

**CAIETELE
LUCIAN BLAGA**

**LUCIAN BLAGA
YEARBOOK**

VOLUMUL XXII

(1-2)

CAIETELE *LUCIAN BLAGA* / *Lucian Blaga Yearbook*

Anul 2021

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, Simina Terian, Iulia-Maria Ticărau, Radu Vancu, Dragoș Varga

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 Suciuc (Macedonia University of Salonic, Greece)

Andrei Terian (Lucian Blaga University, Sibiu, Romania)

Celia Vieira (Instituto da Maia, Porto, Portugal)

**CAIETELE
LUCIAN BLAGA**

**LUCIAN BLAGA
YEARBOOK**

**VOLUMUL XXII
(1-2)**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII "LUCIAN BLAGA"
2021**

INDEX

LUCIAN BLAGA, DINSPRE „ALEGORIILE NAȚIONALE” SPRE WORLD LITERATURE - Alina Bako.....	7
DRAMATURGIA MITOPOETICĂ A LUI BLAGA ȘI RESCRIEREA CANONULUI REDEMPTIUNII - Ioana Toloargă	13
FINALITATEA SIMBOLIC-MITICĂ A CREAȚIEI DE SENS ÎN CONFIGURAREA ONTO-TEOFANIEI POETICE BLAGIENE - Mihai-Andrei Lazăr	23
POETICA DIVINITĂȚII ÎN VOLUMUL <i>POEMELE LUMINII</i> - Gabriela-Raluca Duță.....	34
DESPRE FUNCȚIONALITATEA POETICO-STILISTICĂ A STRUCTURII ADVERSATIVE ÎN CÂTEVA POEME ALE LUI LUCIAN BLAGA - Emanuel Lupașcu-Doboș.....	42
BLAGA-CIORAN: INCURSIUNI ÎN MARGINEA FIINȚEI - Mihaela-Oana Gogoșeanu	53
FRĂMÂNTĂRILE OMULUI CREATOR ÎN „TINDA ÎNFĂPTUIRII”. MEȘTERUL MANOLE LA LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA - Florina-Maria Andercău.....	65
IPOSTAZE ALE LUI ULISE ÎN LIRICA LUI BLAGA, VORONCA ȘI SORESCU - Rebeca Murgu	81
JERTFA PENTRU CREAȚIE: MITUL ESTETIC LA LUCIAN BLAGA ȘI HENRIK IBSEN (STUDIU DE CAZ: DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ VS. DRAMATURGIA SCANDINAVĂ) - Ioana Hodârnău	90
VARIA - CUM VĂ (MAI) PLACE SHAKESPEARE? DRAMATURGI ROMÂNI SUB SEMNUL BARDULUI: MARIN SORESCU, MATEI VIȘNIEC, OLIVIA NEGREAN - Ioana Petcu.....	98
EASTERN/WESTERN PLACE AND PLACELESSNESS IN SALMAN RUSHDIE’S “AT THE AUCTION OF THE RUBY SLIPPERS” - Ana-Blanca Ciocoi-Pop	112
MIHAIL SEBASTIAN - RASISM, RENEGARE ȘI HULIGANISM Iulia-Maria Ticărau.....	118
CONDIȚIILE ȘI STRATEGIILE UNUI TRANSFER DE CAPITAL CULTURAL: IMPORTUL POEZIEI AMERICANE ÎN OPTZECISMUL ROMÂNESC - Teona Farmatu	128
<i>TRANSPARENȚA</i> CA POSTUMANISM: O RESTAURARE A OMULUI ÎN LITERATURĂ - Bianca Maria Partenie.....	139
TRADUCERI	157
Diaconu Denis-Alin-Florin	158
Kelly Akerman.....	159
Oprea Cristina-Maria	160
Stănescu Antalia Celestina.....	161
Zaharie Alin-Daniel	162
Ianchiș Claudia	163
Mirjana Radovanović.....	164
Tamara Često	164
Jan Čermák	165
Eva Milea.....	165
Kononenko Anastassiya.....	166
Bergl Jan	166
Aleksandra Jočić.....	166
Matyáš Kohn.....	167
Uncu Edith-Adriana.....	168
Lara Potočník.....	169

Peter Černe.....	169
Neja Breskvar.....	170
Julija Šuligoj.....	171
Cristian-Mihai Iancu.....	172
Devina Vasileva.....	173
CREAȚIE LITERARĂ.....	174
Cristian Felix Ofițeru.....	174
Alina Dumitrescu.....	182
Raluca Frățilă.....	189
O gastronomie.....	189
RECENZIE - Raluca BRĂESCU, Adina DRAGOMIRESCU, Isabela NEDELCU, Alexandru NICOLAE, Irina NICULA PARASCHIV, Gabriela PANĂ DINDELEGAN (coord.), Rodica ZAFIU, DICȚIONAR DE INTERPRETĂRI GRAMATICALE. CUVINTE MICI, DIFICULTĂȚI MARI, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2020, 559 pagini - Valerica SPORIȘ.....	192

LUCIAN BLAGA, DINSPRE „ALEGORIILE NAȚIONALE” SPRE WORLD LITERATURE

Alina Bako

alina.bako@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Abstract

Whether we refer to Lucian Blaga's inclusion in a hyper-canon, or we choose to focus on his relationship with European cultures or his incursions into the realm of philosophy, the contextualization of his work can only be achieved by going down a two-way street; can we refer to Blaga as a German author of Romanian expression, as he was considered to be by some of his contemporaries, or can we refer to him as Romanian Goethe, as he was named upon the release of his translation of Faust? These are just a few lines of thought the present study is based on.

Keywords: Blaga, hyper-canon, European determinants, spatial morphogenesis, Romanianism, World Literature

A scrie astăzi despre opera lui Lucian Blaga implică un efort dublu, de raportare la contextul literar românesc, dar și de actualizare a cercetării și integrare în noile direcții precum WorldLit. Marcând secolul al XX-lea românesc, cu volumele poetice ori cu piesele dramatice, scriitorul născut la Lancrăm a fost discutat de multe ori în relație cu literatura germană, dar și cu ideea de „național”. Deloc neglijabilă, componenta traducerilor din opera sa este una ce demonstrează aplicarea spre un spațiu cultural cu care au existat schimburi intense (1). În demersul de față ne oprim asupra unei discuții care este departe de a fi epuizată, fiind doar o deschidere spre reconsiderarea lui Lucian Blaga, în contextul mai amplu de astăzi. Întrebările care se pun se conturează în jurul acestor idei: dacă se mai citește Blaga, dacă cititorul modern, dedulcit la literatura contemporană, pervertit de mirajul deschiderii spre alte sensibilități culturale, găsește în poemele sau dramele sale vibrația de a-l lectura sau cum citește un cititor străin, format într-o altă cultură, opera lui Blaga? Integrarea scriitorului român într-un ansamblu complex amintește de ceea ce Fredric Jameson numea, încă din 1986 „the Third-World Literature” (2) și raportarea la „alegoriile naționale”, pe care spunea el, le putea regăsi reprezentantul „First-World Literature” în creațiile provenind din alte spații decât cel de „putere”.

Propunerea textului de față este legată de două indicii regăsite în discuțiile literare de la mijlocul secolului al XX-lea: primul este cel al ipostazei unui Lucian Blaga văzut ca „scriitor german de limbă românească”, amprentă ce reieșea din tiparul germanic al operelor sale, în care naționalul se șterge în favoarea universalului. Regăsim această viziune într-un articol publicat în 1941 care face o istorie a traducerilor din literatura germană și a pătrunderii culturii germane prin intermediul celor care o studiază: „O renaștere extraordinară a influenței germane o trăim în operele filosofice și poetice ale lui Lucian Blaga, care și-a însușit maniera germană în gândire și scris în așa măsură, încât, într-adevăr nu se exagerează, dacă e socotit chiar ca un scriitor german de limbă românească” (Sân-Giorgiu, 1941: 530). Cel de-al doilea aspect este legat de o mărturisire a lui Mircea Eliade în legătură cu „românitatea” gândirii lui Blaga, aflată așadar la antipod în privința felului în care este concepută opera. Deși recunoaște „esența și nostalgii goetheene”, Eliade vede contactul viu cu cultura germană drept „o luptă” care sfârșește în asimilare: „Lucian Blaga este unul din foarte rarii creatori români pe care nu-i sperie cunoașterea universală. Spirit de esență și nostalgii goetheene, a străbătut toate climatele și culturile. A creat cu o egală statornicie în patru mari genuri și-l așteptam, încrezători, să scrie acel roman pe care ni l-a făgăduit de mult. Liber, curajos, nepăsător de prejudecăți, Lucian Blaga nu se sfiește să introducă în cărțile sale de filozofie sentimente patetice, grații de artist sau amănunte de erudiție. Spirit universal leonardesc, Lucian Blaga este atât de «român» în tot ce creează, încât a fost silit să născoască termeni noi ca să-și poată formula precis «românitatea» gândirii sale” (Eliade, 1937:1). Singularitatea pe care o observă Eliade este dată de sublimarea a două fenomene complementare: deschiderea spre „cunoașterea universală” și, în același timp „românitatea gândirii sale”. Este, de fapt, o judecare a operei lui Blaga din perspectiva influențelor literaturilor străine, a circuitului parcurs de ideile extrase din esențele goetheene. În *German Literature as World Literature*, Thomas Oliver Beebee aducea în discuție sintagma de „allseitige Ausstrahlung” pentru definirea felului în care un autor sau o operă se regăsește în mai multe literaturi naționale. De fapt, această „emanație în toate direcțiile” reprezintă procesul firesc în care receptarea unui autor aparținând unui hipercanon, în sensul dat de Damrosch, se face în literaturile periferice. În fragmentul citat, Eliade continuă discuția observând că o cultură, și implicit un scriitor, nu poate evolua fără deschiderea spre alte culturi, spre dialogul fecund cu alte literaturi, indiferent de modul în care se realizează această ciocnire: „Ce splendidă verificare a adevărului – pe care unii dintre naționaliștii noștri îl uită sau îl ignoră - că geniul specific românesc nu se poate realiza deplin decât în universal, că duhul românesc nu trebuie înțărucit de teama ca nu cumva să se altereze, să se influențeze, ci poate fi lăsat să cunoască,

să-și asimileze și să lupte cu oricâte culturi, cu oricâte spiritualități! Ca și Mihai Eminescu, ardeleanul Lucian Blaga s-a luptat, asimilându-și-o, cu gândirea germană. La începutul activității sale, erau oameni de bine care se temeau ca nu cumva Blaga să fie «influențat» prea mult de expresionismul german. Spaimă zadarnică. Astăzi, la maturitate, ne dăm seama cât de egal cu sine, cât de «românesc» este duhul operei lui Blaga” (Eliade: 1).

Sunt cunoscute studiile în care Blaga își exprimă atașamentul față de Goethe și aici ne referim la „Fenomenul original” (1925), „Goethe și filosofia istoriei”, „Spinoza și Goethe”, ambele din *Daimonion* (1926), iar traducerea operei *Faust* reprezintă încă o afirmare a acestei direcții mărturisite. Mircea Popa observa într-un articol din „Viața Transilvaniei” că „Ecolul acestei superbe munci de valorificare culturală a fost transmis comunității intelectuale atât prin celebra conferință a autorului, *Întâlniri cu Goethe*, cât, în mod curios, și prin rapoarte de Securitate, precum cel din 18 aprilie 1956, în care se alerta conducerea superioară prin astfel de considerații: «Recenta traducere a operei lui *Faust* de scriitorul clasic german L.W.Goethe de către Lucian Blaga a provocat în Transilvania o stare de spirit, de naționalism foarte pronunțat; toată pătura intelectuală a comentat în mod viu faptul că Lucian Blaga a făcut nu numai o traducere extraordinară, dar a demonstrat că nu s-a băgat în scrieri politico-socialist comuniste și pentru acest fapt reacțiunea îl dă ca exemplu»” (Popa, 2012: 4). Observăm accentul pus pe ideea de „naționalism”, cu referire la apartenența scriitorului la regiunea Transilvaniei. Traducerea lui Blaga, realizată într-un interval lung de timp, cu intervenții, raporturi ce demonstrează o presiune importantă devine o formă de „anexare”. Dacă Blaga era considerat, la un moment dat, așa cum am arătat „scriitor german de limbă română”, iată că în viziunea lui, Goethe putea fi „anexat”, prin traducere în limba română, culturii române (Blaga, 1977: 98). Un Goethe românesc este perfect plauzibil în acest context, iar discuția despre opera lui Blaga reiterează această idee. Considerat chiar „cea mai goetheană personalitate a literelor noastre” (Șt. Aug. Doinaș), întruchipare a *Der faustische Mensch* (Liviu Rusu), nu întâmplător personalitatea lui Goethe (despre care Noica scria că a ajutat umanitatea „să se elibereze și să se exprime”) a modelat imaginarul blagian. Când scrie în *Oglinda*: „știu că-n adâncuri foste mume/ îmi țin oglindă, ochi de lume”, Blaga amintește, implicit de *Faust* al lui Goethe și călătoria lui spre mume, în căutarea idealului feminin. Prototip al „fenomenelor originale” goetheene, mumele sunt un punct de atingere cu părintele lui *Faust*. Pentru Blaga, influențele din alte culturi sunt, așa cum se știe, prezentate în cunoscutul studiu *Influențe modelatoare și catalitice*. Punctul important pe care îl dezvoltă este legat de apartenența culturii române la o rețea a „determinantelor europene”. Este vorba, așadar, de simțirea concretă a integrării

în spațiul european prin „acceptare” și prin osmoză. Interesant este faptul că de la început cultura românească este percepută drept de „concentrație mai puțin puternică”, fiind un mediu propice impregnării de substanța culturilor tari. Blaga amintește trei astfel de culturi care au pătruns, fie prin procesul diluării, fie prin personalități modelatoare: cea italiană, franceză și germană. „Integrarea noastră în rețeaua determinantelor europene s-a făcut prin acceptarea categorică, uneori chiar programatică, a unor înrâuriri apusene crezute salutare. Unele ne-au sosit în numele unor amintiri ancestrale din țările romanice; la început sporadice din Italia, pe urmă stăruitoare, masive, copleșitoare, din Franța. Alte influențe ne-au încercat ca o solie din țările germanice. Acestea și-au împlinit rostul, câteodată prin strecurare osmotică, de la vecin la vecin (catena nu e tocmai lungă), câteodată datorită stăruințelor unor oameni crescuți de-a dreptul într-un duh mai de la miazănoapte” (Blaga, 2011: 45).

În viziunea lui Blaga, analizându-l pe Eminescu, influențele (identificate shopenhauerismul și budismul) nu devin „constitutive”, ci rămân „elemente de conștiință suprapuse”. La fel, observă mai multe tipuri de „ideal omenesc”: la americani, figura indianului, căpetenie de trib, la români și balcanici, figura haiducului. Este cunoscută tirada de interogații retorice ale lui Blaga cu privire la felul în care Spengler percepe spațiul în tipurile de culturi în *Cultură și spațiu* (amintim cultura antică: corpul izolat, cultura occidentală: infinitul tridimensional, cultura arabă: peștera (bolta), cultura egipteană: drumul labirintic, cultura chineză: drumul în natură, cultura rusească: planul nemărginit, iar lor Blaga le adaugă cultura babiloniană: spațiul geminat, cultura chineză: spațiul din rotocoale, cultura greacă: spațiul sferic, cultura arabă: spațiul perdelat, cultura românească populară: spațiul ondulat). Însă, soluția lui Blaga se construiește în teoria unei morfogeneze culturale: „Viziunea spațială trebuie să fie (...), reflexul unor profunzimi sufletești, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru” (Blaga 2011: 68). Raportarea la construirea spațiului se face, așadar, pornind de la identificarea unei trăsături esențiale a spiritualității unui popor.

În poemele blagiene spațiul funerar al cimitirului este asociat drumului, identificat drept un tipar ce conține ideea de continuitate a vieții prin moarte: „Așa închipuiau romanii cimitirul:/un drum flancat de două rânduri de tăceri./ Aceasta-i metafizica romană: un Drum./ Un drum ce-naintează printre morți, nu printre vii. (*Cimitirul roman*) sau „Văzui în Pompei acel câne roman” (*Cânele din Pompei*). Obsesiile poetice ale lui Blaga sunt legate de spațiile care mediază, care facilitează comunicarea, spațiile punte, cu varianta pragului: „ca printr-o casă la al cărei prag/sfârșește drumul, ca să iasă/ la celalalt capăt iarăși drum,/ drum vechi - în lume/ precum pravila

îl vrea - /lăsat în voie să pornească./ Oști trecură-n veac pe-aci, și Radu cel Frumos, / roți ferecate, robi domnești, comori și lacrimi, / moți cu ciubăre, turme, vânturi,/ răpuși și-nvingători, stindarde, patimi”(Pod peste Mureș). „Drum vechi – în lume” subliniază ideea de intersecție, de civilizații care se întâlnesc și conține, în realitate, elementul de bază, stabil, fondul autohton și ceea ce istoria a adus peste, în contactul viu cu celelalte culturi. Viziunea blagiană dă naștere unei constelații de sensuri și influențe, alcătuind un sistem unic.

Și în alte poeme apare un amalgam de inserții cu elemente exogene și endogene, într-un proces de sublimare a esențelor: „Pe lespezi dacă te apleci/auzi scarabei sărutând părinteștile luturi,/ crengile noastre căzute-n adânc,/ în ținuturi amare și reci/. Pe lespezi urechea de-o pui,/ audu-se viermii,/ cu freamăt porniți pe căile vremii/cu carnea noastră să se cuminece/ pe rând în nouă duminică” (*În preajma strămoșilor*). Mișcarea inversă, catabazică, este percepută distinct, clar, monoton. Acea sublimare a influențelor și păstrarea detaliului național este evidentă în aceste versuri, ce comută atenția dinspre extern spre condiția umană a finitudinii.

Identificăm, așadar, o integrare clară a operei blagiene în sistemul literar global, care este propusă mai întâi de ipostaza legată de mărturisirea maestrului său, Goethe, influență regăsită atât în construirea sistemului filosofic, cât și în unele poeme, dar și de ideea rețelei determinantelor europene. Apoi, morfogeneza spațială gândită de Blaga propune spații care interacționează și se creează ca emanație a spiritualității unui popor, dar și punți de legătură între culturile lumii.

Note bibliografice:

1. Vezi Emilia Ștefan, *Influențe germane în opera lui Lucian Blaga*, Editura Universitaria, Craiova, 2013, pp.51-52.
2. Fredric Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* in „Social Texts”, n.15, 1986 : „All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. Let me try to state this distinction in a grossly oversimplified way: one of the determinants of capitalist culture, that is, the culture of the western realist and modernist novel, is a radical split between the private and the public, between the poetic and the political, between what we have come to think of as the domain of sexuality and the unconscious and that of the public world of classes, of the economic, and of secular political power: in other

words, Freud versus Marx. Our numerous theoretical attempts to overcome this great split only reconfirm its existence and its shaping power over our individual and collective lives”, p. 69.

3. „A traduce înseamnă a «anexa». Un popor poate să anexeze alt popor, traducând literatura acestuia în limba sa. Poporul anexat nu pierde nimic, iar cel care anexează crește și se înalță” scria Lucian Blaga în *Elanul insulei*.

Bibliografie

- Beebee, Thomas Oliver (ed.) *German Literature as World Literature*, New York: Bloomsbury, 2014.
- Blaga, Lucian, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca: Dacia, 1977.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
- Damrosch, David, “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.” in Haun Saussy, ed., *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Hopkins, 2006, 43-53.
- Eliade, Mircea „Lucian Blaga la Academie”, *Viața literară*, an XI, nr. 12, septembrie 1937.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Iași: Editura Junimea, 1992.
- Popa, Mircea, „Viața Transilvaniei” (anul VI, Nr. 1-2 (23-24) din 2012).
- Sân-Giorgiu, Ion, *Spiritul german în literatura română*, p.530 în „Revista Fundațiilor Regale” nr. 3, anul VIII, 1 martie 1941).

DRAMATURGIA MITOPOETICĂ A LUI BLAGA ȘI RESCRIEREA CANONULUI REDEMPTIUNII

Ioana Toloargă

ioana.toloarga@yahoo.com

Universitatea „Babeș-Bolyai,” Cluj-Napoca

Abstract

Taking in consideration a broad perspective on Romanian literature and the prevalence of the Byzantine religious model, the orthodox background that provides the dichotomie Good-Bad or Beautiful-Ugly as a statement, the present paper analyses Lucian Blaga's plays (Tulburarea apelor and Meșterul Manole) as an alternative model. The European cultural influences, the Gnostic, the psychoanalytic and aesthetic visions, the religious syncretism, the mythical and poetic, tragic and expressionist dimensions of his works are the premises of considering Blaga a rewriter of the redemption's canon for his heroes. Firstly, the present paper proposes reading the plays through Goethe's grind – the two souls theory (that of the day and that of the night) corresponding to the maternal and the paternal images, in relation with Blaga's biography. On the other hand, taking in consideration Nietzsche's theory about ancient tragedy, it analyses the rapport between apollonian and dionysian elements, but also the faustization of the heroes. If masculine characters can be related to different faustic steps, the women have both angelic and mephistophelean features – there are correspondents to the Anima, or to the Shadow, in the Jungian archetypes, to the biblical fallen angel or to the ancient Bacchantia. Nona remains a feminine Mephisto or a Succubus that reshapes the patten of temptation into the erotic seduction while Mira can be seen as a Margareta or even as a Helena, while the church that Manole built on the foundation of her sacrifice can be read in the same grind as Euphorion – the symbol of Beauty and Perfection or of Manole-Faust's new soul. The question if Nona and Mira can represent (or not) the Eternal Feminin and the salvation of heroes is sill valid. However, describing the Priest and Manole as dramatic (not as tragic heroes, although we can talk about the resurrection of Hybris, Hamartia, Catastrophe and a possible Nemesis), in relation with a non-Crestian, Gnostic, Bogumilic or Pantheist God (a Deus absconditus or Deus otiosus), their redemption is a non-canonc one. Although the answer that the author provides if we are talking about a damnation or about a path to redemption, from the religious point of view, the priest's salvation is a Pantheist one, while Manole's redemption can be seen as an aesthetic one. Both parralel with the classic possibilities of saving heroes, alternative models that rewrite the canon of redemption.

Keywords: the canon of redemption, plays, Blaga's biography, models, heroes

0. Teza

Pornind de la panoplia literaturii române vechi, se constată o prevalență a modelului religios bizantin, o ortodoxie de fond, care instrumentalizează un imaginar și un paletar tematico-motivic specifice, implicând totodată o valoare didactică, prin dihotomia clară model-antimodel, Bine-Rău, Frumos-Urât. Astfel, tiparele redempțiunii sunt structurate în funcție de grila creștină și de tradiția populară românească. Trecerea de la cultura teocentrică a cronicarilor, în care salvarea însemna mântuirea sufletului, la o cultură antropocentrică (prin secularizarea treptată a subiectelor artei), operează mutația de accent înspre alte forme de „salvare”- cea socială, prin eroic/ politic/ elan patriotic, cea personală, prin eros sau autocunoaștere. Modelul canonizat al redempțiunii rămâne însă exemplar, de fond, căci modernitatea nu îl rescrie, ci doar lucrează pro/ contra sau paralel cu acesta (putând menționa, din perioade și estetici diferite, nuvelistica lui Slavici, dramele de conștiință camilpetresciene, literatura realistă interbelică ș.a.).

Teza lucrării de față este că dramaturgia blagiană încearcă rescrierea canonului, deschizându-se, prin jonglarea cu modele culturale europene, înspre o viziune mai largă- gnostică, psihanalitică, estetică, mito-poetică, a redempțiunii.

1. Premise

Dramaturgia lui Blaga, statuată de critica literară drept „teatru de idei” (Braga 14-23) universalizează, sub cupola expresionismului, frânturi de mit, legendă și înțelepciune populară, reiterând teatrul-ceremonial, așa cum sugera Doina Modola, sub forme diverse, care lipseau în creația autohtonă: de la misterul antic („Zamolxe”, 1921), la scenariul misterial renescentist („Tulburarea apelor”, 1923), până la tragedia instauratoare („Meșterul Manole”, 1927) (Modola 14). Dimensiunea mito-poetică a unora dintre piese, dintre care vom comenta, în cuprinsul lucrării „Meșterul Manole” și „Tulburarea apelor”, se revendică de la intuiția magică a dramaturgului, păstrată din copilăria sub semnul tăcerii, așa cum surprinde în monografia sa exegetul Corin Braga. Astfel, odată cu maturizarea și cu cenzurarea de către o viziune apolinică, rațională, a fondului dionysiac al puberului, în care magicul era calea nemediată către misterul lumii, accesul la magic se face prin mit. „Miticul și magicul, scrie Blaga fără să distingă pentru moment în mod decisiv între mitologie și magie, sunt tocmai mijloacele cele mai la îndemână, care îngăduie gândirii saltul mai lesnicios de la «parte» la «Tot».” (Blaga 139) Cristalizând viziunea Ioanei Em. Petrescu, criticul surprinde două etape: „modelul cosmologic adoptiv și arhetipurile mitice care îl configurează se află la cel de-al doilea nivel, *cel al elaborării subconștiente*, imediat după primul

nivel, *cel al intuiției pure a formei*, pe care am identificat-o, în cazul lui Blaga, intuiției magice și avatarurilor acesteia” (Braga 44).

Sub egida magicului, cronotopul mitic (spațiul mioritic în illo tempore), transfigurarea unor narațiuni fondatoare, legitimizează sau legendare, precum cea a Meșterului Manole, preocuparea pentru figurile dionysiace sau panice creează contextul unui altfel de parcurs al eroului și, implicit, al unei altfel de potențiale salvări (căci nu se face apel la spațiul socio-cultural contemporan, iar viziunea creștină sau pur tradițional-populară este eludată de transferul în planul arhetipal, metafizic).

Sincretismul religios e o altă trăsătură esențială a creației blagiene, de la ortodoxie, la luteranismul protestant, la panteism, la viziunea bogumilică, până la religiile traco-dacice și la cultele animist-htonice, se trec în revistă, în fapt, mai multe modele cosmologice, conform Ioanei Em. Petrescu, etapizate de Corin Braga: cel al „filosofiei orfico-platoniciene”, apoi „Universul magic – cult dionysiac – mitologie tracă”, urmând „sinteza gnostică” și „viziunea ortodox-românească” (gândiristă) (Braga 47). Imersarea în acest univers infuzat de spiritualități diferite (adesea în tensiune) duce la apofatism și mister (Marele Anonim), în conflict cu recunoașterea unui „dumnezeu întrupat”, la consubstanțialitatea cu sacrul, tradusă într-un orgoliu aproape luciferic („«Fiindcă eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu!»“) (Gruia 81), dar și într-un fond tragic asumat. El poate fi explicat și nuanțat atât prin apel la teoria aristotelică, cât și prin teoria autohtonă asupra tragicului, a lui Gabriel Liiceanu.

O ultimă premisă pe care o considerăm importantă în cercetarea noastră este cea a expresionismului blagian, pe care îl postulează critica literară- „teatrul blagian aparține cu siguranță expresionismului, categorie tipologică ce urmărește *redarea lucrurilor sub specie absoluti*” (Bârgiu 21). Astfel, personajele nu sunt ancorate într-un cronotop ficțional clar definit, realist/ naturalist, ipostaziate prin etopee și prosopografie, ci capătă o dimensiune universală, de arhetipuri (emfatizându-se natura lor mitologic-legendară și fiind prototipice pentru umanitate, așa cum se vede și din generala absență a numelor- Popa, Omul cu moaștele, Moșneagul, Doctor universalis, Zidarii, etc. sau din alegerea unora simbolice- Mira ș.a.).

2. Blaga și Goethe

Copilăria lui Blaga poate fi conjugată prin „călătoria simbolică pe celălalt tărâm”, așa cum el însuși o descrie în opera memorialistică, stând sub semnul basmului adesea povestit de mama sa „Tinerețe fără bătrânețe”; astfel, se ghicește încă din pruncie o formă de segregare a universului în

lumea materială și „celălalt tărâm” și chestionarea unei posibile transcenderi, problematică restructurată și în operele dramaturgice. Dualitatea nu este numai a lumilor, ci și a propriei ființe, căci Blaga își privea copilăria prin prisma teoriei goetheene a celor „două suflete” (Braga 259), cel *nocturn* și cel *diurn*, actualizând imagoul patern și pe cel matern. Astfel, dacă mama, Ana Blaga, era exponenta tradiției folclorice și a libertății creatoare, a superstițiilor religioase și a laturii dionysiace, tatăl, Isidor Blaga, devine reprezentatul culturii apolinice, căci, deși preot, este de formație voltairiană și statuează modelul cenzurii raționale. Cele două direcții subînscriu două moduri de existență și, implicit, două forme de „mântuire”- cea prin suflet/ simțire/ irațional și cea prin spirit/ rațiune/ intelect (Enoia și Nous, în cultele gnostice).

Astfel, această tensiune dintre apolinic și dionysiac pe care copilul o trăiește (mai ales odată cu maturizarea și „dezvrăjirea”, prin ruperea de cronotopul satului paradisiac- transfigurat în „satul-idee” și racordarea la universul citadin) și dualitatea mijloacelor de „salvare” sunt transpuse, *mutatis mutandis*, și în operă. În cazul „Tulburării apelor”, conflictul dintre cele trei forme de credință religioasă resemantizează, în fapt, aceeași tensiune apolinic-dionysiac- celui dintâi îi corespunde tradiția rutinată, ortodoxă, în timp ce Nona-bacantă tulbură cugetul eroului, prin instrumentalizarea dionysiacului, aparent în luteranism, însă, în esență, prin ispitirea „cărnii”, erotic-orgiastică. Soluția finală, convertirea la panteismul Moșneagului și asumarea continuării acestei misiuni apostolice este tot de sorginte dionysiacă și recuperează, prin modelarea mitului lui Iisus-Pământul, o parte din magia spațiului din pruncia autorului. Totodată, este posibilă o interpretare biografistă, în care tatăl devine modelul Popii din piesă, finalul permițând o salvare prin evaziunea dionysiacă (în acord cu viziunea asupra imagoului matern).

În cazul „Meșterului Manole”, antiteza dintre truda din cei șapte ani în care zidurile s-au surpat continuu și efervescenta creației sub auspiciile jertfei, în care Manole devine un daimon, un posedat, recristalizează aceeași mutație de la apolinic la dionysiac. Acest cuplu stă la baza nașterii tragediei, conform lui Nietzsche, de la care Blaga recuperează anamnetic elanul vitalist-dionysiac (alături de Bergson, constituind o importantă influență în dinamica gândirii sale). În extenso, putem asocia această tensiune care locuiește operele dramaturgice cu fiorul tragic, căci, în ambele cazuri, climaxul conflictului dintre cele două naturi este jertfa- în cazul Popii, lapidarea Moșneagului, care asumă christic „păcatul” eroului de a fi dat foc bisericii din sat, urmând a fi ucis de țărani, iar în cazul Meșterului- zidirea Mirei sub semnul jocului tragic.

La catastrofă se ajunge însă prin ceea ce am putea numi „faustizarea eroului”. Critica discută rolul lui Goethe de model și chiar de catalizator al gândirii și creației blagiene, astfel că

elementele faustice din piesele alese pot fi ușor explicate. Popa este, la începutul primului tablou, *bolnav* (așa cum sugerează Patrasia, soția sa): „Erai singur aici – cu ușa deschisă în soare”, Popa răspunzând- „Foamea de soare – e o boală?” și totodată lamentându-se ulterior- „Sunt așa de singur. Singur de tot. Ar putea pământul să se prăbușească, aici nu prinzi de veste”, „E așa de greu în pustie”. El este în ipostaza lui Faust din incipitul operei goetheene, care simte o insuficiență ontologică și o formă a ratării care atinge apogeul (lamentația fiind însoțită de tentativa suicidală). Astfel, atât în cazul lui Faust, cât și în cel al Popii, mântuirea creștină implică o formă de stagnare sufletească, de atrofiere morală în dogmă, de „lâncezire” spirituală, antitetică „faptei” pe care o caută. Motivul pactului e resemantizat, de asemenea, sub auspiciile unei trimeri biblice bivalent semnificate- la îngerul care tulbură apele (Evanghelia după Ioan, 5:1)- „Popa (cu patimă): Nona, de ce-ai venit?/ Nona: Să tulbur apele ca îngerul Domnului./ Sunt rea?/ Minunile de felul meu nu sunt/ Niciodată mai bune.” Prima interpretare canonizată este aceea a Nonei ca înger care are menirea de a vindeca lumea de o religie osificată, în care nici Popa nu mai e capabil să creadă. Lucian Bâgiu, contestând această viziune exegetică, sugerează natura luciferică, de înger căzut, a Nonei, care tulbură erotic apele cugetului Popii („Și dacă m-ai dorit – de ce? Fiindcă sunt gând sau – sau fiindcă sunt stea păcătoasă de carne vie și de os neastâmpărat? Fiindcă sunt gând sau fiindcă sunt o pășune caldă pentru visul tău flămând?”).

Se validează, așadar, o posibilă corespondență Nona- Mefisto (*Umbră*- în accepțiunea arhetipurilor jungiene), căci, venită, nu de la mănăstire, ci din teatrul cetății, unde jucase în misterul despre căderea îngerilor, ea- „fiica pământului”, este o bacantă menită să ispitească (ca un sucub- „Nona, ți-au crescut aripi!”), negând totodată totul- de la ortodoxie („mâine voi trece desculță prin scrumul unui Dumnezeu ars”- într-un sens aproape nietzscheean al morții lui Dumnezeu), la teologie, în sensul larg („Popa: Ai învățat și teologia?/ Nona: Numai atât cât să mă plimb râzând printre taine.”), e aducătoarea „cupei celor zece fericiri păcătoase” (tratarea în răspăr a celor nouă fericiri ale Noului Testament) și care instigă la distrugerea bisericii („aprinde-ți altarul!”).

Cel care limpește apele este Moșneagul (arhetipul *Bătrânului înțelept*), cu natura sa mesianică de a se jertfi pentru a-l putea valida și întregi ontologic pe Popă- care, conștient de ipostaza sa de „profet mincinos”, nu mai reușește să fie nici „om”

(„Din potire – aș putea sânge de Dumnezeu să arunc în țărână – și totuși carnea mea tremură. Câteodată iau capul câinelui meu între palme, mă oglindesc în ochii lui – și simt: i-e milă de mine că-s om. Pașii mei se opresc, mă caut în amintire: de unde vin? Mă caut în zare: unde

merg? Mă caut în pulberea drumului și printre hârburi de cerb: cine sunt? Vezi, Nona, acum sunt trist, acum sunt foarte trist. Și totuși dac-ar fi iarbă verde aici în jur aș putea să joc desculț și nebun în fața ta. Tu m-ai privi, dar jocul meu ar fi așa de trist c-ar stârni plângerea.”).

Odată ce bătrânul, încercând să salveze Potirul- „inima bisericii” din incendiu, asumă păcatul preotului și moare- simetric, în cadrul aceleiași uși în care Popa stătea bolnav, în protagonist se produce iluminarea- îmbătrânit și, ca și cum ar fi trăit un coșmar de veacuri, el asumă apostolic misiunea de a-l propovădui pe Iisus-Pământul, plecând- „asta înseamnă că ești la începutul binelui”, căci „tocmai răsare soarele” (îi spusese Moșneagul). Ducându-se în lume, după sufletul său, ghidat de „dorul de viață”, „Pe-aici, prin ușa aceasta, ies din mine- om fără nume- viu și sărac.”, Popa se revendică de la tradiția expresionistă a personajului care, printr-o hierofanie, o metanoia, se naște, în final, ca un „om nou” (Faust, de asemenea, dar în viziune neoclasică, ca o regăsire a sinelui profund- din punct de vedere psihanalitic).

Chintesența faustică a personajului stă în tulburarea de ordin spiritual și erotic, tradusă nu doar în relația Nona-Popa, ci și în mai larga tensiune apolinic-dionysiac, ce tronează în piesă: „Dacă aș pleca, aș ști poate totul/ Dacă rămân, aș avea poate totul.”. Ca și Mefisto, Nona este ființa care își cunoaște propriul final- „Câteodată visez o biserică albă/ care se scufundă într-o mare de foc- încet-încet/ cu viața mea”, fiind arsă, în tradiția medievală a epurării răului din comunitate, reprezentat de vrăjitoare, prin focul purificator. Înainte de moartea ei simbolică însă (ca o întoarcere la elementul care a generat-o), Nona, ca și Mefisto, care trudește pentru câștigarea sufletului lui Faust, „obosește” („Popa: Ești ostenită de tine?/ Nona: Atâtea zile și nopți/ mi-am sfâșiat ființa râzând./ Popa: Și-acum ești frântă de tinerețea ta.”).

În cazul Meșterului Manole, problematica faustică se mută în planul creației, căci, spre deosebire de personajul baladesc, cel blagian nu mai e stăpânit de patimă (a creației) la modul absolut, încă din incipit ci, mai problematizant și profund umanizat, este scindat între două doruri capitale- cel pentru viață și iubire și cel pentru creație.

Dacă Nona era un Daimon exterior, o patimă care îmbolnăvea, ca un element alogen care irumpe în sufletul Popii, Meșterul este el însuși Daimonul (în sens goetheean, nu creștin, în care natura genial-umană este în perpetuă competiție cu Divinitatea, în planul creației și devenirii ei ca un demiurgos). Critica dezbate problematica liberului arbitru și a fatalității în cazul meșterului, păreri fiind variate: Eugen Todoran (Todoran 95) pledează pentru asumarea conștiinței artistice și a libertății, până la jertfă, în timp ce Ion Bălu (Bălu 201) discută tragismul și fatalitatea- esențiale în construcția eroului. Personaj dual („Lăuntric, un demon strigă: «Clădește!»). Pământul se-

mpotrivește, și-mi strigă: «Jertfește!»»), căruia Lucian Bâgiu îi recunoaște atât valențele prometeice, cât și pe cele sisifice (Bâgiu 130), el ridică problematica celor două zădărnicii, al căror factor generator este cunoașterea, așa cum explică Gh. Cimpoec: „mintească iscoditoare, înfrântă în demersul ei rațional, e pusă în fața unor obstacole de netrecut – nu înainte însă de a oferi spectacolul măreț și dramatic al omului însetat de adevăr” (Cimpoec 122), căci, conform lui Blaga, limita este impusă tocmai pentru ca omul „să nu poată revela, în chip pozitiv și absolut, niciun mister” (Blaga 37).

Astfel, Bâgiu spune că „pe parcursul evoluției conflictului dramatic, Manole va înțelege că nu transcendenței va trebui să îi sacrifice sufletul, ci sie însuși. Pentru a deveni creator artist, va trebui să renunțe la postura de om, anume să confere alte valențe sufletului său. Iar sufletul său este Mira.” (Bâgiu 131). Femeia, al cărei nume, etimologic, vine din latinescul „mirror”, „a se mira”, întrupează „dorul de viață” al meșterului („Tu început, tu sfârșit, tu totul”; „Mira, tu ești lumina omului!”, „Viață fără pereche ești”), capacitatea lui de a-și păstra inocența în fața misterului nerevelat. Odată cu jertfa, echivalentă inițierii lui Manole, demistificării și cunoașterii, Manole devine un Adam căzut, incapabil să se mai mire- ca raport la absolut, și, implicit, să trăiască. Își pierde capacitatea profetic-mesianică instaurată în fața meșterilor săi, odată ce i-a chemat și i-a adunat din lume, ca pe apostoli, pentru a-i îmbolnăvi de *dorul imaginii bisericii din ei*. Jertfa- „nu numai acțiune tranzitivă (a sacrifica ceva), ci și (obligatoriu) acțiune reflexivă (jertfa de sine)” (Cimpoec 132), este pierdere a sinelui, prin jocul nebuniei-creație („A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost”, „Uită-te la mine: mai sunt eu cel ce am fost? Manole nu mai este. Privește mâinile astea sângerate din senin; sunt ale mele? Manole a plecat. Manole nu mai este”). Meșterul are o pronunțată valență orfică- „Lăcașul crește nebun. Va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte”.

Dacă pe Nona am circumscris-o deja unei imagini luciferic-ispititoare, de *Umbră jungiană*, se cere chestionată natura Mirei, în raport cu Manole-Faust, pentru a stabili potențialitatea ei de salvator. Ea este o Margareta sacrificată pentru cunoaștere, înțeleasă aici drept creație, creionată exegetic atât în lumina apolinică a *animei*, a „femeii-copil”, „cândoarea însăși” (Gană 355-364), cât și în cea dionysiacă a unui altfel de daimon, (Mihăilescu 98) care joacă pe spatele lui Găman, într-o „incantație bachanală”, prefigurându-și ipostaza de femeie-biserică. Dacă Margareta își ucide pruncul, pierzându-și mințile, Mira anticipează singura ei naștere, de ordin simbolic/estetic - biserică-odor. Ea însăși surprinde o bivalență neobișnuită- pe de-o parte este naivă în raport cu jocul tragic al zidirii și morții, iar pe de cealaltă, este vocea adevărului: „Parcă

Dumnezeu s-a întors acum cu spatele către noi și stăm în umbra lui”, „Manole, ai mai văzut minuni înălțate pe moarte?”. Totodată, raportându-ne la partea a II-a a poemului dramatic goetheean, considerăm că se poate creiona și o paralelă între Mira și Elena- în sensul nuntirii și rodirii pur estetice- Euphorion devenind aici biserica- ideal artistic.

Titus Bărbulescu este evocat de Bâgiu, vorbind despre tema femeii mântuitoare în opera lui Blaga. Totodată, în sprijinul acestei ipostaze a Mirei vine și viziunea hermeneutică a lui Dan C. Mihăilescu: „Dincolo, însă, de faptul că ea, prin jertfire îl «absolvă» pe Manole de pământ, de efemer, Mira este o continuă forță esențială pentru Manole, noima condiției sale de a fi și de a MAI rămâne al pământului. Pentru că, dacă Zidirea este rostul spiritual al lui Manole, Mira este rostul însuși al ființei lui”. (100)

Întrebarea dacă Mira poate fi însă asociată „eternului feminin” care îl salvează de la eterna damnare pe Faust rămâne deschisă, dependentă de răspunsul pe care îl putem da la problematica redempțiunii în cazul lui Manole.

Amplificarea problemei inițiale a raportului dintre libertate și fatalitate, precum și a tragismului eroului e generată de ipostazierea lui Dumnezeu ca un *Deus absconditus* și ca un *Deus otiosus*. Nu doar că nu există Revelația, însă Manole, cel care înfăptuiește jertfa aparent pentru Divinitate, nu mai înțelege mecanica internă a propriului raționament și raportul cu transcendentul (lamentația lui stă sub semnul pierderii a tot ceea ce a avut- a jertfei totale, care, brusc, devine nefondată). După transcenderea acestei etape de lamentație elegiacă, în cadrul căreia, în opinia noastră, se consacră ca personaj tragic, în spiritul definiției oferite de Gabriel Liiceanu (Tragicul, care este întotdeauna „la hotar”, apare prin „întâlnirea unei ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită”, prin „tentarea limitei absolute”) (Liiceanu 53), Manole își recunoaște limita. Monologul lui final se cristalizează într-o mutație axiologică fundamentală-

„... vreau în socoteala mea să se pună sugrumarea vieții, dar lăcașul nu. Acesta, Dumnezeu singur și l-a ridicat, printr-o minune, pe care doar El o înțelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi când clădirea e gata, și folosul vremelnice nu le mai cere. Așa suntem toți, unelte și scânduri în schele; unii-și dau seama mai curând, alții mai târziu”.

Păcatul, înțeles și asumat în sesul aristotelic al hamartiei- greșeala tragică, este recunoscut simultan cu fatalitatea, înaintea sinuciderii.

3. Redempțiunea și rescrierea canonului- Concluzii

Trebuie să reiterăm ideea de fior tragic ce traversează ambele piese discutate- atât Popa, cât și Manole putând fi caracterizați de patima care îi ia în posesie, de *hybris* (o hipertrofiere a orgoliului, înțeles în sens daimonic, vina tragică). În cazul amândurora există o formă a Destinului care pare să îi subjuge (Moșneagul știe de dinainte că trebuie să se sacrifice pentru Popă, „un ales”, în acest context, în timp ce Meșterul stă sub auspiciile soții care nu îl lasă să înalțe biserica și o aduce pe Mira în mijlocul lor în locul oricărei alte soții). Având în vedere însă raportarea la jertfă, precum și construcția personajelor conflictul interior al eroilor, trebuie subliniat că ei sunt, mai degrabă, personaje dramatice decât tragice (Moșneagul- unidimensional și cu valențe de țap ispășitor, fiind mai degrabă tragic, decât Popa sau Manole). Ca personaje dramatice, finalul lor este chestionabil, nu mai stă sub semnul Nemesisului (pedeapsa pe care zeii o dau muritorilor care se răzvrătesc împotriva ordinii transcendente impuse, încercând să-și surclaseze condiția mundană și să-și schimbe destinul înscris de Moire). Conflictul și profunzimea psihologică a personajelor permit libertatea absolută a dramaturgului, în sensul salvării sau damnării acestora.

Astfel, pentru a explica opțiunea auctorială pentru finalul „Tulburării apelor” trebuie să revenim la paralelismul cu „Faust”. Atât în elanul de Sturm, cât și în echilibrul neoclasic, opera capitală a lui Goethe propune, încă din „Prologul în cer”, o viziune gnostică mai degrabă decât una creștină, asupra lui Dumnezeu și a Diavolului („parteneri”, demiurgi a două împărății diferite), astfel că mântuirea unui Faust maturizat și renăscut nu poate respecta *ad literam* canonul creștin, ci se constituie într-o nuanțare a acesteia, într-un final deschis. În aceeași direcție, redempțiunea, în cazul protagonistului blagian, capătă valențe metafizic-gnostice și simbolice, așa că, prin mutația în ordinea ființei provocată de jertfă, Popa nu este damnat, deși se leapădă de ortodoxie, ci este salvat prin conecatarea la Dumnezeu-Pământ sau la Anima Mundi (nu la Nous- Intelect). Fiind „opera aperta”, piesa nu emite un model de salvare- nu știm dacă Popa se va mai întoarce vreodată, ce se va întâmpla cu el sau cu Radu și Patrasia, ci se redeschide înspre potențialitățile vieții, înțelese în cheie dionysiac-vitalistă.

În cazul lui Manole, finalul permite multiple interpretări. De exemplu, în direcția exegezei lui Dan C. Mihăilescu, mai sus-citată, în care, prin împlinirea menirii creatoare (așadar, prin zidirea Mirei, ca jertfă de sine), meșterul se mântuiește (ca un Faust)- prin „eternul feminin”, adică prin întoarcerea în Dumnezeu (ca o „scândură”, o „unealtă”, care și-a îndeplinit scopul mundan). Antitetic, ea poate fi citită în grila damnării creștine (a celui care a râvnit ca, prin jertfa de sânge și prin hiperbolizarea orgoliului luciferic, să se ridice deasupra lui Dumnezeu în creație). Considerăm

însă că salvarea Meșterului Manole nu ține de contextul mitico-religios, de acesată dată, căci pendularea între pietate și răzvrătire în fața Divinității creionează o ambiguitate insurmontabilă. Nu se poate răspunde clar la întrebarea ridicată de exegeți- „este fatalitate sau alegere?”, astfel că sinuciderea poate fi văzută ca o încheiere a actului creator, sau ca o evaziune în neant, căci viața se desacralizează și își pierde scopul- adică o fie ca o opțiune estetică, fie ca una existențială. Esențial ni se pare însă că Meșterul devine, în final, simultan, judecător, victimă și călău, mutând întregul conflict al dramei în spațiul interiorității sale abisale și substituindu-se Divinității. De asemenea, în opinia noastră, redempțiunea este una de ordin estetic- „Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe?”, căci, deasupra dorului de viață și a dorului de absolut- ca o sinteză a celor două contrarii se ridică „dorul de a zămisli frumusețe”, în cheia esteticului, ca principiu absolut.

În nuce, panoramând câteva trăsături pe care le considerăm simptomatice în creația dramaturgică a lui Lucian Blaga și raportându-ne la canonul literar românesc de până la el, dar și la modelele universale care îi modelează gândirea creatoare, am încercat să problematizăm noua poetică a redempțiunii, prin analiza celor două piese mito-poetice- „Tulburarea apelor” și „Meșterul Manole”.

Bibliografie:

- Bălu, Ion. *Opera lui Lucian Blaga*. București: Albatros, 1997.
- Bâgiu, Lucian. *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*. Iași: Tipo Moldova, 2014.
- Blaga, Lucian. *Opera dramatică*, volumul I. Sibiu: „Dacia Traiană” S. A., 1942.
- Blaga, Lucian. *Opera dramatică*, volumul II. Sibiu: „Dacia Traiană” S. A., 1942.
- Braga Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. București: Tracus Arte, 2013.
- Ciompec, Gh.. *Motivul creației în literatura română*. București: Minerva, 1979.
- Gană, George. *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București: Minerva, 1976.
- Liiceanu, Gabriel. *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*. București: Humanitas, 2005.
- Mihăilescu, Dan C.. *Dramaturgia lui Lucian Blaga*. București: Dacia, 1984. Print.
- Modola, Doina. *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*. București: Anima, 1999.
- Todoran, Eugen. *Dramaturgia lui Lucian Blaga*. În vol. ***, Lucian Blaga. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București: Eminescu, 1981.

FINALITATEA SIMBOLIC-MITICĂ A CREAȚIEI DE SENS ÎN CONFIGURAREA ONTO-TEOFANIEI POETICE BLAGIENE

Mihai-Andrei Lazăr

lazarandini@yahoo.com

Universitatea „Babeș-Bolyai,” Cluj-Napoca

Abstract

In this paper, we seek to demonstrate how Lucian Blaga's poetic universe is double layered, in the sense that one can distinguish between, on the one hand, a phenomenological plane, characterized by a pervasive sense of the inexorable passage of time and of human mortality and, on the other hand, a supramundane (noumenal) plane which, in a profane world, has become unattainable and therefore intensifies the individual's sense of loneliness and estrangement from a sacred universe. We attempt to show how these two planes interfere, mainly through revelations of the divine (epiphanies). In our paper, we follow a poetic and stylistic approach, founded on Mircea Borcilă's attempt to formulate a poetic typology aiming to highlight the intrinsic mechanisms of a poetic finality oriented towards the creation of meaning, therefore inscribing Blaga's poetry on the coordinates of a symbolic-mythical pattern. The linguist's theory draws on Blaga's conception of the duality of metaphor ("plasticizantă" and "revelatorie"), the latter having a revelatory function and being subdivided by Borcilă according to a cultural finality into a "plastic" finality in creating poetic meaning, whose universe of reference will be modelled upon the phenomenological world, and a "revelatory" finality, whose universe of reference will be modelled upon a noumenal, transmundane world.

Key-words: phenomenological plane, noumenal plane, epiphany, symbolic-mythical pattern, "revelatory" finality.

1. Considerații generale

În încercarea de a formula o tipologie poetică și de a surprinde mecanismele intrinseci ale creației de sens cu finalitate poetică în opera lui Lucian Blaga, exegetul Mircea Borcilă valorifică opera acestuia, nu doar în dimensiunea ei, teoretică, filosofică, ci și în cea artistică și ajunge la o concluzie revelatoare, postulând înscrierea creației poetului pe coordonatele unei lirici de factură simbolic-mitică. Lingvistul reelaborează teoria blagiană a dualității metaforei (plasticizantă și revelatoare), în care numai aceasta din urmă îndeplinește o funcție revelatoare, subîmpărțind-o în funcție de finalitatea de ordin cultural; autorul distinge, astfel, finalitatea „plasticizantă” în creația

de sens poetic, al cărei univers referențial, ca nucleu generativ al textului poetic, va fi construit după un model comun, al lumii fenomenale (sau concret-senzoriale). Această finalitate a creației de sens poetic se distinge, în tipologia poetică propusă de Mircea Borcilă, de finalitatea „revelatorie”, al cărei câmp se constituie urmând „un model abstract, al unor lumi «ideale» (sau «numenale»)” (Borcilă 187).

Cele două tipuri de metafore, opinează Mircea Borcilă, declanșează procese metaforice corespunzătoare, descrise pe baza unor coduri culturale preluate din conceptualizările efectuate de către I. M. Lotman. Astfel, procesul metaforic de tip plasticizant, „va defini și ilustra [...] un cod semiotic cultural de tip sintactic, întrucât posibilitatea funcționării lui se bazează pe un model al lumii analog lumii fenomenale”,(187) în timp ce procesul metaforic revelatoriu valorifică „un cod semiotic cultural de tip semantic, în măsura în care funcționarea acestuia presupunea un model al unor lumi multiplu semiotizate și axiologic ierarhizate” (187). Pornind de la această dihotomie, Mircea Borcilă oferă trei criterii fundamentale pentru încadrarea unei opere lirice într-o anumită tipologie a textualității poetice; criteriul „orientării” sau „al intenției generale” a procesului de poesis descriptiv permite decelarea a două forme de finalitate poetică, lirica lui Lucian Blaga actualizând finalitatea „revelatoare”, întrucât reflectă încercarea de „revelare” a unor „«esențe ale lumii» obscurizate de diversitatea ei fenomenală” (188) apoi, al doilea criteriu este cel al „principiului existențial-axiologic” care guvernează procesul de poesis discursiv. Opera poetului ilustrează principiul de ordin semantic, care „se bazează [...] pe presupuziția că anumite fenomene reperabile în planul designațional al lumii date posedă o semnificație prin ele însele [...], în măsura în care le «transcende» pe un plan ontologic mai profund al «esențelor» și axiologic superior al «valorilor»” (189) În sfârșit, aplicând criteriul modelului de construcție referențială, Mircea Borcilă emite ipoteza potrivit căreia „lirica lui Lucian Blaga ar corespunde unui model de tip simbolic, deoarece la baza acestor texte stă [...] o orientare «revelatoare» a procesului de poesis, ceea ce presupune o dedublare a procesului designațional (ontologic) și o disparitate radicală între cele două nivele ale acestui plan / nivel «fenomenal» și cel al «esențelor»” (190). Interpretând această recalibrare a dualității metaforice blagiene, fundamentată de Mircea Borcilă, Oana Boc valorifică aserțiunile lui Lucian Blaga: poetul „acordă metaforei un statut ontologic, considerând că metaforicul ține de ordinea structurală a spiritului uman, limbajul poetic fiind «în cea mai intimă esență a sa ceva metaforic»”, (Boc 230) încât „teoria dualității metaforice blagiene este axată, așa cum remarcă M. Borcilă (Borcilă 1997), pe diferența fundamentală dintre creativitatea din cadrul limbajului (sfera metaforicii limbajului), ilustrată prin metaforele plasticizante, și creativitatea

culturală (care integrează și sfera creațiilor literar-artistice), ilustrată prin metaforele revelatoare, realizate prin mijloace de limbaj, dar cu o funcție proprie, diferită de cea a limbajului.” (230) În continuare, „interpretând dintr-o perspectivă funcțională această dihotomie metaforică blagiană (disociabilă mai ales pe criteriul fundamental al *menținerii* vs. *al amânării* sau *suspendării* «semnificației obișnuite a faptelor»), M. Borcilă distinge două principii și finalități distincte situate la niveluri semantice diferite: pe de o parte principiul lingvistic, plasticizant, care actualizează finalitatea semnificativă din teoria coșeriană și se situează la nivelul semnificatului (conținut al limbii), iar, pe de altă parte, principiul translingvistic, *poetic*, care vizează finalitatea poetică, și se situează la nivelul sensului (conținut specific textului, actului discursiv).”(290)

În egală măsură, Mircea Borcilă aduce, prin aceste considerente, rafinări ale analizelor desfășurate de Sextil Pușcariu și de Tudor Vianu, savanți care au încercat, de asemenea, să descrie lirica blagiană în termenii unei încadrări tipologice. Astfel, raportându-se la studiile lui Pușcariu, lingvistul opinează că „cele mai multe observații ale lui Pușcariu asupra textelor liricii blagiene tind să vină în întâmpinarea unei asemenea abordări poetice funcțional-tipologice. El definește aceste texte ca reprezentând o poezie de tip «filosofic» sau «metafizic», în sensul unei orientări primordiale spre «conținut» (nu spre «expresia lingvistică») și, mai precis, în sensul că această poezie se «construiește» printr-o anumită «atitudine spirituală» sau «viziune asupra lumii»” (Borcilă 135), opinie argumentată și prin sugestia că „la fel de pregnante sunt, uneori, observațiile lui Pușcariu în ce privește modul specific de «dezvoltare semantică» a termenilor selectați în opera blagiană” (137) ceea ce conduce la o „înțelegere profundă a funcționalității mitice a textelor discutate”(139). Pe de altă parte, din cercetările lui Tudor Vianu, Mircea Borcilă reține faptul că „tipul poetic blagian apare circumscris, în accepția cea mai largă, tot prin integrarea textelor sale, în «poezia metafizică», «de cunoaștere», sau, mai restrictiv, în «lirica gnoseologică». Aportul nou și valoros al încadrării propuse de Vianu provine, însă, fără îndoială, din situarea lui Blaga, alături de Ion Barbu, și din disocierea lor netă în raport cu lirica (antumă) a lui Eminescu și cea a lui Arghezi. Reperarea primă a tipului «metafizic» se face, evident, pe aceeași bază a orientării spre «substanță» (=conținut), și nu spre «formă» (=expresie), comună atât lui Blaga, cât și lui Barbu. Vianu oferă, însă, și o formulă definitorie, pentru acest tip poetic, reținând orientarea funcțională a textelor celor doi poeți spre «sensibilizarea unui înțeles metafizic».”(139)

Pornind de la aceste clarificări terminologice, ne propunem să demonstrăm validitatea și aplicabilitatea încadrării tipologice pe care o elaborează Mircea Borcilă, ilustrând-o cu exemple selectate din creația poetului, nu înainte de a circumscrie o perspectivă de ansamblu asupra

climatului cultural și a modelelor epistemologice, postulate în perioada în care Lucian Blaga își desfășura activitatea artistică, climat remarcabil reconstituit de către exegetul clujean Liviu Petrescu, în lucrarea *Poetica postmodernismului*. De asemenea, pe parcursul exemplificărilor noastre, nu vom putea neglija o serie de considerații filosofice pe care Lucian Blaga le expune pe larg în studiul *Cenzura transcendențială*, parte integrantă a *Trilogiei cunoașterii*. În fond, deși recunoaștem ireductibilitatea polivalenței poeticii blagiene la pisteles trasate în filosofie, nu putem să negăm faptul că unele dintre aserțiunile privitoare la raportul omului cu transcendentul și la poziția sa față de cunoaștere se dovedesc un instrument util în direcția schițării unor trasee hermeneutice neexplorate până acum, în direcția maximalizării potențialităților semnificaționale ale textelor lirice.

Așa cum foarte convingător o demonstrează Liviu Petrescu, întreaga operă blagiană poate fi plasată sub cupola celui de-al doilea modernism, după ce primul începuse să traverseze o perioadă de criză, treptata sa subminare fiind determinată, cu precădere, de o atitudine de mefiență față de supremația absolută a unui model epistemologic de tip științific, supus unui ineluctabil proces de dinamitare, de unde și căutarea obstinată a unei paradigme epistemice alternative, ca opțiune compensatorie, urmărind să depășească modelul mecanicist. În acest sens, Lucian Blaga elaborează o „teorie a «crizei obiectului», teorie ce prezintă obiectul natural doar ca pe un concept sintetic, ale cărui componente nu ar avea în totalitatea lor un caracter manifest «fanic», mare parte din el rămânând ca o față ascunsă, «criptică», a obiectului, ca un «mister deschis»”(Petrescu 53). „Ceea ce mai înainte fusese obiect neted, nedespicat – se preface în obiect despicat în două: în arătat și în ascuns.” (Blaga 164) În interpretarea exegetului Corin Braga, „ieșind din direcția epistemologică pozitivistă a lui Auguste Comte, Blaga nu își propune să lumineze sau să reducă necunoscutul, ci încearcă să-l fixeze într-o categorie de sine stătătoare.”(Braga 104) De aici derivă și binaritatea tipurilor de cunoaștere conceptualizate: „Primul tip – pe care, așa cum subliniază gânditorul, filosofia științei îl atribuie îndeobște discursului științific – este menit să construiască o explicație de tip causal, pentru acele structuri ale realității ce se situează la nivelul ei de organizare cel mai simplu”(Petrescu 53), nivel circumscris de orizontul lumii imediate, fenomenale, experiențiale. Cel de-al doilea tip de cunoaștere ar încerca „să dea seama de alte nivele, de o complexitate sporită, ale realității, nivele identificate drept «un orizont al misterelor». Or, la un asemenea nivel de complexitate, realitatea este presupusă a prezenta anumite trăsături de «irationalitate»” (54). De aici rezultă și o dimensiune a translogicului, a unei categorii ce nu se mai supune logicii aristotelice, ci e paradoxală, permițând, în consecință, o transfigurare a antinomiilor.

În termenii filosofului, modelul ontologic este numit „ecstatic”, descris prin contrast cu modelul „enstatic”: „Cât timp intelectul se așază în cadrul funcțiilor sale logice normale, e enstatic. Din moment ce intelectul, pentru a formula ceva cu ajutorul conceptelor ce-i stau la dispoziție, trebuie să evadeze din sine, să se așeze cu hotărâre în afară de sine, în nepotrivire ireconciliabilă cu funcțiile sale logice, el devine ecstatic” (Blaga 94). Pe această cale, conchide exegetul, modelul științific este gradual înlocuit de unul artistic: „în ordine metodologică, pozițiile cele mai avansate nu mai sunt deținute, în această perioadă, de cunoașterea științifică, pe primul plan trecând cunoașterea de tip artistic (ce prezintă însă numeroase trăsături comune cu gândirea mitică)” (94).

După cum vom încerca să argumentăm în lucrarea noastră, unei asemenea dislocări de paradigmă îi va corespunde, în câmpul universului poetic, un model al lumii biplan, în care transcendentul va fi revelat prin epifanii, dar va rămâne de necuprins, condiție ce implică o stratificare a nivelurilor ontice: mundanitatea lumii fenomenale va interfera cu numenalitatea orizontului transcendental spre care accesul ființei va fi barat, iluzoriu, de unde drama condiției umane, constantă a lumii blagiene. Înainte de a trece la comentarea propriu-zisă a unor poezii ce reflectă tensiunea dată de conștiința irecuperabilității plenare a sacrului, propunem o incursiune în spațiul filosofiei blagiene, concentrându-ne asupra aserțiunilor sale privitoare la Marele Anonim și rezumând principalele direcții configurative, adoptate ca premise generale ale demersului filosofic, sugestive pentru poziția omului în sistemul ontologic guvernat de un centru noetic. Pe aceeași linie a constatării limitelor paradigmei scientiste, Lucian Blaga asociază orizontul misterului unei (auto)interogări profunde a fondului uman: „O idee științifică [...] e neasemănat mai neutrală în ce privește atitudinea spirituală a omului față de existență în genere și față de propria existență în special.” (Blaga 11) Totodată, pentru a sugera nivelurile ontologice, precum și ierarhizarea lor într-o perspectivă axiologică, dată fiind coordonata trans-fizicului, a modelului ontic abstract, filosoful face următoarea asumție: „O concepție metafizică se caracterizează prin verticalitate, o dimensiune care la ideile științifice se apropie de limita zero.”(12) De aici și posibilitatea cartografierii dihotomice a universului poetic blagian, în raport cu lirica argheziană, circumscrisă unui orizont monoplan, pe orizontală, în absența dimensiunii sacrului, nedublat ontologic de un plan superior, mai profund. O astfel de perspectivă, opinează în continuare Lucian Blaga, obligă la o reconsiderare a statutului ființial al omului, producând mari prefaceri interioare, alimentate de nevoia aflării răspunsului la neliniștitoare întrebări existențiale, de natură a-i chestiona însuși traiectul destinal: „Verticalitatea unui gând se măsoară subiectiv după intensitatea și amplitudinea transformărilor sufletești pe care le poate produce în insul uman. Un gând vertical, înalt sau adânc,

poate să deplaseze chiar centrul existențial al omului. Printr-un gând «vertical», care totdeauna dă un anume *sens* existenței, omul se poate simți dintr-odată smuls din rostul său de până aici și transportat în alt rost, în altă perspectivă, în altă universală noimă” (14). Astfel, se produc revelații la nivelul conștiinței, care devine problematizantă, „ideile verticale” fiind „ideile care prin rezonanțele lor, chiar neintenționate, pot să dea un sens inedit vieții, fie de transfigurare a ei, fie de accentuare a ei, fie de negare a ei.” (15) Corelând poziția epistemologică a lui Lucian Blaga cu unul dintre nucleele ideatice ale filosofiei sale, privitoare la postularea destinului creator al omului, „întru mister și pentru revelare”, în opoziție cu existența „pentru imediat și întru securitate”, precum și cu axul viziunii sale lirice, i.e., interpelarea divinului (ca sondare a transcendentului), deducem faptul că poetul pare din nou să explicitizeze ruptura de un model epistemic scientist, prin afirmații tranșante, conchizând că „Știința a luat naștere printr-un act de renunțare ce s-a dezvoltat sub semnul stăpânitor al acestui act. Prin actul de renunțare la contactul intim și permanent cu puterile demiurgice ale omului, ea n-a putut să se substituie metafizicii tocmai din acest motiv.” (16)

2. Organizarea ontologic-biplană a universului liric blagian

După acest excurs teoretic, propunem să ne îndreptăm atenția asupra principalelor coordonate ale universului poetic configurat de Lucian Blaga, dimensiuni ce atestă dubla stratificare ontologică a cosmosului. Ca o constantă a universului liric, semnalăm năzuința restabilirii unui contact pierdut cu divinul, pe fondul conștientizării precarității ontologice și a iminenței morbului thanatic, obsesie augmentată de optica retrospectivă, care, prin *anamnesis*, nutrește nostalgia vârstei edenice a mitului, când nu se produsese ruptura contingentului de noetic, într-o lume ce funcționa după legea unei cronotopii sustrate determinismului spațio-temporal, ca situare a ființei în proximitatea divinului. Odată pierdută această stare privilegiată, individul este smuls din matricea sa ontologică, el devine supus legilor unei cronotopii profane, de unde tensiunea dată de perpetuarea unor polarități organizate sistemic, vertebrale de dihotomia timp arhaic – timp istoric (i. e., condiție astrală – condiție terestră). De remarcat faptul că, deși ocultat în universul sensibil, divinul îl scurtcircuitează hierofanic, încât eludarea sa nu este niciodată definitivă. Mai degrabă, o privire vizionară intuiește, prin sondarea diversității fenomenale, urmele cronotopiei mitice, până atunci camuflate, producătoare de revelații, care certifică regulatele irumperi ale unui noetism latent. Vom ilustra afirmațiile noastre prin comentarea unor nuclee semantice care susțin edificiul poetic organizat biplan.

Astfel, menționăm, ca o primă constantă, trimiterile repetate la un imaginar original, al Genezei, configurând primordialitatea creației divine, ca *primum movens* al unui univers numenal, prelapsar, proiectat mnemotoc și traversat de motivul luminii. Ruptura ontologică este reflectată la nivel lingvistic prin deicticul adverbial cu semantism temporal „de-atunci” și prin selectarea formei de perfect compus a verbului „a pieri”, ambele sugerând o vârstă a umanității edenice depășite (revolute). Pe de altă parte, contemplarea iubitei aduce o revelație de tip hierofanic, dată fiind intuirea unui fond original: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd, / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viață? [...] // Dar unde-a pierit orbitoarea / lumină de-atunci – cine știe? // Lumina, ce-o simt năvălindu-mi / în piept când te văd – minunato, / e poate că ultimul strop / din lumina creată în ziua dintâi.” (*Lumina*) (Blaga 45) Într-un alt poem (*A fost cândva pământul străveziu*), este explicitată instalarea unei temporalități postlapsare, disjunctă în raport cu anistorismul original, simultan cu o mișcare de recuperare cronotopică, hierofanică: „A fost cândva pământul nostru străveziu / ca apele de munte-n toate ale sale, / în sine îngânând izvodul clar și viu. / S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale, / de bezne tari ce-n niciun grad nu se descriu. / Aceasta-a fost când o sălbatică risipă / de frumuseți prilej dădu întâia oară / păcatului să-și facă pe subt arbori cale?// Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară, / știu doar ce văd: subt pasul tău, pe unde treci / sau stai, pământul înc-o dată, pentr-o clipă, / cu morții săi, zâmbind, se face străveziu. / Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci, / arzând se văd minuni – prin lutul purpuriu.” (Blaga 86) În aceeași ordine de idei, un poem precum *Înaintarea lor și întoarcerea noastră* circumscrie dezideratul recâștigării apartenenței la o umanitate adamică, prin resemantizarea imaginii biblice: „Pe același drum uneori noi ne-ntoarcem / până-n mijlocul caldei, aievei / lumini, care-n ea ține șerpilor / și basmele Evei.” (99) În esență, nostalgia primordialității vertebreează întreaga viziune lirică: „În apropiere e muntele meu, munte iubit. / Înconjurat de lucruri bătrâne / acoperite cu mușchi din zilele facerii” (*Liniște între lucruri bătrâne*) (144)

O altă constantă recurentă în lirica blagiană, confirmând organizarea biplană a universului de discurs liric, este dată de accentuarea crizei incomunicabilității omului modern, manifestată prin blocarea oricărui canal de comunicare cu transcendentul, polarizând tensiunea dintre lumea suprafenomenală și cea sublunară. În acest sens, exegetul George Gană intuiește „o afirmare patetică a individului, prin accentuarea extremă a subiectivității sale în raportul eu-lume, prin exacerbarea sensibilității la metafizic și prin aspirația la comunicarea profundă cu universul, privilegiindu-se sentimentul cosmic.” (Gană 105), ceea ce corespunde, în opinia criticului literar

Ion Pop, unei viziuni mitice, care „se caracterizează prin ruptura ontologică, marcată de depășirea timpului paradisiac și de sentimentul alienării omului de natura originară. Se impun ipostaza meditativă a eului, excesul de problematizare, suferința provoacă de pierderea contactului nemediat cu universul, timp al «tristeții metafizice» și al nostalgiei nevindecate a spațiului edenic, alături de voința de integrare a subiectului fragmentar în Totul congener.” (Pop 33)³¹ Ipostaza predilectă a divinului va fi, așadar, cea de *deus otiosus*, ca prevalență a unui sentiment de non-participare și de non-aderare la universul sensibil: „O durere-ntotdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă / Dumnezeule, dar ce era să fac?[...] // Ești muta, neclintita identitate / (rotunjit în sine a este a), / nu ceri nimic. / Nici măcar rugăciuna mea.” (*Psalm*) (134-135) „Mistuiți de răni lăuntrice ne trecem prin veac. / Din când în când ne ridicăm ochii spre zăvoaiele râului, / apoi ne aplecăm capetele în și mai mare tristețe. / Pentru noi cerul e zăvorât, și zăvorâte sunt și cetățile.” (*Noi cântăreții leproși*) (166)³³; „Unde ești, Elohim?/ Lumea din mâinile tale-a zburat / ca porumbelul lui Noe. / Tu poate și astăzi o mai aștepti. / Unde ești, Elohim?/ Umblăm turburați și fără de voie, / printre stihiiile nopții te iscodim, / sărutăm în pulbere steaua de subt călcăie / și-ntrebăm de tine / – Elohim! / Vântul fără de 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, / drumul întoarcerii nu-l mai știm, / Elohim, Elohim!” (*Ioan se sfâșie în pustie*) (228), statuarea fenomenalului și a numenalului ca necomunicabile fiind accentuată și în alte poeme, în care vârsta adamică supraviețuiește doar în și prin amintire: „Unde ești astăzi nu știu. / Vulturii treceau prin / Dumnezeu deasupra noastră. / Alunec în amintire, e-așa de mult de-atunci./ Pe culmile vechi unde soarele iese din pământ / privirile tale erau albastre și-nalte de tot. / Zvon legendar se ridica din brazi. / Ochi atotînțelegător era iezerul sfânt.” (*Amintire*) (158).

O altă sursă de tensiune semantică, imagistică și ideatică este dată de interferențele dintre cele două regimuri ontologice, interferențe care nu fac decât să adâncească funciara criză a cunoașterii metafizice, reiterând plasarea omului sub zodia unei temporalități inexorabile. Se disting două constante ale imaginarului, pe care le vom detalia în continuare: prima este tentativa de resuscitare a sacralității arhaice, prin intuiția epifanică a unor forme de manifestare a numenalului în limitele fenomenalului, ceea ce nu are însă puterea de a smulge ființa din regimul accidentalului și al cauzalității: „Strălucitoare-n poarta raiului / sta Eva. / Privea cum ranele amurgului se vindeau pe boltă // și visătoare / mușca din mărul, / ce i l-a-ntins ispita șarpelui. / Fără de veste / un sâmbure i-ajunse între dinți din fructul blestemat, / Pe gânduri dusă Eva îl suflă

în vânt, / iar sâmburele se pierdu-n țărână, unde încolți. / Un măr crescă acolo - și alții îl urmară / prin lungul șir de veacuri. / Și trunchiul aspru și vânjos al unuia din ei / a fost acela, // din care fariseii meșteri / ciopliră crucea lui Isus. / Oh, sâmburele negru aruncat în vânt / de dinții albi ai Evei.” (*Legendă*) (60); „Cocoși apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate românești. / [...] / Pe mal - cu tămâie în păr / Isus sângerează lăuntric / din cele șapte cuvinte / de pe cruce.” (*Peisaj transcendental*) (206); „sus în lumină ce fragil / apare muntele! / Cetatea zeilor din ochii de copil / ușor se sfarmă ca mătasea veche. / Materia ce sfântă e, / dar numai sunet în ureche.” (*Răsărit magic*) (354); „Murind zeii își lasă / în urma lor templele, / precum melcii / căsuliile goale. // Pentru mii de ani, pentru vremi fără capăt / ei și le lasă, / spre mângâierea / vârstei de azi și de-apoi. / Dar niciun vestigiu al erei de aur, / oricare ar fi chipul lui, / nu-nvinge tristețea noastră / în fața timpului.” (*Murind zeii își lasă*) (Blaga 97); „Clădită din nisip, din piatră de răsip, / această catedrală dăinuie în vânt. / N-o clatină nimic, nici zbucium din pământ; / nici focuri din înalt. Privind-o-n noapte / prin constelații parcă însumi mă-nfirip. // Prin veac cândva s-a dezbrăcat de schele / făptura de nisip, biserica ce e, / o taină-a-ei prin vremi să tâlcuiască. // Temei aflând în câmpuri dintre stele, / ea n-are unde să se prăbușească. / Celest în sine cumpănită, biruie / în timpul-vânt, și-acolo sus, mai sus de vânt.” (*Catedrală printre stele*) (113-114); „Nu-l mișcă știutele / crânguri cu ciutele. / Cărarea cu umbrele, / iezerul, umbrele / nu-l cheamă. Copitele / sfarmă ispitele. // Prin ceață când lunecă / zări el adulmecă, / nu apropiatele, / ci depărtatele. // Ciulindu-și urechile / prinde străvechile / rotiri, sus, de tulpure / foc și de murmure. // Și-aude, subt naltele, / unele, altele / erele, sferele.” (*Cerbul cu stea în frunte*) (116); o altă obsesie a acestui tip de imaginar vizionar, decelabilă prin recurențele epifanii, este cea a panalfabetismului cosmic, a diversității fenomenale care se cere tălmăcită în sensul decriptării unui sistem hieroglific ce traduce divinul: „În chip de rune, de veacuri uitate, / poartă-o semnătură făpturile toate. / Slăvitele păsări subt aripi o poartă / în liturgice zboruri prelungi ca viața. / În slujba luminii, urmă fără de toartă, / luna și-o ține ascunsă pe fața / vrăjită să nu se întoarcă. // Stane de piatră, jivine, cucută / poartă-o semnătură cu cheie pierdută. / Pecete tăinuită de două ori - / fată de foc, arătare, care pe țarm / ridici acum brațele peste mare, / o porți subsuori. // Rune, pretutindeni rune, / cine vă-nseamnă, cine vă pune? / Făpturile toate, știute și neștiute, / poartă-o semnătură – cine s-o-nfrunte? / crinii muntelui – subtlunari - / și-o duc neajunsă pe creștet. / Subt ceruri muntele-o poartă pe frunte.” (*Rune*) (Blaga 262); „Sus cocorii desfășoară / Ieroglife din Egipt. / Dacă tâlcul l-am pricepe / Inima ar da un țipăt.” (*Înviere*) (66); „În satul meu, în Câmpia Frumoasei / în preajma turnului, pietrele stau / pe subt plopi. E primăvară și pietrele – stau. / Unele poartă încă inscripții chirile. /

Este totdeauna ceva ce-n urmă rămâne, / Sunt ale părinților, pietrele - / și ale părinților lor.”
(*Judecată în Câmpul Frumoasei*) (76).

O a doua constantă a imaginarului, ce atestă interferența celor două regimuri ontologice, este desacralizarea transmندانului printr-o mutație de regim al ființării. Concret, îngerul, reprezentat, în creștinism, ca făptură eterală, veșnică, aparținând orizontului transcendental, ca mediator între uman și divin, traversează un proces de profanizare, constatându-se rupturi de nivel ierarhic, pierderea condiției divine prin regresia la condiția umană, supusă degradării (dată fiind plasarea în regimul contingent); de aici, împărtășirea din substanța sublunară. Mutația de regim ontologic este explicitată prin plasticitatea imaginilor, contaminarea de densitate materială fiind simptomatică în acest sens, întrucât reflectă descompunerea, înaintarea ineluctabilă spre moarte, dinamitându-se, astfel, ca trăsătură distinctivă a făpturilor celeste, atributul „imortalitate / înveșnicire” (ca înscriere în circuitul devenirii temporale): „Pretutindenii pe pajiști și pe ogor / serafimi cu părul nins / însetează după adevăr, / dar apele din fântâni / refuză gălețile lor. / Arând fără îndemn / cu pluguri de lemn, / arhanghelii se plâng / de greutatea aripelor, / trece printre sori vecini / porumbelul sfântului duh, / cu pliscul stinge cele din urmă lumini, / Noaptea îngerii goi / zgribulind se culcă în fân: / vai mie, vai ție, / păianjeni mulți au umplut apa vie, / odată vor putrezi și îngerii sub glie, / țărâna va avea poveștile / din trupul trist.” (*Paradis în destrămare*) (194)⁴⁵; „Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul / s-au rătăcit prin baruri cu petele arse. / Danțatoarea albă le trece prin sânge, răsând s-a oprit / pe-un vârf de picior ca pe-o sticlă întoarsă.” (*Veac*) (226)

3. Concluzii

În urma celor enunțate, considerăm că structurarea biplană a universului liric configurat de Lucian Blaga se integrează tipologiei textualității poetice simbolic-mitice, descrisă de Mircea Borcilă. Organizarea pe verticală, prin coexistența planului fenomenal cu cel transcendental, certifică, prin imaginarul mitico-religios, parcurgerea unei *queste* a inițierii sacrale, declanșată de instaurarea unei crize a cunoașterii metafizice, alimentată de o conștientizare a precarității ontologice și articulată de o năzuință a recuperării unei cronotopii arhaice, edenice. Motivele mitico-religioase sunt, însă, resemantizate, în acord cu crezul poetic al autorului: „în poezia mea sunt frecvente și motivele mitice, chiar teologice. Dar de aceste elemente uzez în chipul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică. Motivele nu sunt tratate «dogmatic». Le folosesc în sens

totdeauna creator, liber, le modific și le amplific după necesități. Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără de-o gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nicio poezie.” (Blaga 171) și nu s-ar fi născut, am adăuga noi, nici onto-teofania poetică, înscriind ființa pe orbita existenței „întru mister și pentru revelare”.

Bibliografie:

Blaga, Lucian. *Cenzura transcendentă*. București: Humanitas, 1993.

Blaga, Lucian. *Luntrea lui Caron*. București: Humanitas, 2006.

Blaga, Lucian. *Opere, Vol. 1. Poezii*. București: Minerva, 1974.

Blaga, Lucian. *Poezii*. Antologie, prefață, tabel cronologic, referințe critice și bibliografice de Paul Dugneanu, Galați: Porto-Franco, 1992.

Blaga, Lucian. *Opera poetică*. Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, București: Humanitas, 2012.

Blaga, Lucian. *Trilogia cunoașterii: Eonul dogmatic. Cunoașterea luciferică. Cenzura transcendentă*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943.

Boc, Oana. *Metafora și instituirea sensului poetic. O privire dinspre și înspre Blaga*, în *Qvaestiones Romanicae. Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și Cultură în Romania Europeană*. Interferențe și contraste în România, VIII/1, Szeged Jatepress, 2020, p. 226-235.

Borcilă, Mircea. *Contribuții la definirea tipului poetic al textelor lui Blaga*, în *Cercetări de lingvistică*, anul XXXVII, nr. 2 (iulie – decembrie), , București:Editura Academiei Române, 1992, p. 133-141.

Borcilă, Mircea. „*Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*”, în „SCL” (XXXVIII), nr. 3, 1987, p. 185-196.

Braga, Corin. *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, București:Tractus Arte, 2013.

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

Petrescu, Liviu. *Poetica postmodernismului*. Pitești: Editura Paralela 45, 2011.

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

POETICA DIVINITĂȚII ÎN VOLUMUL *POEMELE LUMINII*

Gabriela-Raluca Duță

gabriela.duta01@e-uvv.ro

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract

The purpose of this work is to analyze, both in terms of interpretation and occurrence, the religious elements of Lucian Blaga's volume "Poems of Light" ("Poemele Luminii"), namely the links between the figures of divinity and the individual, the latter being seen in its inferior, ephemeral condition, which in fact prevents him from identifying with the deity in question, but which does not stop him from aspiring to the absolute.

Key-words: divinity, original sin, individual, Genesis, concordances

În volumul *Trilogia culturii*, Lucian Blaga conturează imaginea unui Dumnezeu impersonal, care există pretutindeni, atât în lume, cât și în noi înșine, determinând declanșarea a două identități ale infinitului: un infinit mare, al lumii, dar și un infinit de dimensiuni reduse, interior, din inima noastră (102). Tot acesta susține că individul, respingând caracterul de negație ce poate apărea în cazul acestor identități, se retrage din orizont incert, revărsându-și interesul asupra absolutului, menționând totodată ideea de mântuire drept „retragere din orizont și revărsare în impersonal, în absolutul stihial” (*Trilogia culturii* 411).

Însă, având în vedere procesul de creație, Blaga este de părere că absolutul, divinitatea, transcendentul nu trebuie să intervină sub nicio formă în opera artistică, pentru că acestea ar sublima misterul, ar periclita perfecțiunea unică a operei respective prin încercarea de revelare a conținutului menit să genereze întrebări. Cu atât mai mult, autorul plasează artistul în planul purului-uman, fără să îl idealizeze în vreun fel (*Trilogia valorilor III* 60-61). Tocmai această amplasare întărește separarea celor două elemente material (uman) și imaterial (divin), acutizând percepția lui Blaga asupra divinității, în general, drept entitate spre care omul aspiră, dar cu care acesta din urmă nu se identifică, cunoscându-și limitele bine definite.

De unde pornește, atunci, ideea de divinitate la Blaga și cum se conturează poetica acesteia în lirica lui? Unul dintre punctele de plecare este chiar problematica „Marelui Anonim”, coordonată metafizică formulată după modelul kantian (Blaga, *Trilogia cosmologică* 26-27). Omul nu poate să cunoască absolutul, pentru că „supremul judecător” împiedică acest lucru, străjuind astfel

misterul înaltului de neatins. Însă, spre deosebire de figura sacră din cultura creștină care propune o triadă desăvârșită ce exprimă de fapt ideea de singularitate, sau viziunea lui Plotin asupra unei existențe unice, nedefinibile, la Blaga apare iluzia unei antinomii (divin-demonic), ce oferă cu totul noi perspective privind transcendentul (Petrescu 92). Având în vedere această distincție, însăși poetica blagiană capătă noi valențe. Elementele biblice, cât și cele ce țin de păgânism nu exprimă aceeași tipică sacralitate lipsită de enigmatic, bine-cunoscută deja de cititor, ci depășesc aceste granițe, urmând o traiectorie experimentală. În timp ce, conform ideii gnostice, Dumnezeu este supremul creator din care, prin procese succesive și degradate, a rezultat omenirea, Blaga îl situează într-un plan ilustru, drept arhitectul *logosului*, al lumii ideilor pure (din care rezultă ființele superioare), părintele existențelor mijlocii și al celor inferioare (printre care se regăsește și omul), creația sa căpătând o valoare întregită, regăsită sub semnul decadenței. Menirea ființei umane este de a transcende această sferă a inferiorității, de a urca „panta decadenței cosmice” (Blaga, *Trilogia valorilor II* 39).

Pentru a face vizibile aceste minore diferențe de „substrat” menționate anterior, am selectat o parte din poeziile regăsite în volumul *Poemele luminii*, în care se identifică astfel de referințe. Cercetarea are la bază, astfel, și o dimensiune cantitativă, deoarece am utilizat instrumente digitale (Sinclair și Rockwell) în extragerea ocurențelor unor termeni religioși ori specifici sacralului. Comparând frecvența acestora în volumul de debut al poetului și opera completă (lirică), putem face câteva observații care justifică alegerea *Poemelor luminii* ca manifestare consistentă a poeziei divinității, în sensul referințelor biblice. Spre exemplu, 8 din cele 44 de ocurențe ale formelor *Dumnezeu* ori *dumnezeire* sunt prezente aici, la fel ca singura referință directă la *demonic* (*Noi și pământul*: „Noi și pământul/ Atâtea stele cad în noaptea asta./ *Demonul* nopții ține parcă-n mâni pământul”). Mai mult, figurile lui Adam, a Evei și a șarpelui, în contextul păcatului primordial, își găsesc aici cele mai puternice contururi: nu mai puțin de 66% (*Adam*), 36% (*Eva*), 40% (*șarpe*), respectiv 13% (*păcat*) din ocurențe se observă în acest prim volum. De asemenea, făcând referire la două regiuni ontologice diferite marcate prin raportul tăcere-cuvânt, Doinaș remarcă, la nivelul întregii opere blagiene, frecvența termenului „rai” ce trimite la spațiul paradisiac, la situarea în Increat, în opoziție cu frecvența termenilor din sfera decadenței, „căderii în păcat” care vizează asumarea față de condiția inferioară (efemeră), cât și reducerea individului la temporalitate (111). Studiul nostru se va axa, mai departe, pe analiza stilistică și detalierea câtorva contexte biblice identificate prin intermediul acestui *distant reading*.

De pildă, poezia *Lumina* aduce în discuție mitul genezei universului, comparând lumina din ochii îndrăgostitului cu cea care este precipitată de acest eveniment de-a dreptul glorios („Lumina ce-o simt năvălindu-mi în piept când te văd/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?”). Cum altfel să prezinte poetul o trăire atât de răsunătoare, nașterea sentimentului de adorație, decât printr-o analogie, una de-a dreptul emblematică, trecerea de la nimicnicie, agonie, la „viforul” intempestiv al luminii, generat de „Nepătrunsul”, sau figura divină a acestei poezii? Odată cu apariția luminii, afectivitatea este cea care ia locul letargiei ce domina întunericul; apare astfel dorința (în definitiv o abatere gravă în cultura creștină, descoperind noi sensuri în limitele poeziei), marcată printr-o dublă enumerație, întărită de anafora „o sete” („o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume și soare.”).

Făcând trecerea la poezia *Vreau să joc!*, ideea de iminent rămâne prezentă, eul liric luând de această dată frâiele propriului destin, refuzându-și tacit condiția („săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea”). Prima secvență propune imaginea unui Dumnezeu ferecat în închisoarea lăuntrică a eului poetic, așadar, impropriu spus, umanul ia locul inumanului. Raportul de superioritate pare să se modifice subit; omul nu mai este „robul”, ci divinitatea este cea preschimbată, în contextul dedublării celor două personalități: „Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătușat”. Finalul acutizează acest raport de identificare cu cel aflat inițial pe plan superior: „ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine,/ să nu cârtească:/ «Sunt rob în temniță!»”.

Registrul tematic devine cu atât mai impresionant în cadrul poeziei *Eva*, atât titlul cât și conținutul trimițând la mitul păcatului arhaic. Creația debutează brusc, prin pătrunderea intrusului, simbolul demonic al amăgirii, șarpele, care în acest episod liric ademenește figura feminină a Edenului fără remușcări, fapt remarcat prin imaginea auditivă regăsită în comparația „glasul [...]/ ca un clopoțel de-argint”. În Biblie, argintul nu simbolizează doar bogăția, ci și prețiozitatea adevărului: „Cuvintele Domnului sunt cuvinte curate, un argint lămurit în cuptor de pământ și curățit de șapte ori” (Ps. 11:6), însă, în secvența blagiană, acest metal pare să dezvolte conotații negative, fiind instrumentul ispitei. Motivul șoaptei gravate în enigmă vizează strict părtașii episodului (șarpele și Eva), Adam fiind exclus temporar („Și Eva n-a voit s-o spună nici lui/ Adam”), iar însăși figura divinității neavând acces la mijlocul elucidării șoaptei pline de venin („Nici Dumnezeu n-a auzit ce i-a șoptit anume,/ cu toate că a ascultat și el.”), acest lucru putând fi explicat printr-o interferență cu aria destinului. Cei doi muritori, Adam și Eva, par să fie de la bun început meniți să cadă în păcatul curiozității, aflării veridicității, cu adevărat adepți inconștienți ai

cunoașterii paradiziace. Ultima strofă a poemului este construită sub formă mitizantă, transferându-le reprezentantelor de gen feminin această interferență cu cripticul, dobândită în mod ireversibil prin blestemul sacru abătut asupra înaintașei lor („că ea știe ceva/ ce noi nu știm,/ ce nimenea nu știe, nici Dumnezeu chiar”).

În mod impresionant, volumul lui Blaga întrunește și o perspectivă subsidiară, de ce nu, în oglindă, acestei perspective, fapt confirmat prin prezența poemului *Legenda*. Încă din titlu, poetul dorește să sublinieze caracterul proverbial al figurilor utilizate în acest poem, Eva fiind, însă, descrisă în chip idealizant: „Strălucitoare-n poarta raiului/ sta Eva”, pe când șarpele își păstrează valențele de instigator („mușca din mărul/ ce i l-a-ntins ispita șarpelui”). Mărul simbolizează aici, prin raport de subordonare, frontiera dintre Vechiul Testament („Eva [...]/ mușca din mărul/ ce i l-a-ntins ispita șarpelui”) și Noul Testament („Un măr creșcu acolo – și alții îl urmară [...]/ Și trunchiul aspru și vânjos al unuia din ei/ a fost acela/ din care fariseii meșteri/ cioplită crucea lui Isus”), remarcându-se o trecere similară conceptului descris în teoria sistemelor complexe, trimițând chiar la „efectul fluturelui”, unde un eveniment, în aparență, complet ne semnificativ („un sâmbure i-ajunse între dinți din fructul blestemat./ Pe gânduri dusă Eva îl suflă în vânt”), poate avea urmări de-a dreptul dezastruoase (trunchiul din care a fost cioplită crucea lui Isus este, în poezie, „strămoșul” acestui „măr primordial”). Ultimele două versuri propun un savuros contrast, dintre non-culorile alb (dinții Evei) și negru (sâmburele), un dublet ce se împletește armonios cu această scenă de săvârșire a greșelii colosale, de a pune la încercare răbdarea zeilor.

Consecința acestei greșeli se regăsește, de asemenea, în poemul *Lacrimile*. Titlul este sugestiv, trimițând la una dintre cele mai compătimitoare episoade din cuprinsul biblic, mai precis exilul primelor ființe umane din „cuibul veșniciei”, din Eden, acest poem focalizându-se însă pe perspectiva adamică, excluzând, de această dată, valența feminină. Pedepșa divină nu se rezumă însă doar la acest surghiun ireversibil, ci capătă o intensitate de proporții tocmai prin cruzimea cu care este întărită și în mediul terestru. „Omul cel dintâi” este înconjurat de elemente vizuale (enumerăția „lumina, zarea, norii – și din orice floare”) care îi activează negreșit memoria afectivă, fapt marcat prin imaginea metaforică a săgeții, obiect iminent ce străpunge, în acest caz, conștiința („îl săgeta c-o amintire paradisul”), generând astfel o suferință pe care acest „pribeag” nu și-o poate manifesta direct („nu știa să plângă”). Acesta este, de fapt, momentul în care figura adamică își împlinește condiția lamentabilă, secvența fiind continuată printr-un episod de-a dreptul oedipic; muritorul cere înaltului să-i fie luat simțul vederii („Stăpâne, ia-mi vederea,/ ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește-mi ochii/ c-un giulgiu”) pentru a putea face față luminii neîndurătoare („căci, vezi

– lumina lor mă doare”). Eul este prizonierul unui microunivers al amintirilor, construit prin imaginea florilor, ce evocă, de altfel, efemeritatea ființei, imaginea cerului, însoțit de nori, care trimite la ideea de pierdere a dreptului la veșnicie, într-un final fiind menționată chiar Eva, zâmbetele acesteia marcând adulația pe care i-o poartă în continuare suferindul. Contextul nefast, dar și rugămintea arzătoare a celui menționat anterior obțin o fărâșă de îndurare din partea „Milostivului”, individului acordându-i-se în sfârșit capacitatea de a plânge. Se observă, astfel, câtă putere deține divinitatea, asupra omului și în raport cu acesta, putând chiar să dicteze dacă îi este acordată șansa la ispășire, sau dacă este condamnat la suferința eternă pricinuită în acest caz de „lumina” mult prea puternică a ceea ce a aparținut odată întru totul bărbatului, și la care nu va mai putea avea acces niciodată. Puterea sa se rezumă și la simplul dar către omenire al frumosului prezent pretutindeni, al esteticului regăsit nu numai în lumină, cât și în cel mai adânc hău, în despicătura cripticului. Acest lucru este ilustrat în poezia *Nu-mi presimți?*, unde ființa iubită apare ca un însemn al existenței mirificului; privind-o, cu toate aspectele ei tainice, reacția de surpriză a eului este de la sine înțeleasă, neexistând o dovadă mai clară de dar al divinității, decât iubita însăși: („și-ți zic:/ O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu mai mare!”).

Printre cele mai importante elemente ce figurează în această poetică a sacralității se regăsește și perspectiva dubletului antitetic *rai-iad*, întâlnită în primă instanță în poemul *Lumina raiului*, poem care, surprinzător, conturează dogma interdependenței (binele nu poate să existe fără ca întâi să fie săvârșit răul, drept contraexemplu), a unui eu care aderă la alt tip de credință („Sunt beat de lume și-s păgân!”), comițând erezia în mod conștient și chiar intenționat, pentru că perspectiva creștină nu îi oferă substratul slăbiciunilor cărora vrea cu ardoare să se lase pradă („Dar oare ar rodi-n ogorul meu/ atâta răs făr’ de căldura răului?”). De asemenea, imaginea iubitei este divinizată, prin substantivul în vocativ „sfânto”, lăsându-se totuși loc aceleiași idei de cădere, în cel mai dulce păcat, al dragostei (v. *tomber amoureux*), eliminându-se ideea emfatică, aproape absurdă a unei virtuți angelice, neprihănite („Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată [...]/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?”). Poate de aceea, în continuare, apare întrebarea aproape arzătoare a vocii poetice, „De unde-și are raiul – lumina?”, propunând și un răspuns pe care acesta îl cataloghează drept gândul unui eretic autentic: „– Știu: îl luminează iadul/ cu flăcările lui!”, închizând totodată atomul acestui dublet, demonstrând coexistența unei valori și a unei anti-valori, între cele două existând un raport de complementaritate. Raiul este văzut aici ca un spațiu lipsit de lumină, poate, prin analogie, un spațiu rece, în contrast cu flăcările imperisabile ale infernului, care emană căldura lor până în orizontul veșniciei.

Această osmoză dintre poetica blagiană și planul sacru își regăsește un deplin apogeu în cadrul poemelor *Inima* și *Pax magna*. De pildă, poezia *Inima* constituie un câmp comun pentru granițele păgâne cât și cele biblice, arătând că acestea aderă la aceeași valoare inestimabilă marcată simbolic prin figura inimii. Inima este, printre altele, miezul însuflețit al creației de lut, din care porcede prima încercare de sfidare a celestului, remarcându-se episodul homeric al furtului focului din Olimp de către titanul Prometeu, după cum este ilustrat în secvența: „O, inima [...] / din lutul ei / a fost făcut pe vremuri vasul, / în care Prometeu a coborât din cer / aprinsul jar ce l-a furat din vatra zeilor”. Prometeu riscă astfel furia zeilor, pedeapsa cruntă și neîndurătoare a acestora, pentru a veni în sprijinul umanității, pe care o favorizează negreșit, în calitate de creator al ființelor omenești. Tot din prisma genezei ființei umane, cea de-a treia strofă propune o legendă din cultura egipteană, central fiind motivul lotusului. În cultura menționată anterior, floarea de lotus are conexiuni cu mitul creației; lotusul a apărut în această lume mitică din nămolul primordial, înaintea a tot ceea ce există, zeul soarelui însuși, creatorul omului (apărut din lacrima sa vărsată asupra florii), fiind născut din floarea în formă de potir. Astfel, lotusul a ajuns să simbolizeze soarele, creația, renașterea (Chevalier și Gheerbrant 231), iar în poezia lui Blaga aceste sensuri se păstrează, lotusul reprezentând nimic altceva decât o altă formă poetică a „lutului” amintit în strofa precedentă („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 visător / care-a simțit îmbrățișarea veșniciei”). Jocul miturilor trimite, în sfârșit, la Noul Testament, patimile lui Isus, secvența căpătând conotații tragice, întocmai prin legătura dintre sângele celui supus la acest supliciu și motivul central al poeziei, inima, metamorfozată în lut („că ea e lutu-n care-odinioară pe Golgota / s-a scurs șiroaie sângele din trupul lui Isus, / când ghimpii îl mușcau cu niște ochi de farisei”). Este reluată ideea de geneză, de această dată păstrându-se registrul biblic, ultima strofă propunând un *initium novum*, un început pus sub semnul transcendentului („când Dumnezeu se va-ndemna / să fac-o altă lume / și-o omenire / din neamuri mari de zei”), în care divinitatea „va plămădi atunci din lutul ei (al inimii, n.n.) / pe noul Adam”, figură umană emblematică. Personificarea inimii contribuie la derulare aproape electrizantă a miturilor, întocmai prin redarea unei voci lăuntrice acestui organ dinamic; inima mărturisește („Mărturisiri afunde ard în ea”), cântă, șoptește, într-un final ajungând la acțiunea de strigăt („când pieptul ea mi-l sparge cu / bății de plumb / atunci îmi strigă îndrăzneată”), voind parcă să semnaleze importanța spuselor sale cu privire la origini și finalități care îngreunează conștiința eului. Simetria compozițională este redată prin plasarea exclamației retorice „O, inima”, la începutul fiecărei strofe, cu scopul de a introduce în planul poetic acest organ vivifiant, sediul afectiv al amintirilor.

Cât despre poemul *Pax magna*, perspectiva biblică interferează cu imaginea unui eu ce tinde spre două valori antagonice, ce țin atât de divin, cât și de obscur, producându-se un ușor efect de identificare cu cele două. Rezultatul nu este unul ce ține de narcisism, ci, din contră, ideea de dualitate asumată îi transferă eului poetic capacitatea de a înțelege că cele două forme de existență sunt absolut interdependente. Poemul debutează, astfel, cu perspectiva angelică, în care eul liric se transpune, ajungând, chiar, la glorificarea sinelui: „mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/ și-ngenuchez în fața mea ca-n fața unui idol”. Metafora surprinzătoare din secvența „-ntr-o mare de lumină mi se-neacă eul” amplifică fundalul acestei perspective calde, caracterizată prin lumina specifică verii, dar și prin indicii cu privire la mediul diurn. Proiectată în divergență, cea de-a doua strofă ilustrează perspectiva demonică („că dracul nicăiri nu râde mai acasă/ ca-n pieptul meu?”), ce întrunește elemente nocturne (sori îndepărtați, lupii, întuneric), cât și invernale, o lume rece, sumbră, care iradiază până în planul lăuntric. Se creează, așadar, un înveliș pozitiv, ce maschează un miez negativ, cele două fiind privite ca un tot unitar (Todoran, *Mitul poetic I* 268). Cu atât mai mult, eul liric face referire la conflictul biblic arhicunoscut, dintre Dumnezeu și Lucifer („Pe semne – învrăjbiți de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana”), conflict care pare să își regăsească favorabilul sfârșit, sau, cel puțin, idealul compromis, în existența eului poetic, care se simte pregătit să accepte ambele tabere, în vederea coexistenței intrinseci, semănând, în persoana eului, un set de valori, vizibile în enumerația de la finalul secvenței: „Și s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credința și iubirea și-ndoiala și minciuna”. Antinomia devine cu atât mai evidentă în strofa următoare, prin aliajul dintre „lumină” și „păcat”, care par să fuzioneze de timpuriu, dintr-un spațiu ce trimite către păcatul originar, fapt evocat prin imaginea metaforică a șarpelui „cu solzii de ispită” și antipatia purtată de îngeri față de creatură. Poemul se încheie întocmai cu această iconografie a șarpelui fățarnic, prin epitetul metaforic „ochii de otravă”, pe care îi folosește pentru a pândi „călcâiul adevărului să-l muște-nveninându-l”, deci pentru a cauza hazard în scopul propriei satisfacții. În plus, având în vedere viziunea lui Heinrich Zimmer asupra minții umane, acesta fiind de părere că zeii cosmici (stăpânii lumii luminoase) simbolizează conștiința individului, pe când zeii întunericului (figurile demonice) nu reprezintă altceva decât inconștientul, *Pax magna* poate fi privit drept poemul în care figurează în chip imaginar „lupta dintre conștiința și înclinările inconștiente ale omului” (Blaga, *Trilogia valorilor II* 61-62), pentru că întunericul nu este „decât o necesară propedeutică a luminii, ca «dialectică a întoarcerii», sau a «reintegrării contrariilor» în lumea ca «tot»” (Todoran, *Mitul poetic II* 57).

Concluzionând, amploarea referințelor sacre oferă o perspectivă cu totul unică asupra universului poetic blagian, întocmai prin existența acestor nuanțe interpretative, ce se regăsesc mai ales la nivelul volumului *Poemele luminii*, dar care nu lipsesc cu desăvârșire nici în cazul întregii creații lirice. Ocurența termenilor biblici demonstrează atât gustul poetului pentru transcendent, cât și dorința de situare poetică a individului în absolut, fără a exclude perspectiva unui eu ce tinde spre decadență. O parte dintre secvențele în care se regăsesc termenii menționați anterior par să reprezinte reinterprețări ale episoadelor biblice, fără a se înlătura însă nucleul alegoric semnificativ.

Bibliografie:

- Biblia sau Sfânta Scriptură*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2015.
- Blaga, Lucian. *Trilogia cosmologică*. București: Humanitas, 1997.
- . *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
- . *Opera poetică*. București: Humanitas, 1995.
- . *Trilogia valorilor*. Vol. II: *Gândire magică și religie*. București: Humanitas, 1996.
- . *Trilogia valorilor*. Vol. III: *Artă și Valoare*. București: Humanitas, 1996.
- “Lotus.” Def. Ia. Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Volumul II (E-O). București: Artemis, 1994.
- Doinaș, Ștefan Augustin. *Eseuri*. București: Eminescu, 1996.
- Petrescu, Alexandru. *Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia științei*. Timișoara: Eurobit, 2003. Print.
- Rockwell, Geoffrey. Stéfan Sinclair. Voyant Tools. 2012. Web. 24 octombrie 2020. <<https://voyant-tools.org/>>.
- Todoran, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul poetic*. Vol. I. Timișoara: Facla, 1981.
- . *Lucian Blaga. Mitul poetic*. Vol. II. Timișoara: Facla, 1983.

DESPRE FUNCȚIONALITATEA POETICO-STILISTICĂ A STRUCTURII ADVERSATIVE ÎN CÂTEVA POEME ALE LUI LUCIAN BLAGA

Emanuel Lupașcu-Doboș

e.lupascu99@yahoo.com

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract

This paper starts from the theoretical support of some central figures in the field of study of Lucian Blaga's works: Mircea Borcilă and Mircea Scarlat. The first outlook that this essay will focus on the linguist and poetician from Cluj, Mircea Borcilă, with his esteemed article from 1987 (Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice). The other perspective is that of Mircea Scarlat, from The History of Romanian Poetry (vol. III). In the articulation of Blaga's poetics, the exegete finds important the adversative structure as strategies of establishing the poetic tension and polarization of the world newly created. Thus, the purpose of this essay is to emphasize / demonstrate the fact that the poetic finality of the creation of worlds motivates even the linguistic structures, and the poetic meaning is vertebrated by, but also beyond the linguistic "material". These mechanisms of meaning articulation through and beyond language will be followed in the poems as "Flori de mac" (from the volume Pașii profetului), "Paradis în destrămare" (from the volume Laudă somnului) and "Isus și Magdalena" from the Lucian Blaga's unpublished poems .

Keywords: poetics, adversative structures, articulation of meaning, dialectics, metaphor, polarities

1. Considerații generale:

1. Lucrarea de față are ca scop investigarea structurilor adversative în textele poetice ale lui Lucian Blaga și, prin extensie, articularea sensului poetic *în funcție de*, dar și *dincolo de* structurile lingvistice. În vederea acestui demers, vom re-valorifica/valida construcțiile teoretice a două personalități de o valoare incontestabilă pentru promovarea și cercetarea operelor blagiene: Mircea Borcilă și Mircea Scarlat. Astfel, din punct de vedere metodologic, vom sublinia aspecte importante ale textelor celor doi autori, aparat științific pe baza căruia vom realiza o analiză poetico-stilistică a trei poezii exponențiale pentru cercetarea noastră.

1.1. Articolul lui Mircea Borcilă din 1987, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, cristalizează o teorie coerentă despre modalitățile articulării sensului în textele poetice, precum și un set de criterii de tipologizare a acestora, plecând de la teorii recente – pentru acea vreme – ale poeziei, ale semanticii structurale și culturale și ale metaforologiei. Având ca

„nucleu” distincția blagiană dintre metafora lingvistică și cea culturală (Blaga 349) și concentrându-și atenția asupra fenomenului de „*poesis* discursiv” (Borcilă 186), poeticianul clujean face „posibilă definirea unui prim set de criterii de tipologizare, cu ajutorul căruia să se poată opera disocierea unor categorii funcțional-tipologice fundamentale în domeniul textelor poetice” (188). Construcția teoretică sistematică și solidă propune două tipuri metaforice de funcționare a textelor poetice, ca produse culturale:

- a) tipul metaforic „expresiv”/„plasticizant” (A), cu o finalitate „plasticizantă”, care nu îmbogățește sensurile lumii fenomenale, ci lărgște domeniul de cuprindere al „sensibilității” umane (189). Principiul axiologic-existențial care vertebreează acest tip metaforic este – calchiind după semantica lotmaniană – unul „sintactic”, care mizează pe o viziune poetică de tip aditiv („concatenare” a imaginilor poetice). Această expresie preferată de avangardiști și de Tudor Arghezi livrează, în definitiv, un mod de construcție „diagramatic” (190);
- b) tipul metaforic „revelator” (B), înglobând o finalitate „revelatorie”, adică de îmbogățire a sensului lumii fenomenale, care propune revirimentul unei lumi numenale, conectată cu Universul Empiric prin obiecte-„căi de acces” (189). Fondat pe un principiu axiologic-existențial „semantic”, acest proces metaforic aduce achiziții în planul ontologic al ființei umane, extinzând *ad infinitum* „orizontul de mister”. Poeți precum Ion Barbu și Lucian Blaga reclamă acest regim poetic cu un centru de construcție „simbolic” (191).

Coroborând reperetele teoretice ale lui Mircea Borcilă cu aspectele lingvisticii textului ale lui Eugen Coșeriu, putem ajunge la concluziile parțiale conform cărora modurile de instituire a sensului în poezie, prin organizarea sa interioară, își au rădăcinile primare în limbaj, adică în „plenitudinea funcțională” a limbajului (Coșeriu *apud* Boc 227). Astfel, finalitatea textului poetic este *creația de lumi*, lumi substanțial diferite de lumea cunoscută prin experiență, lumi menite să transfigureze și să transgreseze limitele ontologice *prin* și *dincolo de* limbaj.

1.2. Cu un „nucleu” teoretic asemănător domeniului lingvistic (acela al considerării limbajului ca „instrument” al construcției de lumi), capitolul din *Istoria poeziei românești* (III) interpretează opera poetică blagiană prin comentarea ei din optica sintaxei textuale, pentru că „analiza sintactică e relevantă în cazul de față” (Scarlat 244). Pornind de la *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, Mircea Scarlat identifică ocurența deosebită a două structuri adversative („nu

A, ci B” și „A, dar B”) în construcția sintactică a poemului. Imaginarul poetic debutează printr-o „afirmație prin negație”, versului „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ și nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea” opunându-i-se „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină – ” (Blaga 19). În continuare, polarizarea eu-alteritate (Scarlat 245) este circumscrisă versurilor aflate în raport adversativ: „Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric,/ dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină – ” (s.m. – E.L.). În fine, amplificarea metaforic-comparativă a astrului selenar se datorează unei negări a unui set de valori: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții” (s.m. – E.L.).

Fenomenul constituțiilor textuale pe fundamentul unor scheme adversative nu este o constantă întâlnită numai în poeziile lui Lucian Blaga, ci și în textele sale filosofice ori epice. Scarlat amintește de un exemplu din *Pietre pentru templul meu*, afirmând că „structura din poemul comentat apare și în exprimarea aforistică a aceleiași idei: «datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare»” (Scarlat 246). Considerăm că această idee poate fi susținută și prin alte exemple. În acest sens oferim, drept eșantion, alte patru exemple ale uzitării construcției adversative, prin trei excerpte din cele trei *Trilogii*, iar unul din *Luntrea lui Caron*:

1. Într-o metaforă revelatorie nu interesează așadar numai analogia dintre «a» și «b», ci și dizanalogia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe «a» (s.m. – E.L.) (Blaga 2018a, 393).
2. Considerații de cu totul altă natură, care nu țin nici de teoria cunoașterii, nici de logică, ci de filozofia culturii sau de filozofia istoriei, ne fac să credem că însuși ritmul istoric ne duce spre afirmarea ecstaziei intelectuale ca fel posibil de a gândi pentru o întreagă epocă (s.m. – E.L.) (Blaga 2013, 235).
3. Teoria stilului am dezvoltat-o sistematic, permițându-i ramificări nevisate pînă aici, și asimilînd teritorii ce nu aparțin numai psihologiei sau esteticii, sau unei anume filozofii descriptive a culturii, ci antropologiei, ontologiei și metafizicii (s.m. – E.L.) (Blaga 1996, 8).
4. Intenția mea era să dau poezie care să nu pară traducere, ci să fie poezie. (s.m. – E.L.) (Blaga 2006, 78).

Revenind în spațiul realizării sensului poetic, Mircea Scarlat vede în tiparul adversativ al poemelor lui Lucian Blaga o constantă poetică: el ar institui, pe de o parte, o „tensiune emoțională” și, pe de altă parte, o „alternativă a rezolvării tensiunii” (Scarlat 246). Ocurența acestei „organizări” ideatice și în textele filosofice ale lui Blaga, precum și relevarea acestora în studiile lui Mircea Borcilă validează o consistență a etapizării organice a „operațiilor semantice de articulare a sensului poetic: *diaforică, endoforică, epiforică*” (Terian 328). În această „dinamică metaforică a instituirii sensului” (Boc 232), se urmărește, etapizat, a) prezentarea a două Câmpuri Referențiale (CR) aflate într-o tensiune ireconciliabilă, b) „scurtcircuitarea” acestei tensiuni, grație analogiei, printr-un semantism comun, „scurtcircuitare” realizabilă, fie prin b1) glisarea unui CR către celălalt, fie prin b2) elaborarea unui plan „meta-textual”, care transcende cele două CR, și c) instituirea unui Câmp Referențial Terț (CR III), în care „împăcarea celor două planuri ar fi posibilă” (Mircea Borcilă *apud* Terian 328).

2. Având în vedere coordonatele teoretice precizate anterior, vom încerca, în continuare, să remarcăm, în trei poeme ale lui Lucian Blaga (*Flori de mac, Paradis în destrămăre și Isus și Magdalena*), felul în care organizările sintactice adversative contribuie substanțial la procesul dinamic metaforic, precum și soluțiile poetice pentru aceste „dizarmonii”.

2.1. *Flori de mac* este construită pe șablonul schemei adversative atât de utilizată de Blaga, însă nu după modelul „nu A, ci B”, ci după un altul „A, dar B”, care „marchează contrazicerea așteptărilor declanșate de primul termen al raportului sintactic adversativ” (GALR 643):

Aș vrea să vă culeg în brațe
feciorelnicul avânt,
dar vi-e atât de fragedă podoaba,
că nu-drăznesc,
o, nici la pieptul gândurilor mele
să vă strâng. (s.m. – E.L.) (Blaga 2018b, 79)

Poezia se constituie drept un monolog adresat, o comuniune discursivă între eul liric și florile de mac, motiv al contemplației artistice într-un fundal agrest („cum vă privesc pe malul mării de secară”). Imaginarul este construit, la nivel gramatical, pe opoziția dintre modul indicativ, timpul prezent, un timp factual, al tribulațiilor ființei umane („fluier”, „pătrunde”, „privesc” etc.) și modul condițional optativ, tot timpul prezent, al virtualității intenției poetului (strofele a doua, a treia, a patra și a cincea au ca centru verbal construcția „aș vrea”, urmată de o completivă directă

– „să vă cuprind”, „să vă culeg”, „să vă strivesc”). Nivelul volițional al poetului este dominat de un imaginar violent – „să cuprind”, „să culeg”, „să strivesc” –, corespondent al unei atitudini „paradisice”, dacă ar fi să folosim distincția cunoașterii blagiene „paradisic”/„luciferic”. Acestui registru afectiv agresiv i se opune registrul delicat, tandru și fragil al floralului, năzuința eului poetic fiind blocată de „frăgezimea podoabei” macului.

Cu toate că spectrul floral beneficiază de o interpretare grațioasă, încă din prima strofă acesta capătă și o latură thanatică: surprinderea florilor de mac generează în sufletul poetului o „teamă de moarte”. Ioana Em. Petrescu relevă motivele acestui „incident” poetic: a) culoarea macului este asociată cu „înflăcăratul amurg de vară”, adică cu o imagine progresivă a evanescenței luminii; b) friabilitatea florii evocă melancolia lipsei rezistenței în timp a materiei, ergo a ființei umane; c) există un izomorfism cromatic între mac și sângele asudat de Christos pe muntele măslinilor, sinonim cu „agonia divinului”, activând, astfel, „gândirea mitică” a ocularului descriptiv (Petrescu 95). Pornind chiar de la această poezie, Ioana Em. Petrescu identifică o constantă a liricii blagiene: „imagarul cenușă-polen al morții” (94), în acest poem născându-se o „legendă a macului” după Lucian Blaga. Simplificând teoria, viața (fie ea de ordin mineral, vegetal, animal ori uman) își conține „germenii” morții, ca singură certitudine gnoseologică. Or, această viziune existențialistă se repetă la diferiți filosofi și gânditori ai secolului al XX-lea (v. Martin Heidegger, Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre etc.).

Operatorul adversativ „dar” contrastează, în acest sens, nu numai perechea „agresiv-fragil”, ci și „viață-moarte”. Odată cu această viziune inedită, antinomiile se aneantizează și devin termeni ai unei dialectici organice. Forând mai adânc în articulațiile intime ale poemului și întorcându-ne la procesul de *poesis* discursiv, se poate identifica metafora „revelatorie” „floarea de mac-sângele Mântuitorului”. Pentru tipul metaforic „revelator”, schemă poetică după care este construită și poezia *Flori de mac*, principiul axiologic-existențial „semantic” „se bazează pe presupuziția că anumite fenomene reperabile în planul designațional al lumii date posedă o semnificație prin ele însele, i.e. înainte și în afara procesului de construcție a sensului [...]” (Borcilă 1987, 189). Potrivit acestui principiu descris de Mircea Borcilă, există lexeme „privilegiate” poetic, adică sunt încărcate, așa cum o numește Blaga, cu o „sarcină mitică” (Blaga 2018a, 381). Așadar, „sarcina mitică” a *cuantei referențiale* „floare de mac - sânge” este identificabilă în tezaurul mitologic al matricei stilistice românești, întrucât „în tradiția mito-poetică [macul] e legat de somn și de moarte” (Evseev 107). În *Legendele florei*, Tony Brill colecționează nu mai puțin de patru

legende ale macului culese din diferite zone ale țării (163-176). Cea mai relevantă în contextul poemului blagian ni se pare legenda care înglobează calvarul christic: într-o poveste în care flora este cvasi-antropomorfizată (florile sunt înzestrate cu „darul” vorbirii), macul este o floare cu o morfologie de „cupă”, inițial de culoare albă. În drumul său spre Golgota, flagelat și batjocorit de mulțimea care-l osândește la moarte, Isus se apleacă asupra acestor flori, le sărută, sângele prelingându-se de pe fața sa în „cupa” macilor. Adresarea ni se pare memorabilă și o reproducem ca atare:

– De-acum înainte să fii roșie ca sângele pe care-l porți în cupa florilor tale și ani după ani, să înviezi cu roșul petalelor tale, covorul câmpiilor după tot pământul, purtând în culoarea lor, mărturia suferinței mele. (Brill 1994, 176)

Nu putem afirma cu exactitate dacă Lucian Blaga cunoștea această specifică legendă a macului, însă putem specula asupra acestui fapt, considerând selecția privilegiată a florii de mac, la nivel prototextual, ca fiind nearbitrară. Imaginea macului asimilează o „viziune mitică” și o „geografie mitică” ancestrală și este, așa cum îl numește Mircea Borcilă, un „«punct» sau «cale» de acces («punți de salt») spre planul ontologic secund” (Borcilă 190). Realizarea „saltului semantic”, prin „anularea sensului obișnuit al faptelor, substituindu-li-se o nouă semnificație” (Borcilă 37), îndepărtează definiția ireductibilă a aspectului botanic, pur biologic al florilor de mac și le transpune într-un orizont numenal, printr-un factor „analogic-dizanalogic”: ea este purtătoarea suferinței Mântuitorului și, deci, a thanaticului (element determinant al sentimentului de angoasă ce „încolțește” în sufletul poetului).

2.2. Una dintre poeziile etalon ale liricii lui Blaga, *Paradis în destrămare*, uzitează, la rândul ei, structura adversativă, care construiește un alt set de opoziții. Tectonica poemului respectă o viziune mitică prestabilită, situând imaginarul poetic sub incidența sacrului:

Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins. (s.m. – E.L.) (Blaga 2018b, 138)

Funcționalitatea operatorul poetic adversativ este aceea de a introduce un factor „surpriză”, de a înșela expectanțele cititorilor: fiindcă este lipsit de activitate („nu se luptă cu nimeni”), ar fi absurd ca forțele îngerului să fie secate. Cu toate acestea, el „se simte învins”. Hipotextul acestei poezii este reprezentat de secvența biblică din cartea *Facerii*, corespunzând

surghiunirii din rai a protopărinților Adam și Eva. „Paradis în destrămare” nu este doar o metaforă „revelatorie” pentru societatea modernă aflată în plin proces entropic, cauzat de „surghiunirea” sacrului, printr-o exacerbare a cunoașterii „paradisice”, ci este și o metaforă a incompletitudinii divinului în lipsa umanului. Opera perfectă a lui Dumnezeu se „fisurează” odată cu izgonirea din rai a omului, el reprezentând piesa fundamentală a creației divine. Descuamarea întregului univers este resimțită în întreaga sa arhitectură: oamenii își pierd divinitatea, iar creația divină (*i.e.* îngerii), paradoxal, își câștigă umanitatea. „Umanizarea” angelicului se reproduce, simetric, pe scară ierarhică: primii afectați sunt heruvimii, cei care țin „un cotor de spadă fără de flăcări” (conform imaginarului biblic, aceștia păzesc drumul către grădina Edenului, învârtind săbii de foc), serafimilor „cu părul nins” li se refuză adevărul comprehensibil, deși acced către el: „serafimi cu părul nins/ însetează după adevăr,/ dar apele din fântâni/ refuză gălețile lor” (s.m. – E.L.) (Blaga 2018b, 138). Ascensiunea inerentă făpturilor sacre devine acum prohibită, *anabasisul* convertindu-se într-un *catabasis*: „arhanghelii se plâng/ de greutatea aripelor” (138). „Inversarea” (imaginea barocă a lumii *pe dos*), sugerată de construcția sintactică adversativă, este reluată imaginativ de ipostaza Duhului Sfânt care, de data aceasta, nu mai furnizează limbile de foc, ci „cu pliscul stinge cele din urmă lumini” (138). Drama izgonirii adamice este, de fapt, și drama divinității (sau a întregului regn divin), iar textualizările acestui *mundus inversus* validează teza conform căreia *Paradis în destrămare* ar fi un „«contra-mit» poetic al paradisului tragic” (Colțun 144). Rațiunea Edenului era însuși omul, spațiul paradisiac era construit pentru om, iar în lipsa acestuia își pierde finalitatea.

Prin urmare, o „traducere” a poeziei *Paradis în destrămare* în parametrii teoriei *cuantelor referențiale (cr)* și a *Câmpurilor Referențiale* (v. Terian) va potența o nouă elucidare a operațiilor semantice de anulare a tensiunii dintre termenii antinomici: soluția trecerii într-un plan „meta-textual”. Acest plan care trece dincolo de înțelesurile obișnuite ale textului este posibil mulțumită instituirii Câmpului Referențial Terț (CR III), care face realizabilă conjuncția dintre CR I (planul divinității, reprezentat, aici, prin regnul angelic) și CR II (planul umanității, construit aluziv în text, prin antropomorfizarea cetelor îngerești). Dacă mitologia-„nucleu” a religiei creștine nu recunoaște atributele umane ale angelicului, *noua* lume poetică blagiană nu numai că elaborează un întreg context al „coborârii” divinului în empiric, ci și climatul unui sistem metafizic în care și divinitatea se „îmbolnăvește” în lipsa Omului.

Încă o dată, Blaga nu încearcă să „sugrume vraja nepătrunsului ascuns”, ci oferă un plus de sens acesteia. Justificarea unei asemenea metafore „revelatorii” extinse la două paliere (insuficiența omului fără divinitate și carența divinului fără uman) își are rădăcina în credința poetului de a re-ordona miturile fondatoare ale lumii, îmbogățindu-le „orizontul de mister” (Borcilă 37). Amplificând substanțial universul „secund” – *i.e.* lumea numenală – cu semnificații noi și inedite, textul își exercită *par excellence* funcția sa de *creație de lumi*. Universul de Discurs Poetic instaurează noi coordonate ontologice unde Divinitatea este ea însăși incompletă în lipsa Omului, aidoma înstrăinării umanului de sacralitate.

2.3. Un caz simptomatic pentru funcționalitatea poetico-stilistică a structurii adversative este cel al poeziei *Isus și Magdalena*, poezie scrisă simultan celor din volumul *Poemele luminii*, însă neinclusă de poet în edițiile definitive. Centrul adversativ al acestei poezii îl constituie conjuncția *totuși* (sinonimă parțial cu *dar*, însă cu același rol pragmatico-discursiv):

Isus grăbea spre sat și gândul îi zbură aiurea:
 „În ochii ei era numai păcat
 Și numai crimă
 Era în mâna ei și-n strângerea-i fierbinte –
 Și totuși, nu-nțeleg, o rază ce-i juca-n privire
 Striga și orbitoare mă chema:
 Și-n mine-i Dumnezeu!...” (s.m. – E.L.) (Blaga 2018b, 562)

Poezia, aidoma celor analizate anterior, dezvoltă, de asemenea, un filon religios: este dezvoltată metatextual, cel mai probabil, scena ulterioară exorcizării Mariei Magdalena, căci „Isus grăbea spre sat” (Luca 8:1-3, Marcu 16:9, Ioan 20:1 & Matei 27:56). În urma acestui eveniment, Mântuitorul este devorat spiritual de lumina din ochii posedatei, lumină care „striga și orbitoare mă chema:/ Și-n mine-i Dumnezeu!...”. Astfel că, în ciuda faptului că femeia era cuprinsă de „întunericul” demonic, în adâncul sufletului ei exista încă embrionul luminii și nu ai unei lumini oarecare, ci a Luminii lui Dumnezeu (fascicule de lumină din *Fiat lux!*). Evident, construcția adversativă coagulează cele două Câmpuri Referențiale (CR): CR I, constituit de seria semantică „frumos-divin-bine-lumină” și CR II, alcătuit din seria lexemelor „urât-demonic-rău-întuneric”.

Elementul de noutate poetică, în raport cu suportul textual biblic, este marcat de către siderarea Mântuitorului la aflarea unui fascicul de lumină dumnezeiască. Punctul de fugă ar

fi reprezentat, astfel, de către existența unui element din CR I în mijlocul CR II. Misterul acesta, care reprezintă un „mister” chiar și pentru Isus Christos, este susținut și augmentat prin intermediul „revelației” Mântuitorului din strofa următoare:

Isus grăbea spre sat și soarele spre-apus...
 Isus visa –
 Și ochii-i s-au oprit o clipă
 Pe luciul
 Mocirlelor ce ascundeau în trestie Iordanul...
 O undă de blândețe-i înecă deodată fața:
 „O, soarele, divinul, te orbește cu lumina-i
 Și-atuncea chiar când se răsfânge în noroi....” (Blaga 2018b, 562)

Se poate lesne observa cum se cristalizează aceeași polaritate între CR I și CR II pusă acum în slujba unei singure sintagme „luciul mocirlelor”. Dacă în prima strofă exista o diferență fundamentală între figura masculină a divinității și cea feminină a păcatului, în ultima strofă, câmpurile semantice disparate sunt reunite până la amalgamare într-un întreg, menit să cuprindă atât principiul „frumosului”, cât și pe cel al „urâtului”. Din nou, tensiunea termenilor contrari/antinomici este desfășurată prin trecerea unui CR la celălalt, deci printr-o dialectică. Grație intuiției poetice și filosofice, sunt reconciliate principiul binelui și cel al răului, prin supoziția că există, în ciuda aparențelor, o virtualitate pozitivă (chiar dacă era posedată de șapte demoni, chipul Magdalenei oglindea încă „chipul și asemănarea lui Dumnezeu”). Astfel, tensiunea de ordin simbolic, cea care lucrează în domeniul miturilor religioase, operează și la nivel plastic, odată ce Isus face analogia luminii din ochii întunecați ai Magdalenei cu reflexia soarelui în cercurile concentrice ale mocirlelor. Însă motivarea plastică a poeziei face ca imaginea „mocirlelor” să devină acel „punct de acces”, acea „zonă privilegiată” a universului fenomenal/empiric prin care se „strecoară” substanța misterului transcendentă (din universul „esențelor”).

Construcția metaforei „revelatoare” se păstrează aproape ca în textul din *Flori de mac*: existența a două câmpuri referențiale I și II, dintre care unul este, de fapt, un obiect „privilegiat” mitopoetic și care îl conține pe celălalt, revelare ce suspendă, temporar, tensiunea dintre ele. Diferența specifică a acestui text este sensul, direcția Câmpurilor Referențiale: a) pentru *Flori de mac* translația se realizează dinspre florile de mac, înspre sângele Mântuitorului (mac → sânge), realizând metafora „revelatoare” a „florilor de mac-sângeleui christic”; în timp ce b) în *Isus și Magdalena* glisarea se face dinspre lumina ochilor Mariei Magdalena, înspre lucirea mocirlelor din

apa Iordanului (lumina → lucire; Magdalena → mocirla Iordanului), făcând ca metafora „revelatorie” să se coaguleze prin exercitarea a două funcții *ecuaționale* – *i.e.* de identificare (Borcilă 36).

3. Concluzii

Așa cum am putut observa, organizarea discursivă în funcție de un centru conjuncțional adversativ polarizează, după principiul axiologic-existențial *semantic*, două principii care, inițial, par a fi în perfectă antiteză sau fără a conține elemente izomorfe. Polii opuși existențiali (momentul *diaforic*) pot fi reprezentați de cuplul viață-moarte, cenușă-polen, umanitate-divinitate, fecunditate-sterilitate, violență-fragilitate, frumos-urât, bun-rău, lumină-întuneric etc. Tensiunea dintre cele două elemente antinomice este atenuată (momentul *endoforic*), schematic, fie prin glisarea unui termen spre celălalt, *i.e.* distrugerea antinomiilor prin instituirea dialecticii – este cazul poeziilor *Flori de mac* și *Isus și Magdalena* –, fie prin construcția poetică a unei noi *lumi* (ori Câmp Referențial Terț), în care concilierea termenilor era posibilă (momentul *epiforic*), adică printr-o construcție „meta-textuală” (Mircea Borcilă *apud* Terian 328) – cazul poeziei *Paradis în destrămare*. Acordul privilegiat al structurilor adversative poartă amprenta eului liric, limbajul fiind „materialul” care ordonează universul de discurs poetic, constituit pe fundamentul unei trans-semnificări a ierarhiilor ontologice, iar articularea unui „nou univers” se realizează *prin și dincolo de* „ansamblul” limbajului la toate palierele posibile (morfosintactic, lexico-semantic ori pragmatico-discursiv).

Bibliografie:

- Academia Română. *Gramatica limbii române. I Cuvântul*. București: Editura Academiei, 2005/2008.
- Blaga, Lucian. *Trilogia Valorilor*, vol. I, București: Humanitas, 1996.
- Blaga, Lucian. *Luntrea lui Caron*. București: Humanitas, 2006.
- Blaga, Lucian. *Trilogia cunoașterii*. București: Humanitas, 2013
- Blaga, Lucian. “Geneza metaforei și sensul culturii”, în *Trilogia culturii*, 331-500. București: Humanitas, 2018a.

Blaga, Lucian. *Opera poetică*. ed. îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. București: Humanitas, 2018b.

Boc, Oana. “Metafora și instituirea sensului poetic. O privire dinspre și înspre Blaga”, în *QVAESTIONES ROMANICAE VIII Interferențe și contraste în România VIII* (1), 2020, pp. 226-235,.

Borcilă, Mircea. “Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice”, în *Studii și cercetări lingvistice XXXVIII* (3), 1987, pp 185-196.

Borcilă, Mircea. “Contribuții la definirea tipului poetic al textelor lui Blaga”, în *Cercetări de lingvistică XXXVII* (2), 1992, pp. 133-141.

Borcilă, Mircea. “Teoria blagiană a metaforicii «nucleare»”, în *Steaua XLIV* (8-9), 1993, p. 59.

Borcilă, Mircea. “Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga”, în *Limbă și literatură XLI*, 1996, pp. 28-39.

Brill, Tony. *Legendele florei*. București: Editura „Grai și Suflet” - Cultura Națională, 1994.

Colțun, Gheorghe. “Motive biblice în poezia blagiană”, în *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică și traductologie. Lucrările Simpozionului Național „Explorări în tradiția biblică românească și europeană” III*, 2014, pp. 143-150.

Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 2001.

Petrescu, Ioana E. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. Cluj-Napoca: Dacia, 1989.

Scarlat, Mircea. *Istoria poeziei românești*. Vol. III. București: Minerva, 1986.

Terian, Simina. “Premise pentru o poetică a textemelor”, în *The Proceedings of the “European Integration - Between Tradition and Modernity” Congress*, nr. 5, 2013, pp 326-331.

BLAGA-CIORAN: INCURSIUNI ÎN MARGINEA FIINȚEI

Mihaela-Oana Gogoșeanu

mihaela.gogoseanu00@e-uvv.ro

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract

The following paper focuses on what lies between transcendence and reality, between self and non-self, between bounded and infinite, it focuses on that included third which contradicts Aristotelian logic and which is represented by the margin itself, by the boundary between these concepts, as it is reflected in the texts of Lucian Blaga and Emil Cioran. The role of the limit is analysed especially in those contexts in which, in addition to spatial references, the limit has a figurative meaning, that of term at the intersection of an antithetical binomial that advances the being, in Hegel's vision, towards becoming. Consequently, the paper will refer to texts from Blaga's poetry, where there are twenty occurrences of the word "limit" (Romanian: "margine"), six of which meet the semantic condition mentioned above, but also in Cioran's texts that treat this matter.

Key-words: Lucian Blaga, Emil Cioran, limit, philosophy, being

Obsesia transcendenței, fie ea divină sau profană, a urmărit omenirea dintotdeauna: „Omul contemporan este interesat astăzi de un fel de «înțelepciune» prefilosofică sau primitiv-filosofică [...]. Este vorba de acea năzuință a omului care încearcă, din diferite unghiuri, să arunce, cum zicea Blaga, cu săgeți aprinse în beznă transcendenței” (Surdu 6). În istoria filosofiei, transcendentul a primit mai multe accepțiuni, comentate și de Lucian Blaga în *Trilogia cunoașterii*, unde sunt amintite concepții referitoare la transcendent ale lui Aristotel, Spinoza, Leibniz, Plotin, Schelling, Kant, Bergson sau Hegel. Despre cel din urmă, Blaga remarca: „Hegel își construiește transcendentul, un transcendent care poate să fie în aceeași măsură numit și imanent, printr-o împăcare creatoare a intelectului cu concretul, prin construcții antinomice-sintetice” (*Trilogia cunoașterii* 208). Acest transcendent al lui Hegel reprezintă, într-o oarecare măsură, începutul gândirii ternare, care va introduce în logică, prin studiile lui Ștefan Lupașcu, contrar principiilor logicii clasice, principiul terțului inclus. Deși Ștefan Lupașcu nu continuă demersul lui Hegel, fapt explicat de către Basarab Nicolescu: „triada hegeliană (teză, antiteză, sinteză) se descompune, la rândul ei, în două binare: (teză, antiteză) și (antiteză, sinteză) [n.n. spre deosebire de] terțul inclus [n.n. care] are un caracter necesarmente paradoxal în măsura în care implică unificarea cuplului de

contradictorii reciproc excluzive (A, non-A)” (115-16), important rămâne rolul transcendenței în existența terțului inclus, căci „asasinarea transcendenței este împlinirea gândirii binare.” (25).

Însă, în cadrul acestei expuneri, nu ne vom opri cu precădere asupra transcendenței, ci asupra a ceea ce se află între aceasta și realitate, între *eu* și *non-eu*, între *mărginit* și *nemărginit*, adică vom evidenția acel terț inclus care contrazice logica aristotelică și care este reprezentat de marginea în sine, de limita dintre aceste concepte, așa cum este ea reflectată în textele lui Lucian Blaga și Emil Cioran. Astfel, vom analiza rolul marginii, în special în acele contexte în care, pe lângă trimiterile spațiale, aceasta deține un sens figurat, acela de termen la intersecția unui binom antitetic care înaintea ființa, în viziunea lui Hegel, înspre *devenire*. În acest sens, parcursul nostru va face referire la texte din lirica blagiană, unde sunt douăzeci de ocurențe ale cuvântului „margine”, dintre care șase îndeplinesc condiția anterior amintită, dar și la texte cioraniene care abordează această idee. De altfel, „margine” este considerat un „cuvânt dominant al filosofiei cioraniene” (Ilian 325).

Ordinea în care vom supune textele analizei se bazează pe atitudinea față de margine, de limită relevantă în textele blagiene: trecem de la dorința de a transgresa limita sau de a o doborî cu scopul de a o reconstrui în vederea obținerii armoniei, la distrugerea ei completă, ca mai apoi, să observăm o rezervă în a mai depăși *marginea*, care va culmina cu o interiorizare completă, chiar cu interiorizarea lumii, urmărind, astfel, un grafic sub formă de parabolă a intensității cu care eul liric blagian se raportează la elementul pus în discuție.

Pornim de la poemul *Un om s-apeacă peste margine*, ce sugerează încă din titlu căutarea unei noi lumi, sondarea acesteia: „M-aplec peste margine:/nu știu – e a mării/ori a bietului gând?”. Aplecarea peste margine nu este altceva decât ceea ce Gabriel Liiceanu asocia cu lexemul grecesc *peira*, adică acea „încercare” a limitei, care trimite la idee (168), o ieșire din sine în vederea înfăptuirii actului creator, a obținerii cunoașterii și a autenticității. „Tărâmul” de care aparține marginea este necunoscut, motiv pentru care gestul creatorului presupune un risc, deoarece, după cum nota Aristotel, „marginea trebuie să mărginească ceva, nu să se mărginească cu ceva... Se întâmplă astfel ca unele lucruri să fie mărginite și să se învecineze cu ceva, altele să fie mărginite, dar să nu se mărginească cu nimic” (172). Astfel, pe de-o parte, poate fi vorba despre *marginea mării*, simbol al căderii în abis, în neant, în haos, marea căpătând în acest poem o conotație negativă, aspect consemnat și de exegetul Ion Pop: „*Un om s-apeacă peste margine* atestă valorizarea negativă a mării (adîncului) ca spațiu al căderii într-o materie haotică” (174). De asemenea, ținând cont de studiile de filosofie a culturii realizate de Lucian Blaga, putem considera

această alegere a marginii unui element acvatic, precum marea, ca nefiind întâmplătoare, deoarece cultura antică greacă asociază ideea de margine, de limită cu cea a mării de care existența îi era foarte strâns legată. Ba mai mult, în viziune homerică, Oceanul (fluviul care înconjură pământul) reprezenta „limita ultimă, despărțitoare a ființei de neființă” (Liiceanu 164).

Pe de altă parte, cealaltă *marginie* este cea a *gândului*, care poartă semnificațiile unui hotar cu infinitul existențial, spațiul unde autenticitatea poate fi dobândită. Totuși, în cadrul acestui text, marginea este a *bietului gând*, evidențiindu-se acest marasm al eului liric, care, ajuns la o anumită limită, își caută refugiul într-un element considerat de Emil Cioran ca fiind singura salvare din „moarte”: „Căci după ce ai atins limitele vieții, după ce ai trăit cu exasperare tot ceea ce oferă acele margini periculoase, gestul zilnic și aspirația obișnuită își pierd orice farmec și orice seducție. Dacă totuși trăiești, aceasta se datorează capacității de obiectivare prin care te eliberezi prin scris de acea încordare infinită. Creația este o salvare temporală din ghearele morții.” (*Opere I* 11).

Contemplarea marginii pare să-l fi acaparat cu totul pe eul creator, al cărui *suflet* cade brusc *în adânc*. Căderea însă nu pare a fi controlată (deoarece acesta nu se aruncă peste margine, ci doar se apleacă peste aceasta), ci este asociată mai degrabă unei pierderi de sine, unei lipse de control a propriei subiectivități, pe care o sublinia și Emil Cioran *la marginile vieții*: „La marginile vieții ai senzația că nu mai ești stăpân pe viața din tine” (*Opere I* 12).

Absorbit de „ispitele” marginii într-un abis (unitate concepută ca fiind infinită) căruia, în mod paradoxal, i se așteaptă sfârșitul („Sufletul îmi cade în adânc/alunecând ca un inel/dintr-un deget slăbit de boală./[...]Vino sfârșit.”), căderea în haos, la fel ca în filosofia cioraniană, este totodată și începutul unei ascensiuni a eului, dar și începutul actului creator, care întotdeauna își va cere tributul, neputându-se înfăptui decât din *boala* care aruncă artistul în genuni ce se dovedesc a fi răsturnate, cu valori pozitive: „Cine nu iubește stările haotice nu e creator, iar cine disprețuiește stările malade n-are drept să vorbească de spirit” (*Opere I* 53); „Tot ceea ce e profund în lumea aceasta nu poate răsări decât din boală. Ceea ce nu răsare din boală n-are decât o valoare estetică, formală. A fi bolnav înseamnă a trăi vrând-nevrând pe culmi. Dar culmile nu indică neapărat înălțimi, ci și prăpăstii, adâncimi. A trăi în culmile disperării este a atinge cele mai groaznice abisuri. Nu există decât culmi abisale, deoarece de pe adevăratele culmi te poți prăbuși oricând. Și numai în asemenea prăbușiri atingi culmile.” (*Opere I* 53, 82).

Surparea marginii mai poate reprezenta, din punctul de vedere al filosofiei ființei a lui Heidegger, *o cădere din sine în sine*: „*Dasein*-ul se prăbușește din el însuși în el însuși, în lipsa de teren ferm și în nimicnicitatea cotidianității neautentice. Însă această prăbușire, datorită nivelului

public de explicitare, îi rămîne ascunsă *Dasein*-ului, pînă într-atît încît ea este explicitată ca «ascensiune» și ca «viață concretă».” (*Ființă și timp* 242). Din această perspectivă, căderea nu ar mai avea o valență pozitivă, ci una negativă, a unei prăbușiri în neant a ființei.

La prima vedere, ultimele două versuri ale poeziei („Altceva nimic, nimic,/nimic.”) par să susțină această idee desprinsă din filosofia heideggeriană, însă privită în ansamblu, ultima strofă („Pe coate încă o dată/mă mai ridic o șchioapă de la pămînt/și ascult./Apă bate-ntr-un țarm./Altceva nimic, nimic,/nimic.”) ne indică mai degrabă primul traseu interpretativ. Aflat într-o stare pasivă, eul liric încearcă să cuprindă universul prin ascultare, ca o încercare de a armoniza haosul, fapt care se și întîmplă, prin găsirea unei noi „marginii”, țarmul, care în filosofia greacă reprezenta „*dincolo*”-ul. Prin crearea unei noi limite, se întîmplă exact ceea ce menționa Emil Cioran într-un articol referitor la *Psychologie der Weltanschauungen* de Karl Jaspers, unde acesta identifica faptul că „Formele mărginitului pot fi [...] alese conștient printr-o întoarcere din abisul nihilismului” (*Opere II* 311). Marginea reconfigurată reprezintă ieșirea din obscuritate și transformarea acesteia în existență: „Drumul către ființă stă sub năzuința către o limită” (Liiceanu 202).

Un om s-apeacă peste margine prezintă, după cum remarca Eugen Todoran, o transiență a neantului, încărcată de sens existențial (*Mitul poetic II* 339). Odată ce este depășită marginea cotidianului, *nimicul* de dincolo se dovedește a fi o altă ipostază a lumii, prin care aceasta se face cunoscută oamenilor. Astfel, cunoașterea, fără de care creația nu ar putea exista, necesită o scufundare în apele abisale.

Tot marea și senzația de umed înconjoară și cadrul marginal următor, conturat în *Ulise. Marginea*, de această dată *a timpului*, aparține tot unor antipozi, cu aceleași caracteristici ca și *marginea mării* sau *a gândului* din poemul anterior. Este vorba despre *Hades*, a cărui etimologie – „Hades, *grec* [De a-vides = nevăzutul]” (Vertemont 163) – ne trimite la nevăzut, abis, neant, prăpastie, și despre *culmile în nimb*, luminozitate, înălțime, desăvârșire: „Catargul putrezește/la margine de timp,/acolo între Hades/și-acele culmi în nimb”. Diferența aici este că marginea nu este niciodată complet pierdută. Din contră, *marginea timpului* este încadrată între alte două margini, evidențiate de cele două țarmuri: cel spre care se îndreaptă șerpii, „Doar șerpii taie apa/spre-un țarm ghicit în zare”, și cel pe care se află Ulise, „Dar pe liman ce bine-i/să stăm în necuvânt –”.

Exegeza lui Eugen Todoran consideră această poezie o reinterpretare poetică a mitului lui *Ulise* ca aventură „a limbajului în actul poetic”. Astfel, „pe îndrăznețul aventurier pe drumurile «întoarcerii» spre propria lui casă, în întinsele «mări» ale Tăcerii, ispășit de vraja Cuvîntului, spre «țarmuri» din zare, nu-l mai cheamă în urmă furtuni și vrăji uitate” (*Mitul poetic I* 184-85). Ulise,

atât ca erou al *Odisseii*, cât și ca actant în poezia blagiană, este un doritor al aventurilor care l-ar putea pune în posesia unei cunoașteri absolute. Întors acasă, în varianta reinterpretată, acesta constată că amintirile, acum *urme ale unor răni*, l-au făcut să conștientizeze însemnătatea propriei ființe, care are capacitatea de a auzi și în tăcere, adică de a recepta mesajul universului, și, implicit al artei, al poeziei, care ia ființă chiar acolo, pe țărmul mării. Interesant este că Emil Cioran vede poezia ieșind la lumină din același topos: „Poezia s-a născut la marginea mării; [...] Este oare o probă mai sigură pentru care nu există o mare veselă?” (*Opere I* 756).

Ducându-și la capăt ambele misiuni (întoarcerea acasă pentru eroul homeric, respectiv săvârșirea actului creator, capacitatea de contopire cu universul, de receptare a ideilor, pentru eroul mitului reinterpretat), *marginea* aflată între *Hades și culmi* nu mai este un obstacol, o limită care odată depășită transportă ființa umană într-o altă formă a sa și care face posibilă acea „autotranscendență” pe care Basarab Nicolescu o pune în relație de sinonimie cu evoluția („Evoluția noastră este o autotranscendență.”) (101), ci o margine corespondentă verbului grecesc τὸ τέλος (*to telos*), care desemnează „o trăsătură fundamentală a ființării, el neînsemnând nici «țintă de atins», nici «scop», ci «capăt», «sfârșit». «Sfârșit» nu este aici defel înțeles într-un sens negativ, ca și cum o dată cu el ceva nu poate merge mai departe, nu mai funcționează și încetează. Sfârșitul (*Ende*) este o sfârșire (*Endung*) în sensul de «sfârșire plină», desăvârșire (*Vollendung*). Limita și sfârșitul reprezintă acel ceva prin care ființarea începe să fie.” (Heidegger, *Introducere în metafizică* 86). Această deplinătate poate fi sugerată și din punct de vedere gramatical, Heidegger făcând distincția între noțiuni printr-o terminație, un morfem ce se așază la sfârșitul cuvântului, întocmai spre completarea, spre desăvârșirea acestuia.

Deși poate reprezenta apropierea de perfecțiune sau chiar perfecțiunea, pusă în același context cu divinitatea, *marginea* nu are acest rol, ci acela de a sublinia limitările ființei în comparație cu divinitatea capabilă de transcendență absolută. Semnificativă este prima strofă a poeziei *Alesul*, „Voinicelul de șapte ani/se călește lângă cei bolovani/la marginea satului./Ca-n marginea lumii și-a leatului.”, unde structurile de tip *margine+determinant* au același scop: delimitarea cognoscibilului de incognoscibilul care poate genera aprehensiunea. Această teamă de necunoscut, de un posibil pericol devine la rândul său o limită, dar care nu se opune cu adevărat libertății, deoarece, pe de-o parte, aceasta poate reduce până la epuizare posibilitatea depășirii contururilor a ceea ce este cunoscut, dar pe de altă parte, nu îngreădește posibilitatea de a transgresa sau nu limitele autoimpuse. Ignorarea fricii o transformă pe aceasta, în viziunea lui Liiceanu, într-o componentă a curajului: „Primejdia care mă amenință acum este la fel de concretă ca aceea pe

care o trăiesc într-o avalanșă, într-un cutremur sau într-un atac la drumul mare. Numai că de data aceasta eu sînt cel care o provoacă; ea este înscrisă de la bun început în însăși hotărîrea mea. Hotărîrea mea este avalanșa, cutremurul, atacul la drumul mare. M-am expus primejdiei cu bună știință, mi-am asumat-o, am făcut-o să se nască și mă duc în întîmpinarea ei. Făcînd astfel sînt curajos. Făcînd astfel îmi este totodată frică. Dar frica aceasta, care este o componentă a curajului, care s-a născut din libertatea hotărîrii mele.” (50).

Ocurențele marginii se află aici pe poziții de egalitate, construind termenii unei comparații: „la marginea satului./Ca-n marginea lumii și-a leatului.”. Astfel, pe de-o parte, se regăsește *marginea satului*, care „constituie orizontul universului locuibil și cognoscibil” (Braga 134), iar de cealaltă parte, *marginea* unor elemente infinite, adică *a lumii și a leatului*. Această punere pe aceeași linie a celor trei limite subliniază diferența dintre om și divinitatea capabilă de transcenderea absolută, depășind orice hotar cu aceeași ușurință. De altfel, *voinicelul*, care nu este altul decât Iisus Hristos, *Fiul Omului*, este el însuși un terț inclus, o margine – cea dintre om și Dumnezeu, cea dintre *eternitatea și vremelnicia* care s-au intersectat prin întruparea lui Dumnezeu în om: „eternitatea a despicat vremelnicia ca o pană, făcîndu-se vizibilă.” (Blaga, *Trilogia culturii* 175).

Afirmația lui Eugen Todoran referitoare la poezia *Alesul* conform căreia, „ca urmare a ascunderii lui în transcendența absolută, «întruparea» este mai aproape de eresul păgîn al «umanizării» lui Dumnezeu, decît de doctrina creștină a «nașterii» lui în om” (*Mitul poetic I* 279), apropie viziunea lui Lucian Blaga din acest text de cea a lui Emil Cioran, care la rîndul lui pune pe primul loc latura umană a lui Dumnezeu: „Detest în Iisus tot ce e predică, morală, idee și credință. Să ne fi dat pace și să nu ne mai fi tulburat cu atîtea idealuri și credințe. [...] Iubesc la Iisus momentele de îndoială și de regret, clipele cu adevărat tragice din existența lui.” (*Opere I* 131).

Ființa umană pare să fie cea care se dilată cuprinzînd eternitatea și divinul. Această expansiune a propriei existențe pregătite de contopirea cu universul este conturată și mai clar în *Monolog*, unde „rostitorul de altădată al discursului elegiac despre limitele făpturii («M-aplec peste margine/nu știu — e-a mării/ori a bietului gând») [...] afirmă acum sensul înalt al existenței, siguranța așteptării rodului ce trebuie să vină. Departe de a fi limitativă și mutilantă, reintegrarea în arhitectura supremă a Creației îngăduie «lărgirea» ființei, reluarea contactului cu elementele înnoite, amintind de perfecțiunea «corolei de minuni»” (Pop 71). Această schimbare de atitudine asupra căreia atrage atenția exegetul Ion Pop este marcată și în text, prin formula „Salută tu –

anul!”, care sugerează noul început, ce din perspectivă cioraniană este singurul capabil de a menține viața („Nu-i viață decât unde este un continuu început”) (*Opere I* 199), însă acesta se situează la polul opus față de eul din textul liric blagian, nefiind un creator de începuturi: „iar noi n-am făcut decât să sfârșim viața în fiecare clipă, și ce este toată ființa noastră decât un etern sfârșit?” (*Opere I* 199).

Exuberanța ființei este relevată în primele două versuri ale celui de-al treilea catren: „Salută tu – anul! Lărgeste-ți ființa și peste/cea margine crudă care te curmă”. Năzuința limitei nu mai există. Marginea nu mai este depășită și reconfigurată, nu mai reprezintă echilibru, ci se dorește a fi complet distrusă, deoarece este *crudă* și *curmă* prin limitare, prin impunerea barierelor între individ și universul cu care acesta dorește să se contopească. Eul dorește să-și piardă individualitatea, „să redevină — cum spunea poetul altădată — «unul dintre mulți»” (Pop 71). O exortatie la depășirea contururilor individualității realizează și Emil Cioran în *Cartea amăgirilor*: „În fiecare clipă să fii la marginea ființei tale; iar pentru acele clipe în cari n-ai putut ajunge la această margine, gândește-te la compensația momentelor cari le-ai trăit *dincolo* de această margine, *dincolo* de barierele individuației, când, prins într-o exaltată furie internă, ai ajuns la așa înălțimi și la așa prăpăstii, încât ființa ta n-a mai fost prezentă numai ca ființă, ci și ca tot ceea ce nu mai e ea. Viața nu e trăită cu intensitate decât atunci când simți că ființa ta individuală nu mai poate suporta o bogăție de trăiri atât de mare. A trăi la marginea ființei înseamnă a deplasa centrul tău în arbitrar și în infinit, într-un arbitrar total. [...] Nu există un salt în infinit fără spargerea barierelor individuației.” (*Opere I* 204-05).

Frenezia cu care este prezentată această dorință de a dărâma orice limită între om și infinitate mai este întâlnită la Lucian Blaga în volumul *Poemele luminii*, acesta, probabil, fiind și motivul pentru care *Monolog* îi amintea exegetului Ion Pop de *perfecțiunea „corolei de minuni”*. De asemenea, Simion Mioc remarca faptul că: „Poemele luminii sunt străbătute de elanuri de des-mărginire a eului poetic, de con-topire cu Universul, întrucât Eul și Lumea reprezintă manifestări ale aceleiași substanțe energetice” (92). *Monolog* devine un exponent al *non-marginii*. Pentru a evidenția și mai bine acest fapt, vom supune unei scurte analize, din această perspectivă a *des-mărginirii*, trei poeme din volumul de debut, care pe lângă tema comună, conțin și un motiv opus marginii, *nemărginirea*. Este vorba despre *Vreau să joc!*, *Dar munții – unde-s?* și *Stelelor*.

În *Vreau să joc!*, „tensiunea paroxistică a ieșirii din sine” (Pop 25) este relevată în versurile „săgeată vreau să fiu, să spintec/nemărginirea,/să nu mai văd în preajmă decât cer,/deasupra cer,/și cer sub mine —”. Se observă categoric această dorință de *mutare a centrului în*

arbitrar, unde nu există nicio margine, singurul reper de natură spațială fiind cerul, care de altfel poartă însemnul infinitului. În acest text, pare că eul liric a pus în aplicare ceea ce își propunea în *Monolog*. „Forme ale dorinței de participare la existența universală și de anulare a izolării capătă [...] un accent extrem în *Vreau să joc!*” (Gană 24).

Tot o contopire cu universul are loc și în cea de-a doua strofă a poeziei *Dar munții – unde-s?*, valorificată, de data aceasta, printr-un sărut al nemărginirii, al universului cu rațiunea și spiritualitatea eului liric, ascunse sub motivele frunții și al pieptului: „Eu am crescut hrănit de taina lumii/și drumul meu îl ține soarta-n palme,/nemărginirea sărutatu-m-a pe frunte/și-n pieptu-mi larg/credința mea o sorb puternică din soare.”. Aici, „Sărutul este un simbol al uniunii și al adeziunii reciproce [...] este semnul unității”(Chevalier și Gheerbrant 199-200), astfel, acesta indică această lipsă a barierelor între ființă și universal, care duce la o uniune cu *totul*.

Ultimul poem din această categorie, *Stelelor*, întreține această fervoare a cuceririi infinitului și, implicit, de înlăturare a limitelor: „Pribeag cum sunt,/mă simt azi cel mai singuratic suflet/și străbătut de-avânt alerg, dar nu știu – unde./Un singur gând mi-e rază și putere:/o, stelelor, nici voi n-aveți/în drumul vostru nici o țintă,/dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea!”. Lipsa de scop subliniată în aceste versuri poate fi asociată unei pierderi a sensului lumii. Această *pribeagire* fără o destinație clară este, în viziune cioraniană, un efect al infinității lumii: „Lumea n-are nici un sens nu numai fiindcă este irațională în esența sa, dar și fiindcă este infinită” (*Opere I* 133).

Se poate observa că, deși atât Lucian Blaga, cât și Emil Cioran aspiră la acest trai *la marginea ființei*, singurul capabil de a oferi o existență deplină, intensă (având în vedere doar această etapă de creație la Blaga, care anulează orice margine), aceștia se raportează diferit la ideea *saltului în infinit*. În timp ce primul pare a fi cuprins de exaltare, după cum s-a observat în textele mai sus prezentate, cel de-al doilea este mai degrabă reticent, Cioran considerând această experiență ca fiind riscantă („De aici [n.n., de la deplasarea centrului propriu în infinit] începe existența să devină o aventură riscată pe care poți muri oricând și de aici începe să te doară saltul în infinit.”) (*Opere I* 205), iar trăirea ei fără rezervă este proprie oamenilor fără scopuri precise și idealuri accesibile: „Să trăim, fiindcă lumea n-are nici un sens. Dacă n-avem scopuri precise și idealuri accesibile, să ne aruncăm fără nici o rezervă în vârtejul teribil al infinitului, să urmărim ondulațiile lui în spațiu, să ne consumăm în focurile acestui vârtej, în căldura lui îngrozitoare, să-l iubim pentru nebunia lui cosmică și pentru anarhia lui totală.” (*Opere I* 133).

Această rețineră pare să-l cuprindă, totuși, și pe Blaga în cadrul poeziei *Dacă m-aș pierde*, unde poetul exprimă aceeași dorință de ieșire din sine, de a deveni una cu universul, dar cu aceeași rezervă pe care o consemna Cioran. Încă din titlu, ezitarea se resimte prin utilizarea lui „dacă”, o conjuncție ce exprimă condiția, dar nu impune necesitatea îndeplinirii ei. Prima strofă, „Dacă m-aș pierde în toate/și-aș rămânea fără nume/așa ca o pană căzută din zbor, din aripa pajurei,/n-aș mai fi singur pe lume.”, prezintă solitudinea ca fiind cauza pentru care eul liric își dorește această pierdere a individualității, deoarece, la fel ca la Emil Cioran, care își adresează discursul *celor mai singuri*, existența la marginea ființei și dincolo de ea este singura modalitate de curmare a singurătății.

Procesul de transgresare a limitei, iar mai apoi de expansiune a eului are nevoie de un stimulent, care la ambii scriitori este de natură auditivă. Cioran asocia acest fenomen cu muzica: „Este extrem de penibil să trăiești momente muzicale cu *distanța* de muzică, să simți cum nu poți tresări, deși ar trebui să te impresioneze; este extrem de penibil să fii obiectiv ascultând muzica. Ființa ta nu se avântă într-un elan, nu simte că ar trebui să urle, să plângă sau să se topească, nu participă la un ritm de frenezie generală și nu se încântă de plăcute undulații. Distanța de muzică te împiedică să te realizezi intern, să crești, să te dilatăți și să plesnești. [...] Orice stare muzicală n-are valoare decât întrucât ne anulează conștiința limitării în spațiu și ne dizolvă sentimentul existenței în seria temporală.” (*Opere I* 205). În timp ce, în textul blagian, acesta este asociat unui *glas* plin de pasiune, care pare a avea atât origini interioare, cât și exterioare, fiind receptat atât cu *urechea*, cât și cu *inima*, rolul său fiind același, de a suprima orice limită: „Dacă de-un glas, de-un singur, de unul/ce-și culcă ardoarea-n urechea și-n inima mea,/cu-adevărat m-aș pătrunde,/marginea mea s-ar curma.”. Melanjul interiorului cu exteriorul este constatat și de către Cioran: „Nu pot vorbi de infinit fără să simt un vârtej interior și unul exterior.” (*Opere I* 132). Astfel, am putea afirma că glasul din poezia blagiană nu este altceva decât o chemare spre libertate a infinitului. Aceeași întâlnire a vieții interioare cu cea exterioară o sublinia și Eugen Todoran referindu-se la *Dacă m-aș pierde*, menționând că aceasta are rolul de a presimți „o unitate ascunsă între cele două lumi.” (*Mitul poetic I* 135).

Faptul că textul nu transmite cu exactitate dacă eul liric alege sau nu acest drum poate fi interpretat și ca o teamă de libertatea deplină. În acest caz, *marginea* nu mai este o limită, un obstacol în fața unui infinit cu valori pozitive, ci ar reprezenta esența umană în fața unui infinit neantizat din cauza faptului că ființa umană nu îl poate gestiona și pentru care, cu toate frumusețile lui, efortul uitării de sine ar fi prea mare: „Dacă-aș uita cine sunt, trădându-mă pentru o altă lumină/în

trupul meu osul s-ar face aur./Privighetoarea în noapte/de sufletul meu nu s-ar feri ca de-o rea vizuină.”. Indomptabilul paradoxal al libertății este pus în evidență și de Emil Cioran: „Libertatea este un jug prea mare pe capul omului. În teroarea cea mai feroce, el este mai sigur decât pe căile libertății. Deși a fost concepută ca suprema pozitivitate, libertatea n-a încetat niciodată a-și descoperi reversul ei negativ. Drumul sigur al prăbușirii este libertatea. Omul este prea slab și prea mic pentru infinitul libertății, încât acest infinit devine un infinit negativ. În fața lipsei de margini, omul își pierde propria lui margine. Libertatea este un principiu etic de esență demonică. Paradoxul este irezolvabil. Libertatea este prea mare și noi suntem prea mici. Câți dintre oameni au meritat-o? Omul iubește libertatea; dar îi e frică de ea.” (*Opere I* 372).

Reticența din *Dacă m-aș pierde* culminează într-o interiorizare totală a universului în *Inscripție*, unde ființa nu mai doboară limitele pentru a accede în infinitate, ci înglobează universul în sine, interiorizându-l, pentru ca mai apoi să ia naștere actul creator. Eul liric se transformă într-un receptacol al existentului, deoarece interioritatea lui este singura fără de margini, un abis cu valori pozitive, care poate cuprinde universalitatea, aceasta fiind cea care de data aceasta cea care depășește marginile: „Cuvintele pe care nu le rostim,/cuvintele ce rămân în noi,/descoperă și ele, fără margini, făptura./[...] /Și pretutindeni prin toate/își pune temei poezia.”. Această *transcendență interioară* poate fi identificată cu ceea ce Alexandru Petrescu definește ca fiind o transcendență de tip husserlian: „«transcendența» husserliană nu este exterioară subiectului, nu este identificată cu o ființă (supremă) ce ființează dincolo de sfera umanului, ci, s-ar putea spune, este una care se dezvoltă în imanență. Actul transcenderii nu este orientat în afara sinelui, ci în interiorul lui.”(Petrescu 92-3).

Drumul către universalitate prin interiorizare al *ființei abisale și fără de margini* prin care ia naștere *poezia* este configurat și de Emil Cioran: „Adevărata interiorizare duce la o universalitate, inaccesibilă acelor cari rămân într-o zonă periferică [...] resursele lirice ale subiectivității indică o prospețime și o adâncime lăuntrică dintre cele mai remarcabile”(Opere I 7). Evanescentă în poezia anterioară, fervoarea de a transgresa marginile, de a le suprima este aici inexistentă. Adevărata universalitate se află înăuntrul ființei, singurul spațiu cu adevărat nelimitat. În *Inscripție*, *mutarea centrului în infinit* este răsturnată, transformându-se într-un infinit mutat în centrul făpturii.

După cum am putut observa în cele menționate mai sus, atât Lucian Blaga, cât și Emil Cioran fac referiri la ideile de *limitat* și *infinit* prin judecăți antitetice, contradictorii, dar nu în raport unul față de celălalt, deoarece am putut vedea cum ideile celor doi sunt adiacente de cele mai multe

ori. Contradicția are loc în raport cu sine, ambii aderând la o anumită concepție, ca mai apoi să îi susțină și contrariul. Inconsecvența aceasta este considerată de către Emil Cioran dovada clară a profunzimii sentimentelor, dar și a faptului că *limita a fost încercată*, în sensul în care explicam acest termen la începuturile demersului nostru, deoarece „oamenii cari au numai câteva stări sufletești și cari niciodată nu ajung la limită nu se pot contrazice, fiindcă puținele tendințe din ei nu se pot determina în opoziții.” (*Opere I* 52).

Astfel, având în vedere subiectul cercetării noastre, marginea situată între acești antipozi capătă diferite valențe, acestea putând fi asociate în perechi antitetice: marginea reconstruită și marginea dărâmată, marginea ca desăvârșire și marginea ca obstacol, marginea „stâlp” în haosul mundan și marginea care curmă, marginea și non-marginea. Toate aceste „salturi” nu reprezintă altceva decât conjugări ale existenței cu non-existența, ale limitatului cu infinitul, ale interiorității cu exteriorul, ale cognoscibilului cu incognoscibilul, ale eului cu non-eul pe care marginea le separă și totodată le unește.

Deși poate par doar influențe livrești, îndeosebi din filosofii lui Hegel sau Heidegger, dar și ale altor gânditori care au abordat subiectul ființei, al transcendenței și al infinitului, sau chiar influențe ale propriilor filosofi, din aceste raportări contradictorii la ideea de margine nu trebuie ignorat statutul de artiști al celor doi, deoarece jocul cu limita al artistului este, în fapt, după cum afirma Gabriel Liiceanu, geneza actului creator: „El (n.n. artistul) are cunoașterea închiderii în limită și formă, care premerge deschiderii în prezență a operei. El deține punctul de pornire ca moment încheiat (*peras* și *morphe* ca *telos*, ca sfârșit) și, tocmai de aceea, el are pricepere în modul de a proceda, de a trece la realizarea operei. Fără acest *sfârșit anticipativ* nașterea operei nu este cu putință. Artistul este, așadar, *un agent al limitei*, cel ce o poartă în sine, cel care are cultul ei, care o cultivă, o experimentează, care așază în limită și care, astfel, face ca ceva să ajungă la prezență, deci *să fie*.” (205-06).

Concluzionând, am putea afirma că ideile lui Lucian Blaga și Emil Cioran se află în concordanță în ceea ce privește depășirea limitelor înspre acea *autotranscendență* cu rol evolutiv. Atât transgresarea limitei, cât și distrugerea, păstrarea sau chiar crearea limitei au o față și un revers, fapt normal ținând cont de „prezența antinomicului, într-un sens incomprehensibil pentru noi, în însăși firea transcendentului.” (Blaga, *Trilogia cunoașterii* 210).

Bibliografie:

- Blaga, Lucian. *Opera poetică*. Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, București. Humanitas: 2018.
- . *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
- . *Trilogia cunoașterii*. București: Humanitas, 2013.
- Braga, Corin. *Geneza lumilor imaginare*. Ediția a II-a, revizuită, studiu introductiv de Călin Teuțișan. București: Tracus Arte, 2013.
- „Sărut” Def. la. Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Volumul III (P-Z). București: Artemis, 1994.
- Cioran, Emil. *Opere I. Volume*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.
- . *Opere II. Volume. Publicistică. Manuscrise, Corespondență*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.
- Gană, George. *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București: Minerva, 1976.
- Heidegger, Martin. *Ființă și timp*. Trad. din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București: Humanitas, 2003.
- . *Introducere în metafizică*. Trad. din germană de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București: Humanitas, 1999.
- „Hades” Def. la. Vertemont, Jean. *Dicționar al mitologiilor indo-europene*. Trad. de Doina Lică și Lucian Pricop. Timișoara: Amarcord, 2000.
- Ilian, Ilinca, „Margine” Def. la. Constantinovici, Simona (coord.; pref.). *Dicționar de termeni cioranieni*. Vol. I (A-M). Timișoara: Editura Universității de Vest, 2020.
- Liiceanu, Gabriel. *Despre limită*. București: Humanitas, 2010.
- Mioc, Simion. *Anamorfoză și poetică*. Timișoara: Facla, 1988.
- Nicolescu, Basarab. *Ce este realitatea? Reflecții în jurul operei lui Stéphane Lupasco*. Trad. din lb. franceză de Simona Modreanu. Iași: Junimea, 2009.
- Petrescu, Alexandru. *Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia științei*. Timișoara: Eurobit, 2003.
- Pop, Ion. *Lucian Blaga: universul liric*. București: Cartea Românească, 1981.
- Surdu, Alexandru. *Gândirea speculativă: coordonate istorico-sistematice*. București: Paideia, 2001.
- Todoran, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul poetic*. Vol. I. Timișoara: Facla, 1981.
- . *Lucian Blaga. Mitul poetic*. Vol. II. Timișoara: Facla, 1983.

FRĂMÂNTĂRILE OMULUI CREATOR ÎN „TINDA ÎNFĂPTUIRII”. MEȘTERUL MANOLE LA LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA

Florina-Maria Andercău

florina.andercau00@e-uvv.ro

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract

For a vast period of the human history, the whole universe has been perceived as creation. In a created cosmos people create following the example of divinity and “any creation has a model: the way in which gods created the Universe” (Eliade, Sacrul și profanul 25). Lucian Blaga illustrated this fact in one of his poems in his unique manner: “Through all eras/ what a clod in torment!/ Under all spheres/ Everything begets” (Through all eras, t. n.). Creation is the wonderful constant of existence through aeons. This paper will analyse how the creator’s condition is unfolded in two dramatic texts which belong to different literary periods of Romanian literature: Meșterul Manole by Lucian Blaga and Meșterul Manole by Valeriu Anania.

Key words: creation, destiny, love, Master Manole, sacrifice.

„Purces-am în lume/ pe punți de baladă...”

(Cântăreți bolnavi, Lucian Blaga)

Impulsul creator are motivații profunde, resorturi ce se regăsesc în însăși umanitatea noastră. Lumea, ca aglomerare de fapte concrete, nu a fost niciodată în măsură a satisface „capacitatea existențială a omului” (Blaga 167): „A exista ca om înseamnă din capul locului a găsi o distanță față de imediat prin situarea în mister. Imediatul nu există pentru om decât pentru a fi depășit. Imediatul există pentru om numai ca pasaj. Ca simptom al unui altceva, ca signal al unui *dincolo*” (Blaga 168-169). Această situație privilegiată are și consecințe pe măsură: „Situarea în mister, prin care se declară incendiul uman în lume, cere o completare; situației îi corespunde un destin înzestrat cu un permanent apetit; nevoia de a încerca o revelație a misterului. Prin încercările sale revelatorii omul devine însă creator, și anume creator de cultură în genere” (Blaga 169). „Existența în orizontul misterului și în vederea revelației” (Blaga 175) este un dat fundamental, intrinsec ființei umane, căreia i se oferă două modalități de revelație: actele de cunoaștere și cele plăsmuitoare (Blaga 176). Blaga formulează tranșant esența acestei condiții: „Pentru a fi creator de

cultură, omul nu trebuie să fie decât om, [...] o ființă care dă urmare unui destin înscris în structura sa” (177).

Cu toate că actul creator este „înscris”, pecetluit în structura sufletească a omului, el nu se realizează facil, fără anumite sacrificii: „Crearea culturii cere câteodată negrăite jertfe: ea ucide și devastează. Creația își are pârjolul ei” (Blaga 170-171). Un pârjol care cuprinde atât creatorul, cât și ființele și lucrurile aflate în proximitatea lui, sau, cum ar spune Blaga, referitor la „patima clădirei” – „patima aceasta coborâtă de aiurea în om e foc ce mistuie preajmă și purtător. Și e pedeapsă și e blestem”. Acest fapt este bine ilustrat într-unul din miturile fundamentale ale culturii române, mitul jertfei pentru creație. Mitul Meșterului Manole este „mitul estetic, indicând concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței” (Călinescu 42). Pentru a înțelege modul în care acest mit va fi prelucrat în literatură de cei doi autori pe care îi avem în vedere, Lucian Blaga și Valeriu Anania, trebuie să explorăm tărâmul creației populare în care el a fost valorificat în balade. În fond, mitul și balada se referă la faptul că, pentru ca o creație să dureze, ea trebuie să fie însoțită de un sacrificiu sângeros (Eliade, *De la Zamolxis* 192). Explicația ar fi că „pentru a dura, o construcție (casă, lucrare tehnică, dar și operă spirituală) trebuie să fie animată, adică trebuie să primească în același timp viață și suflet. Transferul sufletului nu este posibil decât pe calea unui sacrificiu; în alți termeni, printr-o moarte violentă” (Eliade, 193-194). Starețul Bogumil dă glas acestei idei în piesa blagiană – „sufletul unui om clădit în zid ar ține laolaltă încheieturile lăcașului până-n veacul veacului!” (*LB* 147), în timp ce în scrierea lui Valeriu Anania meșterii vin cu propunerea, iar Manole o formulează explicit: „Nu vom putea sfârși o frumusețe/ De nu sfârșim într-înșea și un dor!”. Această concepție își are originea în miturile cosmogonice, care explicau crearea Universului prin uciderea unui uriaș (Eliade, 195).

Dacă uciderea unei ființe este procesul violent și dureros menit să asigure trănicia construcției (materiale sau spirituale), jertfa pentru creație mai implică o latură, ce de această dată vizează creatorul. El este supus unor presiuni și frământări continue, căci „Marele Anonim a înzestrat pe om cu un destin creator, dar prin frânele transcendente el a luat măsura ca omul să nu i se poată substitui”, tocmai pentru a-l menține „în permanentă stare creatoare” (Blaga 182). Această necurmată limitare, în care omul creator întâlnește pretutindeni bariere trasate de Creatorul Absolut, „împrumută destinului creator al omului o înfățișare tragică și magnifică în același timp” (Blaga 194). Soarta „scafandrilor misterului” (ca să preluăm o inspirată formulare a lui Valeriu Anania) e îngemănată cu suferința, cu zbaterea, cu un zbucium incandescent care nu îngăduie nici pacea, nici odihna. Acest fapt este sugestiv zugrăvit în poemele blagiene: „Mistuiți de răni lăuntrice

ne trecem prin veac” (*Noi, cântăreții leproși*), „Răni ducem – izvoare – /deschise subt haină” (*Cântăreți bolnavi*), „Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi/ ne purtăm îndoielnică firea” (*Atotștiutoarele*) și exemplele pot continua. După cum se poate observa, creatorii se învârt într-un univers al *rănilor*, al *suferințelor*, al *arderilor*, care, deși constituie *izvoare*, surse ale cântecului poetic, lasă totuși urme adânci.

Mitul Meșterului Manole și mai ales prelucrările lui literare au particularitatea de a unifica aceste două perspective asupra jertfei și asupra suferinței creației. Pornind de la premisa că orice creație presupune o jertfă a unei ființe vii, mitul în discuție face ca tocmai cea mai dragă ființă a creatorului să trebuiască să fie sacrificată. La conștientizarea oricum tragică a jertfei vieții se adaugă durerea iubirii sacrificate, la suferințele inerente ale creatorului se alătură sfâșietoarea durere a pierderii absolute. Avem aici de-a face cu o contopire a creației și a suferinței fără margini, ale căror planuri se întrepătrund până la confundare în conștiința creatorului. Procesul creator este astfel devastator pentru Manole: „Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. [...] Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adeseori pe creator” (Blaga 170-1).

Comparația se realizează între un text în proză și unul în versuri, însă la fel de poetice, căci teatrul blagian a fost „de la început apreciat ca un teatru poetic”, impunându-se ca „poezie” (Todoran 97). Eugen Todoran susține că „drama omului cuprins de patima frumosului ia forma poeziei în cel mai autentic spirit al tradiției folclorice, în care mitul este una din cele mai vechi încercări de revelare a misterului prin îmbogățirea faptelor istorice în conținutul lor uman” (98). Într-un astfel de text dramatic, „personajul, ca element ideatic, este factorul-cheie” (Cubleșan, *Lucian Blaga* 9). Se remarcă la personajele blagiene perspectivele unei vieți „intense, tragice”, într-o „prelungire a vieții omului pe dimensiunea eternității, simțită ca o *realitate* de cel ce se proiectează pe el însuși în *centrul* lumii, făcând din întreaga lume un cadru al dramei lui însuși” (Todoran 11). După drama lui Blaga, *Meșterul Manole* de Valeriu Anania este „piesa cu cea mai mare tensiune dramatică” (Micu 234), antrenând de asemenea personaje care impresionează prin forța și complexitatea lor. Cum „nicio suferință nu-i așa de mare/ să nu se preschimbe în cântare” (*Catren*, Lucian Blaga), vom urmări modul în care drama interioară a ființei creatoare este sublimată în operele avute în vedere, într-un plan de sinteză a poeticului cu spectacularul.

„Mă mântui prin tine cu dulce minune...”

(Axion, Valeriu Anania)

Pe „schelele minunii”, trupul creatorului rămâne în plan secund. Nevoile fiziologice par a fi ignorate, toată atenția îndreptându-se asupra creației. Hrana este cea dintâi de care el se poate lipsi: munca se realizează „întruna, fără întrerupere. Fără apă, fără pâine” (LB 216), căci „de ea (de mănăstire, *n.n.*) acum mi-i foame și mi-i sete!” (VA 74). Mira, văzându-i pe lucrători, nu poate să nu remarce „mortificarea” acestora: „tot a pierit din oasele voastre: carne, lumină, suflet și voinicie” (LB 195). Privind retrospectiv, Manole își dă seama cu regret care a fost de fapt „nutrimentul” imaterial al prăbușirii lui: „sufletul a băut fapte și povești amare” (LB 209). Munca și speranțele au compensat postul negru al trupului, alimentându-i și menținându-i energia necesară creației. Gustul amar al suferinței va fi totuși omniprezent, și, după cum se va putea observa, evoluția subiectului operelor va corespunde unei involuții a laturii umane a creatorului, având de-a face în esență cu o istorie a năruirii.

O perspectivă interesantă este aceea a lipsei somnului, de care creatorul se face „vinovat”. Când Mira îi spune cu îngrijorare că pierde prea mult somn, Manole răspunde cu o replică în care îl situează pe ultima poziție, sugerând cât de puțină importanță acordă acestei pierderi: „De șapte ani pierd credință, pierd ziduri, pierd somn” (LB 154). Abia după credință și ziduri, aceste cruciale elemente ale universului creatorului, vine și somnul. Mira ajunge să îl numească „inimă fără odihnă, gând treaz, visare fără popas” (LB 154), mutând accentul pe cauza (o inimă zbuciumată) și pe consecințele (predispoziția spre reverie, gândurile plâsmuitoare) acestei stări de veghe continue. „Gândul treaz” se frământă pentru a născoci un alt fel de vis decât cel de noapte. Pentru creatori, nopțile sunt „zămislitoare” (VA 39). Nu e întâmplător că în ambele cazuri viziunile operelor prind contur în „taina miezului de noapte/ Când visu-i abur și se face chip” (VA 214). Când pentru restul lumii întunericul e mut și echivalent cu somnul simțurilor, pentru sufletul creator el potențează misterele și excită acuități de altă natură. Pentru ceilalți contururile se dizolvă, pentru creatori ele abia se nasc. Ochii lor lăuntrici spintecă întunericul și nedeterminarea, dând forme gândurilor ce se vor concretiza în opere. Ei captează imaginile pe care le pictează lumina selenară pe pânze de gând. E aici sugerată o diferență remarcabilă între cei posedați de patima creației și restul oamenilor. Frunțile care sub solicitanta povară a gândurilor par a nu se mai netezi niciodată „ard” nopțile între planuri și idei, făcând acei pași spirituali în plus față de restul lumii, ca singură modalitate de a o depăși. Unde și când oamenii obișnuiți se opresc, geniul continuă fără odihnă pentru a accede la orizonturi mai înalte.

Măreția viziunii are nevoie însă și de muncă fizică pe măsură. Zidarii recunosc că mâinile lor „nu mai sunt mâini de om”, au „pielea tăiată de brazde cu suc roșu”, fiind „mâncați de var până la oase” (*LB* 169). Deși aceste imagini vizuale constituie un spectacol greu de privit din exterior și demoralizator pentru actanți, Manole răspunde necruțător oricăror lamentări: „Ne-am îndoit până acum trupurile, ne-am întins și ne-am zbatut în soare, dar n-am ajuns încă la marginea puterii noastre. Din aiurare și din trupuri slăbite și mai mult se poate storce.” (*LB* 178). Limitele obișnuite sunt transgresate. Munca trebuie realizată chiar și dincolo de luciditate și de epuizare. În ochii privitorilor, meșterii zidesc „năuci, nebuni” (*VA* 89), dar ca niște „nebuni de frumusețe” (*VA* 34). Aceste eforturi supraumane au consecințe cu dublu sens. Chiar dacă zidarii sunt epuizați fizic, ei „cresc” spiritual „odată cu piatra” (*VA* 79). Trupurile sunt zdrobite, dar mănăstirea, această minune „de slavă grea și vie” (*VA* 9), „se înalță și durează” (*VA* 94) și sufletele urcă treptele desăvârșirii artistice.

Lipsa hranei, a somnului, munca supraomenească, toate acestea cultivate din principiu, pot să indice faptul că piesele „statuează dramatic o filosofie a înfrânării, a mortificării, o concepție ascetică a actului de creație” (Micu 231). Meșterul Manole al lui Anania îi pune pe zidari să facă un jurământ foarte similar celor călugărești: „Slujbă cu credincioșie!/ Gând țesut în faptă vie!/ Ascultare-n ce se cere!/ Muncă, taină și tăcere!/ Legământ cu locul muncii!/ Neprihană-n trup, ca pruncii,/ Și curați la gând, ca mirii,/ Cât stă cumpăna zidirii!” (*VA* 28). Fiecare cerință este formulată imperativ, arătând importanța coordonării între asceza trupului și integritatea minții „vii”, „născocitoare”, capabile de a realiza „zidire curată”. Creația este, în esență, o reflectare a spiritului creator, însă, pentru că în cazul de față ea este o ofrandă adusă divinității, se impune și acest deziderat al purității fizice.

Extinzând perspectivele dincolo de învelișul carnal al creatorului și implicațiile acestuia, discuția se poate îndrepta către regiunile de profunzime ale subiectului, unde frământările capătă un caracter întru totul dramatic. Situându-ne în paradigma blagiană, omul este „menit creației cu orice risc” (Blaga 186), iar cultura (percepută ca sumă a creațiilor spirituale) e „așa de mult împlinirea omului, încât acesta nici nu are posibilitatea de a o nega cu adevărat și efectiv, chiar dacă ar fi convins de inutilitatea și primejdiile ei” (Blaga 171). Patima creatoare este înțeleasă în ambele piese drept un impuls transmundan căruia nu i te poți împotrivi. Ea e „duhul, care dinăuntru te împinge să clădești” (*LB* 174), „dorul de a zămisli frumusețe” (*LB* 232), acel dor dătător de noimă din poeziile blagiene („Cu dorul tău începe noima ta”, *Odă către runa*), sau vis înrobitor („visuri ce ți se dau și nu le-alegi”, *Prolog*), obsedant: „...Că eu pace/ Nu voi avea decât în clipa

când/ O voi vedea din visul meu zburând/ Ca o minune albă către cer” (VA 11). Creatorii se simt robii unei voințe mai mari și mai puternice decât ei, căreia nu i se pot împotrivi. Mai ales în creația blagiană, motivul predestinării e recurent: „suntem oare noi chemați să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?” (LB 174); „un destin se împlinește în noi? Încet, sigur, și fără abatere? Răscoala noastră de răs scoate doar mușuroaie de soboli în drumul dinainte împlinit al sorții!” (LB 173); „prin ițele vrerilor noastre o altă vrere cu mult mai mare se țese, singură, trudnică, puternică și neînțeleasă” (LB 180). În piesa lui Anania, Iovanca e cea care exprimă această idee, a unei Voințe absolute care dictează deciziile muritorilor mai presus de înțelegerea lor: „sunt porunci/ Pe care le-mplinești fără să le știi” (VA 68). Creatorii își asumă patima creatoare, „dar o și înțeleg ca fiind coborâtă din neant în sinele individului” (Bâgiu, *Manole* 235). Acest mod de a înțelege lumea și, în special, creația, acordă întregii discuții o notă tragică.

Pentru creatori este dureros faptul că, deși împlinesc un destin dictat de Divinitate și pentru slava ei, se simt părăsiți („Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?” (LB 145), „unde-i Zidarul cel mare?” (LB 150)), nedreptățiți: „Că suntem drepti și ni se răspunde strâmb. Și fără nădejde suntem ținuți în tinda înfăptuirii” (LB 148). Știind că i se cere o jertfă, Manole este „surprins zbatându-se între două zădărnicii, a incapacității de a-și asuma, deocamdată, decizia, dar și a conștientizării absenței, prin tăcere, a transcendentului” (Bâgiu, *Manole* 226). Acest sentiment al abandonului este resimțit acut de creatorul care se crede în slujba Divinității – „niciun har nu vine, fremătând,/ Nu, niciun har cu focul zămisirii...” (VA 39); „Cer har de sus, și har de sus nu vine...” (VA 40). Mira surprinde extrem de sugestiv condiția în care se aflau: „Parcă Dumnezeu s-a întors acum cu spatele către noi și stăm în umbra lui. Și nu mai știm ce este, și nu mai știm încotro” (LB 197). Această tăcere paradoxală a divinității seamănă cu cea evocată adeseori de Blaga în poeziile sale, de exemplu în *Psalm* – „(Doamne) Ești muta, neclintita identitate” – sau în *Noi, cântăreții leproși*: „Pentru noi cerul e zăvorât și zăvorâte sunt și cetățile”. De la această nostalgie după ajutorul divin în care credeau, zidarii trec printr-o fază de neutralitate și confuzie – trebuie să înalțe niște ziduri „pe care nici dracul nici cerul nu le vrea” (LB 193) –, ca apoi să ajungă la revoltă – „cui nu i se răscoală sângele gândindu-se că munca a fost în deșert?” (LB 177) – și la îndoială în infailibilitatea divinității – „singura mărime îndoielnică e numai a Celui-de-Sus” (LB 173). Manole ajunge chiar în punctul de a blestema totul, în adâncurile disperării – „Blestemat să fie – blestemat – blestemat!” (LB 156) – și de a strânge amenințător pumnul „împotriva credinței (de) astăzi și totdeauna” (LB 232). Revolta se transformă spre finalul piesei în negarea oricărui sentiment pozitiv față de divinitate: „Manole nu iubește cerul. Și îngerii-i fac rău, fiindcă Manole a pierdut tot” (LB 217).

Speranțele zidarilor se estompează gradual, de la credința într-un ajutor divin, la neutralitate, ca apoi concluzia să se ivească logic, dureros: de fapt, „Satan e/ Stăpân aici, și iadul” (VA 218).

Tema (absenței) norocului este extensiv dezvoltată în opera blagiană, întrucât ideea divinității (de orice fel) este mai estompată. „Meșterul Nenoroc” își înfăptuiește creația sub o boltă în care „răsare o zodie nebună” și „norocul apune” (LB 144). Ea e „închipuie în ceas orb”, de aceea „întrece puterile” ziditorilor (LB 172). Însuși dezechilibrul existențial iscat de moartea Mirei este pus pe seama lui: „Cumpăna voastră nu se mai clatină. Limba stă neclintită. Numai stânga cântarului meu cade-n prăpastie fără fund. Încă o dată a hotărât nenorocul” (LB 203). În finalul piesei, când trebuie să-i spună lui vodă ce anume l-a adus în condiția aceea deplorabilă, el afirmă: „suflarea aceea nu are nume, dar dacă vrei, îi poți spune *fără sărbătoare și fără noroc*” (LB 231). Cu alte cuvinte, jocul nefast al sorților este responsabil de năruirea lui, nu capriciile unor demoni ca la Anania.

În ceea ce privește obstacolele puse în calea creației, ambele situații par o luptă continuă între creatori și niște forțe extramundane care sunt greu de identificat de actanți: „Meșterul pare a se afla în conflict deschis și continuu cu toate puterile și dimensiunile ființării care îi zădărnicesc propria înfăptuire” (Băgiu, *Manole* 225). Primele bănuieli sunt că zidurile ar fi dărmate de „puteri fără grai”, „puteri nebotezate și fără de nume” (LB 146), „măiestriile sătăni”, „dihonii”, „zăzani” (VA 85), variante ale unor forțe demonice rău-voitoare. Dacă în piesa blagiană această ipoteză a unor puteri „mai mari decât morții răi” (LB 146) pare a fi aproape unanim acceptă, la Anania e reprimată imediat și categoric: „Noi între noi cătăm o rădăcină/ Nenorocirii” (VA 89). Acestea sunt și liniile directoare ale sensurilor celor două piese: la Blaga, forțele contrare vor fi mereu nedefinibile și în afara oricăror semnificații religioase; la Anania, omul se află în luptă cu avatarurile Satanei sau cu răul din el, înțeles tot în sens creștin, ca sămânța a diavolului. O privire mai atentă asupra nuanțelor relevă însă un fapt întru totul interesant referitor la planul în care se situează „puterile” blagiene. Când Bogumil încearcă să le plaseze într-un context, el afirmă: „Nu e apă și nu e foc – sunt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies când vor de sub legile vremii. Le crezi aici, și ele din întâia beznă răspund. Le crezi acolo, și ele dănuiesc cu înfricoșare *în noi*” (LB 145). Mai exact, tot în planul interiorității se situează și „inamicii” blagieni, chiar dacă într-o altă paradigmă. Sensurile celor două piese se întâlnesc din nou sub zodia aceluiași dușman pe care creatorul trebuie să-l învingă și să-l supună: propriul sine. „Armele” vor fi într-un caz laice, în celălalt religioase, dar vrăjmașul identic, și deci, la fel de puternic. Tumultul lui e sugestiv descris de Găman: „E o învârtire. E un vârtej. Și auie trist, cu amenințare, ca în noapte de început, ca în

noapte de sfârșit” (*LB* 146). Într-adevăr, în ființa creatorului e în permanență un vârtej amețitor al ideilor, un dans dureros, dar impunător, magnific în incandescența lui. E ca „în noaptea de început”, probabil o referire la geneza biblică, în care Cuvântul lui Dumnezeu crea în întunericul originar de dinaintea lui „Fiat lux!”: nedeterminare absolută. E ca „în noaptea de sfârșit”, apocaliptică, cu judecăți și lupte cutremurătoare. Pe toate acestea le poartă creatorul în sine, în vârtejuri amețitoare și uneori chiar deconcertante în incoerența lor. Cu sine trebuie să se lupte și pe sine trebuie să se îmblânzească, așa încât omul să se poată împăca cu visul său (*VA* 350). Forța acestor „puteri” va trebui să dea formă pietrei, între aceste energii creatoare latente și realitate va trebui să fie Meșterul făuritor de punți, căci adeseori „Fierbe-nchipuirea,/ Se-nvolburează mâna, dar zidirea/ (Îmi) șovăie-n cărbune” (*VA* 11).

Această continuă stare beligerantă cu sinele este solicitantă și nu îngăduie bucuria, de aceea tristețea creatorilor este omniprezentă. Până la jertfă apare din cauza neîmplinirii speranțelor, după jertfă o întâlnim acutizată într-o suferință fără margini. Mai mult, amărăciunea meșterului blagian e o consecință a faptului de a fi „veșnic la început de drum” (*LB* 144), a conștientizării că „se petrec lucruri necurate pretutindeni” (*LB* 144), a zădărniceii încercărilor: „a fost pretutindeni în zadar, totdeauna în zadar” (*LB* 175), „O, părinte, cât e de greu. Nicăiri gândul nu încetează să se frământă... Înălțarea ei veșnic întârzie și pământul se scutură. Nimic nu ajută - ce să fac? Totul a fost în zadar – ce începem? Încă de-o mie de ori, lucrare de nebun înainte îmi flutură. Până la sfârșitul zilelor încă o dată și încă o dată, de nenumărate ori în deșert și iar în deșert! Nu, din chinul acesta nu voi scăpa nici mâne, nici pomâne, și schelăria nu va rămânea în dreaptă trăinicie pentru catapeteasmă niciodată!” (*LB* 148). Manole ajunge să li se adreseze cu apelativul „frați întru tristețe” (*LB* 171), ea devenind, prin ubicuitate și putere de acaparare, definitorie. La Anania, tristețea absolută pare să fie aceea a „visului prăbușit” (*VA* 20): „E greu,/ Jupâne Calapăr, să-nveți/ Din har să-nchipui frumuseți/ Și să descoperi într-o zi/ Că totu-i sterp, că tot ce știi/ Începe-n vânt să se deșire..” (*VA* 23). În final, când construcția e gata, Sfetea face un sugestiv „rezumat” al suferințelor zidirii: „În zidul ăsta, avo, e scrâșnet, e durere,/ M-auzi, părinte? Scrâșnet, nu geamăt, nu suspin!.../ În zidul ăsta, avo, e strâns atâta chin,/ Că de-aș ofta odată, tot ce auzii,/ Un vifor mare-ar sarge tăria-n temelii,/ Și de s-ar strânge-n clipă și lacrimile toate/ Ce le văzui, în maluri o Dunăre s-ar zbate” (*VA* 189).

Maeștrii și zidarii, acești minunați „născători de rai” (*VA* 34), împărtășesc atât suferințele și tristețile, cât și privilegiile facerii, căci formează un grup bine încheiat, cel puțin până la un anumit nivel. Elogiul pe care îl face Manole artiștilor e emblematic. „Lăsați pe vodă! Nu-nțelegi

creștine,/ Că noi suntem voivozii frumuseții? / Nu știi că regii nu-s decât drumeții/ Adăpostiți în veșnicia noastră?/ Privește cerul, Dane! E albastră/ Tăria și adâncă!... Uite, nava/ Zidarii noastre cum despică slava/ Spre țărmul zării! Meșteri mari, pe ea!/ Zvârliți în slavă ancora! Să stea / Pe veci înfipă-n creasta veșniciei!” (VA 184). Manole este totuși liderul și maestrul, cel care îi inițiază în „legea lucrului frumos”, având menirea de a-i sui „la desăvârșiri” și de a-i scoate „aur lămurit” (VA 27). Dar nu doar meșterul e obsedat de înălțarea bisericii, ci și ei mărturisesc: „arătarea ei ne urmărește pretutindeni”, „chipul ei ne însoțește pe tot drumul”, „Suntem bolnavi de ea. O simțim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăiri și totuși dorul de ea – e în noi ca un dor de casă” (LB 176-7). Însă această consonanță între voințe nu durează mult. Zidarii doresc să renunțe, descurajați de nereușite: „meștere, nu mai credem nimic. Între orbi ești cel mai orb. Vei rămânea singur, cufundat în vis și vinovat. [...] Nu ne-am unit cu tine în faptă și vis? Dar acum răbdarea nu mai are din ce să se hrănească” (LB 173). Răbdarea lor și dorința de creație sunt limitate. Chiar dacă Manole a trezit în ei vocația creatoare latentă și patima creației îi definește și pe ei, „ea n-are intensitatea devastatoare pe care o cunoaște meșterul” (Gană 362). Pentru ei, lupta lui Manole cu stihiiile e absurdă, de neînțeles, nebunească. Meșterul remarcă acest lucru: „de la o vreme, ca o tulbure și largă apă ne desparte...” (LB 192). E tocmai distanța de la patima creatoare autentică la simplii executanți. De aceea, Manole nu îi constrânge să rămână: „Să purceadă de aici cel ce poate! Părășiți-mă, rămân eu! Varul mi-l vor stinge ploile. Soarele îmi va aprinde cuptoarele. Lutul îl vor frământa copitele. Biserica voi ridica-o singur!” (LB 177). Totuși, mai regăsesc puterea pentru o ultimă încercare și maestrul nu e nevoit să clădească „în amară singurătate”. Însă jertfa cea mai mare tot lui i se cere, fapt care va lărgi ireconciliabil hăul dintre ei: „voi n-ați pus în învingere decât cârtire, eu am pus scumpă viață!” (LB 219). În piesa lui Valeriu Anania, zidarii se sinucid împreună cu Manole, arătând o oarecare împăcare în moarte. La Blaga, după ce meșterul se sinucide, zidarii „sunt cu rostul pierdut”, înțelegând că odată ce liantul dintre ei și creație a dispărut, ei sunt meniți rătăcirii „din loc în loc” (LB 240).

Totuși, ceea ce îi mai particularizează pe cei doi maeștri este și inegalabila iubire nu doar față de creație, ci și față de soții. La Blaga, Manole o vede pe Mira drept „început și sfârșit”, „tot”, „lumina omului”, având „gust nebun de sânge și somn” (LB 156), adică tot ce are el nevoie pentru zidire. „Mira e femeia-copil, candoarea însăși, e viața pe care o iubește Manole și pe care ea o apără așezându-se cu nevinovăție în calea destinului pe care nu-l înțelege” (Gană 363-364). Ea va ajunge „altar viu între blestemul ce ne-a prigonit și jurământul cu care l-am învins” (LB 202). La Anania, dragostea e cea care „înfăptuiește minuni” (VA 8). Manole îi cere Simonei „izvoarele luminii” (VA

38), căci ea e „zămislitoarea noastră și-a harului din noi” (VA 96), „... ea, femeia/ Ne rodnicește mintea! Că noi ce-avem? Ideea!/ Ideea însă-i stearpă fără iubire!..” (VA 95). În jurul farmecului ei gravitează creatorul însetat de inspirație: „... Că mintea mi se-nvârte,/ Dar veșnic către tine-și face parte,/ Femeie scumpă, odrăslită-n mine/ Ca apa-ntr-o fântână! [...] Știi tu? Pline/ Mi-s marginile minții de-mpânzirea/ Făpturii tale!... Iartă-mi rătăcirea!/ Te vreau și-acum în casnicul tău rost, /Iubirii strajă, minții adăpost...” (VA 151). Așa cum observa Dumitru Micu, „femeia e *dragoste și cântec*. Femeia declanșează în creator inspirația” (231). În piesa blagiană, „Manole nu poate înțelege viața lui fără Mira, așa cum n-o poate înțelege fără creație” (Gană 357). În opera lui Valeriu Anania, nicio „mândrețe” nu poate fi concepută ca plutind „mai presus ca o iubire”, ba mai mult, i s-ar pierde orice înțeles: „Ce rost/ Ar mai avea mândrețea fără tine,/ Fără iubire?” (VA 108). Și totuși, nenorocul, Dumnezeu sau „puterile” fac ca tocmai această iubire imensă să fie sacrificată în ambele cazuri, căci „aceluia i se va lua, care mai tare va iubi” (LB 182). Bineînțeles, meșterii sunt împătimitii creației și ai iubirii și, cu ochii la „steaua răsăritului”, trebuie să facă „jertfa cea mai mare” (LB 151), așa încât mănăstirea va fi „un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte” (LB 217). Jertfa este precum ceara topită pentru inima creatorului și îl face să „sângereze amar” (LB 180). Dumitru Micu deschide o perspectivă interesantă asupra sacrificiului din creația lui Valeriu Anania, care credem că se poate extinde și asupra celei blagiene: „Opera nu se lasă creată decât de acel ce i se consacră în exclusivitate. Manole, și împreună cu el ceilalți meșteri, au crezut că se pot împărți. De aceea n-au izbutit să dea trăinicie zidurilor. Creația pretinde opțiune categorică. Spiritul creator are de ales între două comori: arta și iubirea împlinită (Micu 231): „Că nimeni nu poate sluji dintr-o dată/ La două altare de dragoste-ntreagă” (VA 81), și „frumosul cere preț,/ Iar ce e ieftin nu e nici trainic, nici măreț” (VA 19). Prețul a fost cel mai mare.

Pe cumpăna gândirii, iubirea și patima creatoare cântăresc în mod egal. Odată dragostea jertfită, echilibrul creatorului este distrus și începe declinul său. Vorbind pietrelor, Manole le spune: „...azi mi-am pus/ Inima și mintea-n voi!” (VA 167), adică totul. În același registru, meșterul blagian, alunecând iremediabil pe panta alienării, afirmă: „Am băut turbările jurământului, să clădim de-acum cu mințile arse. Loc, îmi trebuie loc! Nimic nu e bine. Temeliile lumii sunt fără de noimă. Când El a clădit, ce a jertfit? Nimic... A zis și s-a făcut. Și totuși mie totul mi-a cerut” (LB 219).

„Împlinit ca artist, Manole se regăsește neantizat ca om” (Bâgiu, *Manole* 232). Moartea iubirii îl nimicește pe creator în ambele cazuri: „Oh, parcă m-am despărțit de mâini, și trupul e undeva jos, și capul în altă parte. Sunt plin de răscoală, de somn și de moarte” (LB 216). Așa cum

anticipa Găman, chiar dacă gândul s-a împlinit, pacea n-o mai întâlnește. Zidarul al doilea remarcă: „Meșterul nu mai găsește odihnă. Se duce în umbră. Se-ntoarce la ziduri. Se duce. Se-ntoarce. În tânguire se duce, năuc se-ntoarce” (LB 210). În creația blagiană, Manole se înstrăinează de tot ce e în jurul lui, inclusiv de el însuși: „Uită-te la mine: mai sunt eu cel ce am fost? Manole nu mai este. Privește mâinile acestea sângerate din senin, sunt ale mele? Manole a plecat. Manole nu mai este. Numai un trup a rămas aici care s-a rănit de spinii cerului” (LB 216). Într-o parte semnificativă a ultimului act Manole vorbește despre el la persoana a treia, ca despre un altul, atât de mult suferința cumplită l-a îndepărtat de sine. El se pierde într-o uitare de sine groaznică, devine inconștient de propriile acțiuni – „din tot ce s-a întâmplat în aceste zile fără sfârșit- nimic nu știu” (LB 216) –, își uită identitatea și nu-i mai recunoaște pe zidari – „Cine sunt eu? Cine sunteți voi?” (LB 222). Când aceștia din urmă îi amintesc că și el a lucrat la zidire, el afirmă surprins: „Grozavă e această uitare în care am căzut. Și eu am lucrat? Nu! Nu se poate!” (LB 216) Mai mult, zidarul al treilea îi spune că a lucrat „zi și noapte, cu glas ridicat și cu hohot” (LB 215), ceea ce evocă acel tip de dureri ale universului blagian care „nu sunt adânci decât atuncea când râd” (*Veniți după mine, tovarăși*). Credem că este edificatoare pentru a înțelege sciziunea din sufletul creatorului replica pe care o dă Manole atunci când i se spune că el a fost cel care a zidit-o pe Mira de la început până la sfârșit: „Vai nouă, – totul e sfârșit! Eu nu! Eu nu! Manole, nu! Niciodată!” (LB 223). El neagă inițial faptul că *el* însuși ar fi putut face un asemenea lucru, ca apoi să rectifice: *Manole*, de fapt (înțeles ca soț al Mirei), nu ar fi putut-o zidi; eul, care este eul creator, ar fi capabil și chiar a făcut acest lucru. Manole, iubitul Mirei, într-adevăr a murit odată cu ea, însă Creatorul e încă viu. Mai mult, cea parte a eului a apus tocmai pentru viabilitatea și împlinirea geniului creator. „Pe parcursul evoluției conflictului dramatic, Manole va înțelege că nu transcendenței va trebui să îi sacrifice sufletul, ci sie însuși. Pentru a deveni creator artist, va trebui să renunțe la postura de om, anume să confere alte valențe sufletului său. Iar sufletul său este Mira” (Bâgiu, *Manole* 227). Eroul lui Anania, în contrast cu cel blagian, e mai apropiat de postura mitică a creatorului: „Ceea ce deosebește fundamental poemul dramatic al lui Valeriu Anania de drama lui Blaga este tocmai temperarea gesturilor de răzvrătire ale meșterului, lipsa oricăror rezistențe la soluția sacrificiului, pe care el o determină și o impune fărtașilor zidari, nu inconștiența pe durata sacrificiului, ci luciditatea extremă, suprasolicitarea, aproape inumană, a patimii creatoare, căreia îi cedează...” (Bâgiu, *Valeriu Anania* 266). Dacă în mit se remarcă un erou care poate fi definit drept artist, creator, la Blaga apare „omul creator” (Gană 361), la care datele umane joacă un rol primordial. În piesa lui

Anania, Manole se situează undeva între aceste două ipostaze, fiind totuși preponderent integat „în interiorul mitemului creației” (Bâgiu, *Valeriu Anania* 266).

După realizarea sacrificiului, ceea ce îi aseamănă pe meșterii din ambele piese este atitudinea lor față de sunet și față de amintiri. Ei devin hipersensibili la orice undă sonoră care le tulbură neantul interior și care ar putea interfera cu vaierul obsedant din zid: „Mai vorbește, dar încet că urechile mă dor de orice cuvânt. Și mâinile mele sunt reci, și am frig în mine, și nu pot s-aud cuvânt tare” (*LB* 214), „Să tacă! ... Doamne, n-am puteri/ Să mai aud un clopot. Prea mult ceri/ Sărmanei mele inimi!... Nu-i de-ajuns/ Că zi și noapte sufletul mi-e-mpuns/ De-arama rătăcită prin furtună?” (*VA* 178). Amintirile sunt chinuitoare, sfâșietoare, sau, cum afirmă Safirin din opera lui Anania: „amintirea-i mai cumplită ca păcatul” (*VA* 102). La Blaga, Manole e cuprins într-un vârtej sufocant: „Amintiri – vin în goană ca o stavă neagră din șesul părăsit al vieții. Și trec, și nu se mai opresc. Și altele vin asurzitoare ridicând pulbere, că mă înec. Trupul stă și privește. Bine de cel ce poate vorbi. Înceștată rămâne gura suferinței pe rană” (*LB* 213). De aceea, poate, Manole are și pornirea de a distruge zidirea, înnebunit de durere: „Nimic nu mai vreau! Nimic! Totul să se dărâme! [...] Nu mai vreau minune, nu mai vreau nimic. Pe ea din piatră o vreau!” (*LB* 222), „Nu mai vreau ferestre, nu mai vreau turle, nu mai vreau nimic! Vaierul tot mai tare se aude. Gol și uitare să se lase în jurul nostru. Povestea noastră să se cufunde-n pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare, din toate poveștile purtate vreodată de vânt” (*LB* 221). Același ecou ca în „sunt beat și aș vrea să dărâm tot ce-i vis,/ ce e templu și-altar!” (*Veniți după mine, tovarăși*). Zadarnic, căci „omul încearcă să îl renege pe artistul din sine când deja acesta triumfase” (Bâgiu, *Valeriu Anania* 233).

Concluzia lui Manole e dureroasă și o spune suspinând, frânt: „ce deșertăciune e în toate întocmirile!” (*LB* 228). În continuare, reiterând ideea că a fost doar un pion al jocului divinității, adaugă: „vreau în socoteala mea să se pună doar sugrumarea vieții, dar lăcașul nu. Acesta Dumnezeu singur și l-a ridicat printr-o minune, pe care doar El o înțelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schele pe care le dărâmi, când clădirea e gata și folosul vremelnice nu le mai cere. Așa suntem noi toți, unelte și scânduri în schele; unii-și dau seama mai curând, alții mai târziu. Prin ceea ce din durere nimic nu ni se scade” (*LB* 228). Creatorul înțelege că, odată construcția încheiată, rolul lui s-a terminat: „ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat, orice dobândă e de prisos” (*LB* 232). Și Manole din piesa lui Anania îi spune voievodului – „Biserica-i gata, mândrețea-i fierbinte” (*VA* 205), semn că, odată realizată mănăstirea, înțelege sfârșitul menirii sale. Putem spune că această câștigare a autonomiei produsului creat este momentul în care mănăstirea

se desprinde de creatorul ei, ajungând o operă cu valoare eternă: „Opera apare numai atunci când creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci când, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luând cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine” (Vianu 357).

De aici și până la înlăturarea „uneltelor” prin care s-a (de)săvârșit zidirea nu mai e decât un pas. În piesa blagiană, Manole se sinucide, mânat de propria-i durere. Blestemul a fost învins printr-un joc, i-am putea spune un joc secund, al creației. Cele două afirmații referitoare la el, rostite în această ordine de meșter în cronologia operei – „Jocul e scurt. Dar lungă și fără de sfârșit minunea” (LB 207). „Doamne, jocul a fost scurt, dar vaierul e lung” arată faptul că el conștientizează că a înfăptuit o creație minunată ce se integrează eternității, dar, pentru el, obsedant rămâne vaierul din ziduri. Pe Manole îl obsedează viața jertfită, nu opera înfăptuită (Bâgiu, *Manole* 234). Din această cauză, moartea lui poate fi înțeleasă fie literal, ca auto-pedeapsă și ca dorință de reunire cu Mira, fie în cheie simbolică, ca anihilare a creatorului de către creație, sau ca modalitate de a asigura desăvârșirea și durabilitatea acesteia.

Acesta din urmă este motivul sinuciderii meșterului din opera lui Anania. Trebuind să aleagă între dărâmarea zidirii și propria-i moarte, Manole alege sinuciderea. Îi spune voievodului: „... ai putere/ Să mă ucizi pe mine, dar nu-mi cere/ Să mi-oucid!” (VA 215). Iubirea lui pentru acest lăcaș în care și-a îngropat iubirea și și-a mistuit patima creatoare e imensă, căci este de o frumusețe nemaipomenită. Sfetea admite forța hipnotizantă pe care o are construcția: „De mult, părinte, ne-am fi tot dus, care-ncotro,/ De nu ne-ar ține vraja mândreții ei de-a pururi./ O vezi? Fă-ți ochii roată, fă sute de-nconjururi,/ Și-n marea frumusețe vezi mii de frumuseți./ C-ai scris-o, c-ai făcut-o, și tot mai vrei s-o-nveți,/ Dar numai de-o descoperi?” (VA 186). De aceea, când vodă dorește să afle motivul pentru care meșterii au „zburat” de pe mănăstire, glasul ce stătea să se stingă în moarte al maestrului spune: „S-o ținem sus! De-acum/ N-o mai dărâmi!” (VA 224).

Pe lângă tumultul interior, se poate observa și antagonismul principial al creatorilor cu ceilalți oameni, care, cu puține excepții, nu le înțeleg esența menirii. De exemplu, vodă se îndoiește de reușita lor: „Vodă nu mai crede. Ați auzit zidari? Truda noastră nu mai găsește crezământ. Pentru alte încercări am mai găsi putere în noi, dar crezământ la alții nu” (LB 170). Ba mai mult, acesta îl consideră nebun, măscărici: „În trei zile, năstrușnic cum ești, o să-i tragi domnului o năzbâtie de Păcală. Dacă ești isteț, mai poți să ajungi ceva în viața asta nefolositoare, Manole. Vodă ar fi în stare să te facă nedisputată căpetenie peste zănatici și păcălici” (LB 172). În lupta lui cu stihiiile, ceilalți zidari îl cred de asemenea nebun: „Ți-ai pierdut capul, Manole. Te repezi în moarte.”; „Un

meșter are țara, și acela-i smintit!"; „Meșterul nostru e nebun” (LB 172). Tot astfel e văzut el de Iovanca în piesa lui Anania: „Da, zidirea nu-i curată. Sunt atâtea dulci păcate / Trecute printre pietre și atâta nebunie/ Strânsă-n mintea lui Manole...” (VA 117). La Blaga, meșterii îl acuză că i-a ispitit cu „știință ascunsă și vrăjitorie” (LB 176). În orice caz, până biserica nu stă într-un final neclintită în fața lor, ceilalți nu îl pot picta într-o lumină pozitivă pe creator (excepțiile fiind, bineînțeles, Mira și Simina). Când ajung însă la locul minunii fierbinți, laudele lor nu mai conținesc – „în locul Măriei tale aș da afară din călindar un sfânt și-aș pune în locu-i numele lui Manole” (LB 229), „asta-i tot așa de neîndoios o minune, pe cât sunt eu voievod” (LB 230), „strașnic om Manole ăsta. Sufletul nu și-a cruțat, dar uite ispravă frate, pentru sute de ani!” (LB 230), „e cea mai frumoasă în toată credința Răsăritului” (LB 231) –, iar vodă încheie apoteotic, recunoscând superioritatea lui Manole în plan estetic: „voi fi între slugile tale până la sfârșit” (LB 234). În acest plan al creațiilor artistice care se proiectează în veșnicie, raporturile ierarhice se inversează. Manole e „voievodul frumuseții”. Acest lucru este doar parțial înțeles de Neagoe în scrierea lui Anania. Superioritatea și puterea creatoare ale lui Manole îi rănesc orgoliul, de aceea poruncește urcarea zidarilor pe schele. Mai mult, pe el pare că-l obsedează nu atât frumusețea mănăstirii, cât omorul, pentru că „miezul vieții/ Nu-i frumusețea, ci dreptatea” (VA 214). Aceeași concepție o întâlnim și la boierii și la călugării din piesa blagiană: „a învins stihiiile cu omor și fapta lui strigă la cer!”, „iată acesta e întâiul lăcaș al lui Anticrist”, „auziți-l cum trage clopotul – cumplit și fără smerenie, parcă s-ar certa cu cerul!”, „trăind – ne batjocorește, trăind- va fi o primejdie...” (LB 236). Este atitudinea specifică mediocrității față de sublimul artei pe care n-o pot încadra în tiparele înguste ale minții lor. Invidia, ura și scopurile materiale primează, camuflându-se în spatele unor dorințe de „dreptate”. Amenințarea genialității creatoare e prea mare pentru idealurile lor damnabile, de aceea cer moartea creatorului. La polul opus se situează însă mulțimea iubitoare de frumos, care ia partea lui Manole: „Nu, nu se poate! Meșterul neasemănat trebuie să trăiască!... Noi strigăm, boierii urlă, noi apărăm, călugării osândesc- toți suntem jos. Manole singur e sus, – singur deasupra noastră – deasupra bisericii!” (LB 237). Aceste afirmații sunt edificatoare și dintr-un alt punct de vedere. Ele relevă pentru o ultimă dată diferența de planuri dintre înălțimea, sublimul și singurătatea geniului creator și josnicia, grotescul și sufocantul vârtej al celor mulți. Două lumi contrare pe care le unește creația, în dragoste sau ură, în viață sau în moarte.

Ceea ce îi individualizează cu adevărat pe acești doi creatori și ceea ce constituie de fapt filonul tragic al destinului lor este, așa cum se poate deduce privind în ansamblu operele, atitudinea lor față de iubire. În conștiința lor, ea se situează în același plan și la egalitate cu scopul creației:

„Între voi două nicio deosebire nu fac, pentru mine sunteți una” (LB 154), „Că-n cumpăna de aur a cugetului meu/ Femeia se dă huța cu Domnul Dumnezeu” (VA 49). Drama sfâșierii creatorilor stă tocmai în această cumpănire între două lucruri la fel de importante, în care oricare din alegeri are consecințe catastrofale asupra lor. Această situație nu are o rezolvare viabilă: „Hei, meșteri mari, zidari, pietrari, se bat/ Războaie-ntre frumos și mai frumos,/ Războaie-ntre Adam și-ntre Hristos,/ Războaie-ntre luceferi și-ntre soare,/ Războaie-ntre femei și-ntre altare” (VA 142). Chiar dacă aceste războaie între entități la fel de însemnate și indispensabile sunt în cele din urmă câștigate de creație, victoria este, în realitate, o năruire. La un moment dat în piesa blagiană, văzând continuul pelerinaj al femeilor la mănăstirea care se ridică în urma jertfei, zidarii afirmă: „toate-și închipuie cu înfricoșare că suntem mai tari decât iubirea noastră, dar aici lângă schelele înfăptuirii, se pare că ele înțeleg mai mult decât au putut să înțeleagă lângă vatră” (LB 211). E o „închipuire”, o aparență că ei au fost mai tari decât iubirea lor. Admirând spectacolul tragic al distrugerii umanului, privitorii își dau seama că în urma luptei fără câștigători între două pasiuni la fel de covârșitoare, omul creator nu poate fi decât învins, iar odihna lui nu poate fi atinsă decât în moarte.

Din toți acești „muguri/ amari înfloresc (însă) potire grele de nectar” (*Mugurii*, Lucian Blaga). Chiar dacă „înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie” (LB 240), rezultatul ei rămâne peste veacuri. Acest fapt este oarecum compensația durerii fără margini și a frământărilor creatorilor. Nu rămâne nimic din zbucium în piatră, dar mănăstirea stă mărturie neclintită a eforturilor care au zidit-o. Cert este că „adeziunea unui popor la unul sau la altul dintre scenariile mitice, la una sau alta dintre imaginile exemplare, spune mai mult despre sufletul lui profund decât un mare număr de întâmplări istorice” (Eliade, *De la Zamolxis* 200). Pentru români, creația înseamnă suferință, sacrificiu, moarte și, nu în ultimul rând, minune. O minune înțeleasă nu în sensul ei religios, cât drept o operă a cărei frumusețe jertfelnică minunează și bucură în eternitate.

Bibliografie:

Anania, Valeriu. *Meșterul Manole*. București: Editura pentru Literatură, 1968.

---. *Poeme*. Iași: Polirom, 2010.

Bâgiu, Lucian-Vasile. *Valeriu Anania. Scriitorul*. Cluj-Napoca: Limes, 2006.

---. „Manole” Def. la *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*. Coord. Constantin Cubleșan. Cluj-Napoca: Dacia, 2005. 223-251.

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

---. *Meșterul Manole*. București: Humanitas, 2008.

---. *Poezii*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București: Editura Minerva, 1981.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române* (compendiu). București: Litera Internațional, 2001.

Cubleșan, Constantin. *Lucian Blaga. Zece ipostaze teatrale*. Cluj-Napoca: Dacia XXI, 2011.

Eliade, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis Han*. București: Editura Humanitas, 1995.

---. *Sacrul și profanul*, București: Humanitas, 2000.

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

Micu, Dumitru. *Comentar la Meșterul Manole*, în vol. Valeriu Anania, *Greul pământului*, vol. I. București: Eminescu, 1982. 223-234.

Todoran, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul dramatic*. Timișoara: Facla, 1985.

Vianu, Tudor. *Studii de filosofia culturii*. București: Eminescu, 1982.

IPOSTAZE ALE LUI ULISE ÎN LIRICA LUI BLAGA, VORONCA ȘI SORESCU

Rebeca Murgu

rebeca.murgu98@e-uvv.ro

Universitatea de Vest din Timișoara

Abstract

This study is based on the analysis of the ancient Greek myth of Ulysses, which has been reproduced in various reinterpretations over time. However, the purpose of this paper is to highlight the myth of Ulysses in the vision of three important Romanian writers: Lucian Blaga, Ilarie Voronca and Marin Sorescu. To be more specific, the work will focus on the hypostases in which the protagonist of the Odyssey is outlined in the verses of these writers. We will notice during the research that, in the case of each writer mentioned above, Ulysses acquires personal nuances with an impressive note of originality.

Key words: hypostasis, intertextuality, myth, reinterpretation, Ulysses

Mitul lui Ulise constituie o referință recurentă întâlnită de-a lungul epocilor literare, fiind proiectat într-o varietate de opere, fie într-o manieră mimetică, fie într-un mod care se îndepărtează de textul epopeii antice. În acest sens, se remarcă o fascinație comună a scriitorilor din diverse perioade istorice și spații culturale manifestată față de această ficțiune homerică, atracție exercitată de silueta unui Ulise herculean investit cu virtuți divine, care, înflăcărat de *nostos*, de revenirea la vatră, întreprinde o odisee fantastică și primejdioasă.

Periplul său de reîntoarcere în patria natală este presărat cu pericole iminente la fiecare pas, Odiseu, așa cum era numit de greci, fiind osândit după finalizarea războiului troian să rătăcească pe mare vreme de douăzeci de ani. Astfel, acest personaj este unul cu totul aparte, deoarece condiția sa damnată și eforturile supraumane prin care înfrună moartea care îl pândește în fiecare clipă îl fac vrednic atât de admirația contemporanilor săi, cât și de eternizarea figurii lui în conștiința populațiilor viitoare. Probabil, acesta este și motivul pentru care povestea lui Ulise este una de largă circulație, prezentă și în actualitate. Acest personaj a fost construit pentru a fi venerat, iar, prin nesfârșita și fluctuantă sa reelaborare în diferite ipostaze literare de-a lungul timpului, protagonistului *Odiseei* i se redă statutul glorios și valabilitatea istorică.

Se întâmplă, însă, un lucru extrem de interesant începând cu epoca modernă, deoarece acum este momentul în care Ulise este prezentat cu calități distincte matricei arhetipale antice. Modernitatea și perioada literară ce îi succede extrage personajul homerian din valorizarea mitologică în care a fost încadrat de sensibilitatea clasică. Astfel, Ulise devine în modernitate omul simplu care rupe brusc legăturile cu transcendentul. El se dezice de credința în rugăciunile făcute muzelor și de laurul oferit de zei și se avântă în mijlocul mulțimii de dragul profanului pe care dorește să-l privească drept în față, tânjind în carnea și duhul său să fie una cu lumea și să fie neîngrădit de orice dogmatizare care i-ar putea restricționa libertățile.

Prin această acțiune literară de reciclare a protagonistului *Odiseei*, într-o viziune insolită specifică doar lor, noile vârste literare nu doresc altceva decât să reactualizeze bornele canonice în jurul cărora a fost creionat legendarul Ulise. Așadar, Ulise este prelucrat prin mecanismele moderne și postmoderne și metamorfozat într-un personaj cu nimic mai presus de omul de rând. Se începe, astfel, ludica frondă față de literatura epeică riguroasă prin conturarea unei imagini *à rebours* a lui Ulise, personajul șablon al Antichității grecești fiind ilustrat prin felurite avataruri.

Literatura română nu face abstracție de acest fenomen expansiv de preluare a personajului mitologic, Ulise, având în vedere multitudinea textelor în care se regăsește protagonistul homeric. Interesați de devoalarea misterelor mitologiei, deci de desacralizarea ei, scriitorii români se aliază trendului universal, cu cel mai acut ecou dat de Joyce, și pornesc în mișcarea revoluționară de reipostaziere a eposului grecesc. Probabil, cu atât mai exultanți în acest demers, deoarece literatura română simte plener lacuna tragică a unui trecut epeic celebru, cunoscut fiind faptul că noi ne formăm o literatură națională abia în secolul al XIX-lea.

Cu precădere, lirica românească modernă și *post-modernă* preia ipostaza emblematică a lui Ulise și o cartografiază într-o schiță portretistică inedită, conferindu-i nuanțe caracteristice dintre cele mai contrastante și neașteptate. Așadar, pornind din acest punct, lucrarea de față își dorește să ofere o selecție de ipostaze și aspecte ale lui Ulise, prezente în poezia românească de secol XX. Parcursul lucrării nu va fi strict cronologic, ceea ce ne interesează în final nu va fi evoluția imaginii personajului mitologic în lirica românească la modul exhaustiv, ci dimpotrivă, oscilațiile caracterologice ale acestui protagonist legendar în viziunea a trei scriitori marcați, Lucian Blaga, Ilarie Voronca și Marin Sorescu, ce au conferit acestei instanțe mitologice tușe dintre cele mai personale, chiar autobiografice. Vom remarca, de asemenea, importanța lui Blaga în ipostazierea personajului homeric, prin originalitatea pe care o imprimă unui Ulise reconstituit cu

măiestrie poetică, Blaga marcând, totodată, parcursul sinuos al lui Ulise de la imaginea sa stereotipică înspre portretul stilizat sub amprenta individuală a scriitorului român.

Este cunoscut, deopotrivă, faptul că Lucian Blaga se distinge în literatura română prin fondarea masivă a creației sale pe situl mitologic, fiind preocupat în permanență de noțiunea de mister și de sacralitate, de transcendent și atingerea idealului cosmic. Astfel, Blaga găsește o oportunitate de a sonda în zona mitologică plină de reverberații metafizice prin intertextualizarea vechiului mit grecesc al lui Homer pe care îl înfățișează într-o manieră specifică în poemul său *Ulise*. Deși poemul păstrează relativ atmosfera eposului grecesc, poetul îi atribuie lui Odiseu ipostaze inedite ce se pretează pe sistemul său de gândire și poetică, valabilă în acest sens fiind afirmația pe care o face Mariana Șora în studiul său, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, și anume că „Într-un sens, mitul, așa cum îl înțelege Blaga, e un mit degradat, fiind o invenție poetică personală” (191).

Blaga expune cu mult patos transfigurator mitul homeric în poemul său intitulat *Ulise*. Această operă lirică blagiană, inițial, are un soi de suflu solemn și eroic specific epopeii grecești, deschizându-se cu adresarea rece și rațională înspre soția sa Penelopa a unui Ulise resemnat, oarecum, cu condiția sa tragică. Într-un peisaj cufundat în tăcere, doar vocea lui Ulise se aude, străbătând aspru geografia expusă în poem. Toposul natural captează printr-un canal sinestezic acutizant zbuciumul conștiinței „protagonistului” liric și îl reflectă ca într-un teatru catoptric: „De pe liman pe golfuri/ privirea ți-o rotește./ E liniște ca-n ziua/ când mă-ntorsei hoțește/ și ți-am golit de oaspeți/ viața, pragul, tinda./ Ia seama, Penelope,/ ce netedă-i oglinda.” (Blaga 329). Identificăm, așadar, o primă ipostază a lui Ulise care este și cea mai apropiată de cea originală prezentată în varianta lui Homer, și anume, aceea de războinic viteaz întors acasă tardiv și neașteptat și care restaurează haosul instituit în căminul său, făcându-și singur dreptate și reluându-și vechile atribuții de guvernare a casei sale, reafirmându-și, totodată, masculinitatea și drepturile conjugale asupra soției.

În acest îndemn al lui Ulise la meditație și supunere făcut soției sale, remarcăm, de asemenea, influența biblică a poemului blagian care prezintă același caracter profetic cu pildele biblice reproduse de Hristos, atunci când își învăța discipolii despre Împărăția cerească care va să vie. La fel cum Hristos prevestește o revenire secretă a sa care va reînnoi pământul și cerul într-un demers apocaliptic, „personajul” poemului se întoarce în sânul familiei fără ca nimeni să știe acest lucru, instaurând o nouă ordine și dereticând tot ceea ce era nepotrivit din casa lui: „și ți-am golit de oaspeți/ viața, pragul, tinda./ Ia seama, Penelope,/ ce netedă-i oglinda.” (Blaga 329). Putem

identifica în acest pasaj liminar, după cum am observat, și o altă postură a lui Ulise care este precum un profet, ce aduce cu el o apocalipsă și, respectiv, o regenerare. Probabil această opțiune a lui Blaga pentru creionarea unei scene apocaliptice este datorată și influenței expresionismului.

A doua strofă a poeziei blagiene continuă și chiar aprofundează descrierea decorului. În acest spațiu, predominant este elementul marin ce guvernează întreg peisajul și care prezintă o încărcătură de semnificații mistice, după Mariana Șora: „elementul acvativ se instituie ca emblemă primordială a existenței și se oferă drept cale de imersiune în inima misterului cosmic” (140). Marea, prezentată aici într-o manieră gotică datorită recuzitei funeste, oase și reptile, constituie o zonă sinistă și riscantă, care face referire directă la moarte: „Se-ntinde marea clară/ pe-un prund de oseminte./ Nu-i nimenea cu prora/ s-o șteargă, s-o frământa./ Doar șerpilor taie apa/ spre-un țărnhic în zare,/ trecând peste adâncuri/ ca semne de-ntrebare.” (Blaga 329). Este sesizabilă, așadar, o însingurare dezolantă și sepulcrală ce domină această topografie care propagă o multitudine de interogații lansate în neant fără așteptarea unui răspuns concret. Așadar, marea care reprezintă o zonă ofertantă pentru spiritul aventurier al lui Ulise este în același timp și spațiul care îl confruntă direct pe personaj cu sentimentul vulnerabilității și al morții: „peisajul marin se proiectează ca realitate stranie sau ca irealitate firească în fața căreia ființa contemplantă miracolul extincției” (Fanache 148). După cum putem observa, componentul marin are o importanță definitorie în acest poem și merită un studiu mai aprofundat, însă atenția noastră va continua să se îndrepte înspre taxonomia lui Ulise.

Întors din tragica și îndelungata lui rătăcire, Ulise rememorează cu durere profundă infernul depărtării de casă, folosindu-se de cele mai tulburătoare imagini: „Catargul putrezește/ la margine de timp/ acolo între Hades/ și-cele culmi în nimb.” (Blaga 329). Cu conștiința omului greu încercat de destin, Ulise învață din greșelile urmate de lăcomie și ispitire: „Nu m-amăgește ceasul/ să număr nestemate,/ nici nu mă cheamă-n urmă furtuni și vrăji uitate.” (329). El este capabil acum să dea sfaturi înțelepte celorlalți, dat fiind faptul că a înfruntat victorios ororile alienării și astfel a dobândit învățături de viață „prin țări, prin ani primite,/ pe la răscruci și vămi” (329).

În finalul poemului, demersul liric ia, însă, o întorsătură implacabilă, aceea a retragerii în tăcere și din această hotărâre a lui Blaga de a-și motiva „personajul” înspre acceptarea tăcerii ca însuși mod de viață decurge cea mai semnificativă ipostază a lui Ulise din poemul blagian și anume aceea a unui Ulise mut. Blaga își amuțește „personajul” și îl mântuie de durerile trecutului prin retragerea în sfera sterilă a nerostirii. Ulise renunță la discursul său care îl consacra și se lasă complexit de liniște și amnezie curativă. În această cheie interpretativă, putem afirma împreună cu

Eugen Todoran că în acest poem blagian mitul lui Ulise este „reinterpretat poetic într-o nouă *odisee*, cu sensul *aventurii* limbajului în actul poetic, ca act semnificativ în strategia comunicării” (184).

Putem afirma că atracția lui Blaga pentru liniște este un reper omniprezent în creația lirică a scriitorului, ea fiind poziționată sub zodia tăcerii. Pentru a întări această convingere, reținem că această particularitate a poemelor lui Blaga a fost remarcată de critică de-a lungul timpului, iar Vasile Fanache afirmă că „opțiunea pentru arta tăcerii este susținută de Blaga cu o pasiune doctrinară ieșită din comun, din convingerea că drumul poeziei a încetat să fie exclusiv drumul cunoașterii” (7). În altă parte a studiului său, criticul explică fascinația poetului pentru necuvânt, prin aforismul ce furnizează o definiție viabilă a literaturii moderne: „Logosul modern tace” (15). Așadar, prin abordarea afaziei, Ulise este pregătit să contemple frumusețea și moartea și să aspire, astfel, spre alte niveluri ale cunoașterii: „Dar pe liman ce bine-i să stăm în necuvânt – / și, fără de-amintire/ și ca de subt pământ / s-auzi, în ce tăcere/ cu zumzete de roi,/ frumusețea și moartea/ lucrează peste noi.” (Blaga 330).

Tot din această ipostază definitorie a lui Ulise, portretizat ca un spectator mut în fața tainicelor prefaceri cosmice, decurge un ego secundar al „personajului” care se referă la natura filozofică a lui, deci este cartografiat aici un Ulise filozof. Într-o descriere oximoronică a senzațiilor auditive ce îl năpădesc pe Odiseu, printre zumzetul de sonorități silențioase ale morții și frumuseții care acționează în afara și în interiorul ființei umane („s-a-auzi, în ce tăcere/ cu zumzete de roi/ frumusețea și moartea/ lucrează peste noi”), Ulise este angrenat într-un proces intens de contemplare a unor noțiuni absolute, ca frumusețea și moartea, ultima reprezentând, de altfel, însăși o marcă a tăcerii, dar în acest caz, o tăcere eternă și iremediabilă. Această ipostază este sesizată și de Ion Pop care îl poziționează pe Ulise, în lumina acestor fapte, între două tropice definitorii ale cunoașterii: iubirea și moartea, exegetul remarcând că prin această manieră de creionare a lui Ulise scriitorul însuși „pare a fi găsit, între ipostaza supremei arderi a ființei stăpânite de eros și aceea a omului aflat la capăt de *aventură* existențială, expresia calmei împăcări cu logica firii, care presupune în egală măsură sacrificiul de sine și împlinirea” (106).

Opțiunea pentru densitatea epică a epopeei grecești transpusă în registrul liric se regăsește și la Ilarie Voronca, scriitor român al avangardei și teoretician al acestor formule, care celebrează, de asemenea, mitul homeric în opera sa *Ulise*, publicată în 1928 la Paris, volum însoțit de un desen realizat de pictorul evreu Marc Chagall. Voronca ilustrează o altă ipostază a lui Ulise, în care amprenta autobiograficului este evidentă.

În poemul cu accente suprarealiste, Ulise este înfățișat ca un alter ego al scriitorului, Ilarie Voronca, ce odată ajuns în luminoasa și moderna metropolă pariziană se lasă vrăjit de mirajul mașinilor și al tehnologiei marelui oraș, așadar: „Voronca, sub aspectul unui modern Ulise, se perindă prin piețele Parisului” (Iancu 9). În acest poem, Ulise este emigrantul evreu ce se aciuiază în faimoasa capitală a Franței, oraș în care fuge din calea asupririlor pe care este nevoit să le îndure pe teritoriul român, datorită acțiunii antisemite ce ia amploare din ce în ce mai mult. Așadar, Ulise întruchipează acum poetul modern care suferă nedreptăți aspre într-o societate ostilă, iar descrierea lui Ilarie Voronca a poetului avangardist din manifestul *Cicatrizări. Poezia nouă* i se potrivește cu desăvârșire acestui personaj prototipic: „Poetul nou e un explorator înfruntând meridianul cel mai primejdios, coborând în însuși miezul înțelegerii, ecuator încins sau pol cu zăpezi ca bretele. Pe umerii lui preerii cresc. Stepe, mări, saltimbanci, trenuri îi circulă în artere” (*Cicatrizări* 3).

Remarcăm, astfel, un Ulise rătăcitor nu pe o fâșie maritimă primejdioasă, ci într-un spațiu citadin atins de obsesia automatizării. Viziunea suprarealistă a interiorului uman înfățișează locuitorii metropolei într-o manieră decadentă și pragmatică. Ei nu-și mai doresc un contact cu natura primitivă: „brațele noastre nu mai sângerează păduri sălbatice” (Voronca, *Ulise* 15), ci își ocupă timpul cu obiceiuri mercantile, care îi îndepărtează de valorile umane: „singuri ne închidem în mucegaiul birourilor/ dimineața dactilografele își îmbrățișează logodnicii/ până la revederea în ceasul nopții” (15), toate acestea întâmplându-se într-un Paris în care supurează lumini artificiale: „pe bulevarde sirenele autobuzelor/ cum acompaniază concertul prin fără fir” (15), într-un „veac al asigurărilor și al reclamei luminoase” (15).

Voronca își eliberează havuzurile imaginației și animă invenții miraculoase în această lume pariziană pe care scriitorul o percepe într-un mod fabulos prin alăturarea nestingherită de obiecte divergente. Fiind un alchimist al obiectelor cotidiene, în aparență banale, Voronca realizează o frescă suprarealistă prin excelență, în care lucrurile nu se mai identifică cu eticheta și nu mai folosesc întrebuințării uzuale. De pildă, „precupeții ridică obloanele somnului” (15), „tramvaiele lăptăresele autobuzele își acordează ca o orchestrație/ instrumentele” (15), urmând ca apoi peisajul exterior să fie înlocuit de interioarele la fel de deconcertante în ceea ce privește logica firească a lucrurilor: „ca o cupă la locul lor pulpele intestinale/ obrazul se desprinde ca un perete/ buzele buzele cu surâsul pantofilor/ și încheieturile de vată/ încet te tragi pe tine din tine însuși” (16).

Puterea creativă a lui Voroca se declanșează exploziv, nefiind îngrădită de nicio limitare, astfel nu ne mai miră nici faptul că poetul nu se sfiește să dedice ode lungi și măgulitoare ceaiului

sau cartofului și chiar să realizeze o clasificare a oglinzilor: „oglinzi de culoarea tăcerii a surâsului/ oglinzi ca peștele zvârcolindu-se în metal/ oglinzi ca o amintire a văzduhului” (27) ș.a.m.d. Am putea spune că atât de uimit este Ulise în descoperirea Parisului, încât chiar și celor mai banale obiecte, în viziunea lui, le e conferită o alură misterioasă și insolită.

Totuși, dorul de casă este nelipsit din această călătorie, așadar, putem afirma că regăsim o altă ipostază a „personajului” poemului, și anume un Ulise nostalgic, care e simptomatic pentru formula identificată de Nicolae Balotă în legătură cu condiția paradoxală a poetului, care își negociază identitatea prin „fugă de sine și cucerire de sine” (170). El își amintește de Brașov și se proiectează cu ajutorul puterii nebănuite a memoriei în spațiul românesc plin de legende și armonii naturale: „iată-te la brașov cum iubești străzile lui drepte/ PĂDUREA E aproape și liniști mari îți ling gleznele” (36), în acest loc fabulos în care divinul coboară în mundan și este prezent ca într-un Eden binecuvântat: „e dumnezeu care trece gârla văzduhului pe bolovani de luceferi” (36). Brașovul protejat de falnicii munți este descris într-un registru inedit stilizat cu metafore vibrante și plasticizante: „brașov cetate cu pereți oglinzi în munți/ pieptul tău e deschis la sulitele aerului/ anotimpurile îți aduc buchete de șipote/ tăcerea e ca o cireasă își suie coarnele până la tine” (37), urmând ca, mai apoi, această imagine să se estompeze în fluxul epitetelor și al imaginilor halucinante, iar în finalul poemului să regăsim imaginea Parisului din versurile incipiente, redând circularitatea operei și justificând afirmația lui Voronca din manifestul său *Cicatrizări. Poezia nouă*, și anume: „Orice vers e o sumă de noi posibilități, o altă soluție a ecuației primare” (3).

Ecuația lui Ulise nu se încheie în lirica din prima parte a secolului XX, ci își revelează posibilitățile și ulterior. Revenind la poemul blagian *Ulise* și analizându-l într-o manieră comparativă cu poezia omonimă *Ulise*, scrisă de Marin Sorescu, putem observa facil și transparent cum registrul oarecum solemn și criptic folosit de Blaga în poezia sa se dizolvă într-o ironie ce atinge cote majore în poemul sorescian și astfel ne este furnizată o altă ipostază a personajului homeric, un Ulise sarcastic și zeflemitor. La Sorescu, Ulise s-ar putea dezice cu ușurință de gândul reînțarcerii acasă, deoarece îi este lehamite de haosul instituit împrejurul soției sale, Penelopa. Fără nicio reținere, Ulise îi insultă caustic pe peștorii Penelopei: „Porcii aceia de peștorii,/ Beți chiori, slinoși pe armurile din cuier/ Jucând toată ziua table/ Până li se înmoaie și mușchii și zarurile,/ de-a valma,/ Că numai de însurătoare nu mai sunt buni/ Chiar de-ar cere în căsătorie o babă” (639), Ulise ducându-și revolta mai departe, insultând-o pe propria soție pe care o face într-un elan tăios: „o babă/ Mai ceva decât Penelopa” (639).

Discursul acid al lui Ulise se continuă în a doua strofă a poemului sorescian, unde „personajul” liric aduce invective aspre la adresa Penelopei, de care se îndepărtează afectiv prin folosirea demonstrativului din sintagma „Și femeia *aceea*” (639) și căreia îi atribuie însușiri triviale: „plângăreață, pe de altă parte,/ Care țese-n neștire, de nervi,/ De zripturoaică ce este, să încurce ea toate/ firele de pe lume!” (639). În aceeași octavă este descrisă și eventuala primire rece și cicălitoare a soției sale care, în cazul în care acest Ulise caricatural s-ar reîntoarce acasă, i-ar adresa următoarea întrebare plină de sarcasm: „Unde-ai putut să fii acum?” (639). Ulise ricoșează aici cu insolență: „Am făcut războiul Troii, nu fii scorpie...” (639).

Varianta soresciană a lui Ulise se îndepărtează extrem de mult de cea a lui Blaga prin faptul că, pe când Blaga îi conferă o aură filozofică „personajului” său care se retrage în tăcere împins de dorințe nobile de experimentare a stărilor contemplative, la Sorescu întâlnim doar un individ saturat de intimitatea propriului cămin conjugal, și care printr-un oftat plictisit își expune planul de sustragere din această situație nefavorabilă lui, și anume acela de a-și construi un adăpost în singurătatea mării îndepărtate: „Of, să-mi fac o căsuță/ Aici pe valuri,/ Să-mi ridic un cort în colțișorul ăsta/ Mai ferit/ Între Scyla și Caribda.” (640).

Pe de altă parte, dacă privim în paralel figura eroului la Voronca și Sorescu, putem remarca poziția antinomică a celor doi Ulise, care se regăsesc în două ipostaze complet opuse în cele două opere literare. La Voronca, Ulise întruchipează intelectualul rătăcitor în căutarea unui sens existențial în universul urban, în timp ce Ulise creionat de Sorescu devine un personaj provincial, ce aduce cu un aborigen al satului românesc, care nu își dorește altceva decât o viață tihnită în mijlocul naturii. Coborârea în cotidian este prezentă la amândoi, dar la Sorescu prozaicul intenționat, tenta aproape parodică nu exprimă fronda vehementă față de existent: „Sorescu înviorează temele mari, le face simpatice, fără să le depoetizeze cu adevărat” (Manolescu 1035).

În concluzie, mitul lui Ulise reprezintă o sursă inepuizabilă de inspirație pentru acești scriitori români care îl înfățișează pe protagonistul *Odissei* într-o varietate de ipostaze și contexte artistice. Analizând textele omonime *Ulise* ce aparțin lui Lucian Blaga, Ilarie Voronca și Marin Sorescu, am putut sesiza în dreptul fiecărui scriitor manierele personale de construcție lirică a acestui personaj canonic. De pildă, în poemul blagian (cel mai apropiat de fondul mitologic) ceea ce importă este puterea de control al actului vorbirii, Ulise fiind un martor silențios în fața miracolelor ce îi robesc gândirea: frumusețea și moartea. În schimb, Voronca și Sorescu nu mai păstrează nimic din potențialul tăcerii, la ei Ulise devine vocal, lucid sau chiar hiperlucid. Voronca își transpune propria persoană în creația sa, percepându-se pe sine ca pe un Ulise rătăcitor într-un

peisaj citadin nefamiliar. Însă esențială rămâne la el ancorarea universului poetic în mecanicism, mercantilism. În același timp, la Sorescu remarcăm banalitatea, „familiaritatea tratării unor teme filosofice” (Manolescu 1033) asamblarea personajului emblematic Ulise are un rezultat caricatural, apropiindu-se mai mult de un model (folcloric) românesc decât de cel grecesc.

Prin urmare, întregind rândurile scriitorilor europeni, cei trei reprezentanți români asupra cărora ne-am abătut atenția critică realizează un joc intertextual abil prin care reciclează personajul homeric, reactualizându-l și aducându-l mai aproape de sensibilitatea actuală: „dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra, constatăm că realitatea aceasta zilnică e un decor de carton montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol de mult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene” (Manolescu 1034).

Bibliografie:

- Balotă, Nicolae. *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*. București: Editura Minerva, 1976.
- Blaga, Lucian. *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. București: Editura Humanitas, 1995.
- Fanache, Vasile. *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*. Cluj-Napoca: Editura Limes, 2007.
- Iancu, Carol. „Ilie Voronca – poet al modernității și al iubirii”. *Apostrof*, an XXII, no. 6 (253), 2011, pp. 7-12, <http://revista-apostrof.ro/apowp/reviste/2011-06.pdf>. Accesat 25 oct. 2020.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
- Pop, Ion. *Lucian Blaga – universul liric*. București: Editura Cartea Românească, 1981.
- Sorescu, Marin. *Opere*. Vol. I: *Poezii*. Ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu-Codocea, Prefață de Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2002.
- Șora, Mariana. *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*. București: Editura Minerva, 1970.
- Todoran, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul poetic*. Volumul I. Timișoara: Editura Facla, 1981. Print.
- Voronca, Ilarie. „Cicatrizări. Poezia nouă”. *Integral*, an 1, no. 4, 1925, pp. 2-3, http://dspace.bcucloj.ro/bitstream/123456789/64232/1/BCUCLUJ_FP_279547_1925_001_0_04.pdf. Accesat 29 oct. 2020.
- . *Ulise. Brățara nopților*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003.

**JERTFA PENTRU CREAȚIE:
MITUL ESTETIC LA LUCIAN BLAGA ȘI HENRIK IBSEN
(STUDIU DE CAZ: DRAMATURGIA ROMÂNESCĂ
VS. DRAMATURGIA SCANDINAVĂ)**

Ioana Hodârnu

ioanahodarnau@gmail.com

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract

This paper tackles the myth of creation through sacrifice as depicted in Lucian Blaga’s theatrical piece “The master builder Manole” („Meșterul Manole”, 1927) and Henrik Ibsen’s “The Master Builder” („Constructorul Solness”, 1892). The purpose of this paper is, therefore, to explore the ways in which this myth passes through different european cultures. The symbols which gravitates around these literary works become premises for a paradigmatic, psychoanalytic and anthropological analysis.

Key-words: myth, offering, creation, Blaga, Ibsen.

Introducere:

Cu o arie foarte largă de răspândire, mitul jertfei pentru creație (considerat și unul dintre miturile fondatoare ale culturii românești) este un mit ce cunoaște o extindere considerabilă în cultura europeană. Revendicându-și apartenența la o tradiție mitică universală (fiind regăsit în creațiile folclorice ori în literatura cultă din întreaga lume), mitul jertfei pentru creație cunoaște cea mai atestată circulație în Europa central-sudică (la popoarele balcanice, mai exact), precum și în nordul Europei (la toate popoarele scandinave). Dacă în cultura scandinavă mitul jertfirii rămâne, de cele mai multe ori, într-o tradiție legendară, ca parte a mitologiei, în aria central-sudică a Europei vechiul mit a depășit creația populară și s-a impus în literatura cultă (cazul prelucrării legendei *Meșterului Manole* de către Lucian Blaga, în perioada interbelică fiind un exemplu simptomatic).

În modelul arhetipal, pentru omul arhaic, după cum remarcă Mircea Eliade, orice act are semnificație doar în măsura în care participă la un prototip sau repetă un act primordial (o „repetiție” a Creației). Cosmogoniile indo-ariene ori semitice vorbesc despre un „gigant primordial”, prin care lumile iau naștere. „Creația constă în sacrificiul („moarte violentă”) unei

ființe mitice amorfe, orphidiene sau acvatică” (Eliade 192). În *Rig Veda* întâlnim imaginea unui gigant primordial cu o mie de capete, iar mitologia iraniană păstrează, de asemenea, tradiția cosmogonică a sacrificiului unui gigant primordial sub o formă adulteră.

Mitul jertfirii pentru creație conține, în fond, o referință la facerea lumii, la modalitatea sa de constituire, precum și la înțelegerea (în gândirea mitică, a omului arhaic) că lumea deține ea însăși un suflu primordial al vieții. Astfel, în mitologia scandinavă se arată cum gigantul primordial Ymir este sacrificat de către cei trei frați, Odhin, Vili și Ve pentru a face lumile. Imitându-se, în acest fel, actul divin, sacrificiul necesar în ordinea apariției lumii este plasat într-un timp și spațiu unic, primordial. În toate ariile de răspândire, mitul păstrează aceeași idee a creației lumilor prin sacrificarea unui „Antropocosmos”, a unui Mare Om primordial: „Important în miturile cosmogonice nu este amănuntul că lumile au fost făcute *din* substanța unei ființe primordiale – ci că ele au fost făcute prin *sacrificarea* acestei ființe. Accentul cade pe *actul* sacrificial” (Eliade 194). În ceea ce privește referința românească, istoricii literari disting între mai multe categorii ale mitului. Astfel, „Mihai Pop identifică un mit al mării treceri, Mircea Eliade, apoi Ion Taloș vor vorbi despre un mit al sacrificiului, O. Buhociu, M. Coman, M. Eliade despre mituri eroice, iar R. Vulcănescu despre mituri antropogonice” (Bogdan 270).

Analiză comparativă a mitului estetic la Lucian Blaga și Henrik Ibsen:

În ceea ce privește modul de configurare a mitului jertfei la Lucian Blaga și Henrik Ibsen trebuie să avem în vedere distincția între două moduri de realizare a premisei estetice. Dacă la Ibsen, în *Constructorul Solness* (în norvegiană, în original: *Byggmester Solness*) mitul gravitează în jurul artistului, sacrificiul suprem fiind rezultatul unor impulsuri erotice daimonice interioare ce își găsesc rezolvarea prin moarte, respectiv prin sinucidere, la Lucian Blaga, în *Meșterul Manole* întâlnim o dublă-moarte, atât a trupului, cât și a sufletului. Așadar, Blaga alege să reconstruiască mitul în jurul unei morți spirituale, ca rezultat al unei duble datorii, în ordine divină, respectiv în ordine lumească (Manole fiind supus legilor unei gândiri arhaice). Însă, în ambele cazuri, ca numitor comun, rămâne necesitatea de a dezvălui mitul ca o construcție de sens în jurul tuturor personajelor implicate direct în intrigă, dar și în jurul unor simboluri centrale, cu relevanță metafizică, ce vor fi analizate pe parcursul lucrării.

Cazul baladei *Meșterului Manole* cunoaște o resurecție importantă pe teritoriul românesc, deși reprezintă o elaborare tardivă a unei legende mai vechi, care, cel mai probabil, nu este de sorginte românească. În acest sens, există o dispută cu privire la statutul de originar sau de derivat

dintr-o altă legendă neromânească, fiind mulți oponenți ce susțin că originalul ar desemna deja un conținut articulat într-o altă formă culturală. Lucian Blaga preia balada și o transformă, adaptând-o regulilor dramaturgice într-o dramă de idei, în atmosferă mitică (publicată în 1927). Meșterul Manole zidește de șapte ani o biserică în cinstea lui Negru-vodă, însă tot ce face se prăbușește. Prezența starețului Bogumil este importantă în economia textului, întrucât se face o trimitere înspre bogomilism, spre concepția colaborării între duhul infernului și cel divin, fapt central în interpretarea pactului daimonic pe care Manole este obligat să-l înfăptuiască. Există credința că Manole construiește o operă dedicată lui Satanail, căreia îi lipsește Spiritul, și care cere, prin urmare, un sacrificiu uman; astfel, creația desăvârșită are loc odată cu zidirea Mirei în ziduri, cu ofranda unui suflet pur.

Constructorul Solness apare în 1892, la aproximativ 25 de ani de la publicarea celei mai celebre piese de teatru ibseniene, centrală în configurația operei lui Henrik Ibsen, anume piesa *Peer Gynt*. Halvard Solness este un constructor ce cunoaște succesul local și accede la statutul de arhitect. Având o căsătorie eșuată (datorată morții premature a copiilor și incendiului casei familiei soției sale, Aline), Halvard își găsește refugiul în ideea de-a deveni maestru-arhitect. Refuză concurența (Ragnar Brovik) și pare că împlinește un pact faustic (pentru a deveni artist-arhitect sacrifică destinul celor care rămân alături de el). Se poate observa că Ibsen nu renunță în *Constructorul Solness* la a construi personaje controversate, căci atât Solness, cât și Peer Gynt sunt tipologii de personaje ce depășesc normele tradiționale și, care își desăvârșesc existența întotdeauna prin intermediul unor instanțe feminine, ca mijlocitoare ale actului creației.

Însă, odată cu *Constructorul Solness* - diferit în abordarea mitului de celelalte piese ibseniene - se poate vedea la lucru un substrat simbolic plasat sub canavaua estetismului. Ceea ce apare ca act al egoului, ca acțiune în baza unei forțe interioare distructive, la personajul ibsenian Solness (privitor la dorința de a înfăptui construcții grandioase) nu este decât o conștiință activă a forței creative. Cu alte cuvinte, este schițată necesitatea de a exista credința în actul creației (creația nu mai este la Ibsen de ordin divin, ea este atributul omului demiurg și figurează în lumesc, în mundan), mai exact, dorința artistului fiind conturată în replica: *Nu mai vreau să construiesc biserici, doar cămine*. Odată ce puterea de ordin divin este înlăturată, vectorul central, aflat pe verticala lumii, este supus dezideratului anulării, rămâne, ca mijloc director al vieții, vectorul orizontal (nevoia de împlinire a destinului terestru, atât în cazul constructorului Solness, cât și în cel al soției acesteia, Aline Solness). Dramaturgia ibseniană se configurează în jurul conștientizării faptului că spiritualitatea nu mai este o noțiune absconsă, închistată în forme rigide (simbolul

bisericii), ci supraviețuiește prin substanță (*hjem- acasă*, ca simbol al dramei personale din familia constructorului Solness). Sinuciderea, din finalul piesei, reprezintă, de fapt împlinirea destinului uman, al artistului, prin sacrificarea sinelui. În cheie psihanalitică, sacrificiul lui Solness exprimă o anulare a rațiunii, căci moartea survine aici ca răspuns la impulsuri erotice interioare, provocată de *libido* (Hilde Wangel îi cere constructorului să urce pe turnul casei, pentru a-și satisface dorința de a vedea în realitate o imagine proiectată în vis – aceea a artistului care triumfă, care îi dăruiește instanței feminine o împărăție în imaginar și care își domină atât creația ultimă, cât și spaimele conștiinței: Solness nu poate să supraviețuiască, întrucât fiind amețit de privirea de la înălimile turnului, se prăbușește). Ion Vartic în *Ibsen și teatrul invizibil* remarcă că „ei [n.r: personajele ibseniene] nu se pot abandona vieții pure, căci nu descoperă în ei înșiși decât amețală, pustiu, gheață și spirit. Și artă... Obsesia creației, prea puternică, îi paralizează” (Vartic 30).

Pe de altă parte, despre *Meșterul Manole* se poate spune că nu mai este doar o dramă individuală, a artistului însuși, ci întreaga piesă primește conotațiile unei drame colective. În comparație cu piesa ibseniană, în dramaturgia blagiană nu mai este o istorie a omului modern (așa cum vedem la *Constructorul Solness*, o societate aflată în debutul modernității, la sfârșitul secolului al XIX-lea), ci istoria gândirii de sorginte arhaică, cu personaje ce urmăresc îndeaproape un model arhetipal, în care viața este strâns legată de legile naturii/divinității și, în mod egal, supusă cutumelor societății. Mircea Eliade relevă în *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie* diferența de viziune asupra lumii ce apare ca o scindare între omul modern și omul arhaic: „...pentru omul arhaic, un lucru sau un act nu are semnificație decât în măsura în care participă la un prototip, sau în măsura în care repetă un act primordial (bunăoară, Creația)” (Eliade 140).

În acest mod, dacă în *Constructorul Solness* prevalează elementele ce conduc înspre o moarte a rațiunii, în *Meșterul Manole* este necesar să vorbim despre o altă interpretare simbolică. În cazul dramaturgiei blagiene, mitul estetic funcționează ca fundament pentru împlinirea unui destin colectiv, nu a unuia individual: întreaga populație românească așteaptă ridicarea unei biserici care să subziste drept mărturie a credinței. Sacrificul pentru creație nu este întâmplător, iar tragismul său nu atinge o existență individuală, se disociază de simpla ipostază a artistului-arhitect. Deși sacrificiul implică aparent moartea unei alte persoane, distinctă de persoana arhitectului, într-o primă ipostază (ca la Ibsen), moartea se singularizează pentru figura arhitectului Manole. Vorbim, pe de-o parte, de o moarte a spiritului (pe linie verticală, spirituală), din momentul în care Manole ia decizia zidirii Mirei în construcția bisericii, iar, pe de altă parte, de o moarte a trupului (pe linie orizontală, mundană), odată cu comiterea sinuciderii (moment ce se suprapune integral peste scena

sinuciderii finale din drama ibseniană, prăbușirea de la înălțimea turnului). Problema estetică se pune la Blaga în termenii redescoperirii unui factor irațional, anume harul, direct legat de existența prin/în suferință. Creația pornește de la tehnică, de la meșteșug, dar nu devine operă vie, nu are existență independentă fără jertfa umană. Putem vorbi, prin urmare, de un raport ce se instituie între formă și conținut în actul de creație, în cheie estetică. În fond, în termenii lui Alin Cristian din *Etos românesc și sacrificiu*, etosul românesc duce la îndeplinire posibilitățile ultime ale mitului sacrificial”. Mai exact, subtextul operei bliagene dezvăluie o schimbare de paradigmă în evoluția formelor de gândire românești, căci se figurează o teroare a istoriei. Individul ajuns în criză existențială, valorifică, de drept, comunitatea ajunsă în criză, una care cere o răsturnare a valorilor pe care aceasta se fundamentează. Paradigma de gândire arhaică pare că a ajuns, după cum bine exploatează Blaga tema, în punctul ultim. Sinuciderea lui Manole exprimă finalul unui model de construcție a lumii.

Astfel, constatăm în cele două piese de teatru, moduri bine delimitate de a figura jertfirea în ordinea creației: una ce conține uciderea ipostazei raționale, alta ce conține uciderea principiului feminin, precum și cel masculin, finalmente, anularea existenței singulare, mundane pentru asigurarea existenței unei colectivități în atemporalitate. Prin urmare, asigurarea dăinurii construcției așezământului sfânt echivalează cu transformarea spațiului de la un loc profan la un loc sfințit (altfel spus, *locul bun vs. locul rău*). Între aflarea aceluși „acasă” al lui Manole ori Solness și acel „acasă” colectiv (biserica) nu există o distanță care să ceară a fi parcursă de un timp omenesc.

„În lumina acestei exegeze, ni se înfățișează în toată claritatea ei concepția arhaică a riturilor de construcție. Nimic nu poate dura dacă nu e „însuflețit” prin jertfirea unei ființe vii; însăși divinitatea a arătat, în „timpul acela”, când au fost făcute Lumile, că o creație nu poate fi împlinită decât printr-un sacrificiu, și anume prin „moarte violentă” (Eliade 200).

De asemenea, ceea ce este important și în dramaturgia ibseniană este influența personajelor feminine, fiecare ipostază feminină este, în fapt, o funcție în împlinirea sacrificiului. Kaja Folsi și, mai apoi, Hilde Wangel trezesc impulsurile erotice distructive în Solness. Datorită unor atari forțe ce țin de un „pact” intern aproape demonic (de unde insistența Hildei ca Solness să-și valorifice potențialul creator, deci de a trece de la stadiul de simplu constructor la cel de artist-arhitect), drama se împlinește sub forma unui rit de trecere. A treia ipostază feminină este însăși Aline Solness, soția constructorului; căsătoria eșuată, fără substanță (moartea copiilor, precum și pierderea casei

în incendiu, în fond, pierderea condiției de *cămin*, de spațiu protectiv) semnifică imboldul pentru ca Solness să intre într-un pact faustic cu propria conștiință. Ideea obsesională a trecerii la condiția de maestru absolut devine posibilă prin Hilde. Nebunia, ca stare supremă a creației este adusă de figura Hildei (străină de loc și mai tânără decât Solness – un alt element simbolic este reprezentat de tinerețea care subjugă existența lui Solness: „*Da, ține minte, doctore, într-o bună zi o să mă pomenesc aici cu tineretul bătându-mi în ușă*”.)

Simboluri centrale:

Unul dintre simbolurile centrale în jurul căreia rezidă piesa ibseniană este conținut încă din numele personajului principal, anume Solness. *Sol* (în română *soare*) marchează, pe de-o parte, împlinirea idealului artistic, precum și necesitatea artistului de a ajunge la un punct final al creației, la trăirea în estetic, sustrăgându-se din sfera idealurilor lumești, însă funcționează, pe de altă parte, în cheie ironică, căci Solness distruge șansa Alinei de a-și împlini propriul destin mundan, cum însăși arhitectul o numește: „constructor de suflete”. Prin moartea copiilor, cât și prin pierderea căminului familial, existența ei în ordine lumească este anulată, Solness fiind o funcție negativă, atunci când vorbim despre instanța feminină. În relație cu simbolul central, figurat de numele arhitectului-creator, stă simbolul turnului, simbol axial, cu rol în ordonarea spațiului. Analiza *Constructorului Solness* converge înspre concluzia de a numi drama ibseniană *o dramă cu turn*, așa cum remarca și I. Negoïtescu. Solness urcă în vârful turnului casei noi, spre locul unde se va afla așezat la distanță între cer și pământ, unde finalmente întâlnirea cu divinitatea poate avea loc. Ion Vartic examinează secvența considerând că turnul este fantasma orgoliului uman, care se măsoară cu acela divin. Astfel, apare aici simbolul axial, acompaniat de impulsul ascensional al omului”. De fapt, turnul rămâne un element-cheie în ambele drame analizate, fiind o referință la dorința de înălțare la cer (Turnul Babel), însă este, în egală măsură un avertisment asupra trecerii (atât Manole, cât și Solness comit sinuciderea din acest spațiu, odată ce întâlnirea cu presupusa divinitate are loc).

La *Meșterul Manole*, simbolurile care construiesc drama, în cea mai mare parte, sunt legate de alegerea locului pentru construcția bisericii, respectiv intervenția sorții, ce face ca Mira să fie oferită în postura sa de victimă angelică, pură. Cu privire la alegerea locului, credința românească realizează distincția între *locul bun* și *locul rău*. Spațiul pe care se construiește noua biserică este un spațiu negativ, dominat de forțele naturale, ce solicită o jertfă/ofrandă umană, așa cum situează gândirea arhaică fenomenul. Moartea Mirei nu este aleatorie, soția celui care creează/ construiește

edificiul (arhitectul-creator) este sacrificată, întocmai pentru că aparține, în ordin metafizic, de sufletul „creatorului”. În înfăptuirea sacrificiului se traduce, în fond, schimbarea atributelor spațiului; încheierea pactului faustic făcut de Manole culminează cu sfârșitul blestemului locului. Plasându-ne într-o gândire de tip platonician, împlinirea destinului lui Manole de artist, de creator se citește ca figurare a unui model ideatic și ideal al realității de unde survine estetismul mitului de față. Paradigma tradițională, generată de un „inconștient colectiv” (națiunea românească, în acest caz) rămâne în concordanță cu trăirile interioare ale personajului central și ale etosului din care acesta este extras (Manole este parte a acestei colectivități căreia i se supune). Sinuciderea lui Manole încheie un ciclu existențial, este parte constitutivă a unui rit de trecere: marchează și controlează cultural procesul de transformare de la o stare la alta a naturii, societății, respectiv a individului.

Concluzii:

Ceea ce se poate observa din analiza celor două texte dramaturgice este că *Meșterul Manole* și *Constructorul Solness* nu diferă fundamental în prelucrarea materialului mitologic. Deși aparțin unor spații culturale și a unor raporturi temporale distincte, ambele texte figurează nevoia unei treceri, fie ea o schimbare de paradigmă în conștiința individuală ori colectivă. Drama blagiană, respectiv drama ibseniană traduc necesitatea aflării unui nou centru de ordonare a lumii, fiind, în fond, o deplasare ontologică spre o etapă de gândire nihilistă (anularea ființei personale prin moarte, nerăspunsul divinității pentru salvarea personală sunt chei de interpretare în acest sens). Deși, materialul textelor face parte dintr-un fond mitologic, prelucrarea lui Blaga din 1927, respectiv dramaturgia ibseniană de la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt premise ale paradigmei modernității, trădând, putem spune, un *spirit al veacului*.

Note bibliografice:

1. În mitologia nordică, există nouă lumi, iar conexiunea între ele este asigurată de arborele gigantic al lumii, Yggdrasil. Trunchiul arborelui simbolizează axa lumii, ce străpunge centrul lumii oamenilor, conform tradiției atestate în Edda (Snorre Sturlason, sec. al XIII-lea).

Bibliografie:

Bădescu, Horia. *Meșterul Manole sau imanența tragicului*. București: Cartea Românească, 1986.

Blaga, Lucian. *Meșterul Manole. Teatru*. București: Agora, 2008.

Bogdan, Lucreția. „Dimensiunea arhetipală a mitului jertfei creatoare”,

https://www.academia.edu/20686426/DIMENSIUNEA_ARHETIPAL%C4%82_A_MITULUI_JERTFEI_CREATOARE, accesat la data de 17.10.2020.

Chevalier, Jean. *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Iași: Polirom, 2009.

Cristian, Alin. *Etos românesc și sacrificiu. A fi în lăuntrul fenomenelor*. București: Eminescu, 1998.

Drimba, Ovidiu. *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*. București: Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956.

Eliade, Mircea. *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*. București: Eikon, 2007.

Ibsen, Henrik. *Teatru*, vol.III. București: Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Vartic, Ion. *Ibsen și „teatrul invizibil”*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995.

VARIA

**CUM VĂ (MAI) PLACE SHAKESPEARE?
DRAMATURGI ROMÂNI SUB SEMNUL BARDULUI:
MARIN SORESCU, MATEI VIȘNIEC, OLIVIA NEGREAN**

Ioana Petcu

Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

Abstract

Three plays, three styles, three testimonies about the artist and the space of art of performance, from the '80s until today, three decentralizing visions, but also tangents. Vărul Shakespeare (Cousin Shakespeare) is one of Marin Sorescu's lesser-known and hardly-edited texts. Beyond the inter- and metatextual juggling, beyond the playful discourse and the theatrical effects, the Romanian writer emphasizes the encounter between the language of Elizabethan poetry and the local comic. Richard III visits director Vsevolod Meyerhold in Richard al III-lea se interzice (Richard III is forbidden) by Matei Vișniec. Like a self-portrait, perhaps, of the author slipped into Meyerhold's character, the play returns - through paradoxes, theatricality, intersections between times, cultures and authorial voices - to a message as clear as possible about the artist's freedom, a message that (proof being the current global situation) the aforementioned aspects are of a continuous topicality.

Key Words: intertextuality, Marin Sorescu, Matei Vișniec, Olivia Negrean, Romanian Romanian playwrights

Introducere

Întrebările incomode, chiar dacă aparent lansate din plăcere retorică, deschid uneori piste noi în căutările noastre. Gest esențial. Cum am putea respira altfel ca umaniști? Uneori, în virtutea inerției, mergem pe cărările bătătorite, abordând autorii clasici din perspective prin care credem că am reuși să-i vedem din nou cu nuanțe proaspete. Contextualizările, studiile comparatiste, exercițiile hermeneutice sau semiotice – dar nu numai acestea – sunt în continuare metode solide de abordare. Folosite singular sau coroborate, aceste instrumente necesare spre decelarea vitalității unui autor, de pildă, sau, în general, în procesul de analiză literară dau rezultate valabile. Dar poate, bunăoară, exercițiul intertextual, căci el va reprezenta firul coordonator al articolului nostru, poate el să fie îndeajuns, să nu-și epuizeze resursele? Chiar cu atât mai mult cu cât îl aplicăm unui reper

major al literaturii universale – cum e în cazul de față revenirea la figura lui William Shakespeare? Retoric, incomod și neliniștitor ne întrebăm dacă nu cumva se va fi erodat până la saturație metoda intertextualității în ceea ce-l privește pe dramaturgul brit. Pe de altă parte, știm că răspunsurile se verifică prin argumente. Unele rezistă, altele se anulează. Însă binevenită este așezarea în tihna și luciditatea analizei literare cu intenția de a proba justetea demersului, dar și creativitatea cercetătorului. Astfel că, întorcându-ne la definiții, la elementele de bază, vom lua drept reper opinia lui Patrice Pavis în legătură cu funcțiile intertextului, teoreticianul afirmând că „Studierea intertextului transformă textul original atât în planul semnificațiilor, cât și în cel al semnificanților; ea face să se destrame fabula liniară și iluzia teatrală; confruntă două ritmuri și două scriituri – adesea opuse – și ia o anumită distanță față de textul original, insistând însă pe materialitatea lui” (Pavis 189-190). Prin urmare, atâta vreme cât procesul ajunge la rădăcinile și în structurile celulare ale textului, precumși în cele ale autorului, e evident că întotdeauna se mai poate depista ceva autentic la nivelul semnificației. Și pentru că „Intertextualitatea obligă la căutarea unui liant între două texte, la stabilirea unor apropieri tematice, la lărgirea a orizontului de lectură” (Pavis 190) la rândul nostru privim tema lansată prin titlul articolului din dublă perspectivă: 1. cum e receptată opera lui William Shakespeare în dramaturgia contemporană românească, ce emulații se ivesc în literatura noastră dramatică din întâlnirea cu Will și 2. cum se desenează profilurile autorilor pe care i-am avut în atenție, care de altfel se numără printre puținii vizitatorii ale operei shakespeariene, din ultimele decenii în domeniul teatral.

Pe drumul intertextualității și ludicității se aliniază Marin Sorescu, Matei Vișniec și Olivia Negrean. Dacă primele două nume introduse în discuție se regăsesc în generația ‘80-’90, având puncte de tangență și în privința unui discurs supraréalist-absurd, precum și a unor teme comune, care în cele din urmă vorbesc despre un orizont mai vast al referinței literare, atunci, ca primă impresie, Olivia Negrean se detașează de pe linia astfel prefigurată. Totuși, alături de rescrierile *Vărul Shakespeare* și *Richard al III-lea se interzice*, și *FEAST (a play in one cooking)* interferează fie prin faptul că descrie la rândul-i un autoportret de artist, fie că gravitează pe orbita postmodernismului. Revenind la universalitățile literaturii sau descentrând marile teme, cele trei piese și autorii lor ne spun printre rânduri, de fapt, că deschid ochiul spre propria identitate culturală. Iar cititorii sau spectatorii o fac odată cu ei, pentru că dacă marele teatru n-ar vorbi despre interiorul nostru, atunci și intertextele s-ar dovedi a fi sărace și abandonabile. Dar cu cât poți să te înțelegi mai bine pe tine, cu atât căutarea capătă sens și substanță.

Câteva cuvinte despre apariția celor trei texte nu numai că sunt utile, dar ne și pun subiectul studiului cu mai multă claritate în context literar și spectacologic. *Vărul Shakespeare* a fost redactată între 1987 și 1988, dar vede lumina tiparului inițial doar pe fragmente publicate în diferite reviste literare în 1988, iar în 1990 apare în revista „Basarabia”, nr. 12, la Chișinău. Lovindu-se de instrumentele cenzurii, textul va fi publicat integral în volum abia în 1992, la Editura Cartea Românească. Premiera are loc, în 15 martie 1990, la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu. Apoi se așterne o lungă pauză în existența lui. Abia în 2018 se marchează printr-un spectacol lectură un eveniment dedicat memoriei lui Marin Sorescu în cadrul Muzeului Național al Literaturii Române. Astfel punctată, foarte scurta istorie a textului dintre pagina scrisă și scenă ne arată un caz des întâlnit în dramaturgia românească ante-decembristă. Texte rămase în sertar, destinate lecturii în cercuri restrânse, trunchiate de aparatul cenzurii, atunci când apăreau în revistele de specialitate, erau frecvente înainte de anii '90. Având și aspectul mai degrabă al unei jucării literare, *Vărul Shakespeare* nici nu s-a bucurat de puneri în scenă prea numeroase după Revoluție, ceea ce-l face să fie perceput ca piesă de nișă, ce conține destule provocări regizorale. De dată mult mai recentă, *Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold* e publicat în Franța, la Editura Lansman, în 2005, apoi în România la Editura Humanitas. Textul a stârnit curiozitatea regizorilor din țară și din străinătate: e pus în scenă la Teatrul din Reșița în 2005 în regia lui Michel Vivier, la Teatrul Bulandra în 2006, de regizoarea Cătălina Buzoianu; la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj spectacolul e montat de Eva Patko în 2011, iar la Teatrul Maghiar din Novi Sad în regia Ancăi Bradu, în 2014; de asemenea, la Teatrul Național din Cluj est montat de Răzvan Murșan în 2015. Aparținând unei generații diferite, Olivia Negrean scrie *FEAST (a play in one cooking)* pentru un proiect realizat la Institutul Cultura Român din Londra în 2019. Producția aparține Parrabola Theatre Company, iar regia a fost semnată de Philip Parr, din distribuție făcând parte Sara Barison, Charlie Coletta, Lucy Ford, Hannah Lucas, Marie Rabe și Olivia Negrean. Am avut plăcerea de a dialoga cu autoarea prin intermediul email-ului, astfel că am considerat util a reda scurțul istoric al textului și al proiectului chiar prin explicațiile ei: „Idea inițială, motivul sau mai bine zis motivația pentru care mi-am dorit să scriu piesa, a fost una interioară de artist. Deoarece am iubit limbajul lui Shakespeare de când am început să îl citesc în engleză, ritmul, înțelesul cuvintelor, personajele. Avusesem experiența în a juca în piese de-ale lui cât timp am studiat actoria, dar apoi în «lumea reală» după audiții nu primeam rolul deoarece nu le plăcea că nu sunt britanică și nu am un accent 100% englezesc. Așa a pornit ideea de a crea o piesă în care eu și alte actrițe non-britanice să jucăm pe scena personajele pe care le iubim. Și să le arătăm că se

poate, mai ales pentru că majoritatea personajelor din piesele lui nici măcar nu sunt britanice. Inspirația pentru piesă, un alt strat al creării piesei, poate cel mai important, s-a ivit după ce acum câțiva ani am citit *Top Girls* de Caryl Churchill. Primul act al piesei, care reunește personajele feminine din istorie, sunt invitate la cina și povestesc. De acolo a pornit ideea, m-am gândit «ce s-ar întâmpla dacă s-ar reuni câteva personaje feminine din Shakespeare? Despre ce ar vorbi? S-ar certa, s-ar înțelege? cine cu cine?». Acel sens de comunitate/trib/gașcă de fete din *Top Girls* a fost ce mi-am dorit pentru femeile din Shakespeare. Să aibă și ele o voce, neîntreruptă de bărbați!” Observăm în tripticul deja conturat, momente diferite, spații culturale diferite și intenții care, la suprafață cel puțin, lasă impresia că s-ar afla pe diverse etaje. Să fie doar o problemă a tendințelor care dictează mai departe normele scriiturii? De la un Shakespeare șugubăț și inventiv, la figura unor timpuri coșmarești și până la Shakespeare comentat (și contestat) de femei, câte paliere trebuie străbătute? Pare că în acest preambul s-au ivit treptat mai multe întrebări decât ne-am așteptat. În fapt, acestea nu sunt decât premisele unui drum cu felurite cărări, popasuri și întâlniri, construit din replicile și ecourile amplului intertext shakespearian.

Partea și întregul: rescrierea și hipertextul

Procesul rescrierii e prima punte comună între cei trei dramaturgi. În *Vărul Shakespeare*, acest aspect e prezent chiar din primele rânduri, în cuvintele personajului Prologul care creează imaginea poetică a unui univers dinamic (până la năucitor) tocmai datorită relației construcție-deconstrucție-reconstrucție: „Toți de-a valma / Ne-mpleticim parcă-n aceeași piesă, / Pe care încercăm s-o tot rescriem, / Dar replicile ni-s mereu suflate / Și trase-n piept de-apuse generații / Și vântul ce rotește-n veci pământul / Ne suflă suflete ... și le-ncurecă” (Sorescu 141). Ca într-un vast moment în care scriitorul a înțeles că e una din nenumăratele fire ale rizomului literaturii, declarația personajului (și a dramaturgului ascuns sub masca acestuia) e, în miniatură, o definiție a postmodernismului.

Procesul rescrierii cupinde în profunzime și discuția despre statutul artistului. Există într-un fel o înțelegere lăuntrică, dar și continuă între hipo- și hiper-text. Sursa e dătătoare de putere și, chiar dacă e uneori opozantă (prin mesaj, prin stil, prin tonalitate), reprezintă vigoarea, picăura de sevă de care are atâtă nevoie textul contemporan pentru a respira în voie. Schimbul de energie e reciproc, iar, dacă ar fi să ne referim doar la subiectul nostru, Shakespeare se dovedește a fi un

pedestal, modular, pe care scriitura prezentului se tot re pozi ționează, modificându-și perspectiva și îmbogățind structura palimpsestului. Iată cum, în scena în care Sorescu improvizează cu Shakespeare, autorul lui Hamlet definește relația dintre canonul clasic și artistul prezentului în felul următor: „Rescriu și gata! / Mai mare nu-i plăcerea ca rescrisul, / Când mâini prietenești se-ntind spre tine (...) / Ce vremuri / Stupide pe-o fire receptivă, / Cum e artistul! Un burete, care / Așteaptă să-l îmbibi, să-l storci și iarăși, / Prin porii toți să-i vâri sugestii, sfaturi” (Sorescu 181). Nu există subordonare, ci o strânsă relație, o oglindire ce are drept rezultat adâncirea înțeleșurilor și anularea fixității literaturii clasice. Și o interiorizare care devine esențială.

Tot în cheie postmodernă, opera shakespeariană, prin personajul Richard al III-lea, e descrisă ca parte a unui întreg de tip matrioșcă – un cadru care conține un cadru mai mic și tot așa, într-o perspectivă infinită. În plus, astfel înscrisă în țesătura intertextuală, opera devine captivă, personajul nu mai e prizonier în Turnul Londrei, ci în capul regizorului, iar replica e relevantă: „RICHARD AL III-LEA (fugind după ei) – Nu mă lăsați aici... Nu mă lăsați în capul acestui monstru... Ajutați-mă să ies din cușca asta... Mă ține prizonier în capul său... *Întuneric. Un șobolan uriaș traversează scena.*” (Vișniec 100). De altfel, observăm că în piesa lui Vișniec rescrierea se referă și la o rescieri regizorală, o traducere (în sensul dat de Anne Ubersfeld). Așa se face că Richard al III-lea se transformă, sub bagheta regizorală a lui Meyerhold, într-un personaj pozitiv. Actorul nu șchiopătă și nu poartă cocoasă, e îmbrăcat în haine obișnuite, costumele utilizate în spectacolul plănuț nu mai sunt elisabetane, ci cotidiene. Meyerhold întreprinde o actualizare scenică, schimbă codul, cu bună știință că rezultatul contravine regulilor cenzurii artistice staliniste. În subtext, cititorul poate depista și trimiterea către capitolul despre spectacolul *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie. Pentru lumea scenei românești, montarea de la Teatrul Bulandra din 1972 este un reper important în istoria din perioada comunistă, este și „montarea care-a pus pe jar tot aparatul ideologic românesc”, așa cum precizază Miruna Runcan în articolul *Scandalul Revizorul – o recontextualizare politică*, în „Observator cultural”. Însă trimiterea la cazul *Revizorul* are rezonanță pentru critica românească de specilitate, deci este un semn pe care-l sesizează doar unii dintre cititori, linia receptării îngustându-se în acest fel.

De ce Vișniec îl face să se intersecteze pe Vsevolod Meyerhold cu William Shakespeare? Pentru că, păstrând metafora, personajele actorului de la Globe sunt adesea în situația de a fi închise în capul vreunui regizor, producând deopotrivă angoase și efervescențe creative. Dar și pentru că biografia regizorului rus este un exemplu cert în ceea ce privește imaginea artistului care, în

condițiile unui sistem opresiv, se transformă din copilul răsfățat al regimului într-un „dușman al poporului”, pe seama libertății de expresie pe care și-o permite parțial și prin abordările textelor literaturii universale. Nu în ultimul rând, pentru că Meyerhold este printre primii directori de scenă care zguduie opinia nomenclaturii prin adaptările sale la operele autorilor canonici, determinând ca marea literatură să se plieze în teatrul convenției. Întrezărind, probabil, zorii actualizărilor și a reatralizării scenice, în paginile de teorie, el nota: „regizorul este liber față de autor. Indicația scenică a autorului este pentru regizor numai o necesitate, cerută de tehnica timpului în care a fost scrisă piesa. După ce ascultă dialogul interior, regizorul îl pune în valoare în ritmul dicției și al plasticii actorului. (...) Teatrul convenției propune o montare care îl obligă pe spectator să completeze creator, cu imaginația lui, aluziile date de scenă” (Meyerhold 48). Și vom vedea cum această idee de la începutul secolului XX se va resemantiza în metafora textului-hrană pe care o folosește în piesa ei Olivia Neagrean. Dacă realmente conta pentru apărătorul Teatrului convenției ceva în întreaga metamorfoză a textului clasic în drumul lui spre realizarea scenică atunci acesta era esența textului, „particularitățile sale arhitectuale” (Meyerhold 101). În fond, despre asta vorbesc prin Shakespeare toți cei trei dramaturgi pe care i-am unit aici sub lupa intertextualității.

Dar asemenea viziuni escapistice nu erau percepute drept valabile nici în Rusia anilor '30-'40, nici mai târziu când, de pildă, au germinat în spectacole precum deja invocatul *Revizorul*, moment defel singular în viața teatrului nostru din perioada comunistă. Urmărind politica represivă în fața inovației artistice, întorcându-se și spre propriile experiențe optzeciste ca poet în România, Vișniec vorbește despre exercițiul rescrierii în „cazul Meyerhold” ca despre un act inhibat în fața cenzurii; iar rescrierea e asemenea unei perpetue repetiții absurde în care nu încap nici valoarea textului shakespearean, nici fluctuațiile din relația realitate istorică-ficțiune scenică. Artistul opresat, condamnat în mod ciudat chiar de imaginația sa, nu mai are nici forța, nici plăcerea, nici posibilitatea de a rescrie. E secătuit de insprație și de forță creatoare. Iar dialogul dintre copilul imaginar al lui Meyerhold și protagonistul piesei vișnieciene e relevant, contopind absurdul și felia de realitate brută.

„COPILUL – Vreau o poveste!

TANIA – Volodea, povestește-i o poveste fiului tău.

MEYERHOLD – O poveste... da... păi... a fost o dată ca niciodată un rege...

COPILUL – Vreau povestea cu cei doi asasini trimiși de regele Richard ca să-i omoare pe cei doi copilași prințșori închiși în Turnul Londrei...

MEYERHOLD – Da, sigur... deci... Cum spuneam, a fost o dată ca niciodată un rege... și...

COPILUL – De ce încerci tu, tătucule, să-ți bați joc în această scenă de organele de securitate ale țării noastre?” (Vișniec 122)

Alteori, poveștile se suprapun și, pe cale de consecință, scrierea piesei *Hamlet* e contextualizată cu situația dificilă pe care Shakespeare o are în Londra, care e considerat de unii complotist alături de Conte de Essex, și e umărit de Porcius, un informator. Cum textul e scris între anii 1987 și 1988, Sorescu nu se ferește să pună în discuție relația dintre intelectuali și dosarele făcute împotriva lor la Serviciul de Securitate. Evident, și literatura subversivă este una din temele direct legate de subiectul principal. Însă Sorescu încă se folosește de codul poezității, încă strecoară notele acute prin calambururi și polisemii, așa cum se dovedește replica lui Shakespeare către un personaj secundar, Ține-Cal – „Biete Ține-Cal, să nu scrii teatru” (Sorescu 177) sau așa cum sunt cuvintele lui Sorescu, câteva pagini mai apoi, rostite aproape ca un aparte: „Se fură foarte mult în teatru astăzi! Vorbește-ncet!” (Sorescu 182). Sub acest aspect, la Vișniec tema cenzurii și a statutului artistului în lumea pe dos a comunismului devin principalele traiectorii din piesă. Umorul negru și ironiile lui Sorescu sunt înlocuite la Vișniec de scene grotești și simboluri cu încărcătură majoră (cocoașa, șobolanul, mașina de scris care sună ca o mitralieră etc.), unele dintre ele sunt recurente în dramaturgia lui. Este însă introdusă și ideea tăcerii grăitoare, căci Meyerhold vorbește la un moment dat despre un spectacol compus doar din tăceri care vorbesc spectatorilor. Plecând de la rândurile așternute în lucrarea *Teatru. Carte despre Noul teatru* în legătură funcțiile pauzelelor, ale cuvintelor nerostite, dar exprimate gestual de actori, Vișniec deviază sensul dat inițial în lucrarea teoretică și adaugă ideea că adevărurile tulburătoare nu pot fi materializate într-un sistem opresiv decât atunci când sunt subtil sugerate prin semne nonverbale. Nerostitele cuvinte reinventează un limbaj subversiv ce are capacitatea de a fi înțeles doar de privitorii versați ai teatrului. La fel, observat de la distanță, *Vărul Shakespeare* este în sine un text care se încadrează la jocurile artistului prin frunzișul semnelor cu înțeles pentru publicul avizat. Folosindu-se când de ascuțiri semantice, când de tăișul denotativ, piesa lui Sorescu invocă un dosar întocmit lui Shakespeare, dar care, salvator, ca să nu bată prea tare în ochii cenzurii, se clasează. În jurul acestui dosar, dramaturgul nu se sfiește să spună că s-au strâns mulți dușmani, de unde vedem și aici obsesia autoreferențială. Pentru un moment, aflând de existența dosarului, Shakespeare se autovictimizează, afirmă că știe că a greșit în piesele sale și că-și va îndrepta viziunea din dorința de a fi un autor agreat. În cele din urmă, ușor artificios, dosarul dispare. Dar nu și spaima. Tema revine la Vișniec în piesa căruia aparatul de cenzură a pregătit un dosar de unde reiese că Shakespeare este un burghez din Anglia elisabetană și prin urmare, chiar dacă e prezentat

propagandistic prin manuale, pe scenă regizorii ar fi trebuit să se ferească să-l monteze. Meyerhold rămâne aproape fără cuvinte în fața acestor direcții represive – tăceri grăitoare, cuvinte risipite, stupefiate care nu mai vorbesc despre nimic altceva decât despre cum tocmai s-a strecurat fiorul fricii.

Pentru Sorescu întâlnirea cu Shakespeare e motiv de caldă pritenie intelectuală, de glumă, uneori și acidă sau inofensivă, de inepuizabil joc lexical și de improvizație. Comicul e vioi, ironia și autoironia nu merg până în punctul în care zâmbetul să încremenească. Impresia de construcție butaforică scoate textul de sub orice suspiciune a gravității. De partea cealaltă, în *Richard al III-lea se interzice* comicul e înlocuit de absurd, unul dureros, iar tematica cenzurii, dublată de cea a autocenzurii artistului, capătă conotații dramatice. „MEYERHOLD: spectacolul mi-a scăpat din mână încă înainte de a se fi născut. Și aceasta pentru că arta teatrului e făcută să fie așa. Un spectacol e deseori ca un peștișor de aur care-ți scapă printre degete... (*Brusc rușinat de propria autocritică.*) Nu, exclus, refuz toată aceasă mascaradă... Ceea ce se întâmplă în acest moment nu poate fi adevărat. În interiorul capului meu eu sînt un om liber. Totuși, totuși, totuși, nimeni nu poate intra în felul acesta în interiorul propriului meu cap. TANIA DEVENITĂ VOCEA AUTOCENZURII – Ba da. Clasa muncitoare poate.” (Vișniec 90) Un gust amar se instalează și-n episoadele care mimează umorul născut din naivitate, cum este cel al discuției dintre regizorul deja încarcerat și gardianul închisorii:

„MEYERHOLD – Și dacă poți, spune-i soției mele să-mi trimită și piesele lui Shakespeare.

GARDIANUL ȘEF – Da' cine mai e Kechspeară ăsta?

MEYERHOLD – Un turnător. El m-a vîndut...

GARDIANUL ȘEF – Poftim! Să mai ai încredere în cineva...” (Vișniec 132)

Personajele din *FEAST (a play in one cooking)* își propun rescrierea textelor shakespeariene ca pe un deziderat comun, aproape programatic. Nu pentru că se simt nedreptățite, deși la un moment dat fac vorbire și despre acest aspect, dar mai curînd pentru că au nevoie să se facă înțelese. Figurile feminine din *FEAST* nu pot tăcea, au tăcut oricum prea multă vreme în paginile edițiilor shakespeariene. Acum este timpul lor. În plus, vor (și aici amintesc de discursul Praxagorei lui Aristofan) o reechilibrare în literatură între discursul feminin și cel masculin, un drept la replică, o notă comună în dreptul mării literaturi. Rescrierea (și, deopotrivă, formula găsită de Olivia Negrean) e, spun personajele, „mai mult decât literatură”. Este performativitate, este vocea lui „împreună”, este istoria făcută din fragmente, dar de toți, nu doar de învingători.

„IMOGEN: Vrem. Dar nu ne dorim doar un alt fel de dominație. Ceea ce vrem e... ei bine, e mai complicat. Nu putere, ci echilibru. Și nu-i ușor să aduci echilibru în lume. A rescre istoria înseamnă...

LADY M:... a rescrie trecutul. Dar am rescrie literatura.

OFELIA: L-am rescrie pe Shakespeare. Asta e mai mult decât literatură.

EMILIA: Deci cu atât mai mult. Doar dacă credem că n-am fi capabile de asta”. (Negrean 24)

Plăcut este să vedem că personajele – purtătoare de mesaj al dramaturgiei contemporane – nu se înverșunează, ci comentează ele însele situația marginalilor și, uneori aproape cu obstinație, își flutură în vânt monoloagele confesiv-explicative drept realizări importante, replici inteligente pe marginea textelor, asemenea unor miniaturi desenate în jurul textelor medievale. Lady Macbeth problematizează, în vreme ce publicul i-ar putea răspunde, fiecare după cum crede. A avea posibilitatea să revii asupra istoriei sau asupra capodoperelor în palimpsest e aproape ca o datorie „Lady M: Nu-i așa? Și azi se tot dezbate dacă Shakespeare ne-a scris pe bune toate destinele noastre. Poate chiar el e cel imaginar ... Și eu nu sunt – doar gândindu-mă la mine, sincer vorbind. Da, lucrurile mici pot avea efecte importante: dar lumea ar fi mai bună. Acestea sunt consecințele. Să-ți fie dată șansa asta, și să nu profiți. Să n-o prinzi. Nu-i o lașitate? Îți asumi că lumea ar fi un loc mai rău decât e cum. Cred că e destul de greu, nu-i așa?” (Negrean 23)

Condeiu taie cuvintele abia așezate pe foaie, apoi le reformulează, face notații pe margine, scrie o lă poveste, în paralel, așa că trupul textului se preschimbă de la un monent la altul, hibridizat, impur, oscilând între centru și periferie. Ne aflăm în zona inter- și a metatextualității. Comentariile personajelor au funcția de a demonta convenția, de a sparge linia obișnuitului, ele rup regulile și le refac. Aici e relevant schimbul de replici dintre Shakespeare și Sorescu atunci când sunt aproape gata să termine tragedia lui Hamlet: „SORESCU: Mă duc în târg, să caut comparații / Metafore, și mâine citim piesa... / O împănăm, o dregem și-i dăm drumul... / Dar înainte de-asta, totuși, Hamlet / E bine s-o citească și el ... SHAKESPEARE: Doamne, / De când dar personajul pe-autor / Îl controlează și își dă avizul? SORESCU : Așa e regula în piesa asta” (Sorescu 227). În felul acesta, personajele înlocuiesc criticii, invadează mintea autorului, se contrapun și, prin ieșirea lor din matcă, nu fac altceva decât să continue, pe linie postmodernă, a țese suprafața de necuprins a textului. Ca și cum ne-am afla într-o bucătărie (în cazul piesei *FEAST* exact acolo e plasată acțiunea), ingredientele sunt adunate în același bol, amestecate, personajele împrunută ceva unele de la altele, și ne trebuie dibăcie, dar și plăcere ca să ridicăm măștile și să observăm identitățile compozite, rezultate la finalul procesului inter- și metatextual. Personajul Sorescu a împrunutat

trăsăturile lui Horatio, e un adevărat prieten pentru Shakespeare și-l va ajuta să spună povestea nefericitului prinț danez. Pe de altă parte, cu o doză de autoironie, dramaturgul român insinuează că vocile nefavorabile și invidioase îl bănuiesc a fi însuși Marlowe. Cu toate că ne stârnește un zâmbet discret, speculația enigmei Shakespeare-Marlowe, așa cum e ea utilizată în piesă, servește ca mesaj ascuns în privința adevărilor falsificate, a istoriei și a portretelor trucate sau trunchiate de sistemul comunist. Și cum subversivitatea *Vărului Shakespeare* se augmentează de la o pagină la alta, devine din ce în ce mai explicabilă lipsa lui de popularitate înainte de Revoluție (și chiar și-n anii imediat următori). Rod al improvizăției, când universuri diferite se suprapun, iar personajele se substituie, în noi planuri ficționale, Hamlet ia locul lui Polonius, căpătând trăsături de trădător. Se naște prin mișcarea constantă de expansiune a textului, o stare de confuzie, când vertijul acaparează personajele. Uneori inhibitiv, alteori e productiv. Nimic nu mai pare să fie la locul lui, pirandellian, totul este așa, dacă vi se pare. În piesa soresciană, Doamna Brună se confesează și recunoște că de fapt e blondă, precum Ofelia, doar că se vopsește de dragul lui Will. Întregul univers se diluează ca efect al lipsei de limită și de reper, iar personajele, deopotrivă chinuite și impresionate de forța „apocalipsei” postmoderne, se avântă din istorie spre legendă, din real spre ficțiune. O furtună, stârnită de un Prospero niciodată văzut, îi inhibă pe unii (Meyerhold în piesa lui Vișniec), îi stimulează pe alții, în vreme ce ochiul mare, cuprinzător al autorului se generalizează.

Devorarea, reciclarea și împrăștierea clasicilor

Am precizat deja că amalgamarea stilurilor, precum și întâlnirea dinre mai multe texte, deschid ușa unei bucătării în care intruziv, dar mânați de curiozitate, destinatarii (cititori sau spectatori) au posibilitatea să guste, să adulmece, să privească de aproape materia proaspăt scoasă din „cuptorul” creației literare. Că laboratorul autorului și procesul receptării au în comun un proces enzimatic, de consum și de transformare a textului în energie imaginativă e o temă care apare și în piesa lui Sorescu și e centrală în cea a Oliviei Negrean. Confesându-se, Shakespeare explică prietenilor că scrie poezii ca și cum ar juca rolul unui bucătar care primește diferite comenzi. Meniul e stufos, iar cererii nu-i poți rezista. Masa de la cârciumă se transformă într-o insulă de lucru atunci când femeile se așază și cer bardului să le dedice fie o baladă, fie o glosă, fie un sonet. Și după ce el petrece timp străduindu-se să onoreze cât mai bine toate dorințele, unele domnițe strâmbă din nas invocând, în momentul când farfuria le e așezată dinainte, fie că bucatele sunt prea

reci, fie că le lipsesc condimentele (Sorescu 230). Aflat în delicata situație de a fi criticat chiar de muzele sale, poetul simte că obosește să facă pe plac clienților, că resursele interioare s-au subțiat în fața unui public atât de dornic și de pretențios. Desigur, piesa lui Sorescu păstrează și prin acest episod, nuanța comică, tonul poznaș care ne înfiripă un zâmbet prietenos în colțul gurii. Imaginea unui Shakespeare bucătar asudat deasupra marmitei cu figuri de stil și pentametri, frisonat de voracitatea clienților aflați la mesele de lectură, este una pe cât de plastică, pe atât de expresivă.

Diferit, în *Richard al III-lea se interzice*, există doar un detaliu care face trimitere către procesul consumului, un detaliu sugestiv totuși. Meyerhold vede, prin noaptea nesfârșită din închisoare, un șobolan care mănâncă nestingherit din volumul cu opere shakespeariene. Răul e prezent în mod simbolic, însă e implicată și dimensiunea grotescă. Marea literatură e atacată și e mistuită, fără pic de conștiință, cartea intrând acum sub semnul imaginarului nocturn, cel care distruge și trimite literatura în uitare. Îngrijorător este și că personajul lui Vișniec nu poate lua atitudine, este deja într-o stare paralizantă, iar figura lui se contopește tragic cu aceea a artiștilor aflați în sisteme opresive. Nefiind doar o amenințare, șobolanul care roade impasibil din moștenirea noastră culturală reprezintă totodată o realitate și o interogație asupra rezultatelor pe care angoasa le are asupra oamenilor.

În cazul *FEAST* – această caldă invitație la ceremonia refacerilor „glutenului” shakespearian, performată de celebre „preotese” –, personajele gătesc în timp real pe scenă. Autoarea își motivează opțiunea de a-l plasa pe Shakespeare printre aburi, plămădit pe scenă-bucătăie, astfel: „Cred că Shakespeare se mănâncă cu mare poftă și cu încredere în public. Asta înseamnă că dacă ai încredere că publicul va veni cu tine în călătoria piesei – și va veni – atunci oferă-i ceva special. Producțiile pieselor lui, care m-au marcat, au avut întotdeauna un concept foarte specific, o aromă autentică – a unui loc anume, a unui stil anume de teatru, a unei idei noi și îndrăznețe. Altfel rămâi cu poftă și te plictisești. Ca să continui alegoria cu mâncarea, ne trebuie ingrediente noi ca să actualizăm rețetele lui Shakespeare și să-l punem pe el, ca autor, și opera lui, în contextul de azi” (coresponență pe email cu autoarea). Mesajul scriitoarei este, din punctul nostru de vedere, just în relația receptării actuale a dramaturgului clasic. După cum am văzut, fiind influențată de teme feministe și formulele postdramatice ale lui Caryl Churchill, Olivia Negreanu cheamă la un festin în derulare în care inițial se întâlnesc asemenea vrăjitoarelor din grota Hecatei, Emilia, Lady Mabeth, cărora li se alătură apoi Lady Anne, Ofelia, Imogen și Isabela (primele patru sunt prezente de pe tărâmul celălalt, ultimele două trăiesc încă). În acest *no women's*

land, la îngemănarea dintre nicăieri și pretutindeni, personajele își toarnă vin în pahare, sporăvăiesc într-o plăcere feminină de a-și povesti trecutul, pigmentând cu scurte pusee de entuziasm, cu pasaje de *lamento* sau dramatizând.

„ANNE (*peste Lady M*): Exact. Hai să bem, să mâncăm și să fim fericite. Pentru mâine!

Toate ridică paharele.

TOATE: Pentru mâine!

Își iau fiecare farfuria cu mâncare și să alătură spectatorilor.” (Negrean 31)

Așadar ce se petrece cu această senzație de „Shakespeare în stomac”, ce marchează un continuu proces de digestia unui text așezat pe diferite platouri în diferite modalități? Presărat cu arome felurite, având consistențe și display-uri felurite spre a trezi apetitul, curiozitatea sau poftele spectatorilor? Dincolo de plăcerea experimentelor, de ineditul unui Shakespeare pe care-l depistăm în interiorul unui alt Shakespeare, după principiul rablaisian al mâncărurilor care camuflează alte mâncăruri sau al scenelor mai mici de pe scenele mai mari, rămâne gustul pe care-l purtăm pe vâlul palatin și-n minte al unei replici, al unei emoții, al felului în care, până la urmă, Shakespeare se rescrie pentru fiecare cititor sau spectator. Fiecare dintre cei care se află în sala de spectacol sau dintre cei care realizează lectura, sub semnul unei experiențe individuale ori colective, fiecare îl rescrie pe dramaturgul brit. Thomas Leitch argumentează „textele rămân vii doar cu condiția de a putea fi rescrise și pentru a trai un text în toată puterea sa presupune ca fiecare cititor să-l rescrie” (Leitch 12-13). Dar – vom ridica poate circumspecți sprâncenele de critici – și noțiunea consumului apare în peisajul discuției, fiindcă actul împărtășirii simbolice a lui Shakespeare către spectatori sau scena șobolanului care roade volumul gros ce conține operele sale, sub multiple forme, vorbesc, din perspective distincte, despre consum. Unul e o asimilare de nutrienți, celălalt exemplu e doar un consum distructiv. Receptate în cheia distrucției sau a insașiabilității, consumarea materialului dramatic shakespearean, precum și uzura lui ne aduc în punctul în care sesizăm cu claritate că, asimilarea intimă, la interior apropiie mitul de lumea noastră, și – mai important – îl face să apară în plenitudinea lui, cu toate nuanțele sale uluitoare, noi, vechi, încărcate de sens. Shakespeare și teatrul lui sunt înlăuntrul nostru, ne aparțin și ne reflectă, sau – cum ar spune personajul Oliviei Negrean – cele două entități devin „mai mult decât literatură”. Astfel actul interpretării (sau al reinterpretării) ne restituie autorul, îl recompune ca și cum ar fi o salată, îl aduce în lăuntru nostru și ni-l descoperă cu o privire mai limpede. Jean Stabobinski observa cum funcționează interioritatea operelor esențiale: „Interpretarea trebuie să fie în cele din urmă recunoscută ca fiind ceea ce, dintr-o dată, însuflețește alegerea obiectului și munca de restituire” (Starobinski 54).

Oare nu vorbește și Roland Barthes despre apropierea dintre corpul uman și cel al textului? Autorul se întreabă în eseu *Corpuri*: „Să aibă, atunci, textul o formă omenească, să fie o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului nu ar putea fi redusă la funcționarea sa gramaticală (feno-textuală), tot așa cum plăcerea corpului nu poate fi redusă la simpla nevoie fiziologică”. Și completează mai departe francez: „Plăcerea textului e clipa în care corpul meu își va urma propriile idei – căci copul meu nu e aceeași idee cu mine” (Barthes 202).

Concluzii

E evident că în marea carte a literaturii, Shakespeare e hrana adecvată pentru creierul îndrăgostiților de teatru și de poezie, având înscrise în fragmentele sale genetice, substanțele vitale, combinațiile organice necesare minții și corpului nostru. Și alături de el, și alte nume importante de autori. Aparatele pentru măsură sunt chiar momentul lecturii sau momentul vizionării spectacolului. Butoanele sunt cele ale subiectivității, fascinației, dar și cele ale spiritului critic și ale lucidității. Ca să cântărim ce sau să demonstrăm ce? Printre altele, că scriitorul canonic rezistă și-n prezentul orizont literar și teatral atât de diversificat. Că răspunde stimulilor societății noastre românești, fie acasă, fie în străinătate, fie ante-, fie postdecembriste, fie din 2020. Și ne mai spune nu doar că, la modul generic, teatrul e oglinda noastră, dar, mai individualizat, că Shakespeare e reflexia contemporaneității. Și este al nostru nu dar pentru că o spun manualele școlare sau dicționarele, ci și pentru că trezește reacții, sentimente, interogații. Putem inova, regenera aparent epuizatele instrumente dramatice. În plus, textul dramaturgului renașcentist are capacitatea de veni spre noi. În direcția aceasta, o explicație valabilă ne dau personajele din *FEAST*:

„EMILIA: Ne întoarcem la destinele noastre care au fost deja scrise.

LADY M: În Iad!... adică cel puțin unele dintre noi.

OPHELIA: În biblioteci, pe rafturile cu cărți și pe măsuțele de cafea; pe birourile de la școală, în foile de examene și în discuțiile de la cină... și pe SCENĂ. Așa cum suntem : nebune, singure, rănite, îndrăgostite, disperate, furioase, ignorate, pline de speranță... noi însene pe o scenă de teatru” (Negran 30-31).

Biblioteci întregi, mii de terabytes dedicați analizei pieselor, eternele semne de întrebare legate de statutul capodoperelor, nenumărate spectacole și imposibil cuantificabile momente de

aplauze sunt menite să ne arate cum aceste personaje ne aparțin, cum ne regăsim în ele și cum le purtăm de-a lungul istoriei cu noi.

Bibliografie:

Texte studiate:

Sorescu, Marin. *Iona. A treia țeapă, Vărul Shakespeare*. Prefață de Dumitru Micu. București: Editura Minerva, 1993.

Vișnec, Matei. *Procesul comunismului prin teatru*. București: Editura Humaitas, 2012.

Negrean, Olivia. *Feast (a play in one cooking)*, manuscris, 2019.

Critică literară și teatrală

Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents : From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007.

Barthes, Roland. *Romanul scriiturii*. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu. București: Editura Univers, 1987.

Meyerhold, V.E., *Despre teatru*. Traducere de Sorina Bălănescu, București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2011.

Starobinski, Jean. *Textul și interpretul*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers, 1985.

Dicționare

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*. Traducere de Nicoleta Popa-Blanaiu și Florinela Floria. Iași: Editura Fides, 2012.

EASTERN/WESTERN PLACE AND PLACELESSNESS IN SALMAN RUSHDIE'S “AT THE AUCTION OF THE RUBY SLIPPERS”

Ana-Blanca Ciocoi-Pop

anablanca.ciocoipop@ulbsibiu.ro

“Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract:

Written in 1994, Salman Rushdie's story “At the Auction of the Ruby Slippers”, part of the volume suggestively entitled East, West, perfectly thematizes and predicts the East-West cultural conflict which would dominate most of 20th and 21st century politics, economy, and discourse. The story deliberately blurs the dividing line between real and fictional in a magical realist text which masterfully narrates Rushdie's lifelong identity struggle. With much irony and wit, the multicultural author dwells on what he perceives as obvious shortcomings of both the Eastern and the Western culture. The cultural discourse is permanently intertwined with the one related to ethical versus immoral behavior, and our cultural conditioning which makes us have obviously biased views towards both, as well as with the importance of spatial and cultural paradigms and senses of belonging. Rushdie's story transposes historical and cultural realities into the realm of the fictional, drawing heavily on nowadays' global understanding of the terms “home” and “identity”, which have become painfully fluid concepts. Place and placelessness thus become the central axes around which the story's culturally tinged narrative evolves.

Keywords: Salman Rushdie, cultural conflict, identity, moral degeneration, globalization, place

“At the Auction of the Ruby Slippers” is a short story written by Salman Rushdie and included in the volume *East, West*, published in 1994. As the title of the collection suggests, the stories comprised in this volume all deal with the central topic of locality, place and placelessness, both from a geographical, and, above all, from a cultural point of view. Concepts such as “identity” and “home” become painfully fluid in Rushdie's volume, mere chimeras in a globalized world where no culture is truly capable of understanding and accepting the other. Rushdie obstinately refuses to take sides in *East, West*, and instead goes for an ambiguous, blurred approach, suggesting that identity, in a geographical and a cultural sense, may be too grand a term to comprehend for any of us. Place- and homeless himself (having been exiled from his native Pakistan where he is sentenced to death for his volume *The Satanic Verses*), Rushdie understands maybe better than anyone else

what it means to be caught up between East and West, between spirituality and consumerism, between home and homelessness. In the present paper we will attempt to apply Edward Relph's terminology of place and placelessness to the short story "At the Auction of the Ruby Slippers", in order to prove that geographical identity cannot exist in the absence of cultural identity, and that place bears symbolical meanings which decisively shape and influence one's feeling of belonging.

According to Seamon and Sowers ("Place and Placelessness, Edward Relph"), the importance of place has always been a major focus of geographers, considering that geography as a discipline underlines the vital importance of place "as a unique focus distinguishing geography from other disciplines. Astronomy has the heavens, History has time, and Geography has place." The two critics go on stating that one central question remains, nevertheless, unanswered: "What exactly is place?" Is the term synonymous with location, or is it a mixture of nature and culture, or something else entirely?

In the late 70s, geographer Edward Relph started to notice that the conventional definitions of place were "philosophically and experientially anemic". (Seamon and Sewers) This trend of thought, commonly referred to as humanistic geography, underlined the central role of place in human experience. The result of Relph's thought process was the volume *Place and Placelessness*, which continues to have far reaching influence both inside and outside the study of geography. The book was based on Relph's PhD dissertation, focusing on "the relationship between Canadian national identity and the symbolic landscapes of the Canadian Shield, especially those represented by lakes and forests". (Relph) Relph soon realized that there was little philosophical consideration when dealing with the notion of place. He considered the studies and concepts in his field superficial and unsatisfactory, when considering the central importance place plays in everyday human existence. He was especially interested in concepts such as "place attachment, sense of place or place identity", (Seamon and Sewers) and thematized these concerns in the 1976 volume *Place and Placelessness*, based, in the author's own words, on a "phenomenology of place". (Relph 4-7) In the words of Seamon and Sewers, "Relph steps back to call into question the taken-for-granted nature of place and its significance as an inescapable dimension of human life and experience." (4-7) Overall, we could state that the main aim of Relph's work is to prove that place must be explored according to how people experience it.

Attempting to apply Relph's phenomenology to Rushdie's text, a brief overview of the story might be helpful. "At the Auction of the Ruby Slippers" is set in an auction hall, where the

famous ruby slippers are being auctioned. We are told that other valuables have been auctioned off in this room, including the Taj Mahal, the Statue of Liberty, the Alps, the Sphinx, wives, husbands state secrets and human souls. The world the narration takes place in is a dystopian one, where people rarely venture out of their bunkers. The attendees are assisted by various cupidors and psychiatrists in confessional boots, ready to help those who would get sick or need solace (no priests are allowed at the auction). Most people populating Rushdie's dystopian nightmare are sick, therefore a large number of obstetricians and straitjackets have been prepared, should anyone give birth or go mad. The slippers themselves are hidden behind bullet proof glass. When one of the guests tries to kiss the glass box, he dies of an electric shock. People in attendance include Hollywood actors, individuals in costume (Wizards, Lions, Scarecrows and Totots), celebrities, billionaires, exiled, displaced, orphans, social outcasts, political refugees, conspirators, deposed monarchs, poets, bandits, imaginary beings, aliens and homeless people. SWAT teams are employed to beat up the homeless and keep them from attacking the fancy buffet. The homeless will then be taken outside to the city, to "that smoking no man's land surrounded by giant advertising hoardings into which we venture no more" (Rushdie 91). All attendees worship the slippers because they are believed to hold magic powers and to protect their wearer from the witches. What all of them also have in common is their belief that the ruby slippers could restore their lost sense of home. The narrator himself, who remains nameless, is there in a desperate attempt to restore his own sense of "home", which he lost when he found out the love of his life, his cousin Gale, cheated on him. The bidding begins and shortly degenerates into a violent fight, which however seems to be a normal thing in the dystopian society painted by Rushdie. In the grip of hysteria, people sell their children in order to be able to keep bidding. In the end, the narrator, who was one of the last bidders, gives up – both on the slippers, and on Gale. After all, next week there will be another auction, of lineages and family trees.

Place and placelessness are the two main elements of Rushdie's story. The bidders present at the auction have one goal: to return "home", whatever the illusive term might mean for each of them. They all experience a longing for a space they cannot properly name or describe, an essential dissatisfaction and depression, a lack of meaning. In a typical Western fashion, they believe that this sense of emptiness can be filled with buying things: be they a pair of "magic" slippers, a family name, or the Swiss Alps. Anything and everything is on sale in this nightmarish universe, where life becomes a constant obstacle run from one "auction" to another. The intertextual reference to *The Wizard of Oz* also plays on the place-placelessness dichotomy: in the original story, the ruby

slippers' heels could be clicked together, and thus transport their wearer back home. In Rushdie's text, the slippers may not have any powers at all – the only thing that ultimately matters is how much money they are finally bought for. The sense of “home” lies eternally out of the reach of those who long for it.

The story also contrasts the Western and Eastern cultural spaces, a narrative obsession Rushdie most often chooses to follow. Essentially, the story presents a dystopian Western contemporary world, where capitalism has led to absolute dehumanization and depersonalization. Western culture is depicted as a mechanism based on primitive and irrational values, such as the cult of money and worshipping celebrities. From a postcolonial point of view, the story is a slap in the face of colonialist assumptions which seek to justify the “civilizing” missions of Westerners in supposedly “uncivilized” territories. In fact, Western civilization itself seems to be barbaric and uncivilized, and even if it prides itself on having jettisoned religion, it has merely replaced it with science, worshipped in an equally irrational fashion: “(...) psychiatrists of varying disciplines have been installed in strategically located neo-Gothic confessional booths to counsel the sick at heart.” (87) Science is thus just another façade meant to mask and hide the West's inherent irrationality. Another aspect of Western culture which is harshly criticized is the cult of celebrities: “When one of us collides with a star's priceless (and fragile) aura, he or she is instantly knocked to the floor by a security team and hustled out to the waiting paddy-wagons.” (88) The ruby slippers themselves can be seen as a powerful symbol of idol-worship and even religious fanaticism: “The system pumps a hundred thousand volts of electricity into the collagen-implanted lips of the glass-kisser, terminating her interest in the proceedings”. (89) The loss of a human life is an insignificant trifle, the only thing that matters is that the precious slippers are properly guarded and can only be touched by the one who has enough money to do so. The world Rushdie paints is one of violence, chaos, and extreme hypocrisy, where everything can be bought and sold, even souls, state secrets or one's own children: “It is to the Auctioneers we go to establish the values of our pasts, of our futures, of our lives.” (101)

What permeates the entire story is the painful feeling of homelessness, a nostalgia for a long-lost feeling or state of mind which can never be regained – at least not in this nightmarish reality. The narrator longs for his lost romance with Gale, whom he has intensely fictionalized. He is rather in love with his idea of Gale, than with Gale herself. He most probably realizes this in the end of the story, where even the act of bidding seems mere fiction to him. The moment he realizes

that nothing of all that surrounds him is “real”, he is able to let go of his attachment to it – which is a highly Eastern (Buddhist) realization to reach: “I am aware that, after all these years of separation and non-communication, the Gale I adore is not entirely a real person. The real Gale has become with my re-imagining of her, with my private elaboration of our continuing life together in an alternative universe devoid of ape-men”. (96) Rushdie masterfully hints here at the fact that West’s self-obsession can only be overcome by embracing other cultural paradigms. We can also notice in the previous quote that space and time are subjective constructs, giving birth to chimeras which may eat up the human soul. The past is more real for the narrator than the present, and the “placelessness” he inhabits as part of his dystopian universe starkly contrasts with the space he inhabits inside his mind and memories.

In the end, the narrator starts doubting the slippers’ magical powers and their capacity of restoring the long-lost sense of home: “How hard can we expect even a pair of magic shoes to work? They promised to take us *home*, but are metaphors of homeliness comprehensible to them, are abstractions permissible? Are they literalists, or will they permit us to redefine the blessed word?”. (93) What Rushdie seems to imply here is that in a globalized world, home is no longer one’s place of birth, or even a geographical space. If lineages and the supposed “purity of blood” can be bought at an auction, our fixed concepts regarding “home” and geographical, as well as cultural belonging, have to be redefined. The problem is that in the end of Rushdie’s story no real alternative definition of “home” is offered. The end remains open, with the narrator distancing himself from his imaginary homeland (represented by Gale and his past), but not seeming to gain any alternative sense of home. The implication here is that there can be no coherent, stable, or satisfactory sense of home anymore, for anyone, in nowadays’ world – at least not in the Western part of it. As long as commodities will be placed higher than human life, as long as everything and everyone will be on sale for the highest bidder, as long as the very pillars of human spirituality will be crushed by an all-encompassing, morally bankrupt, capitalism, home will at best remain a memory.

“At the Auction of the Ruby Slippers” perfectly mirrors Edward Relph’s discussion of place as a phenomenological concept. The protagonists of the story long not so much for a physical home, but for a spiritual one. Home is not a geographical location, as the narrator himself points out, but a state of mind. Thus, the story is perfectly aligned with Relph’s considerations, according to which place is what a person or a group experiences it to be. If we want to feel “at home”, we need to

build a home for ourselves, to create a culture which would make us feel at home. Any geographical spot can be a home, as long as it satisfies the soul's needs.

Selected Bibliography

Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.

Relph, Edward. "Reflections on Place and Placelessness". *Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter*, 7, 3, 14-16 [special issue on the twentieth anniversary of the publication of *Place and Placelessness*], 1996.

Relph, Edward. "Author's Response: Place and Placelessness in a New Context [Classics in Human Geography Revisited, *Place and Placelessness*]". *Progress in Human Geography*, 24 (4):613-619, 2000.

Rushdie, Salman. *East, West*. New York: Pantheon Books, 1994.

Seamon, David. "A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research". In S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H. Minami, eds., *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research* (pp. 157-78). New York: Plenum, 2000.

Seamon, David and Jacob Sewers. "Place and Placelessness, Edward Relph", https://www.researchgate.net/publication/251484582_Place_and_Placelessness_Edward_Relph, last accessed 12.09.2021.

MIHAIL SEBASTIAN - RASISM, RENEGARE ȘI HULIGANISM

Iulia-Maria Ticărau

iulia.deaconu@ulbsibiu.ro

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Abstract

The accusations and controversies arising from the appearance of the novel For Two Thousand Years.. are numerous. Some of the most radical are accusations of anti-Semitism and repudiation of Sebastian's own Jewish ancestry. Through How I Became a Hooligan, Mihail Sebastian responds to these accusations by emphasizing that Jewishness is presented in the novel from a metaphysical perspective, leaving aside politics and everything that politics implies.

Key words: Mihail Sebastian, For Two Thousand Years..., anti-Semitism, Jewish

„Cartea cuprinde puternice accente antisemite. În gândire, în metoda filozofică, în notații psihologice – găsim cele mai autentice documente rasiste. Sunt fragmente parcă luate direct din Alfred Rosenberg. Ne aflăm deci, în fața unui caz de evreu devenit antisemit. Cazul este, orice s-ar spune senzațional.” („Adevărul literar,” anul XIII, nr. 713, VIII 1934)

În acest articol, aducem în discuție multiplele controverse și acuzații apărute odată cu publicarea romanului *De două mii de ani...*, controverse și acuzații care l-au făcut pe Mihail Sebastian să scrie în replică *Cum am devenit huligan*. Sebastian, prin intermediul acestui text, oferă un răspuns acuzatorilor și își prezintă propriul punct de vedere în ceea ce privește decizia de a păstra prefața scrisă de Nae Ionescu și oferă clarificări asupra modului în care se raportează la evreitate, la drama iudaică și la posibilele rezolvări ale acesteia în universul ficțional al romanului.

Scopul acestui articol este de a evidenția modul în care evreitatea este percepută, evident la nivel ficțional, din punct de vedere intrinsec și extrinsec. Vom folosi în acest scop metoda comparativă și vom prezenta multiplele puncte de vedere ale criticilor, dar și ale lui Mihail Sebastian însuși. Procedând astfel, vom scoate la iveală cele mai importante controverse care

decurg din utilizarea evreității ca temă într-un roman scris de un scriitor evreu din România interbelică.

„Perioada interbelică și-a pus amprenta, din foarte multe puncte de vedere, asupra culturii României. Unii dintre cei mai importanți autori au trăit și au scris în acea perioadă. De asemenea, unele dintre cele mai mari polemici literare au aprins mințile scriitorilor și au făcut (și încă fac) să curgă cerneala.” (Gligor, Caloianu 343) Una dintre polemicile acerbe din interbelicul românesc este iscată de publicarea romanului lui Mihail Sebastian, *De două mii de ani...*, însoțit de prefața care acutizează aceste discuții din mediul intelectual românesc: „Evenimentul literar cel mai comentat al anului 1934 a fost, fără îndoială, apariția romanului lui Mihail Sebastian, *De două mii de ani...*, cu o Prefață de Nae Ionescu. Scandalul generat de prefața lui Nae Ionescu a făcut ca autorul, discret plasat până atunci pe scena literară, unde se impusese mai ales prin foiletoane critice, să ajungă brusc în centrul atenției.” (343-344)

Polemica iscată de apariția romanului *De două mii de ani...* și opiniile violente prin care criticii vremii și-au expus punctul de vedere s-au datorat, în mare parte, prefeței pe care Nae Ionescu o scrie la cererea lui Mihail Sebastian și care datorită ideilor vădit antisemite pe care le expune generează o multitudine de divergențe și interpretări: „Apărută într-o epocă marcat antisemită, cartea (conținând, într-un aliaj explozibil, prefața și romanul) va provoca un scandal de proporții, fiind atacată, într-un front comun (însă cu argumente diferite) de extrema stângă, de extrema dreaptă, dar și de comunitatea evreiască.” (Pop 220) Mircea Iovănel, în subcapitolul „De ce prefața lui Nae Ionescu este antisemită”, explică succint motivele pentru care acest text conține, în mod clar, elemente antisemite. Antisemitismul prefeței este evident atât prin concluziile emise, cât și prin efectele pe care le-a produs decizia lui Sebastian de a publica romanul cu prefața ionesciană, dar și prin contextul evoluției politice ionesciene: „Concluziile sunt antisemite, întrucât,[...] Nae Ionescu se auto-instrumentează – fie și în poziția de creștin – ca dușman politic al evreului esențial, ajustat convenabil. Efectele au fost antisemite, în măsura în care prefața a oferit „argumente” – preponderent sub forma citatului de autoritate – taberei de extremă dreapta. Contextul în care Nae Ionescu a scris prefața include evoluția profesorului în cadrul Mișcării Legionare [...], notoriu antisemită.” (Iovănel 141) Mihail Sebastian este acuzat în presa vremii, cu precădere, din cauza deciziei de a păstra prefața profesorului său. Presa vremii explică această decizie, invocând motive precum: trădarea neamului evreiesc, câștigul bănesc, întinderea unei capcane pentru coruperea unui susținător al românismului. (Sebastian 53) De aceea, decide să

explice motivele care l-au făcut să-și publice romanul cu prefața antisemită. În primul rând, Sebastian începe să scrie cartea în 1931, un an neantisemit. Tot în acel an, îi dezvăluie lui Nae Ionescu intenția de a scrie o carte cu tematică evreiască și îl roagă să scrie o prefață la aceasta. În al doilea rând, pentru Sebastian, Nae Ionescu nu era doar un mentor, ci și un cercetător interesat de iudaism, iar judecata acestuia asupra cărții este foarte importantă, deoarece e o judecată cu efecte clarificatoare referitor la drama iudaică. În același timp, ceea ce suscită acuze și reacții distorsionate - datorate climatului social, politic și istoric din interbelicului românesc - este însăși tematica romanului: „Mihail Sebastian s-a hotărât să dezbată problema iudaismului”. (Ionescu, în Sebastian, 33) Trebuie clarificat, însă, faptul că nu tematica propriu-zisă a romanului este cea care frapează (anii în care apare romanul lui Mihail Sebastian reprezintă o perioadă propice în care se dezvoltă literatura cu tematică evreiască, scrisă de *scriitori evrei de limbă română*), ci felul în care acesta se raportează la evreitate.

Contextul socio-politic al epocii, anii de după Primul Război Mondial, folosit de Mihail Sebastian pentru a-și crea universul ficțional este o perioadă în care antisemitismul din România atinge apogeul, fiind paroxistic și intensificat de totalitarismul care capătă tot mai mult teren și adepți: „Primii ani după încheierea primului război mondial au fost hotărâtori pentru evoluția antisemitismului în România și a ideilor sociale și politice în această direcție. Manifestările studențești din toată țara și intensitatea campaniilor de presă antisemite marchează o schimbare revoluționară, nu atât în discursul antisemit, cât în depășirea unor inhibiții de tradiție democratică, raționalistă, și adoptarea unei atitudini de luptă deschisă, de „război sfânt” împotriva evreilor, cu mijloacele politice și noul limbaj oferit de doctrinele totalitare, în curs de consolidare.” (Volovici 64) Antisemitismul este prezent în roman, sub diferite forme, iar în prima parte a acestuia, perioada în care protagonistul -narrator se află în anii studenției, este evidențiat prin violența acțiunilor întreprinse împotriva studenților de origine evreiască, violență care este trăită în universul ficțional ca pe lucru obișnuit care face parte din cotidian: „„E a opta” mi-a spus, fără să precizeze dacă e a opta bătaie sau numai a opta rană.” În fața violenței fizice, protagonistul-narrator afișează o atitudine de resemnare și o voință puternică de a-și stăpîni disperarea și deznădejdia, iar această atitudine reiese, de exemplu, din comportamentul pe care îl are după ce este lovit cu pumnul în șold de un străin pe care nu-l văzuse niciodată: „dacă plâng sunt pierdut. Îmi rămâne atâta cunoștință de mine însumi ca să știu lucrul ăsta. Strânge pumnii, dobitocule, dacă e indispensabil, crede-te un erou, roagă-te lui Dumnezeu, [...]dar dacă vrei să te mai poți privi în ochi și dacă vrei să nu-ți crape obrazul de rușine, nu plânge. Îți cer atâta: nu plânge.”

Valurile de critici negative, invective și acuzații diverse care au apărut după publicarea romanului primesc un răspuns din partea lui Mihail Sebastian prin *Cum am devenit huligan*. Acesta justifică necesitatea acestui text astfel: „e bine s-o spun din capul locului: nu am de replicat nici un cuvânt criticilor literare aduse ultimului meu roman [...] Nu am nimic de răzbunat și nu de aceea scriu aceste pagini. Am însă câteva lucruri de lămurit, lucruri exterioare literaturii și care au fost cu de-a sila implicate în cazul *De două mii de ani*.” (Sebastian 230) Prin aceste afirmații, Mihail Sebastian vrea să lămurească următoarele aspecte: elaborarea acestui text nu vine ca o replică împotriva comentariilor negative primite, ci vrea doar să sublinieze că toată această zarvă stârnită de subiectul romanului și-a mutat direcția și interesul de pe un teren literar pe unul politic: „Iuda trebuie să sufere” - „eu vorbeam despre o suferință metafizică, nu de una politică. Mă refeream la o dramă spirituală, nu la una publică.” (245)

Folosită de Nae Ionescu în prefața sa, formula „Iuda trebuie să sufere”, căreia îi dă o interpretare teologică: „Iuda suferă pentru că l-a născut pe Hristos, l-a văzut și nu a crezut.”, este extinsă, așa cum punctează Sebastian, într-o altă sferă decât cea la care a vrut acesta să se refere. Suferința, implicit suferința iudaică, este explicată de Sebastian prin analogie cu prolificitatea, cu creația, nu are nicio legătură cu modul în care Nae Ionescu își încheie prefața – „Iosif Hechter, nu simți cum te cuprinde frigul și întunericul?” - : „Fecunditatea și durerea merg mereu împreună, și însuși faptul de a da viață este un fapt de suferință. „Iuda trebuie să sufere” înseamnă probabil „Iuda trebuie să creeze”. De ce vorbiți despre „frig” și „întuneric.” (Sebastian 36) Suferința evreiască este un fapt metafizic, care nu are nicio legătură cu politicul, fie că este adus în discuție sionismul sau socialismul care, presupunând că vor reuși să rezolve „problema evreiască”, din punctul de vedere al lui Sebastian nu vor reuși să facă drama iudaică să dispară. Lipsa politicului din *De două mii de ani*... este remarcată și susținută și de afirmația făcută de Pompiliu Constantinescu care nu ezită să laude acest aspect : „Ceea ce prețuiesc în acest roman este cu deosebire lipsa oricărei tendințe politice.” (Constantinescu, apud Ghermanschi, 104) Mihail Sebastian contestă, în principal, modul în care Nae Ionescu, în prefață, mută accentul de pe planul metafizic pe cel politic și totodată face ca drama evreiască de la nivel spiritual, insolubilă, să devină o dramă publică, soluționată prin desfășurarea unor activități administrative: „principala obiecție formulată de autor împotriva prefeței e că deplasează tendențios discuția din planul metafizic în cel politic, transformând o dramă spirituală fără remediu într-una publică ce putea fi rezolvată prin acțiuni administrative. În acest mod, Nae Ionescu legitima de fapt antisemitismul, îl „fundamenta”.” (Morar 66) Procedând în acest fel, Nae Ionescu construiește temelia care justifică

antisemitismul, transformând abstractul, partea lăuntrică a evreității, într-un fapt concret care se poate „corecta”.

Schimbarea gândirii lui Nae Ionescu este scoasă la lumină de Mihail Sebastian prin comparația modului în care drama iudaică este percepută de profesor în articolul „Alte perspective” și în prefața romanului: „Articolul „Alte perspective” consideră drama iudaismului în sine, în timp ce prefața la *De două mii de ani* consideră această dramă în raporturile ei cu antisemitismul. Sunt aceste raporturi esențiale? Este antisemitismul un element constitutiv al suferinței iudaice? Judecând după prefață, da. Judecând după articol, nu.” (Sebastian 85) Sebastian se oprește asupra unui element esențial pe care Nae Ionescu îl invocă pentru a argumenta izvorul dramei iudaice - tăgăduirea lui Hristos care face ca între creștini și evrei să existe o relație conflictuală permanentă: „rădăcina dramei este nerecunoașterea lui Hristos. Și pentru că această nerecunoaștere i-ar crea iudaismului un caz de conștiință, o criză spirituală sau o tragedie intimă, ci pentru că ea îl pune în conflict cu creștinii.” (87) Sebastian lămurește discordanța explicației dramei iudaice folosind ca punct de plecare tăgăduirea lui Hristos prin două mari omisiuni: „Ea nu explică, în primul rând, suferința evreilor înainte de Hristos. Ea nu explică, în al doilea rând, suferința lor în relațiile cu necreștinii.” (90)

A fi evreu în România interbelică este un mod succint de a prezenta subiectul romanului *De două mii de ani...*, evreitatea ca temă fiind cea care a suscit controversă și discuții contradictorii. Antisemitismul, asimilarea, sionismul și socialismul sunt, de asemenea, concepte aduse în discuție de Mihail Sebastian, acestea fiind prezente în roman prin replicile și gândurile personajelor: „Sami Winkler este sionist (va pleca, de altfel, în Palestina), marxistul S. T. Haim alege calea „internaționalistă” a unei revoluții proletare, iar bătrânul anticar Abraham Sulitzer apără cultura ghetoului”. (Pop 219) La aceste teorii, protagonistul –narrator nu aderă, asociind faptul de a fi evreu cu latura metafizică a existenței umane, aspect speculat și folosit de Nae Ionescu în prefața pe care o scrie: „Proiectând o aberație cu evident substrat social în sfera metafizicului, transmițătorul gândurilor lui S. îi oferă lui Ghiță Blidaru (personaj întruchipându-l pe Nae Ionescu) ideea pe care acesta o va dezvolta absurd în prefața la roman: „Există o obligație metafizică a evreului de a fi detestat. Asta e funcția lui în lume. De ce? Nu știu. Blestemul lui, destinul lui.” (Simion 153)

Unul din aspectele pe care Sebastian vrea să-l lămurească prin *Cum am devenit huligan* este percepția eronată asupra modului în care acesta aduce în discuție diversele „rezolvări” ale

problemei evreiești. Pompiliu Constantinescu, în „Vremea”, la apariția romanului, face următoarea constatare: „D. Sebastian este ceea ce se cheamă un asimilist; Dar această atitudine n-o generalizează, n-o propovăduiește; este un caz de conștiință personală, o soluție proprie, organică, nu o problemă politică, (Constantinescu, apud Ghermanschi, 104) iar Șerban Cioculescu în „Revista Fundațiilor Regale” aduce în discuție asimilarea prin intermediul personajului creat de Sebastian, Pierre Dogany, care fusese repins de societatea maghiară, în ciuda faptului că era un adept și practicant al acesteia: „Nu este suficient deci să te asimilezi, dacă asimilarea nu este acceptată de societatea care te refuză. În aceleași condiții evreul maghiar Pierre Dogany, crescut în cultul lui Ady Endre și maghiarizat, e expulzat de colectivitatea pe care o iubește. (111) Despre opiniile lui Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu referitoare la asimilare, Mihail Sebastian afirmă, în *Cum am devenit huligan*, că sunt inexacte, chiar „grave”: „afirmația mi se pare gravă și – în măsura în care pot avea o opinie despre cartea mea -inexactă”. (Sebastian 244) Totodată, acesta subliniază ideea conform căreia aducerea în discuție a legăturilor dintre cugetul evreiesc și cel românesc, conexiunile dintre acestea nu au nicio legătură cu asimilarea, fiind un lucru absolut firesc care apare când evreitatea interferează cu o altă cultură: „Nu e mai puțin adevărat că în fața valorilor iudaice se ridică o serie de valori locale - românești în România, franceze în Franța, germane în Germania. A confrunța aceste două cicluri paralele de valori, a le gândi, a încerca să stabilești relații între ele este, mi se pare, o obligație interioară dintre cele mai normale.” (245)

În fața „acuzei” de a fi asimilist, Mihail Sebastian se apără folosindu-se de îndatorirea intrinsecă de a găsi o modalitate prin care spiritul românesc și cel evreiesc să se reconcilieze, să poată fi în armonie, astfel încât să poată afirma, împăcat cu sine și cu societatea românească, așa cum face protagonistul său în roman atunci când susține că este „evreu, român și dunărean”, că a găsit o modalitate prin care cele două spirite s-au armonizat. O altă discuție care a apărut odată cu publicarea romanului se naște din încercarea de a defini iudaismul și în același timp de a găsi o cauză, respectiv cauzele suferinței iudaice prezentă atât în roman, cât și în prefața ionesciană, în *Cum am devenit huligan*, în critica, politicul și socialul vremii. „Pentru d. Sebastian, iudaismul nu este nici o problemă național evreiască, nici una a statului român, ci o problemă personală a monadei sufletești. Iosef Hechter, care s-a născut evreu, într-un oraș dunărean din Muntenia, și s-a format la cultura franceză, la analiștii și moraliștii ei inegalati.” (Constantinescu 108) Este evident faptul că evreitatea, în *De două mii de ani...*, este prezentată dintr-o perspectivă lăuntrică, ca o dramă sufletească pe care naratorul- personaj o trăiește nu din cauza modului în care este perceput evreul de societatea românească, ci din cauză că acesta nu poate să găsească un echilibru interior

prin care să reconcilieze cele două părți din care este alcătuit: cea românească și cea evreiască: „Îmi pare rău că mă surprind iubindu-mi destinul. Aș vrea să mă pot detesta violent, fără nici o scuză, fără nici o înțelegere. Aș vrea să fiu cinci minute antisemit. Să simt un dușman în mine care trebuie suprimat.”

Încercarea de a găsi o cauză, respectiv cauzele acelei *felix culpa* legată de istoria și comunitatea evreiască este explicată de Mihail Sebastian dintr-o perspectivă metafizică: „Pus din nou să reflecteze asupra cauzelor permanente ale suferinței iudaice, Hechter ajunge la o ipoteză neverificabilă care îl întărește în convingerea că antisemitismul ca și pătimirea iudaică sunt de esență metafizică.” (Cioculescu, apud Ghermanschi, 111) (Prin ce nu este Winkler, personajul creat de Sebastian pentru a reprezenta sionismul, acesta face un portret-robot al gândirii evreiești : „nu este lunatic, nu este metafizician, nu este bântuit de îndoieli, nu are crize de conștiință complicate și otrăvitoare. Să nu fii toate astea și să fii totuși evreu, iată o dificultate serioasă.” Concepția lui Mihail Sebastian despre sionism nu este explicată prin factorii politici sau sociali pe care îi implică, ci prin construcția internă evreiască care, prin natura sa, nu-i permite acestuia să se definească ca membru al unei națiuni, fiind un ins solitar: „Pretutindeni în iudaism bănuiesc efortul de a trece de la „eu” la „noi” și drama de a nu putea niciodată realiza pe deplin această trecere.” (Sebastian 252) Perioada în care apare romanul, este, așa cum subliniază Sebastian, împânzită de discuții privitoare la antisemitism, iar această preocupare o aveau, cu precădere, intelectualii vremii - „în iunie 1934, la apariția romanului *De două mii de ani*, ideile ce preocupau verva intelectuală românească erau două: antisemitism, dictatură.” (232) Este cunoscut și dovedit faptul că antisemitismul a fost manifestat în diverse forme, dar „arma antisemită cea mai gravă n-a fost nici revolverul, nici piatra, ci cu totul alta: citatul. Nu cu citate s-a dovedit omorul ritual? Nu cu citate au dovedit d-nii Cuza și Codreanu că neamul lui Israel se hrănește cu sânge de creștin?” (243) Prin aceste afirmații, Sebastian se apără împotriva acuzațiilor care i-au aduse, prin care este catalogat el însuși antisemit, acuzații care se bazează pe interpretarea scoasă din context a unor citate din roman și care sunt folosite și comentate pentru a ilustra această teorie.

Pentru Mihail Sebastian, articolul din „Viața românească”, „Între umilință și impertinență”, este cel care face o sinteză a tuturor „problemelor” cauzate de publicarea romanului *De două mii de ani*. El identifică trei probleme majore, sintetizate în articolul menționat anterior: o problemă referitoare la antisemitism, una care ține de modul în care Sebastian folosește limba română și erorile gramaticale identificate în roman și o problemă referitoare la democrație. Problema ce ține

de așa-zisa parte gramaticală a romanului nu este discutată pe larg de Sebastian, deși în Anexa I de la sfârșitul textului *Cum am devenit huligan*, demonstrează reaua-voință a lui Petre Pandrea care identifică 53 de greșeli de limbă din roman, pe care le consideră abominabile. Pentru a reliefa ignoranța acestuia, Mihail Sebastian, procedează și el precum criticul său și identifică într-un articol ales într-un mod aleatoriu 423 de greșeli în numai 13 pagini.

Problema antisemitismului este iscată de „16 rânduri de tipar, culese dintr-o carte de 350 de pagini.” prin scoaterea din context, procedeu folosit de foarte multe ori în ceea ce privește operele scrise de evrei. Pentru a ilustra cât de departe poate merge această decontextualizare, în Anexa II, Sebastian susține această constatare prin exemplul lui Petre Chiricuță care în pasajul „Uneori, mă întreb cu spaimă dacă evadarea DINTRE EI este întregă”, „dintre ei” semnifică pentru Chiricuță „din neamul israelit”, în timp ce Sebastian se referă la niște „negustori grași, însurați, mulțumiți etc. etc.” Pasajul face referire la reîntoarcerea din voiajul de nuntă a verișoarei Viki, care anunță faptul că este însărcinată, iar un unchi amuzat spune povestea cu trenul, în timp ce toată lumea râde. Această evadare nu are nicio legătură cu neamul israelit, așa cum afirmă Chiricuță. În ceea ce privește problema ce ține de democrație, Sebastian este acuzat că este reacționar și bolșevic, reușind să dezvolte „într-o singură carte un fel de „Uniune națională” între extrema dreaptă și extrema stângă, un fel de „front comun” între burghezie și proletariat.” (Sebastian 37) Mircea Iovănel identifică în roman o etapizare a reprezentării antisemitismului: „antisemitismul cunoaște de-a lungul romanului câteva etape succesive. În partea I și parțial în a II-a, antisemitismul apare în prim-plan ca resort ce pune în mișcare conștiința naratorului: bătăile administrate studenților evrei de către studenții români”. (Iovănel 169) Ulterior, în partea a treia și a patra a romanului, antisemitismul este relativizat și prin personajele Pierre Dogany și Marin Dronțu capătă noi conotații: caracter global, istoricizat, chiar echitabil. În ultima parte a romanului, Iovănel remarcă faptul că „reface legătura cu primele două părți. Antisemitismul se întoarce în trombă.” (171) Dar trebuie subliniat faptul că problema evreiască, adică „complexul economic, politic și juridic al antisemitismului”, (Sebastian 249) este dezbătută de Sebastian dintr-o perspectivă interioară, fără a aduce soluții sau acuze, ci prezentând-o ca pe drama interioară, perpetuă, imuabilă și inșanjabilă. În roman, Mihail Sebastian discută despre antisemitism dintr-o perspectivă metafizică „conferindu-i însă un cu totul alt sens: de suferință a evreilor ca dat ontic, de suferință în fața căreia individul dezarmează, descurajat, pentru că nu poate schimba datele problemei cum nu poate schimba forma Terrei.” (Petre 227)

Tratarea evreității în romanul *De două mii de ani...* reprezintă pentru Mihail Sebastian un mod de a se reconcilia cu aceasta, de a se accepta pe sine și nu a de a fi acceptat de ceilalți, de aceea evreitatea este prezentată având ca punct de plecare propriile trăiri: „dintru început ar trebui remarcat că și pentru acest important scriitor condiția de evreu a reprezentat de-a lungul întregii sale vieți o grea povară, ba chiar, se poate spune, un teribil blestem.” (Morar 55) Acuzat că își reneagă evreitatea și că este antisemit, Mihail Sebastian răspunde acestor acuzații prin *Cum am devenit huligan*, unde explică, fapt care reiese într-un mod clar și din paginile romanului, faptul că evreitatea rămâne o „problemă,” o dramă intrinsecă, trăită și prezentată dintr-o perspectivă metafizică, iar toate celelalte aspecte care țin de realitatea socială, politică a vremii au un rol secundar. „Totuși, elementele scrise ale procesului De două mii de ani mi se par blajine și politicoase, în raport cu elementele sale orale. Furia polemică a fost precedată și întregită de o întinsă campanie verbală, pe străzi, prin cafenele, prin redacții, prin librării, prin cinematografe, prin case particulare, prin instituții publice.” (Sebastian 12) Comparația din ultimul paragraf al romanului dintre vila nouă de la Snagov și ceea ce protagonistul-narator aspiră să fie este un mod subtil de a prezenta un ideal al vieții simple după care acesta tânjește și pe care niciodată nu va putea s-o trăiască, deoarece condiția de evreu nu îi permite acest lucru: „iată, aici ni se despart drumurile: ești ceea ce mereu am visat să fiu – un lucru simplu, curat și calm, cu o inimă egală deschisă tuturor anotimpurilor” Drama protagonistului-narator este identică cu cea a lui Sebastian însuși, trăită ca pe o boală incurabilă, care, deși nu te ucide, nu te lasă să te simți liber, împlinit, fiindcă nu doar ceilalți îți amintesc că există, ci propria ta persoană, cel mai mare inamic.

Ca scriitor evreu în România anilor '30 ai secolului trecut, Mihail Sebastian a trăit drama de a fi îndepărtat din viața literară românească, a fost atacat și criticat dur pentru că a folosit evreitatea ca temă în romanul *De două mii de ani...*, dar, în ciuda acestor aspecte negative, a reușit prin opera sa să prezinte cititorilor o altă fațetă a dramei evreiești, care nu are nicio legătură cu *ceilalți*, cu imaginea pe care aceștia o au despre evrei, ci este de factură ontologică, o realitate interioară care nu poate fi nicicum și nicicând rezolvată. *De două mii de ani...* este o mărturie a acestei realități: „Romanul *De două mii de ani* este mărturia sa asupra iudaismului, trăit ca o dramatică experiență intelectuală, și asupra condiției sale de evreu în România anilor 30.” (Volovici 118)

Bibliografie:

- Ghermanschi, Anatol, coord. *Mihail Sebastian*. București: Eminescu, 1981.
- Gligor, Mihaela și Miriam Caloianu. *Intelectuali evrei și presa exilului românesc*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2013.
- Pop. Ion, coord. *Dicționar analitic de opere literare românești*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2007.
- Simion, Eugen, coord. *Dicționarul general al literaturii române*. București: Univers Enciclopedic, 2007.
- Iovănel, Mircea. *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*. București: Cartea Românească, 2012.
- Morar, Ovidiu. *Scriitori evrei din România*. București: Ideea Europeană, 2006.
- Petreu, Marta. *Diavolul și ucenicul său Nae Ionescu- Mihail Sebastian*. Iași: Polirom, 2016.
- Sebastian, Mihail. *De două mii de ani...*, București: Cartex, 2016.
- . *De două mii de ani... Cum am devenit huligan*. București: Humanitas, 1990.
- . *Cum am devenit huligan*, Caracal: Hoffman, 2017.
- Volovici, Leon. *Ideologia naționalistă și „problema evreiască”. Eseu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30*. București: Humanitas, 1995.

CONDIȚIILE ȘI STRATEGIILE UNUI TRANSFER DE CAPITAL CULTURAL: IMPORTUL POEZIEI AMERICANE ÎN OPTZECISMUL ROMÂNESC

Teona Farmatu

teonafarmatu@gmail.com

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Abstract

Within the frame of theoretical ideas of World Literature methodology, my paper is aiming to reconsider the relationship between the post-war North-American poetry and the Romanian 80s Generation of poets. Being a complex import, this article sheds light on the conditions and the strategies of this phenomenon through a contextual equation which is more important than a strictly textual one. As a major conclusion of this research, the import of North-American poetry forms, models, ideas, as well as of ideological attitudes is the result of the Romanian young authors' emulation regarding this faraway literary model. Therefore, this relationship between a centre and a (semi)periphery does not imply a colonizing model of a major culture's hegemony on a minor one.

Key words: 80s Generation, North-American poetry schools, Monday Literary Circle, emulation model, strategies, ideological conditions.

Deși analizele tradiționale ale textelor literare abordau tangențial și contextul apariției acestora, noile metodologii din sfera *World Literature* prioritizează contextualizările, astfel încât climatul gestației textelor sau al intrării lor pe piața de carte ajunge să constituie un nod esențial în sistematizarea operelor și, mai cu seamă, a influențelor (voluntar sau involuntar preluate) care contribuie la producerea lor. Abordările așa-zis „de la distanță”, panoramice implică predispoziția pentru reconfigurarea contextelor și regândirea raporturilor centru-(semi)periferie dincolo de o eventuală rigiditate a granițelor fizice, lingvistice, ideologice sau geoculturale.

Odată cu mutarea perspectivei dinspre conservarea autonomiei literarului în spațiile naționale înspre cadrele ex-literare și ex-naționale, caracterul evolutiv al formulelor transferate dintr-un spațiu în altul este strâns legat nu atât de natura lor intrinsecă, ci, mai degrabă, de parcursul lor extern și de gradul lor de permeabilitate la un nou context sociocultural și/sau ideologic. Procesualitatea acestor importuri și adaptările lor depind de câteva aspecte care, în genere, perturbă

dinamicile interne ale literaturilor autohtone și modifică substanțial istoriografia literară indigenă: circulația largă sau, din contră, limitată a textelor în original, statutul prin excelență de *mediator* al traducerilor, predispoziția sau, dimpotrivă, reticența mediului-țintă(1) față de asimilarea lor, anumite specificități provenite din tradiția spațiului autohton, ideologia ambelor culturi aflate în ecuație (cu accentul înspre climatul politic al celei care importă elemente), strategiile prin care sunt apropiate noile forme, precum și metamorfozele inerente ale acestora.

Astfel, aparatul prin care se (re)stabilește contextul în care are loc un transfer de capital cultural (cel mai adesea, dinspre un centru de influență înspre un spațiu marginal) operează cu un instrumentar fluctuant și variat cu scopul relevării și al centralizării unor pregnanțe sau a unor *pattern*-uri pe care noul spațiu-gază le asimilează. Cert este faptul că, odată cu avântul metodologiilor din câmpul *World Lit.*, raportul dintre consistența importului (formule, teme, atitudini etc.) și dimensiunea externă a acestuia (condițiile transferului, strategiile de exportare și de importare, climatul ideologic și cel estetic etc.) se modifică substanțial, astfel încât cei doi termeni sunt relaționați de pe poziții egalitare, ba chiar cel de-al doilea – natura extrinsecă a importului – tinde să cântărească mai mult în reconfigurarea legăturilor dintre spațiile literare și în localizarea fiecăruia în parte pe „harta mondială a literelor” (Casanova).

Pe de o parte, atenția asupra contextualizărilor dorește să gestioneze sistematic circulația influențelor literare, iar, pe de altă parte, să observe în ce măsură puterea unei culturi/literaturi centrale generează automat dominație asupra unor culturi/literaturi așa-zis minore sau (semi)periferice, cum este și spațiul românesc. Cu alte cuvinte, dezbaterile cu privire la relevanța contextelor și a (re)contextualizărilor în studiul literaturii repun în discuție miza hegemonică: cum se modifică raporturile dintre spațiile literare, cine pe cine domină, cu atât mai mult în cazul în care interferențele culturale nu sunt rezultatul unei anexări teritoriale sau simbolice (cum este cazul importului poeziei americane în optzecismul românesc)? În ce măsură geografiile literare se sustrag suprapunerii cu sistemele politico-economice(2), dacă interferențele implică state din zone constrânse ideologic?

De altfel, problematizările contextuale angrenează nu numai diferențele și similitudinile structurale de care dispun, fiecare în parte, spațiile literare angajate în transferuri de capital cultural, cât și receptarea lor în cadrul unui „veritabil internaționalism științific”(3) (Pierre Bourdieu) sau a unei „internaționalizări” înțelese drept opusă „termenului neutralizant de globalizare” (Pascale Casanova). Fie că perspectiva este una scientiștă (Bourdieu), fie una, mai degrabă, filosofică,

bazată pe dialectica hegeliană (Casanova), caracterul tranzitoriu și flexibil al influențelor literare/culturale implică mai multe tipuri de contexte, toate antrenând, în fond, o abordare pluridimensională, și nu una lineară, ierarhizantă(4). O dată, e vorba de contextul originar, național, din care provin elementele, apoi contextul intern al spațiilor care le importă și, nu mai puțin relevant, contextul istoric mondial, al disputelor politice și al vicistitudinilor socio-culturale, care afectează în maniere distincte mecanismele interne ale spațiilor naționale. Abordarea în succesiune a contextelor (în detrimentul suprapunerii lor) și al comparării acestora ar putea chestiona și caracterul impur al influențelor literare.

Odată ce anumite formule, tematici, atitudini (cu încărcătură ideologică sau doar existențială) părăsesc spațiul de origine, dispare și raportul lor *intracultural*, dispunând de un caracter relativ liber, ex-centric, dobândit prin (re)lecturile „străine”(5), caracter care, se pare, devine obiectul de studiu al internaționalismului. Ruptura acestor elemente exportate de contextul prim le oferă, deopotrivă, o natură asimilabilă, iar spațiile literare care le importă exercită asupra lor un alt impact în funcție de dinamica lor internă, de gradul de emulație pe care îl au și de scopurile pe care le urmăresc, metabolizând și instrumentalizând aceste influențe. Eterogenitatea unui spațiu literar național provine și din adaptările pe care un import de capital cultural le suferă, ceea ce, pe de o parte, distorsionează generalizările la nivel generaționist și etichetările fixe, iar, pe de altă parte, resuscitează direcții a căror efervescență, în mediul orginar, se estompează. Spre exemplu, ecourile americanilor ajung în spațiul românesc la aproximativ 25-30 de ani de la nașterea și amploarea generației *Beat* în Statele Unite.

Capitolul de față se va opri concret asupra unui transfer de capital cultural dinspre Școlile de poezie americană (Școala de la New-York și Școala de la San Francisco) înspre spațiul românesc, la sfârșitul anilor '70 – începutul anilor '80, prin așa-numiții optzeciști, tinerii din valurile lunediste, care produc o mutație de paradigmă în câmpul literar autohton sub aparatul opresiv al dictaturii ceaușiste. Eseul va încerca să inventarieze condițiile și strategiile acestui import, plecând de la o dublă ipoteză: pe de o parte, faptul că sociopoliticul mediului care importă (spațiul românesc) reprezintă un factor stringent în configurarea fenomenului literar din preajma anilor '80, iar, pe de altă parte, faptul că recontextualizarea influențelor americane generează alte conținuturi indigene. Altfel spus, dimensiunea transnațională a elementelor care circulă dintr-un spațiu-timp în altul constituie și un factor germinativ în câmpul literar care devine gazdă, impuritatea lor, tocmai dobândită prin transfer și adaptare, funcționând drept stimulant în dinamica

internă a literaturii autohtone. Deși, după cum remarcă Teodora Dumitru, importul american a fost unul mai degrabă de formă poetică decât de conținut ideologic, exclusivitatea formalismului și plierea lui pe niște conținuturi indigene radical diferite ar reduce relația celor două spații literare la un traseu unilateral, de tipul epigonismului, însă, având în vedere că textul nu circulă fără contextul său(6), nu poate fi ignorat aportul angajat politic al acestor influențe (originea lor se află, totuși, în militantismul mișcărilor contraculturii, antirasiste, antiinstituționalizării, anticanonului, etc.). Din aceeași perspectivă a cercetătoarei, contribuția sa își concentrează mizele, într-o mare măsură, asupra figurii lui Mircea Cărtărescu, admirator declarat al beatnicilor, dar a cărui utopie capitalistă și consumeristă desfășurată în poeme nu ar trebui preluată drept imuabilă și general-valabilă pentru toți luniștii. Sincretismul dobândit al formulelor americane, odată ajunse într-un alt context, preferințele individuale ale tinerilor optzeciști și adaptările acestui apanaj într-un spațiu represiv sunt generatoare de noi conținuturi cel puțin din trei motive: pe plan intern, e vorba de criza estetică a neomodernismului românesc („the expense of the more hermetic, obscurely self-reflexive, and abstract – pure – tone of the 1960s poets, who were associated with French modernism and dismissed as passé”, Dumitru 274) și de contextul represiv al ideologiei dictatoriale (de la precaritatea condițiilor de existență în epocă până la întreținerea izolaționismului cultural și a controlului statului asupra oricăror forme, voite sau nu, de fisurare a sistemului), climat care urmărea să uniformizeze și să distorsioneze avântul tinerilor; apoi, pe plan extern, atmosfera Războiului Rece provoacă aderență față de așa-zisul „americanism”, aspect pe marginea căruia li s-au adus acuze optzeciștilor prin atacurile din presa ideologizată a vremii (spre exemplu, din revista *Săptămâna*). Totuși, în paralel cu acest peisaj precar, de natură belicoasă, este de la sine antrenată o dinamică plurifațetată a poeticilor tinerilor optzeciști, care își manifestă „rebeliunea” atât la nivel colectiv, cât și la nivel individual, de unde eterogenitatea discursurilor de care va dispune optzecismul românesc. În sensul acesta, Ion Bogdan Lefter propune o radiografie relativ nuanțată a personalităților poetice ale protagoniștilor, inventariind, în fond, notele distinctive ale temperamentelor lirice(7).

Interesant este că, din punctul de vedere al raporturilor centru-(semi)periferie sau major-minor, pe care metodologiile *World Literature* mizează în demersurile de modificare a felului de *a privi* ceea ce e considerat necanonice/minor/marginal, importul american în optzecismul poetic românesc s-a realizat dinspre un centru de influență al epocii (SUA iar, la nivel intern, New-York și San Francisco) și a fost receptat, chiar dacă la nivel local, de un alt centru, spațiul bucureștean, unde, se consideră, s-a dezvoltat postmodernismul autohton. De ce s-a întâmplat astfel? Un răspuns

ar veni din natura intrinsecă a spațiului central (în cazul acesta, capitala), fie el aflat sub dictatură, dar cultivându-și anumite *nișe*, prin care se generează, în plan intern, reacțiile (atât câte au existat) și cvasimișcările clandestine de rezistență. Poziția centrală a Bucureștiului din punct de vedere politic, economic, cultural implică și un grad mai mare de efervescență în mediul *underground*, al cenacliștilor, și nu mai puțin dens, care urmărea să cultive o minimă dezbatere ideatică liberă și o raliere la tendințe extra-europene, lucru care nu s-a întâmplat în alte spații „periferice” ale țării (clujean, ieșean, nemțean, deși au existat și aici mici grupări de scriitori). Deși Ion Bogdan Lefter identifică drept specific acestei generații stigmatul ei marginal⁽⁸⁾ (cel puțin din cauza climatului cultural „îngust” și al mutației paradigmatică propuse de optzeciști), poziția centrală de care dispune, totuși, *Cenaclul de Luni* le conferă tinerilor aderența la importul dinspre Școlile americane de poezie, import care se realizează progresiv și, în plus, stârnește dezbateri inclusiv în rândul cenacliștilor, lucru care demonstrează faptul că fiecare a asimilat, în funcție de structura sa interioară, de preferințele și de formația intelectuale, precum și de natura etică, anumite forme și/sau atitudini de la poeți americani diferiți. Nu întâmplător cazul Marianeii Marin e un leitmotiv al discuțiilor dintre luniști, discursul poetei nefiind încadrabil în direcția centrală a grupului, cea de pe urma generației *Beat* (Liviu Georgescu: „Cum s-a întâmplat și cu poezia Marianeii Marin, nici eu nu mă încadram neapărat în formulă”), ci în linia poeziei confesive (Lowell, Plath, Sexton), căreia i se interpune dimensiunea etică specifică autoarei autohtone. Nu în ultimul rând, un aspect care se cuvine menționat e faptul că *Cenaclul de Luni*, dincolo de faptul că fusese înființat și era coordonat de Nicolae Manolescu (figură tutelară⁽⁹⁾), se desfășura în instituții de stat (Casa de Cultură a studenților, Facultatea de Litere a Universității din București). Poziționarea e cu două tășuri: imitând mai mult sau mai puțin o grupare *underground* de tip american, cenacliștii întrețin, deși nu aceasta era miza principală, o formă de fisurare a sistemului din interiorul său, strategie care, în cele din urmă, nu e fezabilă.

Pe de altă parte, importul dinspre America a constituit și un indice valoric pentru luniști în raport cu cei care nu luau parte la Cenaclu, „non-luniștii”, sau, de pildă, neoexpresioniștii clujeni (Marta Petreu, Ion Mureșan, Aurel Pantea), plasându-i într-un plan secund față de direcțiile pe care le conturau bucureștenii prin discursurile poezilor americani. Așadar, deși importul are o structură obișnuită (dinspre o literatură centrală înspre una marginală), boema bucureșteană a luniștilor devine una hegemonică datorită emulării modelului poetic american și al atitudinilor acestor grupări nonconformiste.

Din punct de vedere macrostructural, în primul rând, influențele poeziei americane își găsesc originea în centrul politic și de interes artistic al Statelor Unite, ceea ce le conferă complexitate, virulență și militantism. În al doilea rând, adaptarea lor se produce într-un spațiu central și puternic afectat sociopolitic și cultural, unde gradul de emulație al optzeciștilor și complexele recluziunii sunt direct proporționale cu efervescența și explozia generației *Beat* în mediul original. Tipul acesta de raport implică, mai mult decât reducerea la o dominație culturală din partea spațiului american, o relație de atașament (opusă asimilării) al tinerilor luniști față de niște valori pe care și le apropiază pe fondul cauzelor identificate mai sus. Așadar, nu putem vorbi în termenii unei dominații teritoriale și nici măcar simbolice, dat fiind faptul că originea realizărilor/efectelor acestor interferențe cultural-literare se află, de fapt, în climatul autohton, chiar dacă *pseudo-underground*, iar o perspectivă unilaterală asupra fenomenului în cauză ar anihila relevanța spațiului așa-zis minor/secundar (spațiul românesc) în transferul de capital cultural. Casanova și Damrosch problematizează acest mecanism relațional drept: „o formă specială de dependență, prin care scriitorii pot, în același timp, să fie dominați și să folosească această dominație ca pe un instrument de emancipare și de legitimare”(Casanova 143) sau o modalitate prin care se poate atinge „gloria” literară prin emulația modelelor străine(10).

Spațiul românesc era dominat ideologic de dictatura ceaușistă (supusă și ea aparatului rusesc), deci în cazul optzeciștilor români, relația este una mai complexă: nu putem lua în calcul o formă de dominație americană, ci, mai degrabă de subminare a celei ceaușiste(11) (bolșevice) prin sensibilitatea atașantă față de poezia *beatnicilor* și prin adoptarea formelor, atitudinilor ex-continentele, proces care constituia simultan și o formă de rezistență individuală. Fără a se fi dorit neapărat un nucleu subversiv și angajat ideologic, *Cenaclul de Luni* cultiva, mai mult sau mai puțin conștient, atitudini antisistem: se coagulează după un principiu simpatetic (pe care îl proliferau Ginsberg și Kerouack), favorizează punerea în circulație internă a unor cărți în limba de origine (lunediștii îi citesc, astfel, pe americani în original(12)), stimulează dezbaterile și eclecticismul discursurilor lirice, astfel încât, pe lângă aerul cvasiomogen de generație literară, erau cultivate specificitățile fiecărui discurs poetic. De altfel, așa cum anticipam, în 1983, *Cenaclul* este interzis, semn că acesta constituia un pericol pentru aparatul statal. Problema centrală a închiderii lui pare să fie, conform mărturiilor lui Nicolae Manolescu, ideea de *grup*: „Oficialitatea nu mai suporta ideea existenței unui grup literar care, dincolo de deosebirile dintre membrii lui, căpătase o coerență și devenise un soi de forță nu numai literară, chiar politică. [...] și de fiecare dată mă izbea atitudinea

pe care o avea nu față de oamenii din cenaclu sau față de literatura lor, din care nu înțelegea mare lucru, nici n-o interesa foarte mult, ci mereu față de ideea de *grup*.”(Lefter, Vlăsie 29)

Metacontextele geoculturale pe care am încercat să le trasez și care repun în discuție atât dinamica fenomenelor interne din spațiile angajate în transferul de capital cultural/literar, cât și transnaționalismul ecourilor *beatnicilor* (atașamentul optzeciștilor și nu simpla dominație a unei literaturi majore; exercitarea influențelor *Beat* în mai multe state din spațiul est-european: Ungaria, Cehia, Polonia, Estonia) implică și o serie de strategii prin care optzeciștii români își apropiază elementele poeticilor americane și dintre care voi aminti trei: prima, care e întocmai motivul major al interzicerii Cenaclului, și anume coagularea unui grup pe baza unor afinități și a unei formații cvasicomune (majoritatea lunedìștilor erau absolvenți de filologie sau de filosofie), a doua e reprezentată de afirmarea lor (pentru unii, fiind debutul pe piața literară) prin antologii-manifest (*Aer cu diamante* și *Cinci*, iar, mai târziu, *Pauză de respirație*) și, nu în ultimul rând, „lectura clandestină”(Cordoș 83) ca strategie atât de conservare a libertății individuale, interioare, cât și de formare intelectuală (optzeciștii sunt primii care dobândesc o formație anglo-saxonă, în detrimentul celei franceze dezavuate, „tradiționale”(13) – și, pe alocuri, germane – care dominaseră spațiul cultural român, fenomen fără precedent în literatura autohtonă).

Contextul deconcertant al debutului anilor '80 nu ar fi permis afirmarea unor tineri fără vreun *background* susținut în lipsa unei figuri tutelare, cea a lui Nicolae Manolescu, care își câștigase deja autoritatea în critica literară a momentului și care reușește să coaguleze o grupare studentescă. Deși, inițial, cenaclul răspundea unor așteptări inofensive pentru ideologia vremii (lecturi ale membrilor, discuții aplicate pe texte, dezbateri fără ecouri exterioare etc.), evoluția grupului propune simultan și un sistem intern, o microstructură, prin care tinerii poeți se afirmă pe piața literară, având acum un *background* drept suport. Cristalizările primului și celui de-al doilea val lunedìst se revendică prin cele două antologii cu program estetic: *Aer cu diamante* (1982) și *Cinci* (1983), debutul colectiv fiind și o modalitate deopotrivă mai sigură și mai facilă de intrare în *mainstream*-ul literar, puternic ideologizat al epocii. De asemenea, deși importul propriu-zis ar fi exclusiv formal (poeme ample, aluvionare, prozopoeme, biografism, poezie a confesiunii) la nivel microstructural, optzeciștii împrumută și tipul de configurare a mișcărilor *Beat*, dat fiind că se coagulară într-o boemă bucureșteană, unde, în ciuda climatului precar al României comuniste, a existat o efervescentă benefică, cu accente nonconformiste, chiar dacă acestea erau, în foarte mare măsură, reprimare.

În ceea ce privește „lectura clandestină”, aportul ei este, probabil, cel mai relevant aspect al acestui import literar, întrucât membrii cenaclului reușesc să citească și să pună în circulație, la nivel *underground*, autori americani în limba de origine (de la T.S. Eliot și Ezra Pound până la John Ashbery, Allen Ginsberg, Frank O'Hara, Sylvia Plath etc.), ceea ce face ca asimilarea acestor noi discursuri să fie una *nemediată lingvistic*, aducând odată cu ele caracterul pur al contextelor în care originează valorile, atitudinile, ideologia americanilor și care vor genera efecte distincte în câmpul indigen: de pildă, utopiile capitaliste și consumeriste din poemele cărtăresciene, tonalitatea gravă și angajată etic a Marianeii Marin sau realismul retoric, pe alocuri resemnat al lui Traian T. Coșovei, unde ecuația locală frică-frig-foame amprentează discursul. Lectura în limba engleză conservă influențelor un caracter pur, generând o anumită cadență poemelor optzeciștilor, un libertinaj discursiv pe care neomoderniștii îl repudiau. Limba engleză, care, față de franceză, este mult mai puțin conservatoare, impune o altă viziune, o altă manieră de percepere a realităților. Optzeciștii români preiau atât formule poetice, cât și o modalitate dezabuzată, aparent nepăsătoare de raportare la, în cazul lor, contextul opresiv al dictaturii ceaușiste.

Reteritorializarea unor aspecte importate din Școlile americane implică și substanțiale adaptări la nivel de atitudine, astfel încât militantismul și extremismul *beatnicilor* iau forma unei ironice și, uneori, subversive (re)prezentări a realului la optzeciștii români. Pe lângă sarcina „de întreținere și de preservare a unei vieți interioare” și cea de identificare, „cu rol comunitar terapeutic”(Cordoș 95-96), funcționalitatea lecturii *underground* proliferază rezistența microsistemului pe care *Cenaclul de Luni* ajunsese să îl dezvolte.

Așadar, ceea ce Casanova numea, în discuțiile despre metabolizarea atât a unor moșteniri din cultura indigenă, cât și a unor influențe externe, „modul în care [autorii] și-au asumat propria libertate”(14), în analiza fenomenului de import ce caracterizează optzecismul poetic autohton, expresia nu e doar o metaforă, având în vedere că, odată formați în spiritul unor poeți americani citiți în original pe cât posibil, tinerii din spațiul românesc își asumă atât o libertate estetică (se rup radical de convenționalismul unor formule neomoderniste), cât și o libertate ideologică, pe care, chiar dacă nu o manifestă, ea poate fi subînțeleasă prin clandestinitatea lecturii și, mai târziu, prin interzicerea definitivă a Cenaclului. Asumarea propriei libertăți a survenit mai întâi, pe filiera unui import căutat și dorit de tinerii poeți români, apoi pe fundalul politic represiv, cele două coordonate contextuale fiind indisociabile în investigarea acestui transfer inter-continental. Importul de capital cultural dinspre nordul Statelor Unite și adaptările inerente ale elementelor constitutive, odată

pătrunse în contextul României comuniste, a fisurat spațiul-gază, în primul rând, estetic (prin noile forme poetice și noua sensibilitate la real), dar, într-o oarecare măsură, și ideologic, la nivelul unui raport metacontextual și concurențial de microstructură vs. macrostructură. Probabil, dacă influențele americane nu ar fi derivat dintr-un climat militant, nonconformist și disruptiv, nu ar fi fost asimilate atât de impulsiv de către tinerii optzeciști și nici nu ar fi produs o atare contestare și încercare de anihilare a grupului lunedist din partea ideologiei ceaușiste. De altfel, nici în absența constrângerii politice și estetice din spațiul autohton, nu s-ar fi stârnit un amplu și fidel atașament față de literatura americană. Altfel spus, acest import de capital cultural are la bază o relație contextuală, care primează înaintea celei rigide, de subordonare culturală.

Note bibliografice:

1. după modelul: „la langue source – la langue cible”, Pascale Casanova, „Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembrie 2002, pp. 7-20.
2. Teodora Dumitru problematizează ideile din sfera *World-system theories*, fiind sceptică la adresa independenței geografiilor literare față de sistemul hegemonic al mecanismelor politico-economice, ceea ce presupune, în mod fals, că o cultură aflată sub dictatură ar putea fi privită similar cu o cultură dezvoltată într-un mediu democratic: „They have led many to conclude that the geographies of literary-artistic and political-economic hegemonies do not overlap as a matter of course, and that, by the same token, the taxonomies and laws of the capitalist world, as well as what defines that world qua system — the so-called “division of labor”— neither reflect nor coincide with the intricate-makeup and problematics of fiction, poetry or, drama.”, „Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation”, în Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (coord.), *Romanian Literature as World Literature*, New York-London, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 271.
3. „Tout cela me fait penser que l'instauration d'un véritable internationalisme scientifique, qui, à mes yeux, est le début d'un internationalisme tout court, ne peut pas se faire toute seule.”, Pierre Bourdieu, „Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, decembrie 2002, pp. 3-8.
4. „Nu este vorba despre o simplă opoziție între spațiile literare dominante și cele dominate, ci, mai degrabă, de un continuum: opozițiile, concurența, formele de dominație multiple nu admit o ierarhie de tip linear. În mod evident, nu toți dominații literar se află în aceeași situație.”, Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, trad. de Cristina Bîzu, București, Art, 1999, p. 104.
5. „par exemple du fait que quelqu'un qui est une autorité dans son pays n'emporte pas son autorité avec lui, la lecture étrangère peut parfois avoir une liberté que n'a pas la lecture nationale,

soumise à des effets d'imposition symbolique, de domination ou même de contrainte.”, Pierre Bourdieu, Art.cit.

6. „Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production - pour employer mon jargon - dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est générateur de formidables malentendus.”, *Ibidem*.

7. „Mi se pare de altfel că varietatea e un punct esențial în evoluția noii « promoții ». Se simte pregnant aerul unitar al universurilor poetice propuse, avem însă de a face cu o unitate în diversitate.”, Ion Bogdan Lefter, „Spirit critic și personalitate”, în Gheorghe Crăciun (coord.), *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999, p. 63.

8. „Cred că statutul, destinul acesta marginal ne era impus din cel puțin două motive. Unul ținând de viața culturală a momentului, care era foarte îngustă, bine îngrădită și a continuat să fie îngădită până la căderea dictaturii [...]. Celălalt motiv care ne predestina existența marginală interferează într-o măsură cu primul, pornește însă în primul rând de la metabolismul intern al literaturii noastre. Noi am propus o schimbare de paradigmă mare și am întâmpinat în chip firesc dificultăți în recunoașterea acestei literaturi, chiar în interiorul câmpului cultural, în interiorul lumii scriitoricești.”, în Ion Bogdan Lefter, Călin Vlasie (coord.), *Cenaclul de Luni – 40*, București, Cartea Românească, 2017, p. 28.

9. vezi Ioana Macrea-Toma, *Privighilenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, p. 78.

10. „The writer from a marginal culture is in a double bind. With little to go on at home, a young writer can only achieve greatness by emulating desirable foreign models”, David Damrosch, *What is World Literature?* New Jersey, Princeton University Press, 2003, pp. 9-10.

11. „More to the point, I suggest that the rising writers of Romania's last Communist decade « import » poetic models from the United States, one of the time's world centers, to articulate a 'double discourse' that, on the one hand, reworks, relocates peripherally, and ultimately decenters symbolically this center itself and, on the other, critiques the Soviet world subsystem of which Communist Romania had been part.”, Teodora Dumitru, Art. cit., p. 272.

12. „Acolo am aflat despre Beat Generation din poezia americană, acolo am împrumutat și am citit cărți în engleză care circulau pe sub mână, acolo am avut parte de primele dezbateri, fricțiuni și bătălii literare.”, Magda Cârnecki în Ion Bogdan Lefter, Călin Vlasie (coord.), *Cenaclul de Luni – 40*, Ed.cit., p. 82.

13. „Este pentru prima dată în cultura română când o generație întreagă respinge influența tradițională a culturilor europene (franceză și germană) pentru a se îndrepta spre cea cu totul diferită a Statelor Unite.”, Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999, p. 152.

14. „nu vom putea înțelege traiectoria scriitorilor și nici proiectul lor literar, calea urmată pentru a deveni ceea ce sunt, decât pornind de la modul în care și-au asumat propria libertate, perpetuând,

transformând, refuzând, sporind, uitând sau trădându-și moștenirea literară (și lingvistică) națională.”, Pascale Casanova, *Op.cit.*, p. 55.

Bibliografie:

***, *Cenacul de Luni – 40*, ediție îngrijită de Ion Bogdan Lefter și Călin Vlasie, București, Cartea Românească, 2017.

BOURDIEU, Pierre, „Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, decembrie 2002, pp. 3-8.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999.

CASANOVA, Pascale, „Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembrie 2002, pp. 7-20.

CASANOVA, Pascale, *Republica mondială a literelor*, trad. din franceză de Cristina Bîzu, București, Art, 2016.

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

CRĂCIUN, Gheorghe (editor), *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

DAMROSCH, David, *What is World Literature?*, New Jersey, Princeton University Press, 2003.

MACREA-TOMA, Ioana, *Privighilenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009.

MARTIN, Mircea, MORARU, Christian, TERIAN, Andrei (coord.), *Romanian Literature as World Literature*, New York-London, Bloomsbury Publishing, 2018

TRANSPARENȚA CA POSTUMANISM: O RESTAURARE A OMULUI ÎN LITERATURĂ

Bianca Maria Partenie

partenie.maria@yahoo.ro

Universitatea din București

Abstract

*The present study aims to encapsulate the emergence of the posthumanism (and of the posthuman, implicitly), seen as profoundly human, in Radu Vancu's *Transparența*. The starting point for selecting the characteristics of such a posthumanism peculiar to Radu Vancu is represented by his literary study *Elegie pentru uman: o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*. From his analysis upon the antihuman side of modernity's project, I extract the four typologies through which literature has fought against (the social, political and artistic) dehumanization: corporeal, confessional, maximalist and sacred. Following at the same time *Elegie pentru uman* and *Transparența* I reach the conclusion that Radu Vancu uses in his novel all the aforementioned typologies in his project to restore the human. In other words, *Elegie pentru uman*, in its first part, is, in a way, an *ars poetica*, a drawing in nuce of the forthcoming novel. To this group of four typologies enlisted by Radu Vancu, I will add one more, peculiar to his writing, which emerges from the study as well as from the novel: poeticality.*

*The fifth category looms in the novel's writing and in the reference to Ion Mureșan within *Elegie pentru uman*. Ion Mureșan described literature as the immune system, while the poets are seen as the antibodies of society. Thus, the poeticality within the novel is an immune system which helps the restoration of the human, becoming a key element of the posthuman fiction in Radu Vancu's text.*

*The second part of the study will focus on the close reading of the function of some fictional objects in the posthuman narrative of *Transparența*. The selected fictional objects are the ones which are vital for the human salvation from the dehumanizing ghosts of recent history. Such fictional objects are: the body, the light, the text, the reader, Mega, Sibiu etc. Seen through the filter of a posthumanism deeply human at its core, the novel presents the story of a narrator who wishes to restore his lover and, implicitly, the whole world. To conclude in Dostoyevskian terms: humanity will save the world.*

Key- words: posthumanism, posthuman, restoration, fictional objects, corporality

Postumanismul- o restaurare a omului

Postumanismul este încă un spațiu în plină cartografiere, ce își subsumează multiple definiții, alături de termeni conecși precum: post-omul, post-umanitate, post-istorie etc. De la accepțiunea „pesimiștilor de serviciu”, după cum îi denumește Bogdan-Alexandru Stănescu (193-196), precum că postumanismul marchează un nou sfârșit al omului (distrus o dată de proiectul modernității, acum va fi distrus de propria-i creație) la optimiștii care văd noul cadru ca pe o îmbunătățire tehnică și tehnologică a tot ce înseamnă uman și umanitate, postumanismul rămâne o fascinantă poveste.

Profitând încă de această formare a ceea ce ar putea însemna postumanul și postumanismul, lucrarea de față își propune să găsească o posibilă definiție a acestuia în spațiul românesc literar, mai precis în două dintre textele lui Radu Vancu: *Elegie pentru uman: o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu și Transparența*.

Conturarea cadrului postuman, privit din perspectiva lui Radu Vancu, își are originile în trei puncte conexe: filiera filosofică (*the French Theory*, eul ca ficțiune și moartea omului anunțată de Foucault), filiera tehnologică și filiera redefinirii relației dintre om și natural/natură (înlocuirea biosului de către *zoe*, detronarea omului din poziția sa centrală și autoritară asupra întregii creații). (Vancu 68-69) Astfel, postumanismul are de ales între două direcții în revolta sa contra normativului uman: „(...) ca pe o formă de ură împotriva omului concret (ceea ce ar fi o repetare a erorii majore a modernității) – sau, dimpotrivă, ca pe o exportare a valorilor pozitive ale umanului (empatia, compasiunea, solidaritatea) înspre zonele non-umanului (ceea ce ar fi realmente o corijare *en beaute* a acelei erori).” (69-70)

În finalul articolului său, Radu Vancu scrie:

Sper, așadar, ca postumanul să nu fie o formă de *Hassliebe* pentru uman- ci un mediu de proiectare a valorilor reale ale umanului (empatia, compasiunea, solidaritatea, așa cum am spus mai sus) asupra non-umanului. Înțeles astfel, e o enormă șansă. Înțeles ca o vindicație la adresa umanului, ar fi o catastrofă. (70)

Așadar, pentru Radu Vancu postumanismul devine o șansă de recuperare a tot ce are umanitatea mai bun de oferit, șansa pentru o readucere în arte a figurii umane. Cu această idee în minte voi citi analiza proiectului modernității din *Elegie pentru uman*. Din această perspectivă, se observă că rădăcinile a ceea ce Radu Vancu numește postmodernitate (din care postumanismul face parte) se află în lupta literaturii împotriva anti-umanului modernității.

Confruntată cu o anihilare a umanului atât *per se* (prin ideologiile totalitare și lagărele de exterminare la care acestea au dat naștere), cât și o exilare a acestuia din arte, postmodernitatea (în care postumanismul devine una dintre expresiile sale) va încerca să reîmblânzească aceste teritorii și să reintroducă, treptat, figura umană. Răspunsul literaturii în fața evacuării umane a vizat patru paliere de acțiune, pe care Vancu le enumeră în studiul său după cum urmează: corporalul (de aici se desprind corporalii- autorii care au gândit și privit lumea ca pe un corp), confesivul (scriitura confesivă), maximalul (maximaliștii care încearcă să se opună pulverizării valorilor prin o integrare cât mai vastă a acestora în literatură. De aici și romanele maximaliste, idee dezvoltată de Stefano Ercolino și despre care Vancu scrie .) și sacrul (sacralii).

Aceste patru categorii se regăsesc, de data aceasta puse în aplicare, în romanul *Transparența*. Naratorul poveștii privește atât lumea, cât și textul, ca pe un corp viu, cu multiple seturi de valori umane (atât pozitive, cât și negative- ilustrate prin dialogurile și polemicile cu *el capitán*). Stilul său de a scrie este unul confesiv, în timp ce manuscrisul pe care îl redactează are, în fond, o profundă legătură cu sacrul și o miză uriașă: acela de a aduce la viață, de a reda corporalitate Megăi și, prin extensie, întregii lumi. Pe lângă cele patru categorii de restaurare a umanului, pe care le voi subscrie unei definiții a postumanismului la Radu Vancu, se mai distinge o a cincea. Aceasta nu apare numită în studiul literar al autorului, dar este prezentă latent la rădăcina textului: poeticitatea.

În partea a doua a acestei lucrări voi remarca importanța pasajelor profund poetice în scriitura *Transparenței*. Această poeticitate are o dublă funcție: atât intratextuală, cât și extratextuală. Pentru moment, voi explica doar valența extratextuală a poeticității, ce se înscrie în categoria de trăsături ale postumanismului.

În *Elegie pentru uman*, Radu Vancu face trimitere la Ion Mureșan care, la un moment dat, denumeste literatura drept sistem imunitar, în timp ce poetul este anticorpul acestui sistem. Astfel, cu un postumanism ce își are originea în lupta contra dezumanizării, poeticitatea, prin analogia cu viziunea lui Ion Mureșan, devine o modalitate de a rezista acestei anihilări.

Cu o conturare în substrat a ceea ce înseamnă postumanul și postumanismul pentru Radu Vancu, *Elegia pentru uman* devine, cel puțin în prima sa parte, un fel de *ars poetica*, o schiță a *Transparenței*. Cele două texte comunică între ele, *Elegia* conținând germenii viitorului roman. Aș spune chiar că cele două cărți se construiesc reciproc în ideea în care *Elegia* prefigurează planul *Transparenței*, în timp ce *Transparența* materializează tipologiile de rezistență împotriva anti-umanului.

În continuare, voi analiza *Transparența* prin aplicarea celor cinci categorii și selectarea elementelor din imaginarul narațiunii care conțin o semnificație importantă în construirea universului postuman și în conturarea postumanismului la Radu Vancu.

Elementele corporalului, maximalismului, confesivului, sacralității și poeticității în *Transparența*

Universul din *Transparența* este o post-lume. De ce? Pentru că ne aflăm în anii de după '90, într-o Românie distrusă de planul dezumanizant al modernității, o lume în care omul a fost scos în afara istoriei, artelor și religiei. Avem în față lumea de după finalul proiectului politic modernist -o lume rămasă în viață după o dezlănțuire de ani întregi a terorii. De aceea ea este o post-lume- face parte din tot ceea ce a mai rămas postmodern, din ceea ce a mai rămas după '89. (Înțeles ca bornă în spațiul ficțional al romanului ce marchează eșecul proiectului modernității și intrarea într-o altfel de lume.)

Pe acest fundal, plin de confuzie și dezorientare, naratorul nostru vine cu propria-i istorie, o poveste ciudată. În copilărie, află că poate deveni transparent atunci când trăiește emoții profunde, fie negative, fie pozitive. Încercând să afle răspuns la mutația sa genetică, el își identifică o serie de strămoși care, pe cale artificială (artă sau sinucidere) au încercat să atingă invizibilitatea. Astfel, transparența devine o formă de transcendență, o formă de a ieși din realitatea ireală a anilor de după '90. Realitatea devine ireală după decenii de teroare. Ceea ce se petrece de la Al Doilea Război Mondial până în prezentul narativ al poveștii este atât de plin de cruzime, încât nu are cum să fie real. Trebuie să existe o altă realitate în spatele acestei irealități construite de ani de teroare și de cenzură, de anihilare a umanului în comunism. Iar singura cale de a ajunge la realitatea reală este transparența.

Această confesiune a unui transparent are drept ultim scop restaurarea omului și redarea unei corporalități transparente Megăi și lumii. (Mega fiind lumea naratorului, neurotransmițătorul după care universul se ghidează.) Astfel, forța motrice care conduce această narațiune este iubirea.

Am ținut să rezum această parte a povestirii pentru o mai bună înțelegere a analizei ce va urma. Însăși această rezumare a evenimentelor conține în sine o interpretare: aceea a ideii de post-lume în cadrul romanului, a ideii de ce înseamnă forma postumană (transparența) și a ideii de real ce vizează o lume (dincolo) de realul marcat de urmele modernității încheiate, o lume nouă ce se va construi odată cu înțelegerea ca transparență, ca *marker* al profundeii umanității ce va izbăvi lumea.

Prima categorie analizată este corporalitatea. Regăsim în text trei conjugări ale corporalității: corporalitatea naratorului, corporalitatea text-lumină-cuvânt și corporalitatea lume-Sibiu-Mega. Voi lua pe rând fiecare corporalitate și o voi analiza îndeaproape.

Corporalitatea naratorului- invizibilitatea ca monstruoșitate

În legenda invizibilității naratorului totul începe la cutremurul din 1977, o Bună Vestire a transparenților. Această interpretare a faptelor o primim de la femeia de serviciu a grădiniței unde povestitorul merge, copil fiind. După ani buni de teroare, umanitatea, văzută ca un organism complex, conectat la un creier nevăzut, uriaș, în urma spaimei trăite, reușește să își modifice ADN-ul și să creeze o genă mutantă în propria evoluție: invizibilității.

- „Vrei să spui că tu chiar crezi că evoluția a fost posibilă numai grație terorii? Că tranziția de la o specie la alta a fost făcută posibilă de teroare? Ba chiar și tranziția între regnuri? (...)
- (...) Dar cred că, dacă îți reprezinti și literatura, și natura ca pe niște creiere gigantice, teroarea e principalul lor neurotransmițător.
(...)
- Însă ce spune Vancu e că, de fapt, nu există două creiere separate, unul al literaturii, altul al naturii. Ci că ele sunt același creier- și că a ajuns să existe, la proporțiile astea monstruoase, la capătul unui șir de linii evolutive pe care teroarea le-a făcut posibile – și pe care tot ea le-a menținut active, și pe care tot ea le-a făcut să transgreseze exact atunci unde și când trebuia.” (...)

Teroarea devine catalizator pentru evoluția umană, care va reuși să preia de la regnul animal și vegetal o anumită poziționare a cristalelor guanine, care, prin captarea luminii, va produce efectul de invizibilitate:

„Oricât de diferite între ele sunt speciile, mecanismul e același: pielea lor conține câteva straturi de nanocristale guanine, îmbrăcate într-un săculeț de iridofore dermale. Micile cristale fotonice de guano își pot adapta distanța dintre ele astfel încât să reflecte alte lungimi de undă ale luminii; sunt practic ființe care se adaptează nu la mediu, ci la lumină, profitând de un mecanism simplu, pe care evoluția li l-a pus la îndemână. (...) În schimb, puținele ființe care au făcut pasul normal către sintetizarea de cromatofore dermale din guanina pe care corpul lor o conținea din belșug sunt bizareriile lumii de azi și dintotdeauna, cele pe care Darwin, în capitolul despre variația sub influența naturii din *Originea speciilor*, le-a încadrat drept monstruoșități definindu-le drept deviații de structură lipsite de utilitate pentru specie (...).”

Este de remarcat termenul de „monstruoșitate”. Eu l-aș citi în cheia pe care o face și Gheorghe Crăciun când vorbește despre „monstruoșitatea autorului” (înțeles ca eu scriitor în cadrul narațiunii). Pornind de la sensul etimologic al cuvântului, monstruoșitatea este înfățișarea

eului în toată goliciunea sa: „Tot ceea ce se dă pe față și se arată în toată goliciunea manifestărilor sale, bune sau rele, e într-un fel sau altul monstruos (îngrozitor, inacceptabil, dar și– pentru vechii latini, cel puțin– uimitor, magic).” (Chivu 86-87) În această cheie aș privi monstruoziitatea naratorului. Astfel, el se arată în toată goliciunea lui, adică în toată transparența lui, așadar, în toată umanitatea lui¹.

De asemenea, o altă subliniere importantă de făcut este tocmai adaptarea nanocristalelor la alte lungimi de undă ale luminii. Comparați ulterior cu milioane de ochi deschiși, nanocristalele se adaptează la ceva dincolo de realitate, ceva cu adevărat real, accesibil prin transparență. Bineînțeles, aici putem analiza și titlul cărții ce conține în sine un joc de cuvinte: trans și parență, adică dincolo de aparență. (Aș remarca și grafia cuvântului de pe coperta cărții, dacă e să ducem acest joc până la capăt. În același mod în care am împărțit eu cuvântul mai sus, apare grafiat și pe coperta romanului: TRANS-PARENȚĂ.)

Așadar, întâlnim un post-om (înțeles ca o evoluție genetică a omului, care depășește prima sa construcție ADN) profund uman. Lungimea de undă mai înaltă a luminii la care răspund nanocristalele de guanină ale naratorului este lungimea de undă a luminii emoțiilor, fie ele pozitive sau negative. Ele răspund la umanitatea profundă a emoțiilor, care sunt, în fond, o altfel de lumină.

Încă de la început omenirea a încercat să ajungă la această invizibilitate. Până la această posibilitate apărută în mod biologic, omenirea a testat diverse căi artificiale precum: magia, poeziile, arta sau sinuciderea:

„Invizibili. Îi vânam peste tot, îi colecționez, îmi populam paradisul interior cu ei.(...) imaginile care ni se refuză sunt cu atât mai hipnotice, ce nu se vede e cu atât mai prețios, nevăzutele și nevăzuții sunt obiecte de cult. Îi colecționez, prin urmare, pe invizibili cum ar fi colecționat un mistic dement fragmente din Graal.

Pe născând văzutul Thomas Pynchon, de pildă.

Pe aproape nevăzutul Salinger. (...)

Pe Georges Melies, care, descoperind absolut întâmplător trucajul (...) a făcut apoi vreo șase sute de filme în care lucrurile dispar neîncetat, plus primul film în care un om se face nevăzut – *Escamotage d'une dame*, în octombrie 1896-, rămânând în ceea ce-l privește primul regizor aproape invizibil. (...)

Pe Alexandru Monciu-Sudinski, care, după cele mai bune cărți de proză din România anilor '70, *Rebarbor*, *Caractere* și *Biografii contemporane*, fuge în iulie '78 la Stockholm, iar acolo, devastat de o criză mistică, lasă baltă totul, abandonează realul și se transformă în călugăr rătăcitor, cutreierând vreme de trei decenii Scandinavia, de unde ajung în România, odată la câțiva ani, zvonuri false despre sinuciderea lui (cel mai la îndemână mod de a deveni invizibil, în fond).”

Sau, în altă parte:

Era documentată invizibilitatea lui Gyges, păstorul lydian pomenit de Glaucon în cartea a doua a *Republicii* lui Platon, pe la 360 înainte de Hristos- Gyges își folosise în mod criminal invizibilitatea (...) Era certificată menționarea invizibilității în *Epistola lui Rehoboam* (care fusese fiul lui Solomon și nepotul lui David), scrisă de un grec necunoscut cândva în primul sau al doilea secol după Hristos, în care se spunea că invizibilitatea se putea obține scriind o anumită invocație pe un pergament, cu o cerneală mercurială specială, însă numai miercurea la prima oră- fiindcă acestea sunt după cum ne învață Tradiția, ziua și ora lui Mercur, zeul înșelătoriei și al amăgirii.

Această metodă magică pentru a-și face până și manuscrisul invizibil va fi pusă în aplicare de narator, numai că el va întrebuița o altă inscripție, dintr-o altă rețetă de a deveni transparent: „(...) Ca și cum, de fapt, manuscrisul ăsta despre invizibili ar fi el însuși invizibil. (Și firește că e: *Isus a trecut+ prin mijlocul lui+ și s-a dus.*)”

Până și autorii fațetei anti-umane a proiectului modernității erau fascinați de invizibilitate și îi căutau pe cei care reușiseră în mod biologic să o atingă. *El capitan*, fost membru al securității, este pasionat de subiect: „*El capitan* reprezenta, așadar, a doua generație de securiști obsedați de oameni și corpuri invizibile.”

O altă metodă de invizibilitate menționată în citatele de mai sus este sinuciderea. Regăsim trei transparente la care se ajunge prin sinucidere, care sunt menționate recurent în carte: sinuciderea tatălui naratorului, sinuciderea tatălui lui Radu Vancu (personajul) și sinuciderea lui Radu Vancu. Ei devin transparentți de la prea multe emoții. De aceea, sinuciderea lui Radu Vancu are drept epitaf un vers din Mircea Ivănescu- „ce frumoasă e moartea”. Și, într-adevăr, este, frumusețea unei morți care te salvează de la a mai simți atât de multe („iadul e neputința de a iubi- de a simți- și ce frumos-”), după ce suferința cea mai profundă le-a făcut trupurile invizibile.

Pe lângă modalități de a atinge transparența, ne este oferit și un glosar de posibile substanțe inhibatoare de invizibilitate. Pentru narator, votca este cea mai eficientă substanță de inhibare a transparenței. Din moment ce cristalele guanine se află predominant în ficat, alcoolul devine substanța primară ce poate umple golurile dintre cristale, astfel încât acestea să nu mai reacționeze la emoțiile puternice. Băutura este echivalentul unei anestezii:

„Votca regula singură tot evoluționismul și toată ontologia: pe de o parte, nu-mi lăsa cristalele de guanină să mă extragă din realitate; pe de alta, nu lăsa esența realității să-i anuleze existența. Spus mai simplu, nu există ființă – reală sau nu- care să reziste empirismului brut și pozitivist al votcii. Am constatat-o, cu bucurie și teroare, pe pielea mea. Și spun asta nu doar în toate sensurile, ci mai ales literal: am constatat-o *pe pielea mea.*”

Această cunoaștere corporală, pe propria piele, este un exponent constant în întreaga narațiune: Sibiul are un corp al lui, lumea are un corp, cuvintele au un corp, lumina este un corp dematerializat. Întregul univers este viu și poate atinge transparența.

În continuare, voi analiza corporalitatea text-cuvânt-lumină. Se va observa că această lumină, privită în diverse răsfrângeri ale sale, va fi legată și de o lumină specifică sinuciderii. Avem de a face cu o adaptare fie a nanocristalelor, fie a modalității artificiale de a deveni transparent la diverse tipuri de lumină: fie ca o miere otrăvitoare, fie naturală, fie lumina ce vine din afară versus cea care vine dinlăuntru. De asemenea textul, cuvântul și lumina sunt alese pentru a fi analizate împreună datorită sinonimiei ce se va produce în unele momente între ele.

Corporalitatea text-cuvânt-lumină

La început a fost cuvântul. Și cuvântul era Dumnezeu. Iisus este lumina lumii. Iisus e lumină. Textul e alcătuit din cuvinte. Așadar, Isus e lumină, deci cuvântul este lumină, și oamenii pot fi lumină, deci transparenți. Cam așa poate fi sintetizat jocul invizibilităților și al corporalităților în ceea ce privește trinomul text-cuvânt-lumină.

Primul invizibil a fost Iisus pe cruce, împreună cu cei doi tâlhari:

„Carnea de pe crucea din dreapta fierbea în clocot, era deja numai un abur- corpul de pe cruce aproape se evaporase, se mutase într-o altă stare de agregare, era practic primul invizibil căruia teroarea și credința îi anulasera, cât se poate de fizic și de concret, carnea. Primul invizibil căruia trupul i se sublimase- așa cum gheața pusă pe plita încinsă sublimează direct în vapori, fără a mai trece prin starea lichidă, fără a mai avea așadar nevoie de intermedierea unei alte stări de agregare. Primul invizibil: îl priveam cu teroare și cu enormă invidie.”

Descoperirea în copilărie a acestor primi invizibili în Biblia *glossy*, după cum o numește naratorul, deschide discuția despre corporalitatea cuvântului și despre actul de scriere (ca sângerare) și despre citit (privit ca un fel de autocanibalism). Scrisul copistului este un sacrificiu, o creare de răni prin efortul constant al mâinii ce nu se oprește din notat:

„(...) pe unele dintre ele îmi închipuiam că puteai vedea petele de transpirație sau de murdărie sau de sânge de pe mâinile umflate și crăpate de frig și de efort ale călugărilor copiști, cu articulații inflamate și unghii plesnite; însă, în cazul lor, era un sânge care nu mirosea a tortură, ci a carne fascinată de poveste până la uitarea de sine; adică a credință.”

Așadar, mâna/corpul poate deveni transparent prin această uitare de sine pe care o dă povestea prin hipnoză. Corpul sângerează, plesnește, dar este prea captivat de puterea ademenitoare a poveștii pentru a se mai desprinde. Această putere hipnotică a privirii este amintită constant: atât

privirea cititoarei care îi citește manuscrisul, cât și privirea dilatată a unora dintre strămoșii artiști ce au încercat să devină invizibili. Aceștia, prin privirea lor ce zărea ceva de pe alte frecvențe ale luminii, sunt monstruozi (în sensul enunțat de mine la începutul lucrării):

„(...) (doar la Dostoievski am mai văzut apoi, însă numai la ochiul drept, intensitatea asta insuportabilă a pupilei dilatate- și în portretele care i-au fost făcute în timpul vieții lui de Trutovski, de Perov, de Dmitriev-Kavkazski, dar și în portretul făcut de Vadim Falileev la patruzeci de ani de la moartea lui, adică în 1921, după o fotografie într-adevăr stranie, dar de altfel și în toate fotografiile, stranii sau nu, care i-au fost luate în timpul vieții, în toate se vede cât se poate de clar că pupila dreaptă îi e foarte dilatată, ca și când ar fi văzut în fiecare secundă ceva care îi aducea ochiul periculos de aproape de punctul de fierbere; ba, de fapt, și la Milton, îmi aduc acum aminte- atât în portretul făcut lui Milton-copil la zece ani de Cornelius Janssen, cât și în cel al lui Milton post-adolescent, făcut de Onslow când poetul englez avea douăzeci și unu de ani, pupila stângă e compusă dintr-o negură subțiratică, deschisă, aproape albăstruie, pe când cea dreaptă e holbată și neagră catran, terifiată de ceea ce vedea neîncetat încă din copilărie; nici nu e de mirare că oameni cu asemenea ochi scriu *Demonii* și *Paradisul pierdut*.)”

Privirea fixă, undeva între teroare și credință o avea și mulțimea din fața crucii, pictată în Biblia *glossy*. Fiind martorii primului invizibil, înțeleg că altă cale nu au decât aceea ca și pielea lor să înceapă să atingă altă stare de agregare. Simpla privire a scenei te putea face invizibil. Ei reușesc să vadă în acel moment ceva mai real decât realitatea. Acest motiv al privirii este regăsit și în formulele magice conform cărora pentru a deveni transparent un ochi trebuie mâncat. Prin ingerarea ochiului, a pupilei dilatate ce vede acel altceva, corpul poate deveni invizibil.

Este de observat lumina *glossy* care însoțește imaginile din Biblia privită în copilărie de către narator. Nu este *glossy* în accepțiunea peiorativă a termenului, ce dă în superficial, ci primul sens al termenului ce apare în dicționarul online Merriam Webster, și anume: „having a surface luster or brightness”. Această strălucire va da din nou un aspect de sublimare a cărnii textului, a trupului celor de pe cruce:

„Într-un fel care mi se părea straniu atunci, și de fapt mi se pare la fel de straniu și acum, suncul acela de carne umană n-a țâșnit niciodată din pagină, pagina n-a început să plângă de mila celui care o adora. Poate fiindcă acel corp se făcuse deja cu totul invizibil- și se mutase cu totul în altă stare de agregare, în altă ordine de existență. În orice caz, am mai auzit, de atunci în coace, carnea umană sfârâind, am văzut corpuri făcându-se transparente sub ochii mei, aproape că am văzut suncul dulce și fierbinte al cărnii omenești țâșnind din pagină ca la icoanele care plâng de mila adorației tale; toate cărțile adevărate sunt îmbibate de suncul ăsta al cărnii omenești, toate au pielea plesnită și tumefiată (iar uneori de-a dreptul invizibilă), literele tuturor compun o crachuelură

fină și înșelător de regulată, ca și cum ar camufla în spatele lor o pânză străveche și infinit de prețioasă (și firește că exact asta și fac).”

Scrisul în sine nu e altceva decât un corp sublimat în zeamă dulce, un corp ce trebuie mâncat atât de cel care scrie, cât și de cititor. Legătura dintre text-scriitor-cititor este una corporală: fiecare este sublimat la rândul-i de către lumina ce vine dinăuntrul textului. Ei devin invizibili sub atingerea și vederea acestei lumini:

„Nu există alt mod de a scrie cărțile adevărate decât acesta: făcându-ți carnea să fiarbă, pielița să crape și să se caramelizeze, îmbibând pagina de suc dulce și fierbinte al cărnii tale în curs de sublimare. Și nu există nici alt mod de a citi decât acesta: mâncând paginile îmbibate în suc uman dulce și incandescent, rupând cu dinții din ele ca din felia de pâine în bucătăria de vară a bunicii din Cislădie, năclăindu-te pe bărbie și arzându-ți limba, înspăimântat de gândul că e doar o chestiune de timp până când și carnea ta va începe să fiarbă, până când și pielița ta va începe să se caramelizeze. (Și firește că o va face.)”

Luminii acesteia ce vine din interiorul textului i se opune lumina suicidară, ca o „miere otrăvitoare”² de care sunt înconjurați cei treizeci de arginți ai lui Iuda din tabloul lui Rembrandt, aceeași lumină otrăvitoare care va răzbate din laptopul naratorului³. O altă lumină artificială este cea a poeziei lui Vancu, o lumină asemenea becuțelor de Crăciun. Sinuciderea lui redă poemelor sale lumina care le lipsea și de care aveau nevoie.⁴ Lumina amiezii poate ascunde demonul amiezii (depresia, așa spune, cu o trimitere la cartea lui Andrew Solomon- *Demonul amiezii*) și poate susține tendința lui nocivă de dezintegrare a lumii. În acest caz, poezia este toxică, transformă totul într-o transparență nedorită, pe care nici măcar băutura nu o poate opri:

„Tot Vancu îmi relatase cândva că Ioan Es. Pop, într-o discuție de confesional, îi spusese că poezia e toxică și-i povestise despre demonul care dematerializa lumea pe la cinci după-masa, în vremea când tocmai se mutase în Pantelimon, la 113 bis, și bea incontinent de dimineața până la ora la care demonul apărea și mistuia lumea din jur- încât poetul era nevoit să coboare în fața blocului, să îngenuncheze și să se agațe de bordură, singura care mai avea concretețe, pentru a nu se prăbuși în abis.”

Alte valențe ale luminii le regăsim în binomul lumina ce vine din interior versus lumina ce vine de la exterior⁵ în capitolul în care apare Sfântul Augustin. Lumina din interior te face invizibil, deci transcendent, pe când lumina exterioară este doar un simulacru, însă fără efectul căutat- acela al transcendenței.

O lumină specială este cea care o însoțește pe Mega pretutindeni. Lumina ei este restauratoare de umanitate:

„În jurul ei, lumina era atât de fizică, realitatea era atât de reală, încât ai fi zis că tata nu s-a omorât niciodată. Că Iliescu nu distrusese nicicând vreun tată. Sau vreo lume. Ba chiar că nimeni nu murise niciodată pe lumea asta. Era imposibil să mori atâta vreme cât exista o lumină ca aia. Și era implicit imposibil să te sinucizi, sau cel puțin pentru mine devenise imposibil. Dacă lumina aia era posibilă (și iată că era), dacă era posibil ca o pereche de blugi Mustang *made in Germany* să restaureze toată lumea din jur (și iată, era, de asemenea, posibil), atunci sinuciderea era totuși o trișerie, o modalitate de a da *escape* înainte de finalul jocului, o reacție de copil bosumflat care își ia mingea și pleacă în toiul meciului pentru că nu îi convine scorul.”

Lumina ei restauratoare e aceea care o face o lume, o Singularitate. De aceea în partea care urmează o voi pune pe Mega pe aceeași treaptă cu lumea și orașul. Ea este întruparea universului. Toate se dau după lumina ei, ea este neurotransmițătorul lumii naratorului. Întregul manuscris nu este altceva decât încercarea de a o readuce la viață.

Scriam mai sus despre cititul ca act de canibalism. Este un element important pentru că din cauza acestui antropofagism, manuscrisul va trebui tradus în limba norilor pentru a i se putea reda un corp Megăi. Textul reprezintă bucăți din Mega. Norii, fiind materie translucidă, permit mai lesne trecerea luminii. De aceea, manuscrisul, la rândul său, trebuie să fie translucid pentru a-i permite cititoarei care va citi povestea să o readucă pe Mega la viață prin privirea ei hipnotizată, fascinată asupra cuvintelor. (La adevărata viață, cu un corp invizibil.):

„Îi memorasem, așadar, Megăi fiecare moleculă a corpului, în așa fel încât s-o pot reconstrui după catastrofă- iar paginile astea nu sunt altceva, știam asta de la bun început, decât molecule ale corpului ei, rearanjate în așa fel încât, la o anumită trecere a luminii prin ele, cristalele de cuvinte să se încălzească, să se înmoaie, să se facă materie organică fluidă și hipnotică- și să devină, literal și în toate sensurile, Mega.”

În partea ce urmează se va observa că Mega nu îl restaurează numai pe narator, ci și orașul, odată cu umanitatea lumii. Plimbările celor doi îndrăgostiți încadrează Sibiul într-o buclă a infinitului. Odată cu aceste plimbări și cu umanitatea redescoperită la Graalaj, post-lumea începe să fie reîmblânzită.

Corporalitatea lume-Sibiu-Mega

În momentul în care naratorul o cunoaște pe Mega, asistăm la nașterea unei noi lumi. Ni se prezintă geneza sub forma unei explozii Bing Bang ce creează noi particule:

„Când Mega s-a așezat lângă mine pe treapta aia roz, cei 1754 de milimetri ai ei au fost tot atâtea gene *de novo* și *ex nihilo* deschizându-se brusc în creierul meu, adică alte trei creiere nou-nouțe înflorind în miezul celei vechi; buclele ei negre, tăiate deasupra umerilor, intense ca disperarea ei încă secretă, au devenit neocortexul noii mele lumi; geaca ei de bikeriță, cu nelipsitul pachet de Gauloises în buzunarul de la piept și cu un

mic steag al Franței pe mâneca stângă, era neurotransmițătorul esențial. Pentru întâia oară, carnea lumii gândea; iar sediul gândirii era corpul ei.”

Atunci ia naștere noua lume în care umanul va fi restaurat. Lumea capătă materialitate, mai bine zis, umanitate, și devine corp care gândește. Este de observat faptul că cea care îl va restaura pe narator și lumea acestuia, Sibiul, este fiica lui *el capitan*, fost securist, deci agent convins al eliminării omului. Toate reprezentările Megăi și ale lumii pe care o încorporează sunt construite pe principiul contrapunctului, care este o expresie a conceptului psihologic de enantiodromie elaborat de Jung și redat de Vancu în *Elegie pentru uman*. Astfel, Mega și *el capitan* sunt două poziții contrare care coexistă, două fațete ale aceluiași concept: o față dezumanizatoare (*el căpitan*) și o față restauratoare, profund filo-umană (Mega). Ceea ce tatăl distruge, fiica reconstruiește. Lumina care o însoțește pe Mega este una care curăță, care reface orașul:

„Ceea ce oricine vedea la Mega, de la bun început, era că, într-o lume atât de obiectiv urâtă cum era România anilor '90, ea era tot atât de obiectiv frumoasă. Totul în jurul ei era foarte limpede, chiar și aerul din preajma ei arăta mai curat („ca după ploaie” m-am gândit cândva), încât ea însăși dădea senzația unui petic luminos de pictură restaurată într-o biserică sufocată de murdărie.”

Povestea lor de dragoste, mișcările corpurilor lor, mai precis al Megăi impregnează Sibiul, întreaga lume. Legătura lor cu exteriorul este corporală și modelatoare simultan:

„(...) îmi aduc aminte că „a se amesteca” însemna, în româna Bibliilor vechi, a face amor, a-ți amesteca sexele- și-mi spun atunci că „cel luminos amestecat cu cel întunecat” este numele potrivit pentru felul Megăi de a intra în lume, de a se amesteca erotic cu ea, de a transfera sexualitatea imperialistă a corpului ei fragil asupra tuturor mișcărilor realului- și de a erotiza, în cele din urmă, totul- corpul meu plin de cicatricile Rozei Vânturilor, aerul din jurul nostru când făceam dragoste, blocurile cenușii din Terezian, orașul vechi al Sibiului (...), tot aerul lumii și toate mișcările lumii.”

În *Elegie pentru uman*, Radu Vancu descrie această erotizare a lumii drept un mecanism specific scriitorilor din tipologia corporalului. Încercând să se opună unei lumi mecanicizate, din care umanul este exilat, literatura ajunge să simtă realitatea exclusiv prin simțuri. Lumea va fi gândită corporal și va fi reprezentată asemenea:

Atunci când modernitatea a încercat o evacuare a corpului, literatura a răspuns printr-o exacerbare a corporalului, prin generarea spontană a unui număr de scriitori pentru care explorarea *sensorium*-ului e rațiunea însăși de a exista. Genul acesta de artist gândește lumea cu corpul, și deopotrivă gândește lumea ca pe un corp. A cărui explorare, irezistibilă, se face cel mai adesea sub forma unei erotici maniacale. (Vancu 67)

Catedrala gotică din Sibiu devine un corp de piatră, un imens creier ce reunește în construcția sa creierele tuturor celor care au gândit-o. Este istoria vie a mentalității umane. Sibiul însuși devine un corp care de la atâta teroare începe să se dărâme, deci, în consecință, să devină transparent, la fel cum lumea, sub teroarea lagărelor de exterminare, devenise și ea transparentă odată:

„Sibiul era, de fapt, un splendid oraș invizibil luptându-se să transpară la suprafața celui vizibil, care-l parazita. Fiecare fisură din zidurile coșcovite, fiecare bucată de tencuială plesnită era un *marker* al invizibilității. Istoria Sibiului era aceeași cu istoria corpului meu- adică istoria unui animal care-și descoperă, cu teroare și deliciu, irealitatea.”

În acest joc real-ireal, trupul Megăi devine substanță revelatoare. Ea fiind cea care a recreat lumea, moartea ei îl va transforma pe narator într-o celulă amorfă, plutind fără țintă în univers, până când privirea cititoarei va traduce textul în limba norilor, iar Mega va reînvia. Întâlnim în această imagistică o rescriere a sacrificiului hristic. Numai că moartea Megăi nu apare ca salvare a lumii, ci ca revelare a adevăratei realități. Trupul ei curăță irealitatea parazitară și revelează (sau chiar restaurează) lumea profund umană ce încerca să răzbată de sub orașul fals construit de teroare:

„Vopseaua începea să se ștergă repede de pe suprafața lumii, precum culorile de pe o pictură falsă a lui Keating atunci când picurai pe glicerina lor câțiva stropi de alcool pur- și bineînțeles că trupul inconștient al Megăi era cel mai pur alcool imaginabil, acolo, în centrul lumii, sub piatra de mormânt a Mirelui, carnea ei dulce și strivită își începuse opera de revelare a falsului fundamental al lumii, de ștergere a aparenței ei de pe pânza invizibilă pe care fusese pictată cu migală și relativ talent de El.”

Rămas singur, naratorul scrie povestea acestei noi lumi restaurate, Biblia unei post-lumi care ia naștere odată cu apariția Megăi și care intră în stagnare odată cu moartea ei. Este o poveste despre renașterea omului, după ce proiectul modernității a distrus-o. La fel cum Adam denuște lucrurile în noua sa lume, așa Mega va denumi obiectele din noua realitate restaurată. În acel stadiu de singurătate paradiziacă, totul capătă un nume: „Niciodată n-a mai fost nimeni atât de singur, matematic vorbind, cum am fost noi doi în anul ăla. Anul postum al transparenței noastre P.T.N., cum l-a numit Mega. Și, ca tot ce numea Mega, așa a rămas pentru totdeauna.”

Așa cum Sibiul ia naștere din pielea unui taur, la fel o nouă lume post-Mega va lua naștere din pielea textului. Manuscrisul este o piele care acoperă un spațiu gol, reificat de dispariția Megăi. Naratorul devine copistul Lui. Rescrie istoria unei lumi, pe care privirea Lui, împreună cu a cititoarei, o va face reală:

„Chiar acum, în mansardă, în vreme ce scriu toate frazele astea transparente, la bătrânul meu laptop Dell, îmi ridic ochii spre el- e tot acolo, pe desktopul întunecat (fiindcă e aproape patru dimineța), așteptând să închei manuscrisul ăsta, ca să îl traducă în limba norilor, ca să îl întindă în sfârșit complet deasupra lumii, ca să mă poată alătura și pe mine, ultimă frază transparentă, în manuscrisul la care, singur de atâtea eternități, se tot muncește.”

Pe tot parcursul narațiunii, revine constant această imagine a unui ochi ce privește totul, care scrie sau rescrie lumea, care formatează ideile personajelor. Nu știm cine este acest ochi ce privește pasiv totul: poate fi cititoarea? Sau un Dumnezeu ce își urmărește creația ca pe un spectacol? Altceva? Motivul ochiului, după cum am arătat mai sus, este direct legat de transparență: ingerarea de ochi te poate face invizibil printr-o anumită formulă magică, iar pupila dilatată din ochii anumitor scriitori (Dostoievski și Milton) arată că ei vedeau dincolo de realitatea comună. Pupila lor, asemenea cristalelor de guanină, se adaptase pentru a vedea ceva dintr-o altă undă de rezonanță a luminii. În final, Mega nu va fi transparentă fără ochiul cititoarei care va permite luminii să treacă prin cuvintele (traduse în limba norilor) manuscrisului:

„Știu bine că el e doar o traducere a Megăi în limba cuvintelor, inutilă și ineficientă și ridicolă ca toată literatura în care cândva am crezut amândoi mistic; însă sper că, atunci când va fi încheiat (adică acum, peste doar zece-douăzeci de rânduri), cineva o să înceapă de îndată să îl traducă în limba norilor; că, de îndată ce voi tasta ultima lui literă, mă voi prăbuși pe tastatură, strivit de sutele de tone de moloz verbal și mistic- iar cineva, a cărui iconiță va continua până atunci să zâmbească ironic în colțul din dreapta sus al cerului, la fel de ironic și de tandru cum zâmbești chiar acum tu, draga mea cititoare mistică și invizibilă (fiindcă și ochii tăi contează decisiv în micul meu pact), cineva, așadar, va începe să mă traducă și pe mine în limba norilor. Dacă mai e posibil vreun pact cu literatura, atunci pactul meu mic și ridicol ăsta e: să-mi construiesc singur turnul care să mă strivească, turnul de cuvinte prin inima cărora *Jesus passant par le milieu d'eux s'en alloit*- iar el să-mi strivească cu oricâtă ură fiecare milimetru pătrat de carne- pentru ca, în schimb, cineva să ne traducă, pe mine și pe Mega, în limba norilor, să devenim amândoi lumină pentru ochi bolnavi (ceea ce corpul Megăi, a fost, de fapt, de la bun început).”

Așadar, în final, naratorul și Mega vor fi eliberați din corpurile lor false și vor atinge transparența, devenind nori translucizi la picioarele Lui. Odată legiunea de nori completă, va avea loc A Doua Venire, când naratorul va revedea ochii Megăi. Din nou, apare această imagistică a ochiului ca o lume întreagă, de sine stătătoare. Trebuie observat că în încercarea sa de a deveni complet transparent, scăpând de corpul lui vizibil, și redându-i și Megăi invizibilitatea de o corporalitate translucidă, povestitorul folosește toate mijloacele pentru a se asigura că toate acestea

se întâmplă. Avem utilizarea formulei magice (*Isus a trecut prin mijlocul lor și s-a dus*), puterea literaturii de a face tot ce conține transparent, aducând carnea la punctul de fierbere în care se sublimează și ochiul cititoarei care, prin dilatarea pupilei, va reuși să vadă o altfel de lumină și va traduce manuscrisul din fața ei în limba norilor. În acest mod, totul este conectat.

Elementul corporal se intersectează pe tot parcursul narațiunii cu acela al confesiunii, al maximalității, al sacralității și al poeticității. Se construiesc reciproc și se află în interdependență în cadrul narațiunii din *Transparența*. Trebuie menționat că, din motive de argumentare, am operat o delimitare a acestora (când acestea apar într-o constantă interdependență), pentru a prezenta cât mai structurat conturarea postumanismului și post-omului în textul lui Radu Vancu.

Confesiunea (și, implicit, tipologia confesivă), ca stil, este omniprezentă. Avem în față povestea de dragoste într-o post-lume ce este restaurată prin redescoperirea emoțiilor pozitive umane. Lumea e redescoperită prin alt om, care devine centru al noii lumi, care fusese deposedată de umanitate. Umanitatea este complet redescoperită și în ceilalți. Toate personajele de la Graalaj (securistul, escorta de lux, barmanița, profesorul universitar, spionul, fostul pilot, sudorul) sunt profund umane, iar descrierea lor ocupă pagini întregi. Sunt niște artiști, ultimii oameni sensibili rămași în viață după un potop al terorii:

„L-am privit admirativ- și el era, la rândul lui, un artist, cum eram la urma urmei toți cei din Graalaj. Artiști ai foamei, ai alcoolului, ai minciunii, ai răului, sub toate formele lui. Ba chiar și artiști ai purității, ca Ilie (...)”

Categoria maximalistă este reprezentată tocmai de aceste personaje din Graalaj, de discuțiile lor filosofice sau polemice despre artă, viață, politică, religie. Toate valorile cunoașterii sunt reintroduse în discuție cu voracitate. Ceea ce nu putea fi discutat, citit, aflat înainte, în perioada restrictivă a comunismului, iese la suprafață cu ferveare acum, în această post-lume ce caută să își regăsească umanitatea.

Categoria sacrului este reprezentată prin mistica transparenței ca formă de transcendență. Primul invizibil a fost Iisus pe cruce, iar de atunci omenirea a încercat să atingă, în diverse moduri, transparența. Dar aceste căutări au fost camuflerate fie sub forma artei, fie sub forma magiei, fie sub forma sinuciderii. Mega și naratorul cred și trăiesc după această mistică a literaturii, care are puterea de a trece corpul într-o altă stare de agregare. Aceeași funcție o are și lumina, privirea. Întâlnim în roman și o mistică negativă, ocultă, aceea a surâsului lui Iliescu, care devine un cod pentru masoneria anti-umană:

„Îmi e ușor să-i văd, zâmbind toți cu zâmbetul lui Iliescu, trecut de pe o față pe alta ca o parolă comună a enormei și eternei masonerii împotriva suferinței, zâmbind, așadar,

cu zâmbetul acela care ne-a măcelărit istoria recentă, zâmbind cu gura până la urechi în fața gropilor comune- care pentru ei sunt la fel de inexistente ca măcelul Troiei, sau al pruncilor din Betleem. Fiecare zonă a lumii atinsă de suferință se face neîntârziat pentru ei transparentă (...)"

De data aceasta, valența transparenței este negativă. Este o transparență artificială, cauzată de dorința lor de a nu vedea rezultatul proiectului dezumanizant al modernității. De aceea, lumea trebuie salvată prin umanizare sau prin poeticizare. Astfel, ajungem și la cea de a cincea categorie.

Am vorbit în prima parte a lucrării despre funcția extratextuală a acestei poeticității. În plan intratextual, poeticitatea are funcția de a restaura lumea. Ea vine sub forma sacralității, a misticii literaturii. Realitatea, văzută printr-un filtru poetic, renaște. Mega îl barrettiza pe Jim Morrison, pe Rimbaud, ea făcea dragoste în același mod barrettizat. Ea privea totul prin filtrul poeziei și al cântecului, al traducerilor pline de influențe eclecticice. Cântarea de versuri a Megăi e ceea ce declanșează o restaurare a naratorului:

„Ochii ei verzi-căprui erau încercarea disperată de a păstra la suprafață o civilizație care se scufundă. Murdar de sânge și îmbâcsit de transpirație după ore întregi de descărcat camioane cu zahăr sau cu făină sau cu ouă, mă simțeam obiectiv curat atunci când cântam cu ea versurile lui Morrison și Waters pe treptele facultății. Simțeam cum începe să mă restaureze și pe mine cineva.”

Întâlnim din nou această imagistică a ochiului, care, de data aceasta, nu provoacă transparența, ci apără lumea de la înec. Privirea Megăi va fi prezentă peste tot, chiar și în grădina Graalajului, unde va crea din vegetație un ochi imens, negru, în care toată materia lumii este atrasă și care era făuritor atât de coșmare, cât și de vise. Ochiul din curtea Graalajului se schimba în funcție de cel care îl privea.

Reunind tipologiile cu care literatura s-a opus anti-umanului, Radu Vancu creează o narațiune restauratoare: de oameni, de realitate, de cititori și de naivi ce încă mai cred în diferite pacte cu literatura.

Concluzii

Aflat în fața alegerii a ceea ce va însemna postumanul și postumanismul pentru el, Radu Vancu se poziționează de partea unui postumanism care va transfera calitățile umanului (empatie, compasiune, solidaritate) asupra non-umanului (înțeles ca natură, artă, oraș, clădiri). Astfel, vegetația Graalajului va immortaliza plăcerea și suferința umană, prinzând viață și deplângându-i în fiecare noapte povestea, Sibiul va deveni un oraș viu, născut din aceeași materie a invizibilității naratorului, catedrala gotică devine un creier de piatră, subsumând toate mințile care au gândit-o și

imaginat-o, iar arta se sublimează, devenind una cu lumina. Toate aceste corporalități, în variațiile lor, nu sunt altceva decât o transferare de umanitate, o îmblânzire a lor. În noua postlume, ele ajung să fie într-adevăr după chipul și asemănarea celui care le privește, a aceluia care le gândește.

De asemenea, corporalitatea textului, în special, poate fi privită drept o rămășiță a teoriei franceze, pe care Radu Vancu o situează la originile postumanismului. Mai mult, însuflețirea vegetalului și situarea diverselor specii din natură pe aceeași scară evolutivă cu naratorul transparent marchează redefinirea poziției omului în noul sistem și a legăturii acestuia cu naturalul. Zona inovației tehnologice, menționată de Radu Vancu în eseul său „Postumanul. Mic manual de întrebuințare”, este și ea prezentă în *Transparența* prin mutația genetică suferită de narator. Această mutație nu ține de o tehnologie *per se*, creată artificial de umanitate, ci de o tehnologie biologică, declanșată de întreaga omenire prin supunerea constantă la teroare. Aceasta declanșează noua dezvoltare pentru adaptarea la tot ceea ce înseamnă sentimente puternice, trăire excesivă. Omenirea reușește să evolueze prin empatia reciprocă, ce devine scut în fața unei amenințări externe.

Astfel privind *Transparența*, postumanismul literar la Radu Vancu se conturează drept o reacție din cadrul postmodernității împotriva anti-umanității proiectului modernității. Post-omul este o evoluție genetică a omenirii în fața terorii, învățând să comunice cu naturalul și să preia de la aceasta metoda de întrebuințare a cristalelor guanine. Nu este un hibrid între om și mașină, ci un om profund uman, chiar excesiv. El trăiește totul până la transparență. Post-umanitatea este rezultatul anilor de teroare sub regimurile totalitare, iar post-lumea este încercarea omului transparent de a restaura și repopula spațiul din care a fost scos. În fond, postumanismul privit astfel este profund uman, o restaurare a lumii prin infuzarea de calități umane în toate.

Bibliografie

Askin, Ridvan. „Objects”, *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, coordonat de Bruce Clarke și Manuela Rossini, Cambridge University Press, 2017, pp.170-181.

Bălăci, Mihnea, „Transparent și străveziu”, www.observatorcultural.ro, accesat la data de 12 octombrie 2020, adresa URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/transparent-si-straveziu/>.

Chivu, Marius. *Ce-a vrut să spună autorul*. Iași :Polirom, 2013.

Ciorogar, Alex (coordonator). *Postumanismul*. București:Tracus Arte, 2019.

Clarke, Bruce. „The Nonhuman”, *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, coordonat de Bruce Clarke și Manuela Rossini, Cambridge University Press, 2017, pp. 141-152.

Colebrook, Claire. „Futures”, *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, coordonat de Bruce Clarke și Manuela Rossini, Cambridge University Press, 2017, pp. 196-208.

Cristea-Enache, Daniel, „Fără busolă”, www.romanialiterara.com, accesat la data de 12 octombrie 2020, adresa URL: <https://romanialiterara.com/2019/08/fara-busola/>.

Romila, Adrian G., „Cartea transparențelor”, www.lapunkt.ro, accesat la data de 12 octombrie 2020, adresa URL: <https://www.lapunkt.ro/2018/12/cartea-transparentelor/>.

Rossini, Manuela, „Bodies”, *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, coordonat de Bruce Clarke și Manuela Rossini, Cambridge University Press, 2017, pp. 153-169.

Sălcudean, Minodora, „Radu Vancu, Transparența- romanul po(i)etic al unei minți diamantine”, www.capitalcultural.ro, accesat la data de 12 octombrie 2020, adresa URL: <https://capitalcultural.ro/radu-vancu-transparenta-romanul-poietic-al-unei-minti-diamantine/>.

Stroe, Luana, „Lumile cristaline - <<Transparența>> , de Radu Vancu”, www.bookaholic.ro, accesat la data de 12 octombrie 2020, adresa URL: <https://www.bookaholic.ro/lumile-cristaline-transparenta-de-radu-vancu.html>.

Vancu, Radu. *Elegie pentru uman: o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*. București: Humanitas, 2016.

Vancu, Radu. *Transparența*. Humanitas: București, 2018.

RECENZIE

Raluca BRĂESCU, Adina DRAGOMIRESCU, Isabela NEDELICU, Alexandru NICOLAE,
Irina NICULA PARASCHIV, Gabriela PANĂ DINDELEGAN (coord.), Rodica ZAFIU,

**DICȚIONAR DE INTERPRETĂRI GRAMATICALE.
CUVINTE MICI, DIFICULTĂȚI MARI,
București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2020, 559 pagini**

Valerica SPORIȘ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract

The Dictionary of Grammar Interpretations. Little words, Great difficulties continues the series of works of modern Romanian grammar (The Grammar of Romanian, The Basic Grammar of Romanian, The Grammar of Romanian for Gymnasium).

The purpose of this collective work is to inventory, describe and solve some of the grammatical difficulties. Thus, the dictionary is a list of „little” words, namely lexemes whose phonetic/graphic body is (very) small, but which raises major problems of interpretation from a morphosyntactic point of view.

Keywords: Dictionary, Grammar, Analysis, Interpretation, Interdisciplinarity.

Elaborat de un colectiv de cercetători din cadrul Institutului de Lingvistică al Academiei Române „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, coordonat de Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționarul de interpretări gramaticale. Cuvinte mici, dificultăți mari* continuă seria lucrărilor de gramatică românească modernă: *Gramatica limbii române - GALR* (2005/2008), *Gramatica de bază a limbii române - GBLR* (2010/2016), *Gramatica limbii române pentru gimnaziu - GLRG* (2019).

Lucrarea de față, prin forma sa de dicționar, permite accesul cu ușurință la informație, deschizându-se spre uzul didactic. Grafica dicționarului este specială. Utilizarea culorii (albastru) pentru titluri de capitole și pentru reliefarea chenarului introductiv nu doar creează o estetică vizuală, ci și facilitează parcurgerea materialului lingvistic.

Ce înseamnă, de fapt, *a interpreta*: a da un anumit înțeles unui lucru, fapt sau cuvânt, a-l explica, încercând să-l clarifici (cf. *DEX*, 2016). Avem în față, într-adevăr, un dicționar de

subtilități gramaticale, greu de descifrat. Subtitlul dicționarului delimitează aria de cercetare: un inventar de cuvinte „mici”, adică lexeme al căror corp fonetic/grafic este (foarte) redus - cuvinte care ridică probleme de interpretare în special de ordin gramatical (fie la nivel paradigmatic, fie la nivel sintagmatic, fie din ambele puncte de vedere). După cum sublinia unul dintre autorii dicționarului (Alexandru NICOLAE, <https://www.antena3.ro/actualitate/alexandru-nicolae-despre-cuvintele-mici-care-ne-dau-mari-batai-de-cap-583234.html>), un cuvânt „mic” poate provoca încurcături „mari”, dacă există valori lexico-gramaticale și/sau pragmatilistice diverse. „Fiecare cuvânt are o viață a lui, o gramatică a lui.”, precizează același cercetător.

Introducerea ne dezvăluie cum a luat naștere această lucrare și care este scopul ei: „să inventarieze, să descrie și să «rezolve» dificultățile gramaticale de analiză și de interpretare ale cuvintelor limbii române” (p.11). S-a pornit de la ideea conceperii unei lucrări de gramatică a limbii române care să vină în sprijinul practicii școlare, întrucât gramaticile moderne existente nu au avut cum să acopere paleta largă de fenomene morfosintactice. Cartea scoate în evidență fațete lingvistice ale unor forme/construcții importante în comunicare. Astfel, se încearcă a se înlătura tot ceea ce ar putea trimite cu gândul la caracterul „arid” al gramaticii, la perspectiva statică asupra limbii, cititorul fiind chemat să observe procesul lingvistic, modul său de funcționare, influența benefică asupra comunicării, să-și pună întrebări, să reflecteze asupra unor aspecte mai puțin sau deloc investigate.

În linii mari, **structura** este caracteristică unui dicționar, fiind vorba despre 165 de cuvinte-titlu/articole/întrări selectate de autori, prezentate în ordine alfabetică. Dimensiunea articolelor este variabilă, în funcție de specificul cuvântului/structurii descris(e). S-a optat pentru notarea surselor bibliografice la sfârșitul fiecărui articol. Cadrul conceptual este cel din gramaticile care precedă dicționarul (îndeosebi *GBLR* și *GLRG*). Accentul se deplasează însă de pe latura pur teoretică pe latura explicativă, pe argumentare, pe aspectul funcțional. Faptul lingvistic este examinat predominant „în mișcare”, „în funcțiune”.

Inventarul de cuvinte este reprezentat, în cea mai mare parte, de prepoziții, conjuncții, adverbe, interjecții, substantive, adjective, pronume și articole.

Prezentarea monografică a articolelor de dicționar include, de la caz la caz, anumite etape:

- enumerarea unor particularități, funcționări multiple, controversate, toate sintetizate într-un chenar reliefat prin fond albastru;

- descrierea comportamentului cuvintelor/structurilor din româna actuală, la diferite niveluri sau în anumite circumstanțe: situații ambigue, cu soluții multiple; elemente multifuncționale, greu de încadrat gramatical (contextul sintactic vine să dezambiguizeze sensul gramatical și/sau lexical);
- notarea unor elemente diacronice/informații istorice relevante pentru cuvântul/structura selectat(ă);
- reținerea utilizărilor speciale (dificultăți de interpretare din punct de vedere gramatical, aspecte controversate, noi interpretări, noi direcții), nu a aspectelor generale, care se regăsesc în gramaticile de bază.

Printre dificultățile pe care autorii le-au întâmpinat, propunându-și să le clarifice, se numără:

- flexiunea neregulată sau incompletă a unor cuvinte;
- funcții/poziții sintactice speciale;
- tendința spre gramaticalizare a unor forme;
- tendința spre pragmaticalizare a unor cuvinte;
- omonimia;
- transpoziția lexico-gramaticală;
- încadrarea la un anumit nivel lingvistic sau registru stilistic;
- dinamica formelor/construcțiilor lingvistice.

Cele mai scurte cuvinte-titlu sunt alcătuite dintr-un sunet/dintr-o literă: *a, e, o* (ar fi fost de interes și descrierea lui *i*), în timp ce *învățătoare* este cel mai lung cuvânt. Formele învechite care atrag atenția sunt: *neștine, înde, însul, adins*. Printre cuvintele dificile se regăsesc: marca posesiv-genitivală *al*, prepoziția *pe* (CD în acuzativ), pronumele *dânsul*.

În partea de început, dicționarul cuprinde o listă de abrevieri și simboluri, iar la final, sigle bibliografice, surse istorice și dialectale. Corpusul este variat, fiind constituit din enunțuri/texte/fragmente de texte aparținând mai multor registre stilistice: exemple create de autori, eșantioane de limbă veche sau dialectală, beletristică, publicistică etc.

În concluzie, dicționarul se remarcă prin viziunea lingvistică modernă (abordarea din perspectivă integratoare, în scopul înțelegerii complexității fenomenelor gramaticale), prin materialul ilustrativ variat, prin caracterul interdisciplinar (gramatică, lexicologie, semantică, istoria limbii române, dialectologie, pragmatică, stilistică). Ceea ce nu s-a evidențiat în *Introducere*, deși transpare în descrierea unor cuvinte sau structuri, este aspectul normativ (a se vedea, de exemplu: *ca și, într-una/întruna, asta, pe care, decât*).

Demersul interpretativ, în esență, urmează calea de la particular înspre caracteristici/trăsături generale, de la perspectiva sincronică (limba actuală) la cea diacronică (româna veche). Anumite explicații, observații pertinente asupra anumitor forme sau construcții au caracter generalizator.

Lucrarea se adresează, în primul rând, specialiștilor (lingviști, profesori de limba română, studenți și elevi filologi). Însă, fiind un instrument util, o resursă educativă modernă, dicționarul este accesibil tuturor celor interesați de limba română, de cultivarea propriei exprimări, îndemnând deci la o lectură instructivă și la un comportament corectiv.