

CAIETELE LUCIAN BLAGA
LUCIAN BLAGA YEARBOOK

Volumul XXIII



Vol. XXIII

CAIETELE LUCIAN BLAGA

 sciendo


Central and Eastern European Online Library

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu
2022

CUPRINS

NOUL MATERIALISM: IPOTEZE ȘI CONTEXTE <i>Mihaela-Oana Gogoșeanu</i>	9
DISTOPIA CENTRULUI. TRANȘNAȚIONALIZAREA MODERNISMULUI HISPANO-AMERICAN <i>Andra Gălan</i>	27
<i>EU-TOPIILE</i> . JOC, COLECȚIONARE ȘI MULTIPLICITATE ÎN CONSTRUCȚIA POSTURALĂ A SIMONEI POPESCU <i>Ștefania Sârbu</i>	49
<i>LUCIAN BLAGA</i> – STUDII LITERARE ȘI POETICE.....	69
POETICA NEMĂRGINIRII ÎN <i>POEMELE LUMINII</i> : TRANSCENDENȚĂ ȘI INTERIORITATE <i>Olivia Maria Necșa</i>	71
MARGINI ȘI REPERE METAFIZICE ÎN POEZIA BLAGIANĂ <i>Iulia Pietraru</i>	81
LIRICA BLAGIANĂ – (RE)LECTURI CANTITATIVE. NEGAȚIA <i>Denisa-Maria Frătean</i>	89
TOPOSUL EMOȚIILOR – UN ITINERARIU DE LA RĂZBOI LA COMUNISM <i>Iulia Gândilă</i>	107

VARIA.....	117
JURNALUL LUI MIHAIL SEBASTIAN – ÎNTRE AUTENTICITATE ȘI FICȚIUNE	
<i>Ionela Toader</i>	119
REPREZENTĂRI ALE MALADIVULUI LA M. BLECHER ȘI THOMAS MANN	
<i>Andreea Piloiu</i>	129
FOTOCROM PARADIS – RITM ȘI TIMPI INSTINCTIVI	
<i>Iulia Pietraru</i>	145
TRADUCERI DIN OPERA LUI LUCIAN BLAGA	151
<i>Ana-Maria Epure</i>	154
<i>Lara Potočnik</i>	156
<i>Zaharie Alin-Daniel</i>	158
<i>Michel Gloire Nkolo & Livia Țușca</i>	160
<i>Gherghin Maria-Adina</i>	162
<i>Ivan Elena-Adelina</i>	165
<i>Olga Tărîță, Rebeca Filimon</i>	167
<i>Elena Boroș Stanciu, Francesca Pizzinga</i>	168
<i>Oana Cicur</i>	169
<i>Jamilta Mendes David & Alexandru Bobic</i>	171
<i>Arazmuhammet Atayev & Mirela-Larisa Rof</i>	174
<i>Trifan Alexandra</i>	176
<i>Laura Ardeleanu</i>	178
<i>Claudiu Lungu</i>	180
<i>Diaconu Denis-Alin-Florin</i>	182
<i>Chirițoiu Ionela Gabriela</i>	184
<i>Elena-Andreea Bărbulescu</i>	187
<i>Laura Ardeleanu</i>	189
<i>Efi Magaziner & Ionela-Claudia Popescu</i>	191

<i>Canan Nur Savranlar</i>	194
<i>Nur Efsan Akpınar</i>	196
<i>Aleksandar Gajić</i>	198
<i>Patrisia Preotescu</i>	199
<i>Cătălin Șerbăniuc</i>	201
NOTE.....	104

DOI: 10.2478/clb-2022-0001

NOUL MATERIALISM: IPOTEZE ȘI CONTEXTE

Mihaela-Oana Gogoșeanu

Universitatea de Vest din Timișoara
mihaela.gogoseanu00@e-uvt.ro

Abstract

The aim of this paper is to reflect the directions proposed by the new materialism's theorists by revealing them in a field in which the new materialist perspective has not experienced the same emergence as in cultural studies or philosophy: literature, an area whose socio-cultural implication will enable the correlations with the art of performance. For this purpose, after a brief theoretical introduction, "hypothesis", of the approach, whose role is in fact to clarify the ideas that the new materialism supports, we reveal a series of neo-materialist "contexts" in the literatures of Urmuz and Matei Vișniec, and in the performances of Marina Abramović, in which the hybridization of the human is the central aspect that allows to present neo-materialist perspective of the corpus.

Keywords: New Materialism, Urmuz, Matei Vișniec, vital matter, performance

Într-o lume în care noțiuni ca *gen*, *specie*, *esență* (*substanță*¹) – *categorii* desprinse din filosofia aristotelică și cărora Kant le oferă o notă profund transcendentală și cognitivă – prin intermediul simplelor derivate ca „general”, „specific” sau

„esențial” („substanțial”) ating deja sfera unui discurs desprins de orice specializare filosofică, a renunța la ideea conform căreia ceea ce ne înconjoară nu-și găsește *substanțialul* prin filtrul minții umane pare cu totul neobișnuit.

Insolitul devine și mai pregnant având în vedere că secolul al XX-lea, la care facem referire, era dominat de concepția provenită pe filieră kantiană și dezvoltată ulterior de structuraliști cum că experiența reprezintă o convenție bazată pe semne, simboluri și limbaj pe care mintea noastră o construiește. Totuși, o astfel de filosofie este dezvoltată de Gilles Deleuze, care va susține ideea existenței unei realități autonome (independente de mintea umană) și imanente, punând la îndoială „rolul privilegiat al judecății a priori și dualitatea ființei”ⁱⁱ (Grayling 1108), fapt care îl va menține într-o paradigmă a filosofilor realiști (DeLanda 145) și care va pune în acest fel bazele unei noi percepții asupra materialității.

Discursul lui Deleuze va fi preluat în contemporaneitate (anii 1990) de către *noii materialiști*, precum Manuel DeLanda, Rosi Braidotti, Diana Coole, Samantha Frost sau Jane Bennett, cei care vor formula principiile noului materialism (*new materialism*), o „teorie aflată în emergență”ⁱⁱⁱ (Djuric 2018), care a atras atenția științelor umaniste și nu numai, datorită demonstrabilității sale în probleme de actualitate ca impactul acțiunii umane asupra mediului, concretizarea creșterii riscului de catastrofe naturale ori dezvoltarea inteligenței artificiale. Având o vizibilitate mai mare în sfera studiilor culturale și a filosofiei, direcția este încă puțin exploatată în zona studiilor literare, ceea ce îngreunează găsirea unei relevanțe a acesteia în spațiul românesc. Cu toate acestea, curentul, cu toată eterogenitatea sa, este adus în discuții limitate din punct de vedere cantitativ. Principalele articole din spațiul de cercetare autohton care tratează această temă aparțin Laurei T. Ilea, care, pe lângă o introducere teoretică, abordează și „modul în care

teoria și filosofia văd concepte precum acțiunea, libertatea, autonomia, raționalitatea, agentivitatea și decizia etică”, după cum menționează Vasile Mihalache (29) în introducerea volumului *postumanismul*, unde teoria mai este amintită și de Ana-Maria Deliu sau Alex. Cistelean.

Principala inovație pe care o aduc acești teoreticieni străini este faptul că materia se caracterizează prin vitalitate, printr-o notă vibrantă, și există, intrinsec, în toate entitățile umane și non-umane, dar nu ca o proprietate permanentă, ca o esență a lucrurilor, ci ca un *element agențial*, care este totodată „produs și productiv, generat și generator”^{iv} prin intermediul „intra-acțiunii”^v (Barad 137), un fenomen ce implică înțelegerea unei acțiuni ca un proces în care (non)organismele preexistente interacțiunii, după cum sugerează formularea lui Karen Barad (Nealon 46), „fac schimb și *defractează* constant, influențează și lucrează ca un întreg”^{vi} (Stark 2016) constituindu-și reciproc capacitatea de a acționa, de a deveni agenți. Prin urmare, în interiorul unui act, între elementele care îl produc nu poate exista o delimitare clară, obiectivă. În acest fel, materia se detașează de tot ceea ce înseamnă pasivitate, mecanicism sau uniformitate: „Această materie vibrantă nu este materia primă din care creează oamenii sau Dumnezeu. Este corpul meu, dar și «corpurile» resturilor [din canalul] din Baltimore, lanțurilor lui Prometeu și viermilor lui Darwin, precum și cvasi-corpurile electricității, mâncării ingerate și celulelor stem”^{vii}, menționează Jane Bennett în cartea sa *The Vibrant Matter* (xiii), sugerând refuzul antropocentrismului postulat de noii materialişti, care are ca scop suprimarea granițelor unor termeni contradictorii ca umanul și non-umanul, minte și materie, spirit și corp, cultură și natură (promovând o ontologie monistă) și, implicit, schimbarea tendinței susținute în modernitate și postmodernitate de a le acorda prioritate primelor (Dophijn și Van der Tuin 386). Analizând „calitățile potențial actante ale lumii materiale și non-

umane”^{viii} (Tompkins 2016) și relațiile care se stabilesc între lucruri, între lucruri și oameni, dar și între relațiile dintre ele (Tompkins), noul materialism este, așadar, o filosofie orientată spre acțiune, mai exact, spre acțiunea obiectului (de unde alăturarea cu Ontologia Orientată spre Obiect – *Object Oriented Ontology*^{ix}) în care „a face” devine verb ontologic al unui univers aflat într-o continuă schimbare contingentă (Harman 47).

Având în vedere reperatele teoretice enunțate, *ipoteză* a problematicii avute în discuție, pe care o vom nuanța și dezvolta acolo unde vom găsi necesar, studiul de față își propune să prezinte și câteva *contexte* neo-materialiste, prin exploatarea acestei direcții, tocmai în acel spațiu în care emergența ei, după cum precizăm, a fost limitată: acela al literaturii. Așadar, vom analiza din această perspectivă a *noului materialism* câteva texte literare, analiză ce ne va îndrepta și către alte arte.

Pornim în cea de-a doua etapă a demersului cu o revizuire post-factum a două texte aparținând precursorului mișcării literare avangardiste, Urmuz, în ale cărui „istorisiri grotești-absurde” (Balotă 21) precum *Ismail și Turnavitu* sau *Pâlnia și Stamate* putem observa aceeași dificultate, atât a autorului, cât și a cititorului, de a încadra personajele într-o anumită categorie ontologică, pe care și Jane Bennett o identifica referitor la Odradek, personajul kafkian (Bennett 7-8; 10-13), reprezentare a existenței *animației în plante și a vegetativului în animale* (Bennett 8; Deleuze 97), de care Deleuze amintea în încercarea de a explica *elanul vital* bergsonian^x (96-107). Alăturarea este cu atât mai pertinentă, cu cât Ion Pop nota faptul că interpretările recente din studiul său *Introducere în avangarda literară românească* au pus în relație textele urmuziene cu opera autorului de limbă germană (Pop 28).

Vorbim, așadar, în cazul personajului din *Grijile unui om de familie* (*Die Sorge des Hausvaters*), de echivalarea acestuia

cu o materialitate vitală în care îi putem încadra cu ușurință, după cum vom putea observa, și pe actanții urmuzieni, deoarece, la fel ca personajul lui Kafka, aceștia reprezintă hibridizări ale umanului cu non-umanul, care duc la înlăturarea delimitărilor dintre concepte și la *descentrarea* celui dintâi în ierarhia universală pe care Manolescu (13) o observa în opera lui Demetru Dem. Ionescu-Buzău și care anticipează o trăsătură esențială a noului materialism, în care, după modelul altor forme de postumanism^{xi}, corpul devine un loc al paradoxurilor și al contradicțiilor, deoarece el se situează „între animal și mașină, dar nu în spiritul dualismului ce marchează filosofia europeană încă din secolul al XVIII-lea”^{xii} (Braidotti 31), iar „melanjul corpurilor și mașinilor, al cărnii și al materiilor sintetice a atins așa niveluri de intimitate, încât a încerca pur și simplu să le diferențiezi a devenit inutil”^{xiii} (Braidotti 32).

Ismaïl reprezintă, probabil, cea mai puternică întruchipare a organicului anorganic, a „obiectului vital” (v. Bennett). „Compus din ochi, favoriți și rochie” (Urmuz 44), greu de găsit, și conservat într-un borcan, acesta nu doar că întreprinde, în mod autonom, acțiuni cât se poate de omenești (primește audiențe, îmbracă ținute festive și poartă dialoguri), dar este, în același timp, produsul a două procese total diferite, originea sa, în ambele cazuri, înscriindu-se în delimitările noului materialism și accentuându-și ambiguitatea în ceea ce privește încadrarea din punct de vedere ontologic. Pe de-o parte, produs al unei *synthese chimice* (în forma folosită de Urmuz), „grație progresului științei moderne” (Urmuz 44), Ismaïl reprezintă un ansamblu, adică un amestec al unor componente eterogene care își află omogenitatea în acțiunea pe care întregul o săvârșește și pe care elementele care îl alcătuiesc, luate separat, ar fi incapabile să o realizeze. Același lucru se întâmplă și în cazul absenței uneia dintre componente: „Redus la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți [...] căzu [...] în stare de

decrepitudine” (Urmuz 47). De altfel, Nicolae Balotă, în încercarea de a sublinia anumite elemente de natură grotescă a textului, evidențiază faptul că rochia, element aparținând materialului, „face, oarecum, parte din organele sale vitale, interne” (Balotă 62). De cealaltă parte, însă, protagonistul este produsul unei societăți. Având atât o familie, pe „iubitul[ui] său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă” (Urmuz 45), cât și o apartenență la alte grupuri sociale, fiind „prieten și protector”, personajul devine, urmând ideile lui Deleuze, un subiect, deoarece el este parte a unei comunități: „un grup de persoane care interacționează dă naștere unei comunități”^{xiv} (DeLanda 9). Și are, bineînțeles, o subiectivitate, acționând mereu independent: „De la filosoful David Hume, Deleuze derivă o concepție a subiectului sau persoanei ca o entitate ce reiese din interacțiunile unei populații eterogene de impresii senzoriale și de replici de intensitate scăzută ale acelor impresii (idei)”^{xv} (DeLanda 14). Astfel, din această perspectivă, mecanomorfismul lui Ismaïl se detașează de ideea de marionetă (Balotă 52-53), deoarece personajul dă dovadă de capacitate agentivă, nefiind manevrat din exterior, ci dimpotrivă, manevrând.

Nu același lucru pare că se întâmplă în cazul lui Turnavitu, „multă vreme [...] un simplu ventilator” (Urmuz 45) care făcea politică. Deși evidențiază aceeași eludare a granițelor uman – non-uman, prin amestecul înfățișării și al acțiunilor din planuri diferite, acesta este în fapt „pe deplin mecanomorf” (Balotă 53), fiind manevrat de către stăpânul său, ale cărui acțiuni sunt ca un catalizator al propriilor sale fapte. De la metamorfoză: „spre a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon” (Urmuz 46), la declanșarea sensibilității și stărilor de disperare și de furie, care îl vor face pe Turnavitu să apeleze la răzbunare și la sinucidere, toate trăirile acestui personaj sunt influențate de Ismaïl. Așadar, la o primă vedere,

Turnavitu pare să se înscrie mai degrabă în tiparele unui materialism istoric, fiind „făptura umană total alienată” [...] redus[ă] la condiția obiectului inert” (Balotă 54). Totuși, oprindu-ne asupra finalului textului, observăm că interacțiunea se dovedește a fi intra-acțiune, deoarece efectele ei se răsfrâng asupra ambilor actanți. Odată separate, personajele nu mai reprezintă ceea ce au reprezentat inițial:

„neputând suporta o atare umilință, disperat, Turnavitu își puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii [...]. Înainte de moarte se răzbună grav pe Ismaïl, căci punând să i se fure acestuia toate rochiile [...] le dădu foc pe maidan [...] Ismaïl abia mai avu puterea să se târască până la marginea pepinierii cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și până în ziua de azi...” (Urmuz 47).

Răzbunarea nu este aici nimic altceva decât „momentul independenței (de subiectivitate) posedat de către lucruri”^{xvi} (Bennett 3), care în acest caz diminuează puterea corpului asupra căruia acționează, demonstrând vitalismul materialității și puterea obiectului, prin faptul că Turnavitu, obiectul, devine agențial fără a depinde de subiect.

Tot cu o răzbunare, din punctul de vedere al lui Nicolae Manolescu (21), se încheie și celălalt text urmuzian, *Pâlnia și Stamate*. Pe lângă protagonistul conturat în limitele evanescente ale umanului și non-umanului, Stamate fiind un „om demn și unsuros și de formă aproape eliptică” (Urmuz 37), textul dezvoltă o altă idee cu caracter neo-materialist, pe care o identifică și Pop, și anume respingerea kantianului *lucru în sine*, prin ironizarea ce se realizează prin „proximitatea eteroclită a unor obiecte precum statueta preotului transilvan în mână cu o sintaxă și cu bacșișul insignifiant, apoi cățelul de usturoi”

(Urmuz 30). Faptul că vasul care conține această *esență eternă* este așezat pe „o masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități” (Urmuz 35) este un alt „*joc controlat*” (Blaga 51), care poate sugera o critică a esențelor transcendente. După cum aminteam chiar din debutul studiului de față, filosofia noului materialism nu admite conceptul filosofic de esență ca o „cauză nonsensibilă a reprezentărilor noastre”, echivalentă cu ceea ce Kant, în termenii unui idealism transcendental, numește *obiect transcendent*, *lucru în sine* sau *Noumena* (Dastur 363-4), bazându-se pe o ontologie deleuziană, imanentă și dinamică, în care „specia [...] nu este definită de caracteristici esențiale, ci mai degrabă de *procesul morfogenetic* prin care a luat ființă”^{xvii} (DeLanda 9-10).

Aparent obiecte și „(oarecum) umane” (Lăcătuș 33), personajele urmuziene, în ciuda faptului că sunt „construite morfo-mecanic, amintind astfel de construcțiile vizuale ale lui Picasso, Duchamp, Ernst, Picasso, Dali și Miró”, au „șansa de a domni” (Sandqvist 182) într-un univers absurd și total atipic, anticipând atât filosofia monistă a Dada: care „scoate în evidență unitatea forțelor vii, a lumii materiale și a *psyche*-ului uman, amândouă dependente necondiționat de creație” (Sandqvist 226), cât și anumite idei ale noului materialism pe care le-am relevat anterior, prin amestecarea regnurilor și materialelor care formează aceste personaje, provenită, bineînțeles, prin filiera unei estetici grotești. Urmuz devine, așadar, relevant în asocierea cu direcția propusă de noii materialişti prin prisma faptului că, deși conturează o viziune asupra lumii în care umanul nu ocupă un loc central, aceasta continuă să se caracterizeze prin relativitate și dinamism, ceea ce demonstrează prezența unei *forțe vitale a lucrurilor*.

Valori ale noului materialism întâlnim și în teatrul lui Matei Vișniec, unde regăsim, de asemenea, teme kafkiene, de această dată, influența autorului praghez asupra dramaturgului

fiind una certă. În *Omul pubelă sau Teatrul descompus*, hibridii construiesc o lume în care contingentul primează. Exemplele nu sunt puține. Dincolo de imaginea grotescă a omului care se ospătează la nesfârșit din propriul său trup, *Mâncătorul de carne* portretizează și o unitate a ființei, prin prisma faptului că interiorul și exteriorul devin unul și același prin răsturnări programatice, care duc cu gândul la umanitatea care se răsucește și se vomează pe sine în tablourile lui Francis Bacon (Stoichiță 324), dar spre interior, căci excreția este aici eliminată: „Iată-mă, am devenit un *perpetuum mobile* perfect. Sunt acum capabil să mănânc la nesfârșit propria mea carne, fără ca organismul meu să producă vreo excreție” (Vișniec 65). Această dinamică a materiei duce la o altă ipostaziere a acestei unități a lumii, prin identitatea stabilită între om și carnea care înseamnă totul, reprezentând materia într-o continuă producție și (re)organizare, care își are originile în materialismul istoric și care este susținută și de noii materialişti (Wilson 111): „vă jur, vă jur, totul e carne! Definiția omului [...] O bucată de carne dotată cu rațiune [...] Definiția cărnii [...] Eu! Eu sunt un exemplu de carne” (Vișniec 64).

Spre o transgresare a limitei dintre binoamele uman/non-uman, animat/inanimat duc și fragmentele de monolog „*Omul cu...*”, unde elemente din lumea animală sau obiectuală, caracterizate într-un fel sau altul de antropomorfism, interacționează cu umanul, care se află în plin proces de dezumanizare. Astfel, calul primește apelativul „domnule”, omul cu gândacul devine un avatar al *Ungeziefer*-ului lui Kafka, într-o manieră în care o pre existență a doi „actanți” este pusă la îndoială, viermele conștientizează *faptul de a fi* prin implicații de sorginte filosofică: „Am o memorie, deci exist” (Vișniec 94), iar *omul din oglindă* se individualizează, deprinde limbajul articulat și îl folosește în scopul anulării dualității ființei, contopindu-se cu *omul din fața oglinzii*: „pentru că nu pot să-l

scot de acolo, am decis să intru eu la el” (Vișniec 114). Momentul acesta poate fi echivalat cu suprimarea totală a antropocentrismului, deoarece, din acest punct *reflecția* devine întotdeauna *defracție*, deoarece între ființă și obiect nu mai există o delimitare clară (v. Barad 89-90), iar corpul uman „face obiectul tuturor asamblajelor posibile” (Losseroy 238), precum în *Omul-pubelă*, unde acesta devine „doldora de deșeuri [...] rebuturi dejecții și scârboșenii” sau în *Dresorul*, unde are loc o descriere desprinsă ca din picturile lui Arcimboldo, în care corporalul este lent devorat:

„primul șarpe mi se încolăcește în jurul piciorului stâng
al doilea șarpe mi se încolăcește în jurul piciorului drept
al treilea șarpe mi se încolăcește în jurul brațului stâng
[...]

iepurii mi se înghesuie la cele două subsuori
ariciul se așază pe inima mea”
[...]

Ne simțim extraordinar de bine împreună și știm că se apropie momentul în care limitele dintre noi vor fi transgresate. Deja, animalele mele au început să guste, discret, din sângele și din carnea mea” (Vișniec 27-8).

Procesul se acutizează și se extinde în întregul oraș, în *Nebuna liniștită*, *Nebuna febrilă* și *Nebuna lucidă*. Cele trei monologuri consecutive prezintă modul în care hibridizări zoomorfe, care apar și dispar într-un mod pur întâmplător, acționează înspre crearea unui peisaj funest, de către fluturii ucigași, scabros, de către melcii pestilențiali, și, în final, golit de orice esență, prin eradicarea tuturor reperelor ale unei ordini a universului, de către ploaia-animal:

„Tot oraşul e îmbibat acum de ploaia-animal. Ploaia-animal trăieşte chiar în materia oraşului [...] Nimeni nu-şi mai dă seama dacă e noapte sau zi, dacă e în stare de trezie sau de somn, dacă e singur sau înecat în mulţime, dacă îşi atinge propria sa piele sau pielea altuia, de care este lipit în uriaşul conglomerat de fiinţe golate.” (Vişniec 46-7)

Putem observa, aşadar, că, în cazul textului lui Vişniec, lumea creată poate fi interpretată în cheia noului materialism, prin absenţa determinărilor, prin îndepărtarea umanului ca figură centrală sau dominaţia accidentalului şi a impredictibilului, iar scriitorul realizează, de fapt, *o elegie pentru uman*, în termenii lui Radu Vancu. Diminuarea totalităţii fiinţei, prin acest spectacol suprarealist şi crud al dezumanizării ei (*Théâtre International de langue française*, „Cahier programme”) capătă un aspect tulburător, absenţa unităţii fiind evidenţiată şi la nivel structural, prin atomizare (Creţu 2021), care se reflectă în reprezentăţia piesei pe scenă. *Omul-pubelă sau Teatrul descompus* este un teatru experimental, în care regizorul este invitat „la construirea unui ansamblu”, constrâns de „libertatea absolută” (Vişniec 10). Un ansamblu mereu diferit, deoarece agenţii se schimbă constant, în care noul materialism se face şi mai bine resimţit, deoarece arta teatrală, şi nu numai, implică materia corpurilor (Bolt apud Porkola), în unele situaţii, vorbind fie de agenţi non-umani în crearea artelor vizuale şi ale spectacolului, precum roboţii, fie de o metamorfozare în obiect a umanului. Cea din urmă este una din criticile aduse curentelor materialiste, la care Jane Bennett se opreşte, subliniind faptul că materialismul vital promovează „instrumentalitatea sănătoasă şi permisă”, precum şi „îmbunătăţirea materialităţii din care suntem alcătuiţi”^{xviii} (Bennett 12).

