibilitatea reîntregirii a ceea ce a trecut, labirintul înșelător al acelei imposibile întoarceri acasă despre care vorbește Wolfe. Fiecare întoarcere acasă este, în final, o întoarcere către sine, așa cum atât de frumos o prezintă Kafka în povestirea sa scurtă *Heimkehr (Întoarcerea acasă):* "Cu cât mai mult șovăi în fața ușii,

15. *Forestiera Feltrinelli*, Postfață, 92.

16. *Forestiera Feltrinelli*, Postfață, 93.

cu atât mai străin devii. Cum ar fi, dacă acum cineva ar deschide ușa și m-ar întreba ceva. Nu aș fi eu atunci aidoma cuiva care vrea să își păstreze secretul”[17]. Acel sentiment de a fi străin într-un decor familiar este același pe care îl descrie și Joachim Wittstock, și surprinde distanța temporală și sufletească dintre cel care ai fost și cel care ești, abisul dintre memorie și realitate.

În concluzie, putem afirma că *Forestiera Feltrinelli*, în traducerea Mariei Sass, reprezintă o contribuție de seamă la apropierea cititorilor români de literatura de expresie germană din România, și la o înțelegere complexă a mecanismelor tematice și narative ale operei lui Joachim Wittstock. O filă fascinantă din istoria Sibiului, a sașilor din România, și din viața autorului, volumul este o încercarea reușită, și inovatoare, în peisajul literaturii contemporane din spațiul românesc și european, iar traducerea în limba româna o inițiativă binevenită și necesară pentru dezvoltarea unei înțelegeri multiculturale a literaturii minorităților din țara noastră. Salutăm apariția volumului în traducere, nu doar ca operă literară și exercițiu de măiestrie în arta traducerii, ci și pentru valoarea sa incontestabilă ca mărturie istorică și socială, ca document viu al punții culturale dintre trecut și viitor.

17. “Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will.”

GRAMATICA CRITICĂ SAU CRITICA GRAMATICII?

VALERICA SPORIȘ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Ștefan Găitănaru, *Gramatica critică a limbii române*, Pitești, Editura Universității din Pitești, 2018, 460 pag.

Abstract: ***Gramatica critică a limbii române*** *(**The Critical Grammar of the Romanian Language**), authored by Ștefan Găitănaru, was published in 2018, at the University of Pitești Publishing House. The launch of this book took place during the National Conference on **Adaptation, Conservation and Rejection in the Evolution of the Romanian Cultural/ Linguistic/ Literary Phenomenon**, held at the Faculty of Letters in Sibiu, on May 24, 2019. The purpose of the book, mentioned by the author in the **Preface**, is to update the grammar research, emphasizing the normative aspect. Thus, we witness a descriptive-normative grammar, with a classical structure: part I - **Morphology** and part II - **Syntax**, each section comprising the description, analysis and interpretation of specific components. This Critical Grammar brings to the surface controversial aspects regarding the grammatical structure of the Romanian language, with pertinent observations and recommendations, with solid arguments, for or against, from case to case.*

Keywords: The Critical Grammar, Romanian Language, normative aspect

Gramatica critică a limbii române, scrisă de Ștefan Găitănaru, a văzut lumina tiparului la Editura Universității din Pitești, în 2018, fiind prezentată în cadrul Conferinței Naționale *Adaptare, conservare și respingere în evoluția fenomenului cultural/ lingvistic/ literar românesc* (*ACREF*), în 24 mai 2019, la Facultatea de Litere și Arte din Sibiu. Publicarea acestei noi contribuții în domeniul gramaticii românești

reprezintă rezultatul unei cercetări ale cărei semnificații merită semnalate.

Scopul cărții este precizat de autor în *Prefață*: „(…) să aducă la zi cercetarea gramaticală asupra limbii române, corelând-o cu cea din gramatica normativă și cu cea care devansează această gramatică." (p. 3), deci o *updatare* în această zonă lingvistică și o redimensionare a conținutului. O astfel de abordare formează și dezvoltă „gândirea gramaticală" (p. 3) a celor inițiați în acest domeniu de studiu.

Cartea valorifică îndelunga cercetare a autorului, dintr-o perspectivă critică, de care este nevoie nu numai în literatură, ci și în gramatică. O *gramatică critică* scoate la suprafață aspecte controversate privind structura gramaticală a unei limbi, cu observații și recomandări pertinente, cu argumente „forte" (p. 3). Reprezintă însă cartea de față o *critică a gramaticii*? Evident, nu poate fi vorba despre critica gramaticii în sine, ca știință sau disciplină lingvistică. O gramatică reprezintă un ansamblu de reguli, norme, principii care orientează metoda critică, în contextul sesizării unor „probleme" de ordin gramatical (concepte, caracteristici, clasificare etc.). Metoda critică poate fi aplicată și gramaticii: se analizează și se interpretează fenomenele gramaticale, se evidențiază și se examinează minusurile, arătându-se cauzele și indicându-se posibile mijloace de remediere.

Lucrarea de față relevă o experienţă didactică și de cercetare universitară demnă de apreciat. Avem în față o gramatică descriptiv-normativă, cu o organizare, în manieră clasică, a conținutului în două secțiuni: partea I - **Morfologia** și partea a II-a - **Sintaxa**, fiecare secțiune cuprinzând descrierea, analiza și interpretarea componentelor specifice.

Partea I prezintă teoria părților de vorbire: flexiunea nominală (substantiv, articol, adjectiv), flexiunea pronominală (pronume), flexiunea numeralului, flexiunea verbală, acestea fiind urmate de clasele de cuvinte neflexibile (adverb, prepoziție, conjuncție, interjecție). Autorul aplică „algoritmul descrierii morfologice" (p. 9): definiție (semantică, morfologică, sintactică și contextuală), clasificare conform anumitor criterii, flexiune, dacă este cazul (categorii gramaticale specifice și nespecifice).

Partea a II-a detaliază unitățile și relațiile sintactice, precum și părțile de propoziție principale și secundare, alături de corespondentele acestora la nivel propozițional (așa-numitul *izomorfism al nivelurilor sintactice*).

Cu ochi critic, Ștefan Găitănaru semnalează și examinează anumite elemente controversate, ocurente la nivel gramatical, generate de eterogenitatea interpretărilor. De exemplu, în ceea ce privește

denumirea de *analiză morfo-sintactică*, autorul apreciază că ar trebui reconsiderată, preferând să o numească *analiză gramaticală*. Referitor la vocativ, propunerea este de a regândi afirmația conform căreia vocativul este definit drept caz lipsit de funcție sintactică, subliniindu-se faptul că acesta nu are întotdeauna doar rol sintactic. Autorul face distincția între cuvânt–*lexem* și realizarea sa concretă–*alolexem* și argumentează necesitatea recuperării termenului *sintem* din punct de vedere semantic, definit ca unitate funcțională minimală a nivelului sintactic, prin comparație cu sintagma – unitate relațională minimală – și cu paragraful – unitatea textuală minimală. Unii lingviști evită să vorbească despre unitatea fundamentală a nivelului sintagmatic, rezumându-se la a enumera, în mod ierarhic, o serie de unităţi care aparţin acestui compartiment al gramaticii. Alte probleme controversate asupra cărora se oprește autorul privesc: distincția: *cuvânt – parte de vorbire – clasă lexico-gramaticală*, morfologia ca „știință a cuvântului" (p. 6), clasa articolelor în limba română, relația coreferențială (apozitivă), cazul subiectului, predicatul complex, predicativitatea/ nepredicativitatea „modurilor" nepersonale (p. 332) etc.

Îmbinarea de erudiție, temeritate investigativă, simț lingvistic și spirit critic conferă cărții o notă originală în peisajul lingvistic autohton. Cu modestie, autorul își consideră creația „în mare măsură perfectibilă" (p. 3). *Perfectibil* este un termen legat de *dinamică*, de *evoluție*, de ceea ce înseamnă *a tinde spre perfecțiune*. Gramatica nu este perfectă, însă nici imperfectă. În esență, nu există carte perfectă, așa cum nu există nici carte inutilă. Fiecare ne învață cel puțin o lecție.

Gramatica critică a limbii române se adaugă contribuțiilor valoroase ale lui Ștefan Găitănaru în domeniul gramaticii românești. În semn de prețuire, colegii de la Universitatea din Pitești i-au dedicat un volum omagial, intitulat *Studii de filologie. In honorem Ștefan Găitănaru* (coordonatori: Liliana Soare, Adrian Sămărescu, Adina Dumitru), care a fost publicat în 2016.