Atenția asupra acestei *obiectificări* a persoanei, și în special, a femeii, este atrasă și în textul aparținând tot lui Matei Vișniec, *Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, în care sunt descrise atrocitățile războiului, reprezentate în general de o violență asupra femeii dusă la paroxism, prin trauma violului, care lasă urme adânci la nivelul psihicului: „Pentru subiect, violul continuă” (Vișniec 133). Astfel, perceperea femeii ca un obiect se produce aici prin utilizarea acesteia ca mijloc al satisfacerii impulsului sexual și ca armă a răzbunării, care o pun într-o relație de echivalență cu câmpul de luptă în sine: „În războaiele interetnice, sexul femeii devine un câmp de luptă” (Vișniec 119). Piesa are, bineînțeles, implicații socio-politice, Vișniec încercând să sublinieze tragismul unui trecut recent, de după căderea regimurilor totalitare (Crețu 2021), intenție pe care o au și alte acte artistice, cum este cazul *performance*-ului, în care se remarcă Marina Abramović, al cărei spectacol, *Rythm 0*, este apropiat tematic *Femeii ca un câmp de luptă*, deoarece ridică o problemă socială similară, aceea a *obiectificării* femeii, și relevă maniera în care omul se raportează la obiect și limitele energiei corpului uman (Abramović 1974).

Pregătind o masă cu șaptezeci și două de obiecte, de la inofensive la deosebit de periculoase, Marina Abramović a fost timp de șase ore victima consimțită a violenței publicului, care nu a ezitat în a-i urma instrucțiunile: „Sunt un obiect. Puteți să faceți orice cu mine. Timp de șase ore, îmi voi asuma toată responsabilitatea”^{xix} (*Ibidem*). *Performance*-ul este analizat în relație cu noul materialism ca interacțiune stabilită între public și obiecte, dar devine cu atât mai legat de acest curent cu cât este văzut ca intra-acțiune (v. Porkola), deoarece între artistă, obiectele alese de ea și public se stabilește o relație ce devine un tot în producerea actului artistic, fără ca elementele componente să poată fi separate total. Acest lucru se întâmplă, pe de-o parte,

deoarece Marina Abramović însăși a ales obiectele și a dat oportunitatea publicului de a le folosi, iar pe de altă parte, deoarece publicul, odată ce acționa respectivele obiecte, acestea îi provocau diverse răni.

Tot o relație cu materialitatea, dar fără a mai implica și problematica feministă, se evidențiază și în *The Artist Is Present*, spectacol desfășurat pe o perioadă de optzeci și patru de zile, în care publicul era invitat să ia loc în fața Marinei Abramović, doar pentru a se privi reciproc, în tăcere, durata acestui exercițiu rămânând la latitudinea fiecărui membru al audienței. În acest fel, în mod inconștient, între artistă și persoana din fața ei s-a creat un „dialog energetic”^{xxx} (Van Den Hengel 13), care a dus la declanșarea a diferite emoții, dovadă a faptului că acestea nu își au originile doar în limitele propriei ființe, ca răspuns la stimulii trecuți prin filtrul minții, ci că există „o forță «a unei vieți imanente ce reprezintă o putere absolută și o fericire pură»”^{xxxi} (Deleuze apud Van Den Hengel 16), forță la care acest *performance* a reușit să conecteze publicul. Astfel, *The Artist Is Present* este „întruchiparea unui act de *zoografie*”^{xxii} (16), în care devenirea are loc dincolo de omul ajuns doar un nod de rețea, subliniind încă o dată interdependența fiecărui individ de *celălalt*, indiferent de categoria ontologică în care cel din urmă se situează.

Am observat, așadar, că în *contextele* analizate viziunea asupra lumii este una non-reducționistă. Universul nu se limitează la concepte și simple configurații statice, ci se caracterizează prin dinamismul unei „energii întunecate”, „la care se adaugă teoriile haosului” (Ilea 79). Materia nu este, deci, stabilă, ci are mai degrabă o organizare imanentă și creativă (Ilea), care prin transgresarea limitelor dintre elemente contradictorii face ca binomul uman/obiectual să se fluidizeze. Această perspectivă o regăsim *avant la lettre* la Urmuz, apoi la Vișniec și în *performance*-ul contemporan, ca fiind redată prin

intermediul hibridării concrete, având ca rol exacerbarea, punerea în evidență, a celor abstracte. Procesul conduce și către suprimarea relațiilor de subordonare, metamorfozate în relații de interdependență, în care membrii se află pe poziții de egalitate. Este, astfel, implicat și un caracter metadiscursiv în contextele selectate, din moment ce atât spectrele avangardiste, cât și teatrul lui Vișniec ori experimentele artistice ale Marinei Abramović își propun inclusiv punerea sub semnul întrebării a *establishment*-ului construit de câmpul literar-artistice. În lumile create de aceștia, nu domină nici mintea, nici corpul, nici cunoașterea, nici puterea. Ci *întregul* pe care ele îl formează.

Bibliografie

- Abramović, Marina. “Rhytm 0”. 1974.
<https://vimeo.com/71952791#>. 19.10.2021.
- Idem. *The Artist Is Present*. 2010. <https://vimeo.com/72711715>.
19.10.2021.
- Balotă, Nicolae. *Urmuz*. Cluj-Napoca, Dacia, 1970.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University, 2007.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham, Duke University, 2010.
- Blaga, Carmen D. *Urmuz și criza imaginarului european*. Timișoara, Hestia, 2005.
- Braidotti, Rosi. „Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes”. *Multitudes*, 2003/2: 12. 27-38.
<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm>. 19.10.2021.
- Crețu, Bogdan. „Bogdan Crețu despre Matei Vișniec”. 2021.
<https://mnlr.ro/bogdan-cretu-despre-matei-visniec/>.
19.10.2021.

- Dastur, François. „Erscheinung.” *Vocabularul european al filosofilor*. coord. Barbara Cassin. Traducere și adăugiri la ediția în limba română coordonate de Anca Vasiliu și Alexandre Baumgarten. Iași, Polirom, 2020.
- DeLanda, Manuel. *Deleuze: History and Science*. New York, Atropos, 2010.
- Idem. *Intensive science and virtual philosophy*. London, Continuum, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris, PUF, 2004.
- Djuric, Jelena. “Emergence (of new materialism).” *Almanac*. Ed. David Gauthier and Sam Skinner. 2016. <https://newmaterialism.eu/almanac/e/emergence.html>. 19.10.2021.
- Dolphijn, Rick, și Iris van der Tuin. “Pushing dualism to an extreme: On the philosophical impetus of a new materialism”. *Continental Philosophy Review*, 2011, 44. 382-400. <https://doi.org/10.1007/s11007-011-9197-2>. 19.10.2021.
- Grayling, A. C. *The History of philosophy*. Penguin Books, 2019.
- Ilea, Laura T. „Libertatea în condițiile non-autonomiei. Noile materialisme și postumanismul”. *postumanismul*. coord. Alex. Ciorogar. București, Tracus Arte, 2019..
- Lăcătuș, Adrian. *Urmuz: monografie, antologie comentată, receptare critică*. Brașov, Aula, 2001.
- Leach, Neil. “Digital Tool Thinking: Object Oriented Ontology versus New Materialism”. *Acadia*, 2016, 344-51. http://papers.cumincad.org/data/works/att/acadia16_344.pdf. 19.10.2021.
- Losseroy, Gilles. „Matei Vișniec sau experiența vampirică”. *Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă*. Matei Vișniec. București, Cartea Românească, 2006. 227-238.

- Manolescu, Nicolae. „Studiu introductiv”. *Pagini bizare*. Urmuz. București, Mondoro, 2013. 5-25.
- Mihalache, Vasile. „Introducere. Numele lucrurilor”. *postumanismul*. coord. Alex. Ciorogar. București, Tracus Arte, 2019. 23-36.
- Nealon, Jeffrey T. *Fates of the Performative: From the Linguistic turn to the New Materialism*. Minneapolis, University of Minnesota, 2021.
- Pop, Ion. *Introducere în avangarda literară românească*. București, Institutul Cultural Român, 2007.
- Porkola, Pilvi. *Objects that matter. Performance art and objects*. <https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142>. 19.10.2021.
- Sandqvist, Tom. *Dada Est: Românii de la Cabaret Voltaire*. Traducere din limba engleză de Cristina Deutsch. București, Institutul cultural Român, 2010.
- Stark, Whitney, “Intra-action.” *Almanac*. Ed. David Gauthier and Sam Skinner. 2018. <https://newmaterialism.eu/almanac/i/intra-action.html>. 19.10.2021.
- Stoichiță, Victor Ieronim. *Despre trup: anatomii, redute, fantasme*. Traducere din franceză de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu. București, Humanitas, 2020.
- Théâtre International de langue française*. „Cahier programme”. 2010. <https://www.visniec.com/pages/poubelle.php>. 19.10.2021
- Tompkins, Kyla Wazana, “On the Limits and Promise of New Materialist Philosophy”. *Lateral*, 2016, 5.1. <https://csalateral.org/issue/5-1/forum-alt-humanities-new-materialist-philosophy-tompkins/>. 19.10.2021.

- Urmuz. *Pagini bizare*. Studiu introductiv de Nicolae Manolescu.
București: Mondoro, 2013. Print.
- Van Den Hengel, Louis. “«zoography» per/forming posthuman lives author(s)”. *(post)human lives*, 2012: 35/1. 1-20.
<https://www.jstor.org/stable/23540930>. 19.10.2021.
- Vișinec, Matei. *Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă*.
București, Cartea Românească, 2006.
- Wilson, Catherine. “Materialism, Old and New, and the Party of Humanity.” *The New Politics of Materialism: History, Philosophy, Science*, Ed. Sarah Ellen Zweig și John H. Zammito, London, Routledge, 2017.

Note

ⁱ Atât în traducerea lui C. Noica (1994), cât și în cea a lui M. Florian (1958), *ousia*, conceptul la care facem referire, este redat prin „substanță”.

ⁱⁱ Traducerea mea. În original: “the privileged role of a priori reason and the metaphysical duality of being”.

ⁱⁱⁱ Traducerea mea. În original: “theory in emergence”.

^{iv} Traducerea mea. În original: “produced and productive, generated and generative”.

^v Traducerea mea. În original: “intra-action”.

^{vi} Sublinierea mea. Traducerea mea. În original: “[things] are exchanging and diffracting, influencing and working inseparably”.

^{vii} Traducerea mea. În original: “This vibrant matter is not the raw material for the creative activity of humans or God. It is my body, but also the bodies of Baltimore litter (chapter 1), Prometheus’s chains (chapter 4), and Darwin’s worms (chapter 7), as well as the not-quite-bodies of electricity (chapter 2), ingested food (chapter 3), and stem cells (chapters 5 and 6)”.

^{viii} Traducerea mea. În original: “the potentially actant qualities of the material and non-human world”.

^{ix} Între cele două teorii există diferențe clare în ciuda aparențelor. OOO (Object Oriented Ontology) se diferențiază prin păstrarea unor idei, precum dependența lumii de mintea noastră și existența esențelor (urmând filosofia lui Heidegger) (Leach 2016: 347).

^x Laura T. Ilea remarca faptul că filosoful Henri Bergson este „una dintre sursele de neocolit ale noilor materialisme” (Ilea 2019: 80).

^{xi} Vasile Mihalache consideră noul materialism o formă de postumanism (v. Mihalache 2019: 29).

^{xii} Traducerea mea. În original: „Entre l’animal et la machine, mais pas dans l’esprit dualiste qui marque la philosophie européenne depuis le XVIIIe siècle.”.

^{xiii} Traducerea mea. În original: „le mélange des corps et des machines, de la chair et des matières synthétiques a atteint des niveaux d’intimité telle qu’il est inutile de simplement essayer de les différencier”.

^{xiv} Traducerea mea. În original: “a set of interacting persons gives rise to a community”.

^{xv} Traducerea mea. În original: “Deleuze derives a conception of the subject or person as an entity emerging from the interactions of a heterogeneous population of sense impressions, and of low-intensity replicas of those impressions (ideas).”.

^{xvi} Traducerea mea. În original: “the moment of independence (from subjectivity) possessed by things”.

^{xvii} Traducerea mea. În original: “a species [...] is not defined by its essential traits but rather by the morphogenetic process that gave rise to it.”.

^{xviii} Traducerea mea. În original: “promoting healthy and enabling instrumentalizations”; “to raise the status of materiality of which we are composed”

^{xix} Traducerea mea. În original: “I’m an object. You can do whatever you want with me. And I will take all responsibility for six hours”.

^{xx} Traducerea mea. În original: “«energy dialogue»”.

^{xxi} Traducerea mea. În original: “a force of «an immanent life that is pure power and pure bliss»”.

^{xxii} Traducerea mea. În original: “an embodied act of *zoography*”; Prin “*zoography*” vom înțelege: “a mode of writing life that is not indexed on the traditional notion of *bios* – the discursive, social and political life appropriate to human beings – but which centers on the vitality of *zoe*, an inhuman, impersonal and inorganic force which [...] is not specific to human lifeworlds, but cuts across humans, animal, technologies, and things.” („un mod de a înscrie viața care nu este inclusă în noțiunea tradițională de *bios* – viața discursivă, socială și politică, specifică ființelor umane – ci care se concentrează pe vitalitatea lui *zoe*, o forță inumană, impersonală și anorganică, nespecifică *Lebenswelt*-ului, dar care influențează oamenii, animalele, tehnologiile și lucrurile”) (Van Den Hengel 2012: 2).

DOI: 10.2478/clb-2022-0002

**DISTOPIA CENTRULUI.
TRANSNAȚIONALIZAREA MODERNISMULUI
HISPANO-AMERICAN**

Andra Gălan

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca
andramg1198@yahoo.com

Abstract

This paper explores Hispanic American literary modernism in light of the theoretical studies of World Literature. Regarding the periphery-center relationship, prevails the idea that there is a hierarchy that positions cultures and, implicitly, literature, near the European center. The focus is on Latin American modernism because it shows that there is a dystopia of the periphery-center relationship. After all, modernism is, in fact, creation and, at the same time, an obsession with the peripheries, born of the time lag from the center. Therefore, the study will analyze the role of cultural exchanges and the division of cultural capital and it will consider the transnationalization of Latin American literature as a starting point for literary modernism.

Keywords: World Literature, Latin American modernism, center, the periphery complex, bidirectional relationship

Pornind de la premisa că literatura reprezintă un teritoriu vast, în care fiecare cultură proclamă universalizare, inovând și (re)configurându-se permanent, pentru a fi recunoscută de centru, iar orice mișcare literară este rezultatul unui proces de

condiționare reciprocă și al unui mecanism ce asigură transferul de coordonate din diferite spații ale literaturii, lucrarea de față își propune să ofere o nouă perspectivă asupra raportului centru - periferie și să evidențieze faptul că o ierarhie nu poate reflecta ritmul în care se coagulează mișcările/curențele literare, valorificând studiile din sfera „World Literature”. Pornind de la studiul lui Franco Moretti asupra relației instaurate între culturile centrale și cele prezumat (semi)periferice, de la concepția conform căreia „există o interdependență universală între națiuni” (Moretti 185), iar schimburile culturale întăresc „cercul dependenței din nou și din nou” (Moretti 166), se va urmări deconstrucția modelului hegemonic propus de Pascale Casanova, care vede relația de influență dintre culturi unidirecțional, dinspre centru spre periferie, și demonstrarea invalidității/ineficienței criteriului ierarhic în ceea ce privește mutațiile literare de anvergură de la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea, având în vedere că literatura hispano-americană a subminat hegemonia literaturii europene spaniole și franceze, delimitându-se în această mișcare de cultura - matrice și de centru, transformând relația de influență într-una bidirecțională.

Parisul era considerat „orașul-plural, un mozaic de lumi mici” (Casanova 87), centrul imobil al mișcărilor literare de anvergură, iar periferia era captivă într-o legătură de „similitudine forțată” (100) cu centrul, susținută de „convingerea că viața «adevărată» poate fi experimentată doar la Paris - în timp ce viața în provincii este doar o umbră” (166), ceea ce duce la receptarea culturii hispano-americane ca anexă, ca satelit al literaturii europene. Moretti evidențiază rolul avut de periferia sud-americană, faptul că tensiunea sa inerentă constituie un punct nodal în configurarea ulterioară a literaturii franceze, marcând centrul absolut prin conflictul dintre viziuni, prin „acea imagine a tineretului flămând, visător și ambițios”

(100). Cosmopoliți și poligloți, moderniștii sud-americani au convertit insuficiențele, trăsăturile definitorii ale națiunii și nevoia de configurare a unei identități literare într-un fenomen care a determinat mutații geoculturale.

Totodată, se va avea în vedere și transnaționalizarea modernismului hispano-american, surprinderea cauzelor care încă blochează receptarea și factorii care susțin recunoașterea acestuia. Teza demersului de față este susținută de trei mize ample, interdependente, care reconfigurează modernismul ca obsesie/creație a periferiilor, născută din decalajul temporar față de „meridianul Greenwich al literaturii” (229) despre care vorbea Casanova, ca instrument de configurare a identității unei culturi prezumate inferioare și ca dovadă a transformării periferiei într-un vector cultural care asigură transferul de axiome pentru a îmbogăți capitalul literar. Modernismul devine pentru culturile marginale o nevoie compensativă de a autentifica o identitate în curs de formare sau de a afirma o personalitate literară complexă, capabilă de a se delimita de influențele franceze și de a-și construi propria istorie literară, una care iese de sub dominația modelelor, a clișeelelor și a încorsetărilor.

În ceea ce privește raportul care se instaurează între culturi, în demersul de recunoaștere la nivel mondial, Casanova expune în *Republica mondială a literelor* statutul spațiilor marginale, insuficiențele cauzate de contextul socio-politic și dificultățile de configurare a unei identități, cauzate de factori extraliterari. Literatura este văzută ca „un index al nivelului de civilizare” (Drace-Francis 129), ceea ce duce la instituirea unei ierarhii valorice, determinate de poziționarea în raport cu „meridianul Greenwich al literaturii”^{xxiii} (Casanova 30) și cu tradiția cultural-istorică.

Plecând de la ipoteza că „universul literar își produce propria geografie și propriile delimitări, fără a ține seama de

frontierele naționale care generează credința politică (și naționalismele)” (Casanova 33), se poate induce ideea că schimburile dintre culturi sunt realizate într-o manieră liberă, neîngrădită, pentru că „Parisul era în artă la antipodul naționalismului, arta fiecărei națiuni se afirma la Paris” (Rosenberg 209-210). Casanova recunoaște un dialog între literaturile prezumate (semi)periferice și cele centrale, dar vede relația de influență unidirecțional, dinspre centru spre periferie, considerând că Parisul este „o patrie universală [...], un regat al literaturii” (Casanova 40) din care direcțiile sunt propagate spre a fi prelucrate, orice inovație fiind, de fapt, o sinteză a acestora. Pornind de aici, e necesar să precizăm că relația dintre cele două spații geoculturale este una bidirecțională, în care ideile funcționează pe principiul propagării și al dispersiei, ajungând în toate subsistemele centrului. Spre deosebire de matrice, culturile (semi)periferice deschid o direcție spre o vârstă a literaturii care să integreze accelerat reperele oferite de centru, deoarece limitroful este supus unui proces permanent de relativizare, astfel că beneficiază de o libertate mai mare. Lucrarea nu urmărește o diferențiere structurală între cele două tipuri de culturi, ci stabilirea existenței unei relații bidirecționale între acestea, prin acceptarea influenței pe care o poate avea periferia asupra centrului, pentru că și „o cultură minoră și o cultură majoră pot să fie până la un punct realizările plastice ale uneia și aceleiași matrici stilistice” (Blaga 261-275), numite în studiile recente *World Literature*. Fără a depersonaliza centrul, periferia restituie literaturii capacitatea de conștientizare a lucrurilor, a ființării, prin valorificarea insuficiențelor proclamate și impune noi deziderate în literatura mondială, modificând reperele prin estomparea „desenului din covor” (Casanova 10), pentru că are o structură mai „imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri,

fără simțul perenității” (Blaga 261-275), în timp ce o cultură centrală sau majoră, cum o numește Blaga, „e, în primul rând, volițională, susținut și metodic activă, ea se afirmă cu încăpățănare în fața destinului, își organizează un câmp de înrăurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată din prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trăinicieii, e constructivă” (270). Dacă periferia are „rol de constelație determinată în creația culturală” (271), ea are și structurile sale autonome, ireductibile și inovatoare, care permit transferul direcțiilor estetice în sens invers, ceea ce presupune un proces de recadrare permanentă prin acceptarea influenței exercitate bidirecțional. Se impune interogarea sensurilor, a funcțiilor periferiei și asumarea lor conștientă de centru, altfel, revoluțiile literare devin inevitabile, cum s-a întâmplat în cazul modernismului hispano-american.

Referitor la relația dintre cele două poziționări teritoriale, periferia devine pandantul unui alt construct teritorial, centrul, figurând pentru a putea susține revoluția adusă de modernism la nivelul literaturii și al celorlalte arte. Se impune reabilitarea concepției asupra spațiilor periferice și, implicit, asupra literaturii de limbă spaniolă (Spania și America Latină), dizolvarea reticenței înregimentate în conștiința critică. După cum se va vedea în continuare, în cazul modernismului are loc o resemantizare a criteriilor de ierarhizare, până la dizolvarea lor și recunoașterea funcționalității fiecărei structuri teritoriale/culturale (indiferent de poziția sa). Periferia dobândește astfel noi roluri datorită respectivelor presupoziii care o definesc depreciativ, pentru că, spre deosebire de centru, ea e polivalentă, având abilitatea de a controla forțele centripete oferite de noua perspectivă asupra literaturii. Extrapolând, America de Sud devine un decapant în raport cu Europa și cu centrul francez, determinând reconfigurarea permanentă a acestuia, forțând relativizarea și anulându-i treptat rigiditatea.

În cazul modernismului are loc o distopie a centrului, ajungând să se poziționeze exterior propriei sale existențe, pentru a analiza schimburile culturale și divizarea capitalului cultural, pentru a fi recompus, de periferii. Aparenta vulnerabilitate și instabilitate teritorială a Americii de Sud potențează expresivitatea unei literaturi care va determina recadrarea întregului sistem al literaturii mondiale. Astfel, periferia a trecut printr-un proces de autolegitimare, ilustrat de contextul socio-politic care a dus la numeroase re poziționări geoculturale, având loc o substituție, pentru că America Latină devine noul centru al modernismului. Se constată o tendință generală^{xxiv}, deși prea puțin nuanțată, de a încadra modernismul sub cupola influențelor venite pe filieră franceză, subestimând spațiul literar hispano-american, deși modernismul se naște tocmai acolo, în America de Sud, din încercarea de construire a unei personalități culturale prin sincronizarea cu centrul tuturor literaturilor.

Critica se orientează și orientează discursul bazându-se pe o preconcepție: existența unei ierarhii care poziționează culturile și, implicit, literaturile, sub relația unidirecțională periferie - centru. Valorificând ideea existenței unei axe verticale a literaturii mondiale, care influențează valoric receptarea critică, Pascale Casanova privește modernismul într-o (prea) strânsă legătură cu spațiul francez, din cauza „slăbiciunii culturale a Americii de Sud”^{xxv} (Candido 236-237). Proclamând ideea unui centru absolut, stabil și dominant, minimalizează forța și rolul avut de America de Sud în configurarea unor repere fundamentale pentru dezvoltarea literaturii de secol XX. Deși recunoaște importanța lui Rubén Darío ca întemeietor al modernismului, reduce demersul acestuia la un transfer al resurselor literare franceze în limba spaniolă, bazându-se pe fascinația exercitată de Franța asupra scriitorilor sud-americani. Ei nu importă modernitate, ei creează modernismul, fascinați

fiind nu doar de Franța, ci și de alte țări din America Latină și din Europa.

Teodora Dumitru se raliază opiniilor expuse anterior, observă în studiul său că „Franța a creat prin poeții săi din a doua partea a secolului al XIX-lea premisele și substanța a ceea ce azi numim modernism literar, dar n-a participat la dezbaterile teoretice soldate cu promovarea acestui concept integrator; pe de altă parte, vehiculatorii modernismului par să fi trecut prea ușor peste faptul că, în unele cazuri, «modernismul» nu e decât o formă de «teoretizare retroactivă», un concept decantat în postumitatea curentelor pe care pretinde a le îngloba, și o realitate confirmată, pretutindeni, de documentul epocii” (Dumitru 229), dar nuanțează expunerea, orientând discuția spre adevărata origine a modernismului, „hispanicul el modernismo (datorat unui poet nici măcar spaniol, ci nicaraguan)” (229), reliefând că „modernismul literar este un concept evasiabsent în discursul metaliterar francez din prima jumătate a secolului al XX-lea” (229). Franța a avut modernitatea, dar nu a avut modernismul, astfel că a încercat să și-l însușească prin amplificarea influenței avute asupra culturilor fragmentate de confruntările socio-politice, refuzând să destabilizeze centrul. Decalajul temporal al unei națiuni în curs de dezvoltare la nivel cultural, dublat de existența unor zone incomplete din punct de vedere al tradiției literare, sugerează constituirea progresivă a unei identități și a unei imagini a propriei culturi, asumate începând cu descoperirea contrastului dintre metropola europeană și continentul american.

Putem vorbi în acest caz despre receptarea Americii de Sud ca „margine a marginii” (Cornis-Pope 19) aclimatizând conceptul propus de Marcel Cornis-Pope, raportându-ne la statutul său dublu periferic, în raport cu Europa și cu Spania. America de Sud s-a aflat permanent între două borne de influență, Spania și Europa, cu precădere, Franța, dar odată cu

modernismul are loc o rupere violentă de cele două și inversarea relațiilor instaurate anterior. Este pentru prima dată în istoria literaturii de limbă spaniolă când America Latină se delimitează pregnant de Spania, devenind noua matrice a modernismului. Depășindu-și statutul și forțând obținerea independenței pentru a se fixa pe harta literară, aceasta devine o „cultură margino-centrică” (4) care provoacă paradigma impusă de centru, circumscriind o dimensiune dialogică, internă (în sensul unui dialog cu alte tradiții etnice), dar și exterioară (în termenii unui dialog cu paradigme geoculturale mai vaste). Astfel, rețeaua care se formează în urma schimburilor dintre periferie și centru nu relativizează spațialitatea, ci îi sporesc complexitatea și raza de acțiune. Principiile de ordonare sunt înlocuite cu cele de destructurare în cazul modernismului, iar demersul devine funcțional tocmai prin instrumentalizarea unor „discontinuități, borne politico-culturale, puncte de cotitură” (Modoc 13). Literatura hispano-americană nu e un hibrid, deși dislocările spațiale favorizează această concepție, prevalând la nivelul criticii ideea conform căreia nu e decât un satelit al literaturii franceze/spaniole, de care se apropie prin imitație.

Poziția dublu periferică a Americii de Sud a favorizat apariția unor forme diferite de literatură, de dialog artistic, iar diada periferie - centru se transformă într-o triadă, implicând spațiul spaniol și cel european. Situată inițial între cele două borne, cultura hispano-americană schimbă direcția și devine borna universală care transmite alte coordonate spre centrul european și spre cel spaniol prin figura lui Rubén Darío, care a oferit zone neexplorate pentru literatură, în căutarea eliberării de clișeele secolelor anterioare și a construirii unei personalități culturale recunoscute la nivel mondial, transformând modernismul în instrumentul de „căutare și afirmare a individualului prin intermediul universalului” (de Onis 35-42). Legătura invocată, dintre Spania și Franța, dintre modernism și

curentele franceze, poate fi explicată prin referire la semnificația literaturii „un univers centralizat, cu propria-i capitală, cu provinciile și hotarele sale, în care limbile devin instrumente ale puterii [...] Luptele se poartă acolo între limbi rivale, revoluțiile sunt în același timp literare și politice. Istoria lor nu poate fi descifrată decât pornind de la măsura literară a timpului, de la «tempoul» propriu universului literar, dar și de la localizarea unui prezent specific: meridianul Greenwich al literaturii” (Casanova 12), spre care încercau să ajungă „pentru noi, hispano-americanii, acest prezent real nu se afla în țările noastre: era timpul trăit de ceilalți, englezii, francezii, nemții. Era timpul New York-ului, al Parisului, al Londrei” (Paz 18-20).

Rolul principal al lui Darío și al moderniștilor hispano-americieni în ecuația construirii unei literaturi revoluționare și, în același timp, autonome și valoroase, este de a marca fuziunea ideilor, modul în care influențele externe pot fi modelate și integrate într-un proces mai complex, alături de entuziasmul, încrederea și forța unei națiuni recent stabilizate, aspecte care stau la baza recunoașterii Americii Latine ca punct de plecare pentru modernism.

Transnaționalizarea modernismului hispano-american constituie o necesitate pentru studiul acestui fenomen complex, întrucât presupune un mecanism al (re)construcției identitare, formând o rețea de identificare cu alte constructe naționale, instaurând raporturi diferite între literatură, cultură și teritoriile geoculturale. Astfel, modernismul trebuie „să fie văzut ca «unic corespondent al unui moment inegal de dezvoltare socială» sau a ceea ce Ernst Bloch a numit «simultaneitatea nesimultanilor»... coexistența realităților din momente radical diferite ale istoriei” (Jameson), format dintr-o succesiune de modernități/modernisme periferice, care compun un mecanism al evoluției și al inovației, în care fiecare cultură preia coordonatele primite de la centru și le resemantizează, îmbogățind capitalul global.

Dobândirea autonomiei Americii Latine are consecințe multiple asupra literaturii, una dintre cele mai importante fiind modificarea limitelor, depășirea influențelor care dominau „meridianul Greenwich” (Casanova 12), ceea ce duce la modificarea centrului. „Spațiul literar mondial, atât cel istoric, cât și cel geografic, ale cărui contururi și frontiere n-au fost niciodată trasate sau descrise, se întrupează în scriitorii înșiși: ei sunt și fac istoria literară” (12), iar Darío, pornind de la „«tempoul» propriu universului literar” hispano-american (12), modifică însuși centrul schimburilor culturale. Deși cel mai adesea a fost considerată o insuficiență a culturilor periferice, decalajul temporal este cel care contribuie în mod decisiv la dezvoltarea originalității proprii și la o dinamică variată a modernismului, astfel încât să articuleze un fenomen complex. Distanța anterioară față de centru e cea care permite formarea unei perspective inițial detașate, care se apropie de centru pe măsură ce se îndepărtează de direcțiile impuse. Odată dobândită originalitatea, apropierea e posibilă datorită asumării unei identități literare și culturale. Periferia devine centru tocmai pentru că are forța de a configura o rețea de conexiuni între culturi/literaturi și de a menține conexiunea cu statele europene.

De ce este necesară transnaționalizarea modernismului hispano-american? Motivele sunt numeroase, dar vom avea în vedere transcenderea naționalismului prin configurarea mult râvnitei identități și a frontierelor culturale care îngădesc circulația noilor viziuni artistice. Periferia deconstruiește centrul, potențându-i semnificațiile, iar legitimarea acestei distopii este ilustrată magistral de modernismul sud-american, care devine exponent al unei inversări paradigmatică, prin valorificarea insuficiențelor și a decalajului temporal din care se naște originalitatea. Scriitorii moderniști hispano-americani erau cosmopoliți și poligloți, elemente care au facilitat mutația fundamentală la nivel structural și modificarea relației

unidirecționale de influență într-una bidirecțională, înglobând numeroase conexiuni transfrontaliere. Important de menționat aici este că ineficiența criteriului ierarhic și existența „mecanismelor de dispersie internațională [...] au dus la formarea primelor rețele interliterare globale” (Modoc 13), prin diferite căi (călătoriile intelectualilor, presă literară, acțiuni, traduceri etc.). În ciuda reticenței criticilor și a opiniilor conform cărora modernismul a fost un import/ o simplă sinteză a curentelor franceze, America Latină era nevoită să își configureze o identitate culturală, ceea ce a implicat, (in)voluntar, și aclimatizarea direcțiilor fundamentate/ recunoscute la nivel european, precum și adaptarea scrierilor la aceste deziderate. Cu toate acestea, are loc o modificare fundamentală prin inovațiile aduse de literatura hispano-americană, determinând o re poziționare a centrului. Dincolo de ineficiența unei ierarhii bazate pe contextul socio-economico-politic, modernismul hispano-american constituie prima încercare de „export cultural (în sensul unei acumulări transfrontaliere de capital simbolic) venite din direcția unor literaturi naționale periferice” (12) și devine un fenomen fundamental pentru „worlding-ul literaturii” (12).

America Latină a jucat un rol fundamental în cadrul schimburilor literare, nu doar încurajând, ci bazându-și demersul de autentificare a modernismului pe cosmopolitism, dar receptarea sa a cunoscut numeroase inadvertențe, astfel că instrumentul de bază a devenit un „operator axiologic negativ” (Sapiro 481-504), plasând literatura sub eticheta imitațiilor, deși însăși Casanova expunea funcția Parisului, de a atrage periferiile care căutau afirmare. Transnaționalizarea presupune rețele de influență și de idei, iar culturile prezumat periferice trebuie să-și negocieze autonomia și să-și configureze identitatea înainte de a se înscrie în câmpul literar și înainte de a participa la schimburile de capital, chiar dacă direcțiile au fost transmise de la centru.

Spania și Franța sunt cele care deschid „câmpul literar transnațional” (481), păstrând o relație de interdependență între literatura franceză, spaniolă și cea hispano-americană. Periferiile nu sunt autonome față de centrele lingvistice care, „parțial din cauza colonialismului, dar și din cauza hegemoniei, formează câmpuri literare transnaționale” (481). America Latină se dezice cu mare dificultate de Spania și doar odată cu modernismul, când are loc dubla delimitare față de literatura europeană și față de literatura spaniolă, ieșind de sub eticheta unei literaturi minore. Dacă internaționalizarea sa nu interferează cu suveranitatea Parisului, transnaționalizarea revoluției moderniste determină acceptarea raportului bidirecțional de influență, ilustrând configurarea unei identități culturale pluristratificate, comune și a locului său în angrenajul *World Literature*.

Folosind conceptul propus de Dionýz Ďurišin, vom numi „comunitate interliterară” (Ďurišin 106) toate scrierile moderniste din Spania și din America Latină, bazându-ne pe legătura istorico-politică, pe traumele fragmentării, pe proximitatea culturală și pe experiențele - oglindă care le apropie. Vorbim despre o „comunitate interliterară” (Spania și America Latină), care intră - sau ar trebui să intre - în componența „comunității imaginate” (Anderson), reprezentate de punctele geoliterare în care s-a dezvoltat modernismul și în care am observat o dinamică fluidă a acestuia (spațiul european, cu precădere Franța). Fără a fi teritorială, o comunitate geoliterară este restrânsă, comprimă direcții care se dezvoltă ramificat și care circulă bidirecțional, de la centru spre periferii și de la periferii spre centru. Între „raporturile literare naționale” (Ďurišin 106) spaniole și „raporturile interliterare” (106) spaniol-europene se coagulează modernismul literar, iar transnaționalizarea acestuia survine ca o recunoaștere a importanței avute de fiecare dintre acești piloni. Între cele două focare teritoriale, între centru și periferie, ia naștere o revoluție

literară care devine un mod de legitimare identitară a unei civilizații fragmentate și plasate în partea inferioară „a meridianului Greenwich al literaturii”.

Legătura dintre culturile centrale și periferice se stabilește, în cazul modernismului, pe baza unor parametri extra-literari, cel mai important fiind necesitatea de acceptare a existenței sale în siajul cultural. Astfel, în cazul spațiului sud-american, spaniol și francez, discutăm despre o relație distinctă de evoluție, dar care, prin insuficiențele existente, contribuie semnificativ la conturarea unei mutații literare de anvergură. Modernismul nu a însemnat doar o schimbare a paradigmei și o rupere de formele anterioare, ci și o răsturnare a ierarhiilor, în urma căreia culturile prezumat minore au început să concureze centrul. Compunându-se din periferii, care, în spațiul geoliterar, au determinat schimbări la nivelul viziunii artistice și al modului în care esteticul devine un apanaj al eticului și al antiistoriei, al antiliteraturii de până atunci, revoluția hispano-americană accentuează existența unei relații cu dublu sens și demonstrează că harta literară este un teritoriu dinamic, în care criteriile sunt puternic relativizate.

În ceea ce privește modernismul hispano-american, transnaționalizarea presupune o nouă încadrare geografică, dizolvarea frontierelor și modificarea criteriilor de valorizare, altfel spus, dizolvarea ierarhiilor bazate pe contextul socio-politic, fragmentarea istorică și pe vârsta unei națiuni. Un câmp literar poate deveni transnațional doar dacă reușește să își afirme autonomia față de „național, internațional, supranațional sau forțe politice și economice” (Sapiro 481-504), iar America Latină realizează acest lucru prin literatura modernistă. Critica vremii a considerat tentativa de impunere a modernismului hispano-american ca dovadă a unei eliberări temporare de sub matricile formative și lingvistice (Franța și Spania), deși a constituit un punct terminus pentru secole de dominație politică

și culturală. Beneficiind de autonomie literară, pentru propagarea modernismului a fost nevoie de intervenția fondatorilor săi, a agenților literari, în fruntea cărora s-a aflat Rubén Darío, prin răspândirea ideologiei sale literare la nivel european. Propagarea sa nu s-a făcut dinspre Europa spre restul lumii, ci dinspre America Latină spre Europa și celelalte spații culturale, fiind vizibilă distopia centrului, modificarea direcției de propagare a axiomelor literare datorită unei viziuni artistice noi.

Transnaționalizarea presupune o interogare a barierelor culturale și a exegezei anterioare, o analizare a cauzelor care au dus la subminarea rolului avut de o cultură (semi)periferică în coagularea unei revoluții literare. Pentru a putea discuta despre unificarea unui câmp literar transnațional hispano-american sunt necesare instrumente care să o valideze pozitiv (premiile literare, festivaluri sau critică pozitivă). Domeniul literar depindea de circulația globală a cărților și de presa literară a vremii, iar un instrument fundamental pentru răspândirea modernismului în spațiul european a fost revista *Mundial Magazine*, fondată la Paris de frații Guido și de scriitorii spanioli Salvador Rueda și Juan Valera, prin care inovațiile lui Darío au fost legitimate. Autentificarea ideilor hispano-americane s-a realizat prin diferite instrumente, precum, „forța, prestigiul, volumul capitalului lingvistico-literar [...], numărul de poligloți literari” (Casanova 30), scriitorii care au devenit „agenți de schimb” (30), facilitând circulația textelor din spațiul sud-american, în cel european și în cel spaniol. E un demers nodal, ele nu se transmit din cultura - extensie în cea spaniolă, ci doar după opriri în spațiul european. Totodată, un rol important l-au avut ambițiile de afirmare identitară, care au condus la instaurarea unei utopii aparent negative, „autonomia culturii dominate față de cultura dominantă” (Casanova 40) transformând spațiul cultural într-o

confruntare a periferiilor cu centrul, spațiile de circulație a ideilor extinzându-se dincolo de barierele naționale.

În ciuda faptului că insuficiențele de receptare a literaturii Americii de Sud au constituit un impediment în dobândirea autonomiei literare la nivel național, au devenit un instrument de diferențiere la nivel transnațional. Principalul instrument al transnaționalizării este tocmai inițierea unui dialog cu alte culturi, cu o tradiție valoroasă. Lucrarea de față reduce transnaționalizarea la o distopie a centrului și la un raport bidirecțional de influență, un cosmopolitism bidirecțional, evidențiat de metafora întrebuițată de Gabriela Montaldo, prin figura „vizitatorului distins” (Montaldo 1-9), a intelectualului care străbate simultan cultura și spațiile Europei și ale Americii pentru a observa dinamica unei literaturi vii. Astfel, cadrele transnaționalului au fost rescrise cu ajutorul diversității, al poliglotismului, cosmopolitismului și globalizării. Cea de-a doua strategie constă în transformarea deficiențelor în materie primă pentru modernism, pentru că acestea stau la baza individualizării, cum bine remarcă Casanova „toate complexe transformate în strategii de legitimare sunt modalități de acumulare a capitalului literar, specifice culturilor în curs de dezvoltare” (Casanova 18). În același timp, „orizontul cultural” (Ferrada 57-71) care a condus la „autonomia literară a continentului” (57) a favorizat în mare ca, atunci când a existat o modificare în ceea ce privește modelul cultural spaniol sau referința sa redusă, sensul unirii să devină continental; adică, în ciuda naționalităților, a avut loc o întâlnire, dar nu printr-un traseu social, ci în cele din urmă, estetic, literar sau cultural.

Paradoxal, legitimarea definitivă a modernismului s-a realizat printr-un demers negativ, prin fervoarea opoziției și prin anvergura antimodernismului, dublul său complementar. Antimodernismul survine ca o critică la adresa tendințelor inovatoare manifestate în spațiul cultural, propunând întoarcerea

spre centru și stabilizarea în proximitatea sa. Compagnon insistă asupra lucidității inovației pe care o aducea modernismul, precizând un aspect fundamental, „calitatea de antimodern nu rezidă în refuzul net al modernității, ci în atitudinea ambivalentă față de ea, într-o sfâșiere lăuntrică” (Compagnon 5). În ciuda faptului că modernismul a însemnat o nouă pagină în istoria literară, originile hispano-americe au constituit impedimentul major în acceptarea sa ca mutație fundamentală, pentru că resursele de care dispunea erau imense pentru tradiția literară (aproape) inexistentă a Americii Latine, reușind nu doar să se apropie de „meridianul Greenwich al literaturii” (Casanova 22), ci să îl schimbe. Modernismul „a fost întotdeauna antimodern, adică ambivalent, conștient de sine, a trăit modernitatea ca pe o smulgere” (Compagnon 16) și s-a răspândit prin efervescența combaterilor succesive, prin denunțări acide sau prin bătălii în câmpul literar, prin deziderate care veneau în contradicție cu noile axiome impuse.

Antimodernismul reprezintă o ipostază a modernismului, iar cei situați împotriva sa sunt, implicit, angrenați în el. Negând, ei autentifică inovația. Oponându-se, o teoretizează. Scriind împotriva ei, o valorifică. „Nu există modern fără antimodern” (Compagnon 19), pentru că „antimodernul în modern e însăși cerința libertății” (19). Intelectualii țărilor europene au fost antimoderniști în ceea ce privește modernismul hispano-american, pentru că nu erau pregătiți să accepte substituirea centrului literar în ceea ce privește o revoluție literară care aducea atât de multe schimbări, fiind închiștiți în prejudecățile anterioare, conform cărora nu se poate demara o mutație literară dintr-un spațiu limitrof, inferior, deși în centrul său se afla un cosmopolit, Rubén Darío, care încerca să mențină conexiunea cu Franța și Spania, atât prin activitatea sa literară, cât și prin cea publicistică.

Modernismul e, în fond, un schimb cultural, pe care fiecare țară îl adoptă în funcție de propriile trăsături și capacități. Problema e, de fapt, punctul de plecare al acestei mișcări literare. Istoria literară știa că orice schimbare pornește de la centru, unul european, care a fost, cel mai adesea, Franța. Nu doar Franța se opunea acceptării mișcării ca venind din teritoriul hispano-american, reducând-o la o simplă importare de simbolism și parnasianism, ci și restul țărilor europene și, implicit, Spania, deși tradiția celor două culturi s-a intersectat permanent de-a lungul secolelor. Fiind o revoluție a literaturii de limbă spaniolă, modernismul s-a confruntat cu cea mai puternică opoziție chiar în Spania, din cauza naționalismului exacerbat, ceea ce a dus la apariția unei grupări care s-a autointitulat „Generația 98”.

Modernismul și antimodernismul coexistă, se sprijină reciproc și asigură o înțelegere globală a unui fenomen fundamental. Deși cosmopolitismul este una dintre coordonatele esențiale ale modernismului, în Spania și în Franța încă exista un pronunțat caracter individualist, naționalist. Se respingeau orice modificări care nu aveau punctul de plecare în propriul teritoriu, fiind considerate încercări de alterare a istoriei literare. Cu toate acestea, antimodernismul a (re)unificat cultura hispano-americană și cea spaniolă, iar modernismul a beneficiat de recunoaștere la nivel mondial. Paradoxul constă în modul de autentificare a modernismului, pentru că legitimarea și transnaționalizarea lui au avut loc prin contestatarii ei, care alcătuiau, de fapt, fundalul cultural de care avea nevoie acest fenomen pentru a se înscrie în istoria literară, „antimodernitatea antimodernilor” (Compagnon 12) constituind „adevărata și durabila lor modernitate” (12).

Transnaționalizarea unei mișcări literare este susținută prin diverse strategii, dar în cazul modernismului, aceasta întârzie (încă) din pricina inadvertențelor asupra relației dintre culturile periferice și cele centrale. Cu toate acestea, bazându-ne

pe rețeaua de conexiuni pe care o formează modernismul pe harta literaturii și pe redefinirea frontierelor literare pe care o realizează David Damrosch, e importat să precizăm că transnaționalizarea se sprijină pe dezideratul conform căruia „comunitățile și mișcările literare larg dispersate pot împărtăși lucrări din întreaga lume” (Damrosch 7), indiferent de criteriile ierarhice, extra-literare. Tocmai pentru că sunt exterioare, ele nu pot fi decisive (Blaga 261-275).

Astfel, studiul de față reconfigurează poziția Americii Latine în cartografia literaturii mondiale, considerând că această oferă cadrul necesar pentru circulația ideilor și pentru schimburile literare, devenind o strategie de rescriere a textelor ce formează istoria. Stabilitatea sistemelor este relativă, ele nu sunt atotsuficiente, iar periferiile au forța de a deconstrui suveranitatea centrelor prin faptul că pot concura orice structură teritorială și orice tradiție literară, deoarece beneficiază de o mai mare libertate și o evoluție accelerată, în nevoia de anulare a decalajului temporal. În acest demers, valorifică cosmopolitismul și poliglotismul, care stau la baza unei recunoașteri transnaționale, acțiunile moderniştilor fiind îndreptate spre ilustrarea forței unei națiuni recent stabilizate, care a ieșit de sub secole de dominație și de subordonare. Studiul de față recuperează „pluriidentitatea” unui teritoriu mobil, o literatură care se compune din trăsăturile particulare ale unor culturi marginalizate din pricina statutului și a fragmentărilor cauzate de confruntări politice.

Cercetarea de față analizează modul în care culturile (semi)periferice contribuie la afirmarea unui nou curent literar, pe măsură ce își construiesc propria identitate, reevaluând, din acest punct de vedere, originile unui concept impus în istoria literară pe alte filiere. Născut în urma fragmentărilor la care a fost supusă America de Sud, modernismul reprezintă o macrostructură tipologică, o revoluție provocată de decalajul

față de literatura europeană, a cărui evoluție cunoaște numeroase inadvertențe, noduri tensionale și articulări contradictorii, care au meritul de a-i autentifica forța și răspândirea la nivelul hărții literare. Astfel, modernismul și-a depășit condiția de fenomen literar, devenind o mutație cu influențe la nivelul culturilor globale, pe care le-a determinat să se analizeze și să se alinieze noului prezent, o mutație transplantată de europeni. Reevaluarea originilor modernismului are rolul de a recupera critic influența scriitorilor hispano-americani asupra literaturii din Europa, al căror demers de configurare a identității echivalează, în fond, cu o revoluție dinspre particular spre universal, dinspre periferie spre centru.

Bibliografie

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of Nationalism, revised and extended version*. London, Verso, 1991.
- Blaga, Lucian. *Trilogia culturii*. București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Călinescu, Matei. *5 fețe ale modernității*. trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, București, Editura Polirom, 2017.
- Candido, Antonio. *Literatura y sociedad*, México, Editura Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Casanova, Pascale. *Republica mondială a literelor*. trad. de Cristina Bîzu, București, Editura Art, 2016.
- Compagnon, Antoine. *Antimodernii*. trad. de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, București, Editura Art, 2008.
- Cornis-Pope, Marcel, Neubauer John (ed.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and the 20th Centuries*. vol. I-IV, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2004-2010.

- Damrosch, David (ed.). *World Literature in Theory*. Hoboken, Willey Blackwell, 2014.
- de Onís, Federico. *Sobre el concepto del modernismo*. Madrid, Gredos, 1974.
- Drace-Francis, Alex. *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity*. London-New York, Tauris Academic Studies, 2006.
- Dumitru, Teodora. *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*. București, Muzeul Literaturii Române, 2016.
- Ďurišin, Dionýz. *Theory of Interliterary process*. translated by Jessie Kocmanová and Zdeněk Pištek, Bratislava, Slovak Academy of Sciences, 1989.
- Ferrada, Ricardo. *El modernismo como proceso literario*. Revista Literatura y Linguística, Numero 20.
- Modoc, Emanuel. *Internaționala periferiilor*. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020.
- Montaldo, Gabriela, apud Marta Puxan-Oliva, Annalisa Mirizio. "Rethinking World Literature Studies in Latin American and Spanish Contexts". *Journal of World Literature* 2, 2017.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. London - New York, Editura Verso, 1998.
- Paz, Octavio. *Copiii mlaștinii*. trad. de Rodica Grigore, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2017.
- Rosengerg, Harold. *La tradition du nouveau*. Paris, Editions de Minuit, 1962.
- Sapiro, Gisèle. „The Transnational Literary Field between (Inter)-nationalism and Cosmopolitanism”. *Journal of World Literature* 5, 2020.

WEBOGRAFIE

Jameson, Fredric. *A singular modernity*. London-New York, Verso, 2012, accesibil la <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-A-Singular-Modernity-Essay-on-the-Ontology-of-the-Present-2002.pdf>, consultat la 18 octombrie 2021.

NOTE

xxiii concept geografic aculturalizat la care vom mai reveni pe parcursul acestei lucrări pentru a desemna punctul de intersecție al literaturilor, centrul

xxiv Matei Călinescu privește modernismul într-o (prea) strâns legătură cu spațiul literar francez, considerându-l doar „o sinteză a tuturor tendințelor înnoitoare majore care s-au manifestat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța (Călinescu 86), în timp ce Pascale Casanova restrânge „modernismo”-ul hispano-american la un transfer al resurselor literare franceze în spaniol.

xxv Antonio Candido definește această insuficiență prin „inexistența, dispersarea și precaritatea publicului disponibil pentru literatură, din cauza numărului mic de lectori reali, apoi „lipsa mijloacelor de comunicare și difuzare (edituri, biblioteci, reviste, ziare), imposibilitatea specializării scriitorilor în munca lor literară, efectuată de obicei ca preocupare marginală (Ca-

DOI: 10.2478/clb-2022-0003

***EU-TOPHILE. JOC, COLECȚIONARE ȘI
MULTIPLICITATE ÎN CONSTRUCȚIA
POSTURALĂ A SIMONEI POPESCU***

Ștefania Sârbu

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca
stefania.sarbu@stud.ubbcluj.ro

Abstract

The study aims to analyze the way in which the posture of the Romanian contemporary writer Simona Popescu is created, based on concepts in the field of postural analysis, as posture and ethos, theorized by Alain Viala and Jérôme Meizoz. With emblems as exuviae, Matryoshka doll, Rubik's cube, the image of the collage dilettante, or the one of postman Cheval, the self-image constructed, by discursive means, by Simona Popescu is one of the adult-child, who keeps childhood and youth as defining layers of the mature person's identity. The writer's fascination with Gellu Naum's figure, the subject of her doctoral research, is justified mainly by her interest in collage and by the possibility of using this technique as the instrument of construction of her figure as a writer (the account of her childhood is seen as an attempt to stage surrealism). The analyzed corpus highlights also as representative of Simona Popescu the collector's figure – even the toy collector's figure, for the analysis of which will be used Walter Benjamin's famous texts about childhood and dolls (Enfance. Eloge de la poupée et autres essais).

Keywords: posture, adult-child, game, multiplicity, collector.

Poetă, prozatoare, eseistă, profesoară universitară, Simona Popescu este o prezență constantă pe scena literară românească începând cu anii '90, când, la puțin timp după debut, intră în manualele școlare. Cea mai cunoscută operă a sa, romanul *Exuvii* (1997), este și cea care oferă cheia de lectură pentru întreaga creație și pentru modul în care autoarea își construiește poziția în câmpul literar. Exuviile, în original învelișurile pe care unele animale le lasă la ieșirea din pupe, capătă la Simona Popescu o altă conotație, ajungând să denumească trupurile, identitățile din trecut ale individului, pe care însă acesta nu le îndepărtează, ci le păstrează în sine. Acest simbol intră în relație cu alte imagini, contribuind la crearea unei posturi de adult-copil, dominată de multiplicitate. În acest context, opera literară, dar și discursul nonliterar al Simonei Popescu vor fi tratate cu ajutorul instrumentelor oferite de analiza posturală, care permit ilustrarea legăturii dintre propozițiile rostite în plan cultural și scriitoarea care se rostește sau, în termenii autoarei, ilustrarea „eului” care leagă opera iluzorie de viața nedefinibilă (266).

Principalul instrument teoretic utilizat va fi conceptul de postură, teoretizat de Alain Viala, care afirmă că postura reprezintă „expresia unui cod social”,^{xxvi} presupunând adaptarea la un context („Posture”). Totodată, reluând o idee exprimată anterior, el definește postura „ca «un mod de a ocupa o poziție» ... și de a-și ajusta atitudinea la această poziție” („Posture”).^{xxvii} Astfel, lucrarea de față se va concentra asupra modului în care Simona Popescu se raportează la poziția pe care o ocupă în câmpul literar. În același timp, un concept-cheie în analiza posturală este ethosul, despre care Alain Viala susține că „este imaginea de sine pe care oratorul (în original) și (prin extensie) orice vorbitor – și deci în particular orice scriitor – o dă despre el în enunțările sale” („Posture”).^{xxviii}

Materialul discutat în cazul Simonei Popescu corespunde atât discursului verbal, care presupune întotdeauna un ethos, cât

și semnelor non-verbale, deopotrivă importante în construcția posturii, în acord cu observațiile lui Alain Viala („Posture”). Pe de o parte, vor fi analizate texte nonficționale (prefețe, interviuri), de graniță (specia „critificțiunii”, prin care se definește) și ficționale. În privința celor din urmă trebuie specificat că, dacă poezia este considerată un discurs direct, care reflectă în mare măsură postura de scriitor, în cazul prozei există limitări în privința relaționării ei cu analiza posturală. Totuși, Jérôme Meizoz arată, în *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, că textele ficționale pot fi luate în considerare dacă „personajele delegate” (28)^{xxix} reflectă „valorile ilustrate de alegerile”^{xxx} autorului (29). Denis Saint-Amand și David Vrydaghs subliniază, de asemenea, importanța operelor ficționale în analiza posturală prin crearea personajelor-dublu ale autorului, „împărțind același prenume, unele fațete ale traiectoriei sale, o ideologie comparabilă”,^{xxxi} care fac ca autorul și personajul să nu mai fie două entități clar delimitate (12). Nu în ultimul rând, se vor aduce în discuție materiale audio-vizuale în care se pot observa aspecte ce țin de sfera construcției acționale a posturii.

Adultul-copil. Jocuri și jucării – simboluri ale multiplicității

Un moment reprezentativ în construcția imaginii de autor a Simonei Popescu îl constituie, deja, volumul de debut, *Xilofonul și alte poeme*, apărut la editura Litera în 1990. Titlul este sugestiv nu doar pentru acest volum, ci și pentru întreaga activitate de scriitoare a Simonei Popescu, xilofonul fiind un instrument-simbol al copilăriei, pe care scriitoarea va încerca în mai multe feluri să o păstreze. În cuvânt-înainte la antologia din 2004, *Juventus și alte poeme*, Simona Popescu mărturisește că la cinci ani primise un xilofon de lemn la care însă nu învățase niciodată să cânte, deoarece „e greu, deși, altfel, simplu”

(*Juventus* 8). Remarca sugerează dificultatea copilăriei idealizate de adulți, dar devine reprezentativă și pentru discursul ei, care se vrea familiar, dar se complică prin metafore. Poeziile din primul volum oferă imaginea unui copil fragil ascuns în corpul unui adult în devenire („eu sunt un animal în schimbare” [*Juventus* 28], *Xilofonul*), căruia i se cere maturizarea („«Dar dragă nu mai ești copil» mi-a spus/«Dar dragă nu mai e un copil» a spus mamei.” [*Juventus* 21], *Scene din orașul cu străzi înguste*; „pe ce lume trăiești/pe ce lume trăiesc/când o să-ți vină mîntea la cap/când o să-mi vină mîntea la cap/nici o supă nu știi să faci vai de bărbatul tău/vai de bărbatul meu” [*Juventus* 31], *Xilofonul*). Versurile vădesc discursul clișeist al adultului, dar și revolta copilului, care se opune maturizării, mimând-o. Ideea mimării va reapărea în romanul *Exuvii*, unde personajul-delegat, de 28 de ani, afirmă că nu înțelege maturitatea și este uimit că uneori reușește să o simuleze cu succes (12). Este vorba și aici tot de un joc, la fel cum se întâmplase în primul volum. Pe lângă împletirea ludicului cu seriozitatea, apare, în mottoul poemului *Xilofonul*, și ideea centrală a posturii, care implică straturile din care este format corpul copilului fragil: „Goluri și plinuri: casa trupul/ în mijlocul unui anotimp umed și cenușiu/ sunt un miez viu în nesfârșite învelișuri/ de carne grăsimie piele lână beton vopsea de aer/ de ceață/ și bat cu ciocănelele de lemn într-un xilofon” (*Juventus* 24).

Al doilea volum al Simonei Popescu este unul colectiv, în care poeziile ei apar alături de cele ale colegilor din Grupul de la Brașov, Andrei Bodiș, Caius Dobrescu și Marius Oprea. Poeziile pe care le semnează în *Pauză de respirație* reflectă experiențe ce definesc tinerețea, căutare și confuzie („eu am venit pe lume/ca să nu înțeleg nimic/și să încurc pe alții” [Bodiș et al. 23], *Elice*), orice eveniment, precum o serbare națională din vremea comunismului, fiind resimțit în mod extrem la nivel somatic („picioarele au să tremure/și sîngele se va urca la

cap/plămîinii n-au să țină/fața se va învineți” [26], *Cursa*). Continuă astfel ipostazierea în copilul-adolescent fragil, pierdut într-o lume dură. Volumul reflectă și o postură colectivă creată de cei patru tineri scriitori. Simona Popescu afirmă într-un interviu că întâlnirile ei edificatoare au fost la 16 ani cu cei trei colegi ai săi („Nici măcar...”) și prezintă grupul ca pe „trei băieți și-o fată [care] credeau în poezie atunci, ca și-acum” („Bande à part”). Primii lor ani de literatură sunt definiți drept o „bâjbăire luminoasă” prin „stepa literaturii”, o căutare în care plecaseră împreună („Nici măcar...”), care se reflectă și în volumul colectiv. De altfel, scriitoarea afirmă că grupul nu a avut inițial un program, ci „o ideologie difuză și un comportament public care venea din niște instincte bune – sinceritatea, autenticitatea, directetea, oroarea față de minciuna de orice fel (inclusiv față de minciuna literaturii, minciuna metaforei etc.), față de... fofilare, față de făcutul de plecăciuni la mai mari, nevoia de puritate, de demnitate” („Bande à part”). De aici se desprind două trăsături principale ale celor patru scriitori: pe de o parte, autenticitatea, iar pe de altă parte, revolta.

În ceea ce privește autenticismul, Simona Popescu îl asociază cu mașcrismul, postură creată de cei patru colegi în timpul anilor de liceu: „*Scriu ca și cum m-aș scrie!* Literalmente și în toate sensurile! Am rămas fideli autenticismului pînă azi” („Bande à part”). De asemenea, afirmă că poezia lor este „foarte autobiografică” și că realitatea nu trebuie transformată pentru a transmite emoție, pentru că „realitatea conține TOTUL, că e emoționantă, dacă o privești de-adevăratelea” („Bande à part”). În schimb, în legătură cu spiritul de revoltă poate fi pusă afirmația Simonei Popescu conform căreia cei patru scriitori sunt uniți de „un fel de adolescentism. E salvator!” („Bande à part”). El este vizibil și în fotografiile de pe coperta a patra a volumului (figura 1), în care cei patru prieteni apar acoperindu-și gura, ochii, urechile și nasul, într-o expresie a sațietății față de

regulile lumii adulte. Acest stil adolescentin se păstrează pe parcursul vieții și al creației ei, fiind identificabil în critica adusă unui sistem literar învechit, într-o anumită lejeritate a discursului, în curiozitate, în interesul față de diverse forme de artă, în valorificarea tinereții.

Aceasta din urmă este vizibilă în romanul colectiv *Rubik*, scris de studenți sub îndrumarea ei, în prefață ea descriind atmosfera dorită și obținută la întâlnirile „rubicilor”: „o atmosferă relaxată, cu adevărat studențească, în care să existe și prietenie și încredere, și un fel de bun-simț” (Boureanu et al. 7), care se observă și în videoclipurile de pe DVD-ul care însoțește cartea. În acest context, ea își dorește anularea propriei autorități și integrarea printre tineri, păstrându-și totuși un rol de inițiator, care reiese și din faptul că ea are ideea titlului și scrie primele pagini ale romanului-experiment. Relevantă este ipostaza în care se plasează scriitoarea când mărturisește, în legătură cu un moment de neîncredere a studenților în rostul romanului: „M-am simțit atunci (și nu doar atunci!) ca un *coach* care trebuie să lucreze mai mult la psihologia echipei decât la tehnicile de joc” (Boureanu et al. 21).

Rolul de antrenor, de îndrumător integrat printre tineri se leagă, de altfel, de organizarea cursurilor de scriere creativă la Universitatea din București, unde este profesoară, romanul *Rubik* fiind, de fapt, un rezultat al acestei activități. În acest context, se poate vorbi despre ethosul artizanal asociat posturii Simonei Popescu, ea acceptând, după solicitările mai multor studenți, să predea tehnici de scriere a literaturii. Refuzul inițial, repetat, este motivat de scriitoare prin ideea că un cenaclu „clasic” nu își mai avea locul după 1990, dar și prin dezamăgirea pe care i-o provocaseră cenaclurile din care făcuse parte înainte de 1989, ai căror foști membri ajunseseră la compromisuri după căderea fostului regim (Boureanu et al. 5). Ipostaza în care se așază este, în schimb, cea de fostă studentă care a simțit nevoia

de libertate, devenită profesoară implicată, care încearcă să își ajute studenții, cu idei curajoase, precum inițierea unui masterat de scriere creativă, ce conturează imaginea unui adult-tânăr, răzvrătit („Scriere creativă...”). Dezacordul față de ordinea încetățenită și dorința de a inova sunt completate de entuziasmul pe care îl trăise în studenție, în campusul Grozăvești, dar pe care continuă să îl primească de la studenții ei ca dar „fără de care nu pot merge mai departe” și prin care își îndeplinește și rolul: „Cred că ăsta e rolul meu pe lume, și ca scriitoare, și ca profesoară, și ca mamă: să fiu veghetoarea care face în așa fel încât oamenii (de orice vârstă) să fie feriți de urâtul lumii, să nu cadă în prăpastia ei” („Cred că ăsta e rolul meu...”). Entuziasmul este, în același timp, și, cu termenii Ruxandrei Cesereanu, „ideea completă/supremă/maximă” în care crede (Cesereanu et al. 131), care domină dialogul ludic dintre cele două prietene, transcris în *Poveste despre prietenie*.

Imaginea adultului-copil este evidențiată în romanul *Exuvii*, al cărui titlu a ajuns să fie asociat în primul rând cu numele Simonei Popescu și, după cum mărturisește, să fie „cuvântul ei” (311). Ipostaza principală a personajului-dublu din roman este cea de adult-copil, care nu s-a despărțit de propriul trecut, acesta rămânând parte din prezent sub forma unor straturi definitorii pentru identitatea omului matur. Raportul adult-copil este definit altfel decât în mod obișnuit: „Tu ești mugurul tânăr, iar el, copilul – trunchiul bătrîn al coralului, statornic, solid”; „Supraeul tău e un copil. Puternic, impasibil, feroce. Un copil indiferent și rece” (9). Copilul este deci baza, rădăcina care susține ramificațiile individului și care nu îi permite desprinderea de copilărie. În acest sens, păstrarea copilăriei este un fapt logic, dar care li se întâmplă puținor oameni, astfel încât una dintre condițiile existenței personajului este izolarea, singurătatea, relaționată cu tăcerea, cu neparticiparea, din cauza căreia a fost catalogată drept copil încăpățânat: „În-căpățânat –

adică a sta cuibărit în căpățâna ta, a sta acolo baricadat, ascuns după carcasa de plumb a tăcerii” (135). Totodată, copilăria este văzută ca sumă de violențe și confuzii, pe care personajul le caută și chiar le provoacă prin jocurile cu copiii, prin colindarea locurilor misterioase, prin lectura unor cărți pe care nu le înțelege, autodefinindu-se ca „vânător de senzații” (130). Cunoașterea adevărată este cea din copilărie, în care toate simțurile erau implicate, și nu cea prin intermediul cărților, pe care o percepe ca pe o otrăvire. Astfel, romanul este dominat de o prezență fizică, definită prin acumularea straturilor unui organism viu: „mă simt un fel de matrioșcă, un fel de mamă uriașă, o mamă-copil, care ține în creierul ei masculin, ca matrioșka în burtă, o grămadă de homunculi, de păpuși, de creaturi care nu mai există, care nu există încă, din ce în ce mai bătrâne și într-un fel din ce în ce mai copilăroase, poate până la baba măruntă, scofâlcită care va fi și cea mai neajutorată, mai copil decât toate” (18). Matrioșka devine, de altfel, la Simona Popescu, un simbol al multiplicității, revenind în discursul prozatoarei. Tot în *Exuvii*, matrioșka este asociată și scriiturii proprii: „Principiul scriiturii mele. Unul dintre ele. Încerc să scot dintr-o simplă peliculă mai multe sfere-bebelușe. Știu că fiecare balon mai conține încă altele și fiecare dintre ele – altele. Concatenări. Puncte disponibile. Scriitura mea seamănă cu mine. Baloane-matrioșka” (308-9). Într-un interviu video din 2015, Simona Popescu revine asupra ideii și, scoțând dintr-o pungă o păpușă rusească, își avertizează cititorul că aceasta este o metaforă pentru cărțile ei, care sunt citite separat, dar care fac parte dintr-o singură carte („Ce mai faci, scriitorule? - partea întâi”). Întregul interviu, în trei părți, este o reprezentare de sine prin obiecte care definesc cărțile ei și pe cele pe care le iubește, toate fiind jucării sau fiind reconsiderate ca jucării. De altfel, autoarea preia de la Nabokov prezentarea capodoperelor ca „jucării cu mecanism ascuns”, înlocuind însă termenul

„capodoperă” cu cel de „carte”. Punerea în scenă se realizează printr-un limbaj simplu, care se dorește înțeles de copii, iar ipostaza de copil preocupat să își prezinte jucăriile este susținută de jocul actoricesc al Simonei Popescu, dominat de seriozitate. Se poate observa astfel și la nivelul construcției acționale seriozitatea copilului descris în *Exuvii*: „cu buzele strânse și puțin încruntată, ca întotdeauna, ca acum” (24). Păpușa matrioșka apare însă implicit și pe coperta volumului *Juventus și alte poeme* (figura 2), care alături de fotografiile ale scriitoarei de la diferite vârste, desfășurate asemenea figurinelor ascunse în jucărie. Alegerea scriitoarei de a face publice prin intermediul copertei antologiei sale fotografiile care prezintă evoluția ei din prima copilărie până la maturitate indică preocuparea pentru construirea unei posturi definite prin multiplicitate și prin relația strânsă dintre diferitele stadii ale vieții ei.

O altă jucărie care devine emblemă a discursului Simonei Popescu este cubul rubik, care creează un alt tip de imagine decât matrioșka. Cubul rubik este prezent explicit în special în romanul colectiv din 2008. La îndemnul ei, studenții de la universitate, cărora li se alătură și alți tineri, se implică într-un proiect comun prin care să se concretizeze cursurile de scriere creatoare, începând să scrie despre ceea ce știu și având o regulă de bază: „chiar dacă «o împăturire eșuează», să nu devină nerăbdător, ci să rescrie textul («revederea etapelor trecute», de-re-pliere, revenire, reconstrucție etc.) până convine majorității” (Boureaux et al. 12). Rescrierea și adaptarea textelor individuale la suprastructura comună este echivalentă rotirii fețelor cubului, constituite din pătrate în culori diferite, ce corespund stilurilor diferite ale autorilor. Structura de cub rubik este dată de multiplicitatea discursurilor și de dinamica acestora, de nevoia de mișcare continuă. Simona Popescu transferă din propria creație în romanul colectiv ideea de multiplicitate, sugerată în repetate rânduri prin diferite sintagme: „Nu Narațiunea, ci

micronarațiunile!”, „«rizomitarea» noastră (in)voluntară”, „(rubik)haosmos”, „spiritul rubikiot” (14), „romanul firelor, scamelor, înfiripărilor” (15), roman „multiclickabil” (26). Multiplicitatea desemnată prin cubul rubik este relaționată cu posibilitatea combinațiilor infinite ale elementelor constitutive ale operei sau ale individului.

Sub semnul lui Gellu Naum. Colajul ca modalitate (poetică) de structurare a vieții

Este posibil ca multiplicitatea care ajunge să caracterizeze postura scriitoarei să fi fost asumată ca o consecință a influenței pe care Gellu Naum a avut-o asupra ei. De asemenea, elogiul adus tinereții și suprapunerea dintre poezie și viață sunt principii pe care Simona Popescu le regăsește și în operele suprarealiștilor și, în special, în opera lui Naum, la care se raportează ca la un model.

Simona Popescu scrie două cărți despre suprarealism și despre cel care a influențat-o cel mai mult: *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum* (2000) și *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum* (2004). Ambele sunt nu texte de critică literară, ci de „critificțiune”. După cum mărturisește în cuvânt-înainte la *Clava*, termenul de critificțiune îi aparține prozatorului american Raymond Federman și reprezintă „unul dintre puținele feluri de a vorbi adecvat despre cineva care a declarat că poezia lui este *un mod de viață*. Un fel de a scrie evitând cele două capcane: biografismul plat și critica literară — amândouă, din punctul de vedere al unui suprarealist, antipoetice” (6).

Fragmentul relevă poziționarea fermă împotriva celor două forme de raportare la un autor, Simona Popescu propunându-și să facă un alt fel de critică, în care să intre ca scriitor de ficțiune, nu în calitate de critic literar. Alegerea i-a fost influențată de suprarealism așa cum a ajuns să îl perceapă

după discuțiile cu Gellu Naum. Întâlnirea cu el s-a produs în 1987, pe când avea 22 de ani, cu prilejul discutării lucrării ei de licență, în care scrisese despre poezia lui. Dialogurile însă au mers în altă direcție, Naum opunându-se discursului critic și modului în care tânăra absolventă învățase să vadă literatura. Astfel încât Simona Popescu afirmă, în prefața *Salvării speciei*, că: „Nu mai citeam pentru o lucrare, nu mai citeam ca să-l «înțeleg» mai bine pe Gellu Naum, nu mai citeam ca să cunosc, ci, cu o vorbă de-a lui, doar ca să «recunosc»” (9). Această recunoaștere se observă în paginile în care autoarea prezintă fragmente din copilărie ca pe o punere în act a unor procedee suprarrealiste sau în cele în care mărturisește că în adolescență se regăsea în revolta și în spiritul tineresc al suprarrealiștilor, în operele cărora se refugia de una singură pentru a evada din realitatea comunistă.

Un aspect relevant pentru construcția imaginii de sine a autoarei ține de modul în care scrie aceste cărți, care sunt relatări ale discuțiilor cu Naum, dar replicile lui sunt reinterpretate, la ele adăugându-se notițe ale ei, idei apărute în urma altor lecturi, fragmente din propria viață, puse laolaltă în dezordine în atelierul de creație. Simona Popescu ajunge să se întrebe cât din ceea ce a scris este despre Gellu Naum și cât despre ea însăși și afirmă: „Nu mai urmăream, așadar, temele reprezentative pentru suprarrealiști ..., ci mai ales teme precum *copilăria, plictisul, singurătatea, autenticitatea, «geniul tinereții», senzorialitatea, corporalitatea*. Adică... temele mele” (*Salvarea* 10). Ea alege să se definească drept „un fel de poștaş Cheval” (*Clava* 11), acesta fiind o persoană reală despre care aflase tot prin intermediul suprarrealismului, un poștaş francez care a adunat timp de zeci de ani pietre din care a construit un *Palat ideal*, fără să fie un cunoscător al regulilor arhitecturale. Imaginea în care se construiește ar fi, pornind de aici, una de *colajist diletant*.

Colajul, montajul suprarealist de fragmente aparent fără legătură este o tehnică a construirii imaginii de sine. *Clava* este o alăturare de replici și de idei ale lui Naum în același cadru cu interpretările lor și cu fragmente din opera lui relevante pentru autoare în momentul scrierii și al rescrierii. De altfel, Simona Popescu afirmă că lucrurile capătă alte sensuri prin „acumulări”, „reveniri”, „reinvestiri”, „redundanță” (34), astfel încât scrisul reprezintă o permanentă reconfigurare. În final, prozatoarea numește demersul „*ficțiunea mea*”, întrebându-se cât de fidelă este ea realității (148). Așadar, raportarea la Naum este una narcisică, de vreme ce spunerea despre el devine o spunere de sine.

Idea de joc apare și în raportarea la Gellu Naum. Limbajul lui se distinge printr-un joc de „învăluiri-dezvăluiri” (33), pe care Simona Popescu îl preia, adoptând o exprimare simplă, dar dominată de imagini și de asocieri neobișnuite, în stilul poetic pe care tot modelul ei i-l insuflă, tradus în ideea că realitatea este emoționantă, poetică în sine. Despre adevărații poeți, Naum afirma: „«Ăștia toată viața lor și-au văzut de treabă, neștiuți de nimeni și fericiți. Construiau animale de frunze, figurine de ceară sau de hârtie cărora le asamblau și câte un suflet, reverii săpate în piatră sau mai știi eu ce. Își împodobeau grădina și casa.» Acest gen de oameni îi inspirau cu adevărat respect. De la el am aflat prima dată de minunatul poștaș Cheval și de Palatul său Ideal” (33). Poetul este pus sub semnul jocului, însă i se asociază și rolul de „întrebător”: „Poetul nu e nici un explicator, nici un pedagog, nici un predicator, ci mai degrabă un «întrebător», un «*creator de disponibilități*» – pentru el și pentru ceilalți” (82). Rolul pe care autoarea însăși și-l atribuie în calitate de profesoară, dar și de îndrumătoare a tinerilor scriitori, acela de antrenor și de prieten al tinerilor, de adult răzvrătit derivă din statutul poetului așa cum este definit de Naum, poetul având menirea de a interoga ordinea încetățenită.

Colajul este însă preluat de Simona Popescu nu doar din opera lui Gellu Naum, ci și din viața lui, dusă după principii poetice. Relevantă este imaginea casei lui Naum de la Comana, asupra căreia autoarea insistă și care este construită prin alăturare de obiecte, având ca simbol un poem-tablou-colaj, *Avantajul vertebrelor*. Combinarea fragmentelor de spațiu este completată de combinarea momentelor diferite, acestea unindu-se prin aceeași tehnică a colajului, care corespunde păpușii matrioșka regăsită la Simona Popescu: „Ca în colajele suprarealiste, diacronia se transformă în sincronie, timpuri și spații diferite ocupă același plan”, datorită nostalgiei poetului „după cele invizibile, trecute, viitoare sau imaginare” (99).

Colajul se regăsește deci obsesiv în discursul Simonei Popescu. În *Exuvii*, copilăria este recreată prin colajul de amintiri, desprinse din caiete, desene, fotografii, povestiri ale altora. Motivarea scrierii este formulată în legătură cu o căutare, cu alăturarea fragmentelor, dar și cu încercarea de ordonare: „Privesc pe un ecran uriaș un conglomerat, un șist. Caut sedimentele vechi. Filoane. Vechi trăiri, ale trupului și minții. Un vast colaj. O junglă suprarealistă. Proiectez o hartă ca să mă descurc mai ușor” (19-20). *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie* este un volum care îmbină liricul, epicul și dramaticul, cu o vastă secțiune de subsol, pe modelul *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu, și cu un DVD pe care sunt înregistrate secvențe ale cărții citite de autoare. În acest fel, ea se prezintă și prin voce și prin jucarea propriului text.

O altă lucrare reprezentativă pentru postura Simonei Popescu este și *Autorul, un personaj*, carte scrisă pe baza tezei de doctorat, dar depășind-o cu mult, integrând fragmente care nu își găsiseră locul în discursul academic, sistematizat. Scriitoarea afirmă: „dorința mea de a face o carte... de-a mea, în prelungirea căutării mele de scriitor ... Mi se părea că autorul *trebuie* salvat (nu doar opera!) și că asta o poate face, în felul lui, mai ales un

alt scriitor”, în cartea scriitorului devenit teoretician subsolul apărând ca „text secund, literar, opus formatului academic” (*Autorul* 276). Cartea reprezintă un răspuns personal la întrebarea „ce este un autor?”, demersul fiind, la rândul lui, marcat de subiectivitate și de căutarea omului din spatele operei literare. Privirea asupra ei înseși prin privirea asupra altor scriitori, accentuata personalizare a discursului teoretic indică un mod narcisic de raportare la sine prin ceilalți, prozatoarea neîncetând să amestece textele citite cu propriile idei și formând astfel un dialog cu alți autori, regăsit în formula scrierii „împreună cu autori dragi mie, afini” (283).

Colecționarea de jucării

În discursul Simonei Popescu sunt evidențiate imaginea copilăriei, dominată de simboluri ludice, dar și figura colecționarului, altă expresie a multiplicității, care se regăsește în opera teoreticianului Walter Benjamin, în textele despre copilărie și despre jucării.

Una dintre imaginile care leagă opera Simonei Popescu de textul lui Walter Benjamin, *One Way-Street*, este cea a copilului care se izolează de lume prin lectură: „În-căpățânat – adică a sta cuibărit în căpățâna ta, a sta acolo baricadat, ascuns după carcasa de plumb a tăcerii” (*Exuvii* 135). Benjamin observă comportamentul copilului care aspiră la o carte și care, odată ce a luat-o în mână, se confundă cu ea, trăind în același ritm cu eroii săi (*Selected Writings 1* 463). În *Children’s Literature*, teoreticianul prezintă problemele cu care se confruntă genul literaturii pentru copii și impactul pe care ea o poate avea asupra acestora: „Nu citim ca să ne sporim experiențele; citim ca să creștem. ... în timpul lecturii ei [copiii] absorb; ei nu empatizează. Lectura lor este mult mai mult legată de creșterea lor și de sentimentul lor de putere decât de educația lor și de cunoașterea lumii” (*Selected Writings 2* 255-56).^{xxxii} Această

idee este prezentă și în legătură cu nevoia naratoarei din *Exuvii* de a citi nu cărți pentru copii, ci cărți care îi dau sentimentul de nesiguranță, de amețală, care o intrigă, printre ele aflându-se cărțile științifice, unde găsește „marea confuzie, sclipitoare, năucitoare” căutată (62). Naratoarea afirmă că se recunoaște doar „în cărțile celor ce scriu despre ei, numai despre ei, o singură dată, într-o singură carte. Nu jurnale, nu memorii, ci țesătura de culori și de întuneric pe care întotdeauna o recunoști și în care pâlpâie uneori efemerele fulgurații ale vieții adevărate” (17).

Complementară figurii copilului izolat în cărți este astfel imaginea „vânătorului de senzații” (*Exuvii* 130), care căuta cruzimea din jocurile copiilor și amețala din văgăuni: „În văgăuni am învățat să trăiesc în capul și în corpul meu, să cunosc puterea nimicului dezordonat, frica nemotivată, frumusețea gratuității. Și-ar mai fi ceva: acolo am descoperit prima dată fascinația invizibilului, forța cu care el se întrupează, dansează și te ajută să vezi” (134). Un simbol care corespunde acestor senzații este caruselul, definit de Benjamin ca „teren nesigur” (*Selected Writings I* 465),^{xxxiii} dar pe care copilul simte că îl poate stăpâni. Caruselul repetă în același timp o istorie prin simbolurile animalelor care se rotesc, istorie pe care copilul are capacitatea de a o simți: „Eterna recurență a tuturor lucrurilor a devenit de mult înțelepciunea copilului” (*Selected Writings I* 464).^{xxxiv}

Vânător este considerat și copilul-colecționar: „El vânează spiritele a căror urmă o simte în lucruri; între spirite și lucruri, trec ani în care câmpul lui vizual rămâne neatins de oameni. Viața lui este ca un vis: el nu cunoaște nimic statornic; totul pare să fie întâmplător” (*Selected Writings I* 465).^{xxxv} Senzațiile pe care le trăiește și pe care le colecționează copilul din *Exuvii* se încadrează în aceeași serie a „spiritelor” și a „lucrurilor” trecătoare: „Trăiam în lumea asta orizontală și fojgăitoare,

fremătătoare, în care făceam mereu noi cuceriri, noi descoperiri” (38). Esența colecționarului este ilustrată de Benjamin astfel: „Adevărata, necunoscuta pasiune a colecționarului este mereu anarhică, distructivă. Dialectica ei este, de fapt, a combina fidelitatea față de obiect, față de ceea ce este unic, față de ceea ce este el în sine, cu protestul încăpățânat și subversiv împotriva a ceea ce este tipic, clasificabil. Raportul cu un obiect cu scopul de a-l poseda asumă conotații total iraționale” (*Opere complete* 10).^{xxxvi} Colecționarea, care apare în *Elogio della bambola* în legătură cu nostalgia față de păpușile create de țărani, simple, lipsite de atractivitatea celor care le-au înlocuit pe piață, presupune deci o tensiune derivată din atașamentul față de fiecare element colecționat. În cazul Simonei Popescu, ideea se reflectă în poetica detaliilor, a elementelor dispartate care sunt sintetizate pentru ca apoi să fie regretată absența din ansamblu a celorlalte. În acest fel, ansamblul se modifică mereu, iar stabilitatea lasă loc dinamicii.

Concluzii

În *Autorul, un personaj*, Simona Popescu oferă definiția cărții: „o carte, așa cum o gândesc eu, nu e o structură fixă, ci un ansamblu ... de (micro)structuri, de capturi, de noduri și semne, indicii, heterotopii, acreții, eu-topii, pulberi cronologice, o lume cu zeci de personaje (autori, concepte), de idei, senzații ale corpului și ale minții, emoții” (277). Ea mai susține: „Am strâns orbește, tot felul de lucruri, din plăcere (plăcerea de a găsi confirmări, extensii) ale propriilor mele intuiții sau certitudini” (277). Imaginea este reprezentativă pentru modul în care se definește Simona Popescu în calitate de scriitoare. Începând cu *Xilofonul* debutului, autoarea se plasează sub semnul copilăriei, pe care o menține ca ax direcțional pe tot parcursul creației și pe care o asociază atât fragilității, cât și puterii, atât la nivel spiritual, cât și la nivel fizic. Esențială în formarea scriitoarei

este postura colectivă de tineri autentici și rebeli, care luptă împotriva unui sistem rigid, continuată de ea prin ipostazierea ca îndrumătoare a tinerilor scriitori. Sub influența întâlnirii cu suprealismul și cu Gellu Naum, Simona Popescu adoptă colajul ca principală tehnică de autoconstrucție, asociindu-l și cu alte embleme, ca exuviile, păpușa matrioșka sau cubul rubik, în accentuarea portretului de etern copil. Toate aceste elemente contribuie la crearea imaginii unei scriitoare-copil și a unei colecționare de jucării, deci a unei identități formate prin multiplicitate.

Anexă

Figura 1: Coperta a patra a volumului *Pauză de respirație*, ediția a doua, Tracus Arte, București, 2011; fotografie personală.



Figura 2: Coperta întâi a volumului *Juventus și alte poeme*, Paralela 45, Pitești, 2004; fotografie personală.

Bibliografie

- Benjamin, Walter. *Selected Writings. 1913 – 1926*. Ediția a cincea. Editat de Marcus Bullock și Michael W. Jennings. Vol. 1. Cambridge, Harvard University, 2002. Web. 24 oct. 2021.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings. 1927 – 1930*. Tradus de Rodney Livingstone et al. Editat de Michael W. Jennings et al. Vol. 2, partea 1. Cambridge, Harvard University, 2005. Web. 24 oct. 2021.
- Benjamin, Walter. *Opere complete. Scritti 1930 – 1931*. Editat de Enrico Ganni. Vol. 4. Torino, Giulio Einaudi, 2002. Web. 26 oct. 2021.
- Bodiu, Andrei, et al. *Pauză de respirație*. Ediția a doua. București, Tracus Arte, 2011
- Boureau, Bogdan et al. *Rubik. Roman colectiv*. Iași, Polirom, 2008.
- Cesereanu, Ruxandra, et al. *Poveste despre prietenie*. Cluj-Napoca, Școala Ardeleană, 2020.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Geneva, Slatkine Érudition, 2007. Web. 24 oct. 2021.
- Popescu, Simona. „Bande à part.” Interviu de Ioan Șerbu. *Vatra*, 10 aprilie 2017, <https://revistavatra.org/2019/11/12/scoala-de-la-brasov-ep-9/#more-6537>. Accesat la 26 oct. 2021.
- „Simona Popescu la Ce mai faci, scriitorule? - partea întâi.” *YouTube*, încărcat de CărtureștiTube, 20 mai 2015, <https://youtu.be/b7Y5cjOCBtA>.
- Popescu, Simona. „Cred că asta e rolul meu: să fiu veghetoarea care îi ferește pe oameni de urâtul lumii.” Interviu de Corina Pavel. *Formula AS*, nr. 1236, 2016, <http://arhiva.formula-as.ro/2016/1236/lumea-romaneasca-24/simona-popescu-cred-ca-asta-e-rolul->

- meu-sa-fiu-veghetoarea-care-ii-fereste-pe-oameni-de-uratul-lumii-21327. Accesat la 26 oct. 2021.
- Popescu, Simona. „Nici măcar nu mai vorbim despre influență, ci despre felul în care cultura devine natură...” Interviu de Emilian Galaicu-Păun. *Vatra*, 28 aprilie 2020, <https://revistavatra.org/2020/04/28/simona-popescu-nici-macar-nu-mai-vorbim-despre-influenta-ci-despre-felul-in-care-cultura-devine-natura/#more-6937>. Accesat la 26 oct. 2021.
- Popescu, Simona. „Scriere creativă cu Simona Popescu: Fais ce que tu voudras!” *Echinox*, 6 martie 2018, <https://revistaechinox.ro/2018/03/simona-popescu-scriere-creativa/>. Accesat la 26 oct. 2021.
- Popescu, Simona. *Autorul, un personaj*. Pitești, Paralela 45, 2015.
- Popescu, Simona. *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum*. Pitești, Paralela 45, 2004.
- Popescu, Simona. *Exuvii*. Ediția a patra. Iași, Polirom, 2016.
- Popescu, Simona. *Juventus și alte poeme*. Pitești, Paralela 45, 2004.
- Popescu, Simona. *Salvarea speciei (despre suprarealism și Gellu Naum)*. București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Saint-Amand, Denis, și David Vrydaghs. „Retours sur la posture.” *COntEXTES*, nr. 8, 17 ianuarie 2011, DOI: 10.4000/contextes.4712. Web. Accesat la 25 oct. 2021.
- Viala, Alain. „Posture.” *Le lexique socius*. Coordonat de Anthony Glinoyer și Denis Saint-Amand, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>. Web. Accesat la 25 oct. 2021.

NOTE

^{xxvi} „l’expression d’un code social”.

^{xxvii} „comme «une façon d’occuper une position» ... et d’ajuster son attitude à cette position”.

^{xxviii} „est l’image de soi que l’orateur (originellement) et (par extension) tout locuteur – et donc notamment tout écrivain – donne de lui dans ses énoncés”.

^{xxix} „des personnages délégués”.

^{xxx} Cu referire la personajele din textele lui Rousseau: „les valeurs illustrées par les choix de Rousseau: pauvreté, simplicité heureuse, rusticité”.

^{xxxi} „partageant le même prénom, certains pans de sa trajectoire, une idéologie comparable”.

^{xxxii} „We do not read to increase our experiences; we read to increase ourselves. ... in their reading they absorb; they do not empathize. Their reading is much more closely related to their growth and their sense of power than to their education and their knowledge of the world.”

^{xxxiii} „uncertain ground”.

^{xxxiv} „The eternal recurrence of all things has long become child’s wisdom”.

^{xxxv} „He hunts the spirits whose trace he scents in things; between spirits and things, years pass in which his field of vision remains free of people. His life is like a dream: he knows nothing lasting; everything seemingly happens to him by chance.”

^{xxxvi} „La vera, misconosciutissima passione del collezionista è sempre anarchica, distruttiva. La sua dialettica è infatti: combinare alla fedeltà all’oggetto, a ciò che è singolo, a ciò che in esso è salvo la protesta caparbia e sovversiva contro ciò che è tipico, classificabile. Il rapporto con un oggetto al fine di possederlo assume connotazioni totalmente irrazionali.”

DOI: 10.2478/clb-2022-0004

**POETICA NEMĂRGINIRII ÎN *POEMELE LUMINII*:
TRANSCENDENȚĂ ȘI INTERIORITATE**

Olivia Maria Necșa

Universitatea de Vest din Timișoara
olivia.necsa01@e-uvt.ro

Abstract

The aim of this work is to analyze and interpret Lucian Blaga's volume called "Poems of light" (Poemele luminii). The conquest of the outer infinity and the transposition to the inner, existential universe represent the points of interest that are going to be explored. In Blaga's works, it seems that the soul knows no limits, but it cannot conquer infinity if it does not give up its physical existence, its chemical matter. The study will therefore depict several stages in achieving infinity, from the spatial perspective, to the abstract, spiritual one, considering also the dualistic view that the poet has on the various manners of erasing limits. Giving up on "being" in order to reach "feeling" represents the main act of courage that the lyrical voice assumes with the help of the strongest emotion: love.

Keywords: infinity, limit, self, duality, love.

„Ceva este în măsura în care are hotare”, notează G. Liiceanu (22) în volumul „Despre limită”. Ceva sau *cineva* dobândește formă, se încheagă numai în interiorul unor limite. Individualitatea este, așadar, consecința cunoașterii acestor *marginii* ale *ființei*. În același timp, eul este mereu tentat să treacă *dincolo* de margine, să iasă din propria finitudine, să realizeze

actul de transcendență. Această conștiință de *sine* și de *dincolo de sine* se acutizează în modernitatea ce pune mereu limita sub semnul întrebării.

În studiul de față, ne vom folosi atât de afirmațiile lui Michel Piclin despre transcendență (reluete de Eugen Todoran (1981-1983) în *Lucian Blaga. Mitul poetic*), cât și de cele ale lui Gabriel Liiceanu (1994) despre limită, pentru a analiza poetica nemărginirii în volumul blagian „Poemele luminii”.

Deși, aparent, nu este cel mai ofertant din punctul de vedere al căutării hotarelor ființei, volumul este relevant pentru expansiunea de sine a eului și tocmai prin impunerea debutului ca limită a creației, pentru că „Apariția hotarului [...] echivalează cu actul de naștere al ființei.” (Liiceanu 22).

La Blaga, cucerirea nemărginirii devine o temă axială și se dezvoltă în câteva trepte specifice, pe care le vom detalia. Datorită conștiinței transcendentului, lumea materială rămâne în planul secund al universului poetului, iar infinitul cucerește spațiul interior, oferind, așadar, nelimitarea sufletească și spirituală.

Cuantificând ocurențele și contextele în care apar câțiva termeni-cheie din sfera *nemărginirii*, vom devoala o etapizare a modurilor de atingere a nemărginirii în lirica de debut a lui Blaga: de la infinitul exterior, desfășurat spațial, respectiv temporal, la infinitul interior și abisalul uman, care este apanajul redempțiunii pe cale spirituală sau erotică.

Ne îndreptăm, pentru început, către lexemele care sunt preponderent asociate cu nemărginirea spațială. Astfel, regăsim în „Poemele luminii” cuvinte precum *nemărginire* (trei ocurențe), *zare* (patru ocurențe), *imens* (o ocurență), *mare* (șapte ocurențe ca element substantival). Primul termen amintit este și cel mai relevant: „o, stelelor nici voi n-aveți/ în drumul vostru nici o țintă,/ dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea.” (*Stelelor*). Ilimitatul este aici numai apanajul cosmicului, însă în

Dar munții – unde-s eul cunoaște energia impetuoasă a acestuia: „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”. Metafora personificatoare este doar preambulul pentru ceea ce întâlnim în *Vreau să joc!*, unde descoperim reprezentarea caracterului dinamic al lui *transcendere* (Piclin: 9). În acest poem, eul poetic vrea să taie prin ceața infinită pentru a se contopi tocmai cu aceasta: „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine”. Dacă „Un lucru este prin identitatea pe care i-o conferă propriul hotar: căci datorită acestuia el este acest lucru inconfundabil, și nu un altul. El are acum o formă care îi aparține doar lui și el este în virtutea acestei forme chiar.” (Liiceanu 22), *forma* eului devine aici chiar ilimitatul fără formă. Paradoxal, de vreme ce „cunoscându-ne limitele, confruntându-ne cu rețeaua infinită a misterelor deschise nu avem decât să acceptăm «conversiunea transcendentă»” (Vidam 318). Conversiunea către acest amorf al începuturilor din versurile blagiene confirmă spusele lui Ion Pop (15), care notează că ele sunt „o mărturie a pornirilor «stihiale» încă neordonate de vreo geometrie cosmică”.

Același sentiment al destinului creator este postulat și în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, accentuându-se existența într-un mister – „așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister” – sau în *Lumina*: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:”. Dimensiunea recuperatoare și o nostalgie a începuturilor sunt prezente în *Lacrimile*: „Când izgonit din cuibul veșniciei/ întâiul om/ trecea uimit și-ngândurat prin codri ori pe câmpuri,/ îl chiniau muștrându-l/ lumina, zarea, norii – și din orice floare/ îl săgeta c-o amintire paradisul –/ Și omul cel dintâi, pribeagul, nu știa să plângă.”, dar și în *Inima*: „atunci îmi cântă/ că lutul ei a fost odată un potir de lotus,/ în care a căzut o lacrimă curată ca

lumina/ din ochii celui dintâi sfânt și mare visător/ care-a simțit îmbrățișarea veșniciei”. Aruncarea în terestru, pierderea infinitului spațial și temporal configurează destinul eternului străin de lume, care nu își poate exterioriza tragicul sau așteaptă ca orizontul să i se închidă: „Aștept să îmi apună ziua/ și zarea mea pleopa să-și închidă” (*Mi-aștept amurgul*). În același registru regăsim *imensitatea* în poezia *Melancolie*: „Și altoită pe ființa mea imensa lume/ cu toamna și cu seara ei/ mă doare ca o rană”. Temporalitatea este resimțită aici drept greutate, inversiunea arată inclusiv apăsarea eului care încearcă să păstreze rămășițele, rodul originarului. Acestea vor fi ipostaziate și în *Pax magna*: „De ce-n aprinse dimineți de vară/ mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/ și-ngenuchez în fața mea ca-n fața unui idol?/ De ce-ntr-o mare de lumină mi se-neacă eul/ ca para unei facile în văpaia zilei?”.

Termenul *veșnicie* (cu toate formele acestuia) este mai bogat în ceea ce privește numărul de apariții, regăsindu-se de nouă ori pe parcursul volumului. Registrul infinitului exterior este figurat și aici preponderent: în *Lacrimile, Dar munții – unde-s*, menționate anterior, dar și în *Veșnicul*: „Nedumirit îl cauți și dibuind în întuneric/ i-adulmecii urma-n tine ori în slava lumii,/ [...] Un vâl de nepătruns ascunde veșnicul în beznă.”. Timpul nemărginit apare în *Pax magna*: „Pesemne – învrăjbiți / de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare/ dacă-și întind de pace mâna”. Poemul aduce în discuție coincidența contrariilor, imposibilitatea de a separa antinomiile. De altfel, Blaga redă cu ardoare caracterul echivoc și metamorfic a ceea ce înseamnă infinit, dar și împlinire, făcând referire la planul fizic, exterior, la cel interior, dar și la relația de interdependență care se stabilește între cele două. Totodată, poetul pune accent pe procesul de cucerire a nemărginirii și pe ideea complementarității.

Trasând existența a două spații infinite (spațial exterior și interior), observăm că, în lirica blagiană, ele pot fi dominate prin puterea răului, puterea binelui, respectiv prin iubire: „nu există transcendență divină fără ființă, fără a recurge la verbul «a fi»” (Vidam 317). Volumul „Poemele luminii” ilustrează astfel o perspectivă surprinzătoare, plasând pe același plan cusurul, dezechilibrul, imperfectul, cu pacea, înțelepciunea și liniștea sufletească, toate acestea reprezentând, în aceeași măsură, posibile căi de dobândire a nemărginirii. *Nesfârșitul* (cu o ocurență) este prezent deci și în abisul ființei: „Eu/ stau pe țărnișă și – sufletul mi-e dus de-acasă./ S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfârșit și nu-și găsește/ drumul înapoi.” (*La mare*). Căutarea de sine implică necesitatea de a abandona infinitul exterior și de a-l coagula pe cel interior. Acum, „Limita de depășit este limita interioară resimțită ca neajuns și introdusă într-un sistem proiectiv, volitiv și paideic (formativ)” (Liiceanu 40). Conștiința unui prea-plin al eului (în *Stelelor*: „C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți/ în mine”) presupune tot un proces dinamic: „transcendența, ca trans-ascendență, are sensul divinului, precum transcendența ca trans-descendență are sensul umanului” (Todoran 220). De aici și dualitatea necesară: pentru a contura partea abisală a individului (aici, cu sensul de „profundă”), Blaga folosește termeni aparent antonimici: „Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată,/ Sfânto” (*Lumina raiului*). Termenul *vrajă* face parte din sfera culturii populare, a superstițiosului, a folclorului, trimițând poate la partea întunecată, pe când vocativul *Sfânto* i se opune prin trimiterea sa religioasă. Prin alăturarea celor două lexeme, vocea lirică schițează ideea interdependenței dintre cele două emisfere: emisfera binelui și emisfera răului. Calitatea de „sfântă” este dată chiar de neliniștile și haosul interior pe care fata le ascunde, haos derivat din primordial figurat și în *Dorul*: „Femeie,/ ce mare porți în inimă și cine ești?”. Această coexistență a

principiilor contrare se accentuează și în alte versuri: „De unde-și are raiul – lumina?/ – Știu: Îl luminează iadul /cu flăcările lui!” (*Lumina raiului*). Contrastul dintre utopic și distopic, rai - iad, respectiv abordarea diferită a formelor de lumină, o dată ca aureolă angelică, serenă, alteori ca flăcări mistuitoare ale iadului, creionează și mai bine ideea necesității *răului*. Raiul reprezintă veșnicia și locul utopic, dar care își păstrează această caracteristică, fiind pus în opoziție cu iadul, locul doar aparent distopic, acesta fiind un rău indispensabil. Flacăra, obiect distrugător în iad, devine simbol al infinitului și al vieții nesfârșite în paradis.

Idei similare sunt reliefate în opera *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*. Poetul aduce în prim plan conștientizarea eului, acceptarea de sine a omului care își stabilește natura, hotarele – este un amalgam de bine și rău: „Eu/ nu mă căiesc,/ c-am adunat în suflet și noroi”. Focalizarea pe interioritate din primele versuri se continuă cu reflexia spre zona exterioară: „o dimineată-ți va ucide-odată visul,/ că sufletul mi-așa curat,/ cum gândul tău îl vrea,/ cum inima iubirii tale-l crede”. Pasajul poate impune o dublă semnificație. Pe de o parte, dimineța reprezintă trezirea la realitate, momentul în care eul liric se teme de dezamăgirea persoanei iubite, deoarece contururile sale nu sunt cele percepute de ea. Pe de altă parte, decepția poate veni tocmai din partea eului, deziluzionat de propria incapacitate de a fi așa cum își dorește – de a accede la infinitul spiritual chiar dinspre interiorul unui finit corporal. În acest caz, „Deoarece limita interioară («natura din noi») este fondul recurent al unei vieți, ea se reafirmă cu fiecare nou proiect, devine limită de depășit și redeschide astfel scenariul «de depășit–de atins».” (Liiceanu 41). Versul „Vei plânge mult atunci ori vei ierta?” este întrebarea al cărei răspuns reprezintă aptitudinea de a cuceri sau nu nemărginirea. Prăbușirea întruchipează eșecul, iar iertarea este cea care deschide drumul spre infinit. Versul final vine ca o

concluzie, unde este reluată ideea blagiană a interdependenței dintre pozitiv și negativ: „Nu știi, ca numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?”. Accentul cade pe acceptarea de sine: în intimitatea ființei, torsiunile sufletului, fie rele, fie bune, sunt „acceptate pentru că au, toate, aura prestigiului suprem: prestigiul eului meu” (Liiceanu 16).

Afundarea în abisul infinit al eului este dezvăluită și în poezia *Noi și pământul*: „Atâtea stele cad în noaptea asta./ Demonul nopții ține parcă-n mâni pământul/ și suflă peste-o iască/ năprasnic să-l aprindă”. Implicit, versurile au o relevanță însemnată și în studiul nostru despre *nemărginire*. În căderea lor, stelele cuceresc nemărginirea. Din partea eului, cucerirea infinitului cere renunțarea la substanța chimică, la elementele definitorii ale umanului, la elementele care impun granițele fizice ale trupului. *Demonul nopții* reprezintă sustragerea de la absolut și toate piedicile pe care eul liric le întâlnește în acest parcurs de fuzionare cu lumea nemărginită. În versurile următoare, amploarea spirituală dorită de eul liric este întruchipată într-o formă tangibilă, asemenea unui corp de femeie: „tânărul său trup/ de vrăjitoare-mi arde-n brațe”. Dorința pătrunzătoare de a „gusta” nemărginirea este indicată, în special, prin următoarele rânduri, concentrate asupra unei comparații, a unei metafore, respectiv a unei enumerații: „Nebun,/ ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,/ ca să-ți topesc zăpada umerilor goi,/ și ca să-ți sorb, flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul.”. Avid de infinit, eul liric se hrănește acum din iubire. Versurile finale întăresc ideea reliefată la începutul poeziei, și anume că inexistența fizică permite nemărginitul spiritual: „în zori de zi aş vrea să fim și noi/ cenușa,/ noi și – pământul.”. *Nemărginirea* este privită prin „poarta inimii, ca o corespondență intimă între natură și om” (Todoran 30). Ea cere un spațiu imperceptibil, amorf, așa cum este subliniat și în *Dorul*. Prin comparația prezentă în prima

strofă a poeziei („Seșos îți bea mirasma și-ți cuprind obraji/ cu palmele-amândouă, cum cuprinzi/ în suflet o minune.”), se dezvăluie cel mai important indiciu: sufletul este singurul element despre care se poate spune că este capabil să cucerească nemărginirea. Acest gând prinde contur sub influența sentimentului, respectiv sub influența iubirii, care duce la geneza veșniciei: „și clipele să-mi pară niște/ muguri plini,/ din care înfloresc aieva – veșnicii.”. Similar, în *Primăvară*, afectul este cel care catalizează nemărginirea: „Lacomii și flămânzi îmi strigă ochii,/ veșnic nesătui ei strigă după ochii tăi”.

Poemul *Sus* sumarizează forța erosului de a dematerializa ființa, de a o apropia ritualic de transcendență și de a o îngloba în infinit ca element tainic: „Așa: când sunt cu tine/ mă simt nespuse de-aproape/ de cer./ Așa de-aproape,/ de-mi pare că de ți-aș striga/ în zare – numele –/ i-aș auzi ecoul/ răsfrânt de bolta cerului./ Numai noi doi./ Sus.”. Surprinzător este faptul că eul poetic se anihilează din punct de vedere fizic, ca mai apoi să ajungă tot într-o ipostază izolată a veșniciei, dar de această dată cu persoana iubită: „Numai noi doi”.

În concluzie, volumul „Poemele luminii” de Lucian Blaga oferă valențe multiple noțiunilor de *transcendent* și *nemărginire*, relevând afinitatea poetului pentru traversarea granițelor impuse de lumea materială și cucerirea a tot ceea ce înseamnă simțire. În volumul menționat, „relația anthropos-cosmos” (Todoran 275) este metamorfozată constant de afect: eul încorporează germenii unei transcendențe primare, apoi se zbate să iasă din sine pentru a cuprinde ilimitatul exterior. Traversarea spre infinitate presupune ulterior recuperarea ființei, cucerind nemărginirea prin iubire – sub această zodie, eul ajunge la „pierdere de sine în fluidul incandescent” (Gană 175). Această dialectică a poeticii nemărginirii, a succesivelor transcenderi se fondează pe caracterul dinamic al actului ca depășire a unei

limite: limite „interioare”, limite „de depășit”, toate sunt, în fond, „de atins” (Liiceanu 41).

Bibliografie

- Blaga, Lucian. *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. București, Humanitas, 1995.
- Gană, George. *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București, Minerva, 1976.
- Liiceanu, Gabriel. *Despre limită*. București, Humanitas, 1994.
- Piclin, Michel. *La notion de transcendance*. Paris, Armand Colin, 1969.
- Pop, Ion. *Lucian Blaga – universul liric*. București, Cartea Românească, 1981.
- Todoran, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul poetic*, volumul I. Timișoara, Facla, 1981.
- Idem. *Lucian Blaga. Mitul poetic*, volumul II. Timișoara, Facla, 1983.
- Vidam, Teodor. „Epistemologia postmodernă și transcendența divină în viziunea filosofică blagiană”. *Meridian Blaga 5, Tom 2 – Filosofie*. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, 312-322.

DOI: 10.2478/clb-2022-0005

MARGINI ȘI REPERE METAFIZICE ÎN POEZIA BLAGIANĂ

Iulia Pietraru

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
andreeaiulia.pietraru@ulbsibiu.ro

Abstract

The aim of the present study is to follow how certain theoretical ideas related to the concept of “limit” are transposed in Lucian Blaga’s poetry. The poet’s obsession with metaphysical destruction is well-known. Rationalism destroys the mystery, meaning that it puts limits on the process of intentional and assumed Luciferian knowledge. The poet uses an archaic imaginary to place things in the universality, to go beyond what the human being can perceive. To sum up, the idea I want to demonstrate is that there are several types of limits in Lucian Blaga’s poetry, which will be analyzed, looking at some poems. I have referred to the volumes „Poemele luminii”, „Pașii profetului”, „În marea trecere”, „Lauda somnului”, „Corăbii cu cenușă”, „Cântecul focului”, „Ce aude unicornul” and „Ultimele poezii”.

Keywords: boundaries, metaphysical, Lucian Blaga, knowledge, God, Earth, light, beyond the limits

Context

Într-o perioadă de maximă tensiune socială și morală, Lucian Blaga își urmează traseul cultural și gnoseologic, care se

sineronizează cu mișcarea expresionistă din afara spațiului românesc. El își asumă condiția limitată și se ascunde sub o aparență anonimă, tocmai pentru a umple forma individuală cu energia creației artistice. Blaga propune o poezie ancestrală, metafizică, modernistă, dar și arhaizantă. Poate că prin faptul că el se apropie de mit, primordial, din cauză că societatea industrială creează o aplatizare a emoției, îl putem considera un antimodern, făcând abstracție de tehnica sa modernistă. Fuziunea poetului cu nucleul din interiorul globului terestru înseamnă acceptarea lumii ca loc al vieții estetice. Produsul efortului de a încheaga materia în timpul primordial amplifică paralelismul dintre concret și abstract. Pe scurt, analiza sentimentului și autocunoașterea ființei creatoare ilustrează o nevoie permanentă de a sfârâma secretele unui spațiu automat îngărdit.

Lucian Blaga definește lucrarea divină cu propria rațiune, bazându-se pe faptele concrete ale unei realități senzoriale. Critica literară observă că fasciculele afectivității metafizice întretaie opera sa poetică. Poezia lui manifestă voința de a integra plenitudinea în solitudine și iluzia nemărginirii ca idee relativă în sfera judecății umane. Există sau nu limite în viața noastră? Sunt acestea reale sau doar traiectorii abstracte și translucide? Acest articol va analiza modul în care granițele sunt receptate de conștiința critică, dar și perspectiva liricii blagiene asupra îngărdirii ontice.

Punctul și limita. Dincolo de graniță

Gabriel Liiceanu, în „Despre limită”, delimitează, încă de la început, libertatea în formă ideală de cea în formă reală. Cea din urmă este o libertate concretă, coagulată în tot ce este viu, pe care omul o primește odată cu însuflețirea sa. Existența, rațiunea și chiar liberul nostru arbitru fac parte din pulsația nesfârșită a limitei conștiente: „*Finitudinea* este, alături de ființă și

conștiență, a treia condiție limitativă a libertății ca libertate gravitațională. *A fi, a fi conștient că ești și, în speță, a fi conștient că ești finit* circumscriu condiția libertății gravitaționale ca libertate *umană*” (Liiceanu 12-13). Condiția intervine constant asupra libertății gravitaționale din cauza incapacității noastre de a coordona psihic o putere indestructibilă.

Cu toate acestea, unele limite pot fi mutate sau înlocuite și exact asta face Blaga prin poezia sa. căci supraindividualul desființează individualitatea: „De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, îl întrece, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist” (Blaga 55). În procesul de idealizare a ascensiunii, creatorul ajunge la contactul dintre limitat și ilimitat, dintre constanță și fluctuație; el e gata să absoarbă toate componentele tangibile care ne îngrădesc ființa. Aici are loc dizolvarea statutului ontologic în macrocosmos. Poetul extrage emoția dintr-un punct de „graniță corporală”, după cum o numește Ion Pop, o transpune în afara reperelor spațio-temporale și în acest timp-limită de propagare, transcende cosmosul prin frontierele (i)materiale ale acestuia: „eliberând divinitatea, subiectul uman se eliberează pe sine însuși de tirania marginii, tinde să devină Dumnezeu ne-mărginit” (Pop 13).

Instanța creatoare devine un eu individual la granița cunoașterii. Prin urmare, amplifică misterul organic și cuantifică, din nou, granițele ființiale. De asemenea, în concepția lui Alexandru Petrescu, „presupoziția ontologică a cunoașterii și creației în științe este cea a existenței: subiectul uman (ca «existență întru mister și pentru revelare») și obiectul (lumea - ca lume de «mistere existențiale»). Existența umană este înțeleasă de Blaga în limitele omului deplin - luciferic, (în stare și de cunoaștere luciferică ce presupune constructivul, știința)”

(Petrescu 103). Blaga trasează geometria formelor, ce nu mai amintește decât de schema obiectelor.

Frontierele asumate în lirica blagiană

Blaga se raportează la dorința metafizică cu ajutorul elementelor telurice; acceptând condiția finită, insistă totuși asupra dez-mărginirii în plan terestru. Corpul unui supraeu poate fi considerat o primă graniță impusă la începutul acțiunii creatoare. În fața Divinității, eul liric devine gol de materie și de substanță: „Dumnezeule, de-acum ce mă fac?! În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum” (*Psalm*). Limita carnală este un strat de care se poate folosi oricând își umple ființa cu adevărul – ca *realitate a simțurilor* – și de care se poate dispensa în prezența unei intensități metafizice. Aceasta e privită din punct de vedere religios: în limbajul biblic, Dumnezeu este dez-mărginirea, ființa umană este limitarea; pentru ființa umană corpul e limita, iar sufletul e delimitarea. Așa că se creează linia spre care oamenii privesc și orizontul, infinitul, puterea includ tot ce se află dincolo de granițe. La Blaga, topirea punctelor limită se realizează prin decorporalizare și „contopire cu Marele Tot” (Crohmlniceanu 61).

Ideea de margine poate fi ușor identificată încă din primul volum al poetului, „Poemele luminii”. De pildă, în poezia *Lumina*, libertatea luminii preființei este limitată în lumea definită, adică în momentele post-creație. Lucrurile materiale vin dintr-un extra-cosmos, iar lumina inițiază procesul de întoarcere la timpul primordial. Lucian Blaga oferă o explicație filosofică în ceea ce privește universul finit al omului. Omul îl percepe pe Dumnezeu în lumina tuturor lucrurilor limitate care sunt revelate în fiecare moleculă a lumii: „Cea dintâi haină pe care o îmbracă Dumnezeu în scopul de a se arăta, potrivit facultăților de percepere ale făpturilor limitate, este lumina.

Lumina aceasta e luminozitatea originară, anterioară soarelui și stelelor. Înaintându-se acum încă un pas întru dezvoltarea doctrinei despre revelație, se va spune că, la rândul lor, toate lucrurile și ființele mărginite sunt, ca și lumina originară, manifestări ale lui Dumnezeu, revelări, veșminte, în care el înadins se învește spre a se face vizibil, spre a se face accesibil facultăților de cunoaștere posibile ale ființei limitate în general” (Blaga 280). Supunerea colectivă la aceste linii de oprire apropie sufletul nostru de taina divină.

Conversația eului liric cu elementul chtonic, așa cum se ilustrează în *Vreau să joc!*, „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea”, reprezintă un abandon în expresia aspirațiilor conștiente poetic și adaptate la nivelul unui pământean; un pământean care are voința de a accede la libertatea ideală ca să distrugă frontierele preexistente și să fie în acord cu ne-marginea, cu „spațiul libertății non-gravitaționale” (Liiceanu 11). Ca să putem înțelege modul în care principiul graniței este reiterat în mijlocul unei granițe comune, poezia lui Blaga poate fi analizată printr-o panoramă exacerbată, de jos în sus. Și, astfel, putem regăsi mai multe reprezentări ale limitei, pe lângă cea corporală. Tot ce ține de câmpul nostru vizual (sau de limitarea câmpului) este o marcă de analizare a emoției. Cele două margini ale pământului, răsăritul și apusul, sunt identificate în poezii precum *Mugurii*, *Amurg de toamnă*, *Asfințit* sau *Păianjenul*: „și-amurgul cobora din sunetul de toacă”. Putem asocia, așadar, relația despre care vorbește Liiceanu, *de depășit-de atins*.

În plus, există și o limită regăsită pe chipul femeii; pleoapa ei marginalizează procesul de cunoaștere, pleoapa ei închide o taină ispititoare: „De-atunci femeia ascunde sub pleopă o taină/ și-și mișcă geana parc-ar zice/ că ea știe ceva/ ce noi nu știm,/ ce nimenea nu știe,/ nici Dumnezeu chiar” (*Eva*). O altă margine terestră este țărnul mării sau țărnul timpului, așa cum este trasat

în „Cetire din palmă”: „La patruzeci ca pe un țarm vei ajunge/ unde fără încetare/ vei aștepta să vină la tine celălalt țarm”. Pădurea, după cum ne este înfățișată în *Peisaj transcendent*, este și ea un spațiu izolat, o frontieră pe care dacă o treci, incertitudinea este sporită. În poemul *Noapte la mare*, poetul își recunoaște propria limită care este tocmai Pământul: „Margine-mi este argila” (Blaga 402). Urcând pe scara limitelor, ajungem la cele din spațiul cosmic. Bolta cerească e bariera fundamentală în poezia blagiană. Acolo se termină un tot material și începe unul metafizic. Alături de această barieră se află imaginea clarobscură a stelelor în nemărginire, dar și marginea lunii, reprezentată în poezia *Înfrigurare*. Apoi, în paralel cu bolta cerească, se reflectă cea lăuntrică, acroșată de neînțelesuri (în versurile din *Mi-aștept amurgul*). Simultan cu manifestările interplanetare, reveria este o limită care substituie somnul nocturn. În volumul „Lauda somnului”, „eul subiect al visului nocturn nu are o conștiință proprie, se confundă cu eul general din cadrul miturilor și eul subiect al reveriei trăiește drama celui ancorat în curgerea timpului” (Streza 67). Astfel, cu ajutorul imaginației, gândirea este eliberată de real. Instanța lirică tolerează marginea, inclusiv pe cea a intelectului, chiar dacă vede că după ea nu mai există nimic („M-aplec peste margine:/ nu știu – e-a mării/ ori a bietului gând?” (*Un om s-apleacă peste margine*). Motivul umbrei ca dublură a ființei umane schițează limita dintre lumină și întuneric, dintre viață și moarte, precum în poezia *Cuvinte pe o stea funerară*: „Când murim, nu facem decât/ să ne retragem lin/ în propria noastră umbră.” Conform *Dicționarului de simboluri* de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant,

umbra este, pe de o parte, ceea ce se opune luminii, iar pe de alta, însăși imaginea lucrurilor trecătoare, ireale și schimbătoare. [...] Umbra este socotită de multe popoare

africane drept a doua natură a ființelor și a lucrurilor, și este, de obicei, legată de moarte. În împărăția morților, nu te hrănești decât cu umbra lucrurilor, duci o viață de umbră” (Chevalier 403-404).

Mai sunt și alte poezii în care umbra este reliefată sub forma unei limite mult mai bine fixate decât apare la un prim contact vizual: în *Umbră* („e și umbra-ntruchipare/ a nimicului din Soare,/ a nimicului din Lună.”) sau în *Umbră Evei* („amintește umbra subt ochi,/ [...] de Eva în fugă ieșind din rai/ și, nu știu cum,/ de-ntâia ei umbră căzută pe drum.”). Ca orice limită identificată în poezia lui Blaga, și umbra ascunde acel ceva inaccesibil gândirii omeneste: „un tâlc s-alege sibilin/ prin umbrele veșnice.” (*Suprema ardere*) (Blaga 314).

Limita în poezia lui Blaga are legătură cu mai multe ipostaze, precum limita religiei, limita spațiului în general, limita luminii și a întunericului (umbra), lumina fiind o pierdere a limitei. Pe lângă acestea, mai sunt cele care prevăd timpul, chipul enigmatic al femeii, cosmosul, reveria (pragul dintre real și imaginar). Poetul se dezlipește de aceste granițe aparent fatale, pentru că doar așa poate trăi echilibrat, în acord cu legile prestabilite, și poate atinge poetic elementele extramundane. Nevoia de a depăși limitele este inerentă ființelor umane, chiar dacă asta presupune un risc, pe care Lucian Blaga și-l asumă; el eclipsează marginile prin lumina lumii, prin axul ei. Învelișul a tot ce se poate vedea este strâns legat de puterea interioară a corpurilor vii, la care se poate ajunge prin cuvânt sau prin gândire. Lumea poetică blagiană este construită pe baza celor două puncte extreme ale unei granițe inevitabile. Poetul caută, lărgeste sau înlocuiește limitele în sensul uman de a le pătrunde și consumă în el fundalul terestru pentru ca marginile să pară invizibile.

Bibliografie

- Blaga, Lucian. *Opera Poetică*. București, Editura Humanitas, 2018.
- Blaga, Lucian. *Trilogia valorilor*, vol. II, *Gândire magică și religie*. București, Editura Humanitas, 1996.
- Blaga, Lucian. *Probleme estetice*, în *Zări și etape*. București, Editura Minerva, 1990.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*, vol. III, Traducere de Daniel
- Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniar, Liana Repeșeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu. București, Editura Artemis, 1993.
- Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II. București, Editura Minerva, 1974.
- Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română și expresionismul*. București, Editura Minerva, 1978.
- Liiceanu, Gabriel. *Despre limită*. București, Editura Humanitas, 1994.
- Petrescu, Alexandru. *Lucian Blaga: o nouă paradigmă în filosofia științei*. Timișoara, Editura Eurobit, 2003.
- Pop, Ion. *Lucian Blaga – Universul liric*. București, Cartea Românească, 1981.
- Streza, Diana Cantacuz. *Expresionismul poezilor ardeleni*. Mediaș, Editura Samuel, 2015.

DOI: 10.2478/clb-2022-0006

**LIRICA BLAGIANĂ –
(RE)LECTURI CANTITATIVE. NEGAȚIA**

Denisa-Maria Frătean

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
denisa.fratean@ulbsibiu.ro

Abstract

This paper is aiming to analyze the occurrence and some functional and pragmatic aspects of the types of negation in all Lucian Blaga's volumes of poetry. By using a quantitative approach, we have proved the stylistic effect of negation in his poetry and the importance of the negation with positive connotations in his verse. Beginning with the verbal negation, this paper goes through all the other types of it according to Rodica Zafiu's classification: the negation of constituent, the expletive negation, the pro-sentence and the restrictions with a negative form.

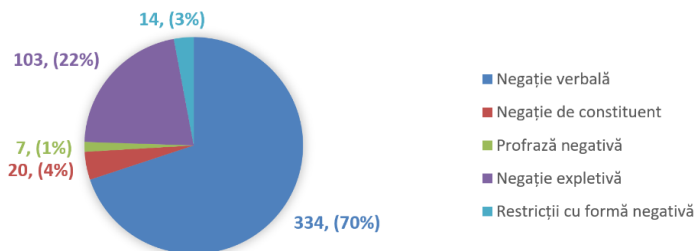
Key words: negation, affirmation, pro-sentence, quantitative analysis, style

Aflată sub semnul misterului, al ilimitatului și al luminii aureolare, lirica blagiană atrage și provoacă interpretări dintre cele mai variate. Cert este că, indiferent de aria de influență, de perspectiva sau de viziunea critică, arta blagiană rezistă în timp prin resursele expresive nepuizabile. Scopul lucrării de față este tocmai acela de a evidenția faptul că demersul artistic al poetului implică identificarea unor zone de poeticitate în procedee cu un grad de poeticitate redus, așa cum este negația. Investind

cuvintele cu „funcții noi, *plurivoce*, semantic-stilistice” (Munteanu 252), Blaga reușește să confere noi înțelesuri termenilor deja consacrați în limbă. Totuși, înaintea detalierii propriu-zise a valorilor expresive ale negației, o prezentare extinsă a ocurențelor cuvântului „nu” și a echivalențelor acestuia este imperios necesară.

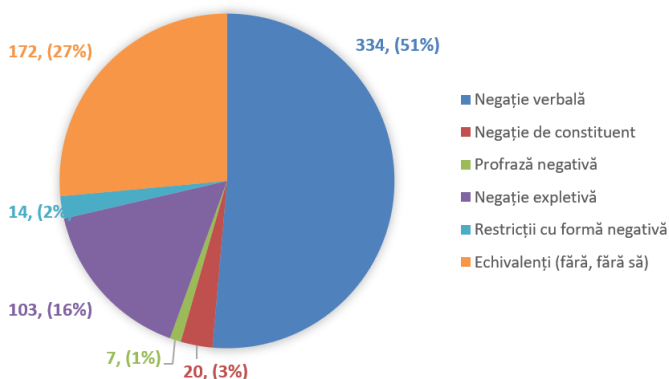
În studiul extins întreprins, s-au avut în vedere toate cele unsprezece volume de poezii scrise de Blaga, șapte antume și patru postume, acoperind un corpus de 366 de poezii. Numărul total al negațiilor „nu/ n-”, identificate în această masă eterogenă de texte, atinge valoarea de 478. În încercarea de a clasifica toate aceste ocurențe, s-au format patru categorii de bază, conform criteriilor propuse de Rodica Zafiu în capitolul dedicat negației, din *Gramatica limbii române*, volumul II, și anume: negația verbală, negația de constituent, profraza și negația expletivă^{xxxvii}. Pe lângă acestea, un statut aparte îl are și restricția cu formă negativă (polemică), alcătuită din „negația verbală *nu* și particula restrictivă *decât*” (Zafiu 698), pe care am diferențiat-o de negația verbală propriu-zisă din rațiuni de ordin stilistic, tocmai datorită conotațiilor pozitive pe care le are și la care vom reveni ulterior. Raportul dintre cele cinci tipuri de negație poate fi observat în graficul atașat:

OCURENȚELE ȘI VALORILE CUVÂNTULUI „NU” ÎN LIRICA BLAGIANĂ



Se poate lesne constata faptul că negația verbală, cu aproximativ 334 de ocurențe, reprezintă 70% din total, iar negația expletivă, cu aproximativ 103 ocurențe, se află pe locul secund, fiind urmată de negația de constituent, unde includem și litotele, de restricțiile cu formă negativă și, în cele din urmă, de profrazele negative, care sunt cel mai rar întâlnite în lirica blagiană. Totuși, dacă adăugăm acestei clasificări și echivalentele negației propoziționale, și anume construcțiile „prepoziționale și conjuncționale *fără, fără să, departe de*” (Zafiu 692), ierarhia se modifică într-o oarecare măsură, deoarece negația expletivă trece pe locul al treilea ca număr de ocurențe, fiind depășită de acești echivalenți, care se întâlnesc în lirica blagiană de aproximativ 172 de ori, după cum se poate observa în graficul atașat:

NEGAȚIA ÎN LIRICA BLAGIANĂ



Pentru a explicita puțin toate aceste tipuri de negații și pentru a înțelege întreg procedeeul *in extenso*, vom oferi câteva exemple, dintre cele mai reprezentative. Astfel, în ceea ce

privește negația verbală, pe lângă verbele cu formă negativă și înțeles inerent negativ, cum ar fi: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat” (*Vreau să joc*)^{xxxviii}, „flori albe și roșii eu nu-ți pun pe frunte și-n plețe” (*Dați-mi un trup, voi munților*), „Tu știi că nici o stea/ n-a fost făcută de mâna ta” (*Lucrătorul*), „gornicul nu mai vorbește” (*Somn*), „Caut, nu știu ce caut.” (*Lumina de ieri*), „Fecioara-n marea zarvă nu se miră.” (*Oaspeți nepoftiți*) etc., o categorie mult mai prolifică și deschisă interpretărilor o reprezintă negațiile cu înțeles pozitiv. Deși Rodica Zafiu încadrează în această categorie a structurilor negative cu alte valori decât negația doar negația expletivă, restricția cu formă negativă și cumulara cu formă negativă, ce cuprinde „elemente corelative care, sub aparența unei structuri adversative, indică un raport aditiv, de coordonare copulativă: *nu numai/ nu doar... ci și/ dar și; nu numai că.../ nu doar că... ci și/ dar și*” (Zafiu 698), în poezia lui Blaga (și nu numai) putem întâlni câteva situații în care negația verbală devine o astfel de structură, cu alte valori decât negația și asupra acestora ne vom concentra atenția în cele ce urmează.

Primul exemplu concludent se regăsește chiar în poezia așezată în fruntea volumului de debut, și anume *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, unde negațiile verbale „nu strivesc”, „nuucid” și „nu micșorează” au un înțeles pozitiv și exprimă ideea de adâncire a misterului și a frumosului ce se cheamă lume. Astfel, „accentul cade nu pe reprezentarea lumii ca o «corolă de minuni», ci pe dorința poetului de a o menține.” (Gană XIV) Cunoașterea luciferică și dorința de încifrare a tainelor universului se regăsesc și în poemul *Din părul tău*, unde negația devine un simplu mijloc de amplificare a misterului, a (ne)cunoscutului asociat lumii: „Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată/ de-un vâl prin care nu putem străbate cu privirea,/ păienjeniş ce-ascunde pretutindeni firea./ de nu vedem nimic din ce-i aieva.”, iar în poezia *Ghimpii* regăsim atitudinea

protectoare a unui eu fascinat de bucuria de *a fi*, împletită cu naivitatea și candoarea juvenilă: „Eram copil. Mi-aduc aminte, culegeam/ odată trandafiri sălbatici./ Aveau atâția ghimpi,/ dar n-am voit să-i rup./ Credeam că-ș – muguri,/ si-au să înflorească./ /Te-am întâlnit apoi pe tine. O, câți ghimpi,/ câți ghimpi aveai,/ dar n-am voit să te despoi–/ credeam c-o să-nflorească.” Aceste afirmații sub formă negativă pot fi regăsite și în celelalte volume, unde se încarcă și de alte valențe expresive, cum ar fi: reducerea la esențe, spiritualizarea, amplificarea comuniunii cu natura, orfismul, „elanul vital”, rezistența în fața singurătății, a schimbării și a factorilor extrinseci. Pentru a susține aceste polivalențe ale negației, câteva exemple, preluate din multiplele volume de poezii, pot fi edificatoare: „el nu are chip și nu are nume – poetul!” (*Poetul*), „Corbul își măsură pasul, scrie-n zăpadă/ nou testament, sau poate o veste cerească,/ pentru cineva care ar trece prin țară/ și n-a uitat de tot să cetească./ /Noi, oamenii, noi am uitat.” (*Corbul*), „Nu sunt singur/ Mi-a crescut pe câmp o floare” (*Nu sunt singur*), „Sufletul s-apeacă soartei,/ jalea-l bate, nu-l destramă/ Vântu-n apă face-o undă,/ bucură-te că nu-i rană.” (*Sufletul s-apeacă soartei*), „Tâlcul florilor nu-i rodul,/ tâlcul vetrei nu e scrumul./ Tâlcul frunzei nu e umbra,/ tâlcul toamnelor nu-i bruma.” (*Tâlcuri*) Fiecare exemplu în parte demonstrează faptul că Lucian Blaga a folosit acest procedeu al afirmației prin negație tocmai pentru a crea o aură de mister în jurul a tot ce e sufletesc sau natural, pentru că și-a înțeles menirea poetică și profetică. Pentru aceste negații verbale, Blaga apelează adesea și la echivalenți, cum ar fi „fără”, „fără să” sau „departe de”.

Cel de-al doilea tip de negație, cu alte valori decât negația, este cea expletivă, care exprimă cel mai adesea la Blaga teama, mirarea, exaltarea în fața tainelor universului, legătura tainică ființă - univers și apare preponderent în enunțuri exclamative sau

în enunțuri interogativ-exclamative. Nu sunt de neglijat nici enunțurile asertive, care conțin verbe la conjunctiv, deoarece acestea au rolul de a prelungi starea de incertitudine și de „a pune între paranteze” existența, dar o expresivitate sporită întâlnim în cazul interogațiilor retorice sau a exclamațiilor, motiv pentru care exemplele pe care le oferim sunt din această categorie: „Lumina ce-o simt/.../ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi” (*Lumina*), „N-avea să-mi spună nimic pământul?” (*Pământul*), „O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea/ decât cu viața” (*Psalm*), „Nu semăna cu-această abia șoptită poveste inima ta?” (*În amintirea țaranului zugrav*), „De ești a mea, păzindu-mi anul și vatra,/ n-aruncă nimeni după tine cu piatra?” (*Întrebări către o stea*), „Bucură-te, floarea mărului,/ și nu te speria de rod!” (*Bunăvestire pentru floarea mărului*), „(lucrurile) n-au și ele gânduri, patimi?” (*De rerum natura*), „Ce n-aș putea cu tinerețea ta arzând alături!” (*În jocul vârstelor*) etc. Optând adesea pentru o exprimare sub formă negativă a emoțiilor, a uimirii și a curiozității existențiale, eul poetic nu face altceva decât să reconstituie acea stare a increatului în fața nemărginirii, uneori în manieră solemnă, alteori în tonalitate ironic-ludică. Prin această negație expletivă se reconfirmă faptul că „lumea e un miracol, sufletul e un miracol, raportul lor inextricabil e, la fel, un miracol” (Doinaș 258).

Următorul tip de negație ca număr de reprezentări îl constituie negația de constituent. Din cele douăzeci de negații de acest fel, identificate în lirica blagiană, jumătate se regăsesc în volumul *Cântecul focului*, iar restul, în volumele *Poemele luminii*, *La curțile dorului*, *Vârsta de fier*, *Corăbii cu cenușă* și *Ce aude unicornul?*. De observat este faptul că semiadverbul „nu”, în cincisprezece cazuri marchează negația unui substantiv, ca în exemplele: „Eu le zic: Fiți liniștiți! Odată cu zorile/ cădea-vor întâi nu oameni, ci florile!” (1917), „tu crengi ai, iubito, nu brațe” (*Cântecul focului*), iar într-un singur caz marchează

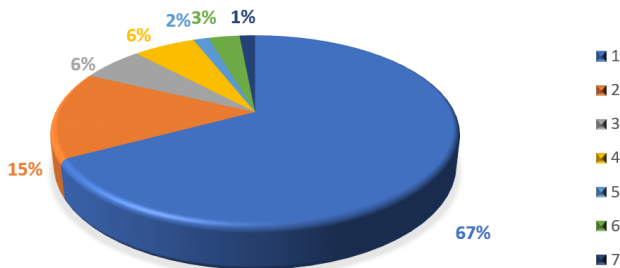
negația adjectivului calificativ „mulți”^{xxxix}: „Voi sunteți patru, nu mai mulți” (*Cuvinte către patru prieteni*) și într-o singură poezie, semiadverbul este atașat unui pronume demonstrativ: „Alungă pe aceea doar care destramă,/ dar nu pe-aceea care întărește” (*Lauda suferinței*). Celelalte trei cazuri care au rămas neîncadrate sunt litote, și anume figuri retorice „prin care un termen negat substituie un cuvânt cu sens pozitiv” (Dindelegan 434): „din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul” (*Gorunul*), „Nu rareori, totuși,/ pe-alocuri, sub crugul/ înșelăciunii,/ se-mprăstie unii,/ ca scrumul, ca fumul.” (*Drumul lor*) și „Prin vreme, demult cândva sau nu demult,/ mi s-a-ntâmpat aceasta iarăși.” (*Thàlatta! Thàlatta!*) Toate aceste trei exemple denotă caducitatea ființei umane, iar exprimarea ideilor sub forma voit negativă face să palpate cu o intensitate crescândă emoția și trăirile eului, în confruntare cu timpul.

Profraza negativă și restricțiile cu formă negativă sunt cel mai puțin reprezentate la nivelul liricii blagiene, dar valoarea lor nu este neglijabilă, în special valoarea celor șapte profraze negative, dintre care una singură dublată, în poezia *Veniți după mine*, tovarăși, din volumul *Pașii profetului*: „E cornul de lună?/ Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur.”, cu o valoare expresivă sporită, deoarece combină „două procedee ale limbajului afectiv: repetiția și elipsa.” (Iordan 240)

Odată analizate toate tipurile de negație propriu-zisă prezente în lirica blagiană, nu ne rămâne decât să ne îndreptăm atenția și înspre celălalt tip de negație, la fel de important precum prima categorie complexă, și anume negația „non-gramaticală, realizată semantico-lexical, prin derivare cu ajutorul prefixelor negative” (Zafiu 637). Acești „derivați cu prefixul negativ *ne-* se constituie într-un procedeu de expresie desemnând ceea ce este situat dincolo de zona cunoașterii, spre ale cărei hotare se îndreaptă gândirea poetului fără a le lumina, ci spre a le spori farmecul adâncurilor” (Munteanu 259). Așa cum precizează și

Ștefan Munteanu, o mare parte dintre aceste cuvinte derivate se îndepărtează de înțelesul negativ și dobândește conotații pozitive sau valențe din sfera misteriosului *dincolo*. Din totalul de aproximativ 70 de cuvinte diferite derivate cu prefixul *ne-* (vezi Anexa), cele mai uzuale sunt: *nevăzut*, *nespus*, *nemișcare* și *nesfârșirea*, iar dintre cele cu o singură ocurență, menționez termenii: *ne-lume*, *necuvânt*, *nenoroc*, *neodihnă*, *netrăită*, *nesătui*, *netulburat*, *nerotunjitul*, *neînjugat*, *neumblat*, *neprietenă*, *neglorioasă*, *neștearsă* etc. O parte din aceste cuvinte derivate, ne spune Tudor Vianu într-un studiu dedicat ocurențelor negației în poezia lui Eminescu, „nu numai că nu trezesc o reprezentare negativă, ci ca adjective sau substantive exprimă o idee afirmativă, ba chiar un grad mare al intensității, treaptă superlativă a comparației” (Vianu 187), așa cum se întâmplă cu termenii „nespus”, „neconținut”, „necurmat” și „nesațiu”, regăsite în versurile: „nespus de încet” (*Eva*), „mă simt nespus de aproape” (*Sus*), „De-ar fi să dăinuiesc nespus” (*Strofe de-a lungul anilor*), „Și stropi de pace – cad neconținut/ din cer” (*Stalactita*), „Da, negrii din dumbrava africană,/ ce dragi îmi sunt ei, oamenii de humă!/ Îi încarnează necurmat sub lună/ telurică putere năzdrăvană.” (*Dumbravă africană*) și „din amintire/ beau cu nesațiu” (*Bocca del Rio*). Interesant este faptul că aproape 70% din cuvintele derivate cu prefix negativ apar o singură dată în volumele antume și în cele postume, după cum se poate observa din graficul atașat, ceea ce demonstrează marea capacitate de reinventare și de inovare a poetului.

OCURENȚELE CUVINTELOR DERIVATE CU PREFIXUL -NE



În concluzie, „negațiunea, în toate înțelesurile ei, ca lipsă de mișcare, de evenimente, ca stare anterioară creației, ca ceva care n-a fost gândit sau nu poate fi gândit, ca ceva fictiv și deci opus realității, ca ceva care se opune normelor pozitive sau ale moralei, ca dispariție și moarte, ca ceva opus legilor firii etc.” (Vianu 186) este o sursă neconținută de expresivitate în lirica blagiană.

Bibliografie:

- Blaga, Lucian. *Opere 1: poezii antume*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, 1982.
- Blaga, Lucian. *Opere: poezii postume*, ediție critică de George Gană, București, Editura Minerva, 1984.
- Doinaș, Ștefan Aug. Munteanu, Ștefan. *Limba română artistică*. București, Editura științifică și enciclopedică, 1981.
- Iordan, Iorgu. *Stilistica limbii române*. București, Editura Științifică, 1975.

- Irimia, Dumitru. *Introducere în stilistică*. Iași, Editura Polirom, 1999.
- Munteanu, Ștefan. *Limba română artistică*. București, Editura științifică și enciclopedică, 1981.
- Pană Dindelegan, Gabriela (coord.). *Dicționar de interpretări gramaticale*. București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2020.
- Gană, George. *Poezia lui Lucian Blaga*. în Blaga, Lucian. *Opere 1: poezii antume*. București, Editura Minerva, 1982.
- Vianu, Tudor. *Studii de stilistică*. București, Editura didactică și pedagogică, 1968.
- Zafiu, Rodica. *Negația*, în Academia Română. *Gramatica limbii române II: Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2008.

Anexă:

**Cuvinte formate cu prefixul „-ne”
în lirica blagiană antumă**

- „**nepătrunsului** ascuns” (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)
- „tot ce-i **nențeles**/ se schimbă-n **nențelesuri** și mai mari.” (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)
- „și dat-a/ un semn **Nepătrunsul**” (*Lumina*)
- „și-un vifor **nebun** de lumină” (*Lumina*)
- „săgeată vreau să fiu, să spintec/ **nemărginirea**” (*Vreau să joc!*)
- „străfulgerat de-avânturi **nemaipomenite**” (*Vreau să joc!*)
- „Tot pământu-acesta/ **neîndurător** de larg și-ucigător de mut” (*Pământul*)
- „S-a pierdut pe-o cărăruie-n **nesfârșit** și nu-și găsește drumul înapoi” (*La mare*)
- „vin să-și trăiască mai departe/ în noi/ viața **netrăită**” (*Liniște*)
- „**nemărginirea** sărutatu-m-a pe frunte” (*Dar munții unde-s?*)
- „Îmi pare/ că țin în mâni o scoică/ în care/ prelung și **nențeles**/ răsună zvonul unei mari **necunoscute**” (*Scoica*)
- „**nespus** de încet” (*Eva*)
- „**Nedumirit** îl cauți” (*Veșnicul*)
- „Un vâl de **nepătruns** ascunde veșnicul în beznă” (*Veșnică*)
- „Și stropi de pace – cad **neconținut**/ din cer” (*Stalactita*)
- „mă simt **nespus** de aproape” (*Sus*)
- „Iar eu încet, **nespus** de-ncet/ pleoapele-mi închid” (*Noapte*)

- „tremurând de **neastâmpărul** ce-ți joacă/ viu și cald în vine” (*Primăvara*)
- (ochii) „**nesătui**” (*Primăvara*)
- „Tristeți **nedeslușite-mi** vin” (*Melancolie*)
- „și ochii înroșiți de **neodihnă**” (*Leagănul*)
- „**nebuna** bucurie” (*Leagănul*)
- „și-o **nențeleasă** teamă/ de moarte mă pătrunde” (*Flori de mac*)
- „**nenumăratele** fecioare” (*Strigăt în pustie*)
- „**nevăzuți** de nimeni” (*Strigăt în pustie*)
- „De câte ori îți întâlnesc din întâmplare trupul, nu-l bănuiesc, **nedumerit** mă-ncurc și cred că-i – sufletul” (*Misticul*)
- „Ca dintr-o **nevăzută** amforă rotundă” (*Moartea lui Pan*)
- „**Neisprăvit** rămase fluierul de soc” (*Păianjenul*)
- „omenescul **neastâmpăr**” (*Pustnicul*)
- „ca **nentrecut** inițiat în lucrurile sfinte” (*Pustnicul*)
- „în marile și **neuitatele** sinoade” (*Pustnicul*)
- „prunci **neștiutori**” (*Pustnicul*)
- „maestre **nentrecut**” (*Pustnicul*)
- „**Nenorocite** duh” (*Pustnicul*)
- „Ești muta, **neclintita** identitate” (*Psalm*)
- „**nenumărate** pluguri” (*Pluguri*)
- „ochii tăi verzi ca mura **necoaptă**” (*În amintirea țăranului zugrav*)
- „pom **nevăzut**” (*Heraclit lângă foc*)
- „au zburat/ **nenumărate** ciocârlii spre cer” (*Taina inițiatului*)
- „O, nu-mi osânda **nemișcarea**” (*Fiu al faptei nu sunt*)

- „El rămâne **nemișcat** și crește mirându-se” (*Bunăvestire*)
- „Umblă mașinile subpământeste. În **nevăzut** peste turnuri/ intercontinentale zvonuri electrice.” (*Veac*)
- „Plop înălțat de-un fir **nevăzut** asemenea fusului.” (*Sat natal*)
- „**Nedumirit** turnul se va uita două ore în urma mea” (*Sat natal*)
- „Sporim **nesfârșirea**/ c-un cântec, c-o taină.” (*Cântăreți bolnavi*)
- „sat **nelocuit**” (*Vrajă și blestem*)
- „Stea alb-a căzut în grădină/ **necântată, neașteptată: noroc**” (*Cerească atingere*)
- „duhul **nemântuit**” (*Întrebări către o stea*)
- „Stea care subt cerul cel mare abia licărești/**nedumerită**-ntre șapte lumini, a cui stea ești?” (*Întrebări către o stea*)
- „Făpturile toate, știute și **neștiute**” (*Rune*)
- „Ne-aplecăm peste stânci, subt albastrul **neîmplinit**” (*La cumpăna apelor*)
- „Ne-nchidem inima după **nespuse** cuvinte” (*La cumpăna apelor*)
- „pentru-un cer chemător și **necucerit**” (*La cumpăna apelor*)
- „taurul **neînjugat**” (*Lumină din lumină*)
- „taurul **nemișcat**” (*Lumină din lumină*)
- „să nu calc o **nespusă** poruncă” (*Ani, pribegie și somn*)
- „În pâlnia muntelui iezerul **netulburat**/ ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis” (*Iezerul*)
- „**Nehotărât** între două hotare” (*Trezire*)

- „E Vântul, **nevăzut** voievod” (*Bunăvestire pentru floarea mărului*)
- „Subt Ursa Mare, surpat de bureți/ **neatins** de om, **neajuns** de ereți” (*Cântecul bradului*)
- „**neliniștea** morii de vânt” (*Alean*)
- „Astfel intrarea și-o fac în oraș prin țipătul străzilor,/ **nestânjeniți** în cântare – greierii țării” (*Vânătorul de greieri*)
- „**Neclintite-s** morile,/ gândul, sarcofagele.” (*Coasta soarelui*)
- „**Neschimbat** e numai satul” (*Întoarcere*)
- „**neschimbat** ca Tine, Doamne” (*Întoarcere*)
- „El caută apa/ din care curcubeul/ își bea frumusețea și **neființa**.” (*Autoportret*)
- „Uită Arcadia! Ceasul ce nu vrea să bată, **nerotunjitul**,/ **neîmplinitul**, să-l uiți.” (*Schimbarea zodiei*)
- „Și azi, dintr-o dată, **neașteptat**, acest răsărit./ Ce cântec **nemăsurat!**” (*Schimbarea zodiei*)
- „Deschide porțile: Timp **neumblat**,/ bine-ai venit,/ bine-ai venit!” (*Schimbarea zodiei*)
- „Și **neajuns**, **neclintit**, a rămas în jocul destinului/ flancat de albe și negre solstiții/ mare și singur.” (*Poetul*)
- „Și slobod foarte, încă **neluat**/ în stăpânire era lutul diafan și lăudat.” (*Viziune geologică*)
- „**Nepriceput** pe lângă vetre/ dar înțeles de zei și pietre” (*Ardere*)
- „Numai târziu, numai o clipă,/ uitată pe urmă și ea,/ îți dezvăluie/ **nebănuitele** trepte.” (*Epitaf*)

Cuvinte formate cu prefixul „ne-” în lirica blagiană postumă

- „Neagră făină/ cade prin scoc/ colo la moara/ lui **Nenoroc**” (*Pasărea U*)
- „Subt pod un șarpe se soarește, lung și **nemișcat**” (*Pod peste Mureș*)
- „Un sfânt **neclintit** care cată mereu la aceeași stea” (*Vârsta de aur*)
- „Un fluviu purtător a toate/ duce plute, vârste mute,/ către cele **nevăzute**” (*Götterdämmerung*)
- „vin din **neființă**” (*Nu sunt singur*)
- „boltă neprietenă, clopot al sortii.” (*Timp fără patrie*)
- „Timp fără patrie: țarini **ne-ntoarse**” (*Timp fără patrie*)
- „Și tunete sub zare **necerească**/ s-au ridicat din adâncimi.” (*După furtună*)
- „Nu vă mirați. Poeții, toți poeții sunt/ un singur, **ne-părțit, neîntrerupt** popor.” (*Poeții*)
- „Din peșteri de ne-lume/ ieșea să-mpartă-ndemnuri, poate nume.” (*Întâia duminică*)
- „Ca fetele, **neășeptat** peste noapte crescute” (*Vară în jurul cetății*)
- „Dar pe liman ce bine-i/ să stăm în necuvânt” (*Ulise*)
- „**Nemaiavând** figură, și nici umbră-chip” (*Unde un cântec este*)
- „Da, negrii din dumbrava africană,/ ce dragi îmi sunt ei, oamenii de humă!/ Îi încarnează **necurmat** sub lună/ telurică putere năzdrăvană.” (*Dumbravă africană*)
- „**Neîncercând** în cale nici o vrajă,/ voi țineți porților o tristă strajă.” (*Prolog*)
- „În **neștire**, ici și colo, mânilor ne umplă” (*Brumar*)

- „Și umbrele ni le vedem, în spațiul fără prisăcar,/ deodată **nefiresc** crescut printre lemne.” (*Brumar*)
- „De-ar fi să dăinuiesc **nespus**/ în gândul rău, pământ ce sunt.” (*Strofe de-a lungul anilor*)
- „din amintire/ beau cu **nesațiu**” (*Bocca del Rio*)
- „Obișnuinței s-a-nclinat/ să-nvețe jalea, **nemișcat**.” (*Alean și amintiri ce torc*)
- „Făpturi la umbra anului apun/ și drumuri, fapte cad în **neființă**.” (*Sfârșit de an*)
- „Nu marea-albastra, **nesfârșita** fără șoapte” (*Thàlatta! Thàlatta!*)
- „Murmurul nostru, visul, se va-mpărtași/ din **nemurire** printre greierii ce cântă/ și printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc.”
- „Umblă-n **neștire** pe poteci” (*Sălcii plângătoare*)
- „amintește umbra subt ochi,/ de-o prelungire la **nesfârșit**.” (*Umbra Evei*)
- „**Neglorioasă** e această floare,/ Făcută din stamine și pistile” (*Floare de viță*)
- „Popas în iarbă de **neuitat**,/ C-o sărutare, pe-a vieții măsură” (*Drumeție*)
- „De un pëan te-nvrednicești,/ tu, **neluată** în seamă, floare de rând.” (*Odă simplisimei flori*)
- „Încredințat pământului voi sta cândva,/ mai **nemișcat** decât o stea.” (*Numele*)
- „ai înțelege-atuncea ce **nedreaptă-i** cumpăna/ cu care oamenii, popoarele, virtutea unul altuia/ și inima și-o cântăresc.” (*Cimitirul roman*)
- „Pământul mai poartă/ în huma **neștearsă**/ chipuri de-argilă/ istorie arsă.” (*Temeiuri*)

- „Ce îmbătrânește în noi/ că **neșteptat** ne simțim într-o dimineață/ doritori să ne ascundem/ nume și față?” (*Ce îmbătrânește în noi*)
- „**Nesfârșit** e dorul-dor/ Bate-n valea tuturor.” (*Dorul-dor*)

NOTE

^{xxxvii} Rodica Zafiu, în *Gramatica limbii române II: Enunțul oferă o definiție acestui tip de negație: „Negația expletivă constă în apariția unei mărci negative într-o propoziție al cărei sens logic este pozitiv. Marca lipsită de valoare negativă apare în mai multe situații: (a) cu expresii conținând ideea de „teamă” sau de „obstacol” (...); (b) în construcții temporale (...); (c) în enunțuri exclamative.”*

^{xxxviii} Toate versurile sunt reproduse după Lucian Blaga, *Opere 1: poezii antume*, București, Editura Minerva, 1982 și Lucian Blaga, *Opere 2: poezii postume*, București, Editura Minerva, 1984.

^{xxxix} Deși mulți prezintă „trăsături gramaticale care oscilează între comportamentul unui adjectiv calificativ, al unui adjectiv pronominal sau pronume, al unui numeral”, după cum este precizat în *Dicționarul de interpretări gramaticale*, coordonat de Gabriela Pană Dindelegan, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2020, p.391, în cazul de față am optat pentru încadrarea lui în clasa adjectivului calificativ, datorită morfemului de gradare ce îl precedă.

DOI: 10.2478/clb-2022-0007

TOPOSUL EMOȚIILOR – UN ITINERARIU DE LA RĂZBOI LA COMUNISM

Iulia Gândilă

Universitatea Lucian Blaga Sibiu
iulia.gandila@ulbsibiu.ro

Abstract

What the present paper advances is the creation of a living context through which the protagonist-creator, Axente Creangă, from Luntrea lui Caron / Caron's Boat by Lucian Blaga, accumulates the depths of private life during the World War II, as well as during the early days of communism. The action takes place exclusively in the Transylvanian space, which we analyzed through a quantitative study aimed at the level of emotions in these two important historical periods and the placement of the work in an interdependent relationship with all the events that took place.

Keywords: space, emotions, WWII, Blaga

Context

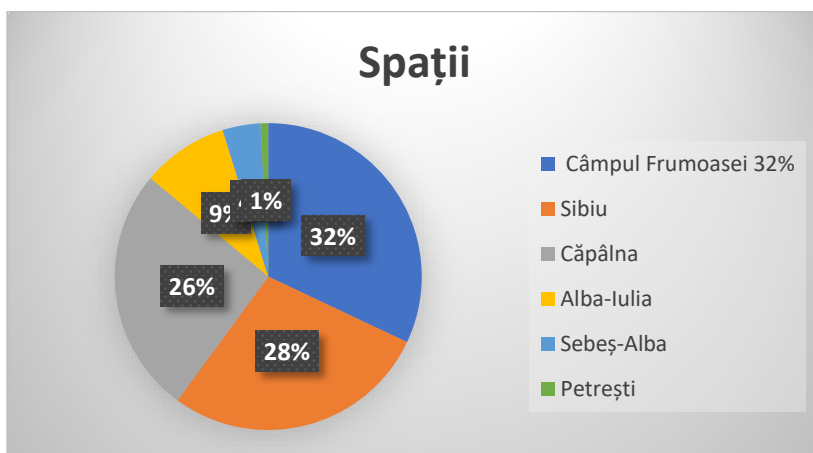
De-a lungul timpului, diverse forme de oprimare au închistat creatorul în propria-i minte, începând cu evenimentul celui de-al Doilea Război Mondial și fatalele sale impacturi emoționale, până la instaurarea unor tipare totalitare ce promovau literatura de propagandă orientată spre fanatizarea ideologiei. „Proza era constrânsă să apeleze la formulele preexistente, la realismul clasic (eventual cu infiltrații romantice), numit în epocă «realism critic». Ceea ce conduce

ușor la concluzia că în perioada stalinistă critica literară e o damă de companie concediabilă odată ce nevoile propagandistice ale partidului au fost satisfăcute” (Goldiș 10). „Utopia” ce avea să urmeze războiului era întrevăzută încă din epoca de tranziție, când lucrurile se deplasau spre sfera regimului comunist, copie a celui din Uniunea Sovietică. Ceea ce propune lucrarea de față este crearea unui context viu prin care protagonistul-creator, Axente Creangă, din *Luntrea lui Caron* de Lucian Blaga, cumulează profunzimea vieții private în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, cât și în perioada timpurie a comunismului. Acțiunea se petrece exclusiv în spațiul transilvănean pe care l-am analizat printr-un studiu cantitativ ce vizează nivelul emoțiilor în aceste două perioade istorice importante și plasarea creației într-o relație de interdependență cu toate evenimentele parcurse.

Călătorul - intelectualul - parcurge în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial ruta Sibiu – Câmpul Frumoasei – Sebeș (Alba) – Petrești – Căpâlna – Câmpul Frumoasei – Căpâlna – Câmpul Frumoasei – Alba-Iulia – Căpâlna. Câmpul Frumoasei este o aluzie a naratorului la Valea Frumoasei din Sebeș, edenul terestru care înlătură orice rău din cale și nu permite pătrunderea vreunui element subversiv. Protagonistul romanului menționează că drumul spre Câmpul Frumoasei este „o întoarcere fără termen în valea copilăriei” (Blaga, 83). Utilizarea acestei metode de camuflare a spațiului prin intermediul unei metafore arată predilecția artistului de a materializa conceptului de menținere a unor obiecte sau spații doar pentru sine. „Sunt greu de pătruns și intime. S-ar putea să fie găsite în adâncurile memoriei și să producă o mare satisfacție la fiecare readucere aminte, dar nu sunt păstrate ca fotografiile într-un album de familie”. (Tuan 20) Sacralitatea transmite excluderea unui biografism absolut, așa cum se credea despre opera lui Blaga. Opera îi conferă autorului un spațiu

compensatoriu, o altă viață pe care o compune după bunul plac, „Putem spune chiar: îi creează o viață, îi fabrică o biografie pe măsura ei” (Simion 10). În acest context, am reconstituit itinerariul și am descoperit distanța de 238 de km pe care i-a străbătut personajul în ipostaza de refugiat.

Am colectat substantivele proprii de mai sus, cantitativ, iar apoi reprezentarea grafică a fost una care a demonstrat faptul că trei locații ocupă un procent aproape egal în peregrinările personajului: Câmpul Frumoasei, Sibiu, Căpâlna.



Câmpul Frumoasei este locul care apare cel mai des în *Luntrea lui Caron*. Prezentat ca locul nașterii personajului, legătura afectivă este una profundă. Călătorul poposește la origini în drumul său spre Căpâlna, ce are să-i fie spațiu de adăpost până la finele războiului. Trecutul este o prezență constantă în întâlnirea cu nukul din curte, trifoiul și șura. „Suntem în 1944, dar mirosul acesta e din 1908, când am călcat ultima dată peste pragul ușii” (Blaga 48). La nivel senzorial se deschid o multitudine de uși care îl transportă în vremuri uitate,

în cele mai importante momente ale vieții. „Simțurile se extind, creează spații vizuale și realizează imagini care nu pot fi văzute” (Tuan 20).

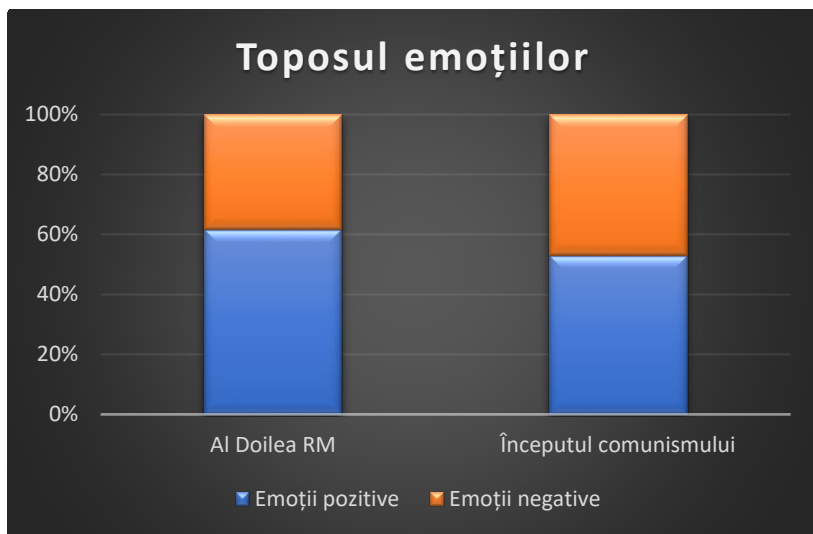
Spațiul intim este casa, locul de care aparține și unde se întoarce, iar relația cu trecutul este prezentă ori de câte ori obiecte, mirosuri sau culori specifice îi aduc aminte de cel mai drag loc, un spațiu sinestezic unde toate simțurile sunt activate pentru a produce întoarcerea în timp, unul al copilăriei, în acest caz. Personajul Axente Creangă centrează întreaga acțiune în jurul acestui spațiu intim. Deoarece apare în ipostaza unui creator, întoarcerea în locul natal, Câmpul Frumoasei, este imboldul de care avea nevoie în ceea ce privește momentul declanșator al procesului creativ, sentimentele activând în sufletul său un impuls nou și începutul unei alte ere. „Voi începe să scriu piesa de îndată ce mă voi fi aclimatizat în noile împrejurări. Căzusem în sămânța unei lumi, și cu sămânța în mine o luam iarăși din zăvoi spre sat” (Blaga 23). Privind prin filtrul close reading, cel mai important loc, după Câmpul Frumoasei, este Căpâlna, chiar dacă există o discrepanță între studiul calitativ și cel cantitativ care plasează Sibiu ca cel de-al doilea cel mai mult menționat cuvânt. Textul revine deseori la pasaje din trecutul protagonistului, dinaintea războiului, în care, Sibiu este menționat.

„Felul în care trecem prin timp și spațiu este în parte un proces subconștient” (Tuan 50), iar din această perspectivă, ajuns la Căpâlna unde va poposi un timp îndelungat, Axente Creangă trăiește clipa, își interiorizează starea de liniște pe care i-o conferă cătunul, se desprinde de realul apocaliptic și se clustrează în spațiul creației. Observă ca un adevărat cunoscător al oamenilor toate evenimentele semnificative sau mai puțin semnificative care se petrec în jurul său. „Noe a fost morar. Da, morar, aci în moara aceasta, îmi zisei. Subiectul începea dintr-o dată să crească, să prindă ființă” (Blaga 22). Tot acest refugiu îl

ajută pe creator să realizeze o uniune cu propriul „copil” pe care îl crește cu accețiunea unui cârmuitor cumpănit.

Creație în sine devine un spațiu pe care îl descoperă ca un novice. „Lucram la ea de zor. Simțeam imponderabile corespondențe între situația reală și situația din piesă”. Punerea în abis formează în acest sens un con, o pătrundere în dimensiunile creației pe care autorul general le surprinde în operă. Realitatea pe care o vede Axente Creangă este în Arca lui Noe, iar Arca lui Noe este o parte din Luntrea lui Caron, căci „Să fii aproape emoțional are două semnificații: a intimității și a proximității geografice” (Tuan 22). Eroticul, reprezentat de cuplul Ana Rareș și Axente Creangă alcătuiește un alt spațiu, al intimității care arată apropierea dintre cei doi – „Când faci cunoștință cu oameni a căror prietenie te-ar interesa, se-ntâmplă nu o dată ca spațiul dimprejur să dobândească o dimensiune lirică și să se transforme în timp” (Blaga 34).

Începutul epocii unei anti-lumi pare pentru Axente Creangă un chin incomensurabil. Presimțirile pe care le are încă din război arată o prezență de spirit extraordinară. În primii ani ai regimului comunist impus în România cu ajutorul tancurilor Armatei Roșii, singura literatură acceptată oficial și difuzată cu vigoare prin toate mijloacele imaginabile a fost cea de „propagandă și agitație”. Creatorul se regăsește într-un impas de idei din care nu găsește cale de ieșire. Oprimarea creativității îl aduce pe culmile disperării, pe patul dintr-un spital al Clujului unde Dora îi poartă de grijă. Pentru a face o paralelă între sentimentele transmise în Al Doilea Război Mondial și începuturile comunismului, am reprezentat statistic felul în care s-au revărsat emoțiile pozitive și cele negative în trecerea personajului prin spațiile menționate mai sus, cu oprirea la Cluj, unde universitatea își va relua locul.



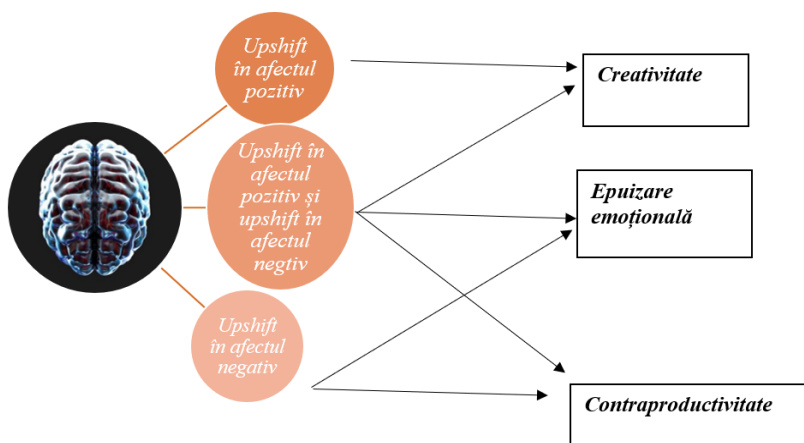
<i>Emoții pozitive</i>	<i>Emoții negative</i>
Bucurie, eliberare, zâmbet, siguranță, liniște, calm, încredere, mulțumire, veselie, elan, miracol, nostalgie, (su)râs, extaz, binevoire, incredibil, bun, plac, brav, îmbietor, dulce, inimos, splendid, senin, înmugurire, viu, ușor, copilărie, dăruire, special, deosebit, admirație, prietenie, amicitie, îndrăzneală, răbdare, putere, iubire, succes, frumusețe, glorie, fidelitate, degajare, vârtos, salvare, curaj, lumină,	Rău, chin, suferință, luptă, depresiune (cu sensul de depresie, stare de tristețe), trădare, lacrimă, (cu)tremur, dramă, zbucium, neputință, coșmar, zguduire, distrugere, gravitate, mizerie, pizmă, haos, lipsă, pagubă, slăbiciune, viciu, compromis, boală, cumpănă, prăbușire, rănit, plâns, neîncredere, sobru, zadarnic, imposibil, atac, panică, lipsă control, bombardare, măcinare, sfârâmare, risipire, năruire, mohorât, dezorientare,

<i>Emoții pozitive</i>	<i>Emoții negative</i>
demnitate, eroină, virtute, blândețe, valoare, îngăduință, vindecare, alinare, dorință, dragoste, tandrețe, adăpost, refugiu, prilej, speranță.	slăbiciune, amăgire, război, luptă, neajunsuri, vicisitudini, insuportabil, zguduire, inutilitate, sărăcie, sinucidere, delăsare, prăpăd, amar, calomnie, victimă, teroare, intrigă, răscruce, distrugere, întuneric.

Am ales substantive, cât și adjective care reprezintă emoții sau duc la ideea de emoție, creează tensiuni, bucurie, pe parcursul celor două perioade istorice. De asemenea am luat în calcul și cuvintele articulate hotărât. În cadrul emoțiilor pozitive am introdus și speranță, refugiu, adăpost, deoarece în timpul războiului aceste cuvinte erau folosite cu valență pozitivă. *Lumină* și *copilărie* duc la ideea de paradis terestru găsit și regăsit de narator prin prezență sau reamintire. În cazul emoțiilor negative, *tremur* a apărut cu sens negativ în timpul bombardamentelor din război. *Război*, *luptă* și *bombardare* se referă la contextul celui de-Al Doilea Război Mondial care a provocat o mulțime de victime și prin urmare a adus traume.

Diferența nu este majoră, însă felul în care creierul uman percepe emoțiile negative într-o perioadă lungă de timp îl pot aduce în colaps. „În general, schimbările bruște ale emoțiilor sunt cruciale în măsurarea creativității. Pe aceeași linie mai mulți psihologi afirmă că activarea unor sentimente (ex. furie, frică, fericire) induc mai multă fluentă în procesul de creativitate și originalitate decât depresia, tristețea, relaxarea” (Intosh 55). Se clarifică fluctuația de emoții pe care o simte Axente Creangă, se simte cu mult mai abil în momentele de frică pe care le simte în timpul războiului, de aceea puterea de naștere a unei noi lumi livești este mai mare. De ce se schimbă perspectiva?

„Dimineața sosi soția mea care se contamina încetul cu încetul, alternativ de agitația și depresiunea mea” (Blaga 65). Fenomenul își schimbă direcția, acum elanul creator s-a stins, iar neantul în care făuritorul a căzut este unul bazat pe tristețea pe care o resimte o dată cu trecerea la noua ideologie. În faza unei depersonalizări excesive, nu își recunoaște anii de muncă, totul pare ireal și anost, singurul lucru care ducea la fericirea lui era rodul unei lumi scrise. „Am fost eliminat pe rând din spațiul spiritual la care țineam cu toată ființa mea. Am fost scos în chip lent din literatură, din teatru” (Blaga 57). Nu îl interesau „fițuicile de propagandă” (Blaga 66), agoniza într-o atmosferă degradată de sistemul care îl forța spre o literatură ferecată și mărturisește „Au trecut aproape trei ani de când n-am mai scris niciun vers” (Blaga 66). Fenomenul de *affective shift* se regăsește în trăirile sale, creația este blocată de cumulumul de evenimente și emoții negative, procesul nu poate fi bine realizat decât dacă în urmarea traumelor vine și o perioadă de liniștire, ceea ce a fost puțin probabil, după cum și graficul de mai sus poate demonstra. Afectul este definit ca „o fază a activității neurobiologice experimentată ca motivațională și informațională și care influențează gândurile și acțiunile” (Intosh 55). Afectul pozitiv reprezintă emoțiile pozitive cu impact profund, iar afectul negativ are în vedere emoțiile negative. Aceste schimbări bruște ale afectului sunt cunoscute pentru influența pe care o au în mediul de lucru, în cazul nostru, în procesul creator. Este important de menționat că aceste schimbări sunt calculate pe parcursul unei perioade specifice de timp. Prin următorul grafic, se observă în ce fel creatorul a fost influențat de *affective shift*.



Concluzia

Viața unui autor poate fi tumultuoasă, spațiul, momentul și condiția psihică decid cu adevărat soarta unei opere de artă. A scrie nu este o activitate desfășurată într-un interval bine stabilit, maleabilitatea stă în mâinile plăsmuitorului, momentele prin care trece Axente Creangă demonstrează cum locurile în care merge prind viață, cum îl inspiră și cum pot perturba factorii externi. În urma fluctuațiilor emoționale prin care trece acesta, am constatat că o creștere a emoțiilor negative, aduce creatorul și implicit creația într-un impas, iar războiul, cu implicațiile cu valență distructivă au propus protagonistul o cale de asumare a experienței traumatice.

Bibliografie

- Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*. București, Humanitas, 2019.
- Goldiș, Alex, *Critica în tranșee: De la realismul socialist la autonomia esteticului*. București, Cartea Românească, 2011.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*. București, Fundația PRO, 2006.

- Simion, Eugen, *Genurile biograficului*. București, Virtual, 2010.
- Heuser, Ryan, et al., *The Emotions of London*. Stanford Literary Lab, Pamphlet 13, 2016.
- Watts, L. L., McIntosh, T.J Gibson, P.C Mulhearn, T.J Medeiros, K. E Mecca J.T., *Affective shifts and creativity- Effects on idea generation, evaluation, and implementation planning*. New York, Y.Press, 2019.
- Tuan, Yi Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, 2001.

DOI: 10.2478/clb-2022-0008

JURNALUL LUI MIHAIL SEBASTIAN – ÎNTRU AUTENTICITATE ȘI FICȚIUNE

Ionela Toader

Universitatea Lucian Blaga din Sibiu
ionela.toader@ulbsibiu.ro

Abstract

Mihail Sebastian's diary was published posthumously, over fifty years after the writer's death, by the Humanitas Publishing House, under the title Journals 1935-1944, its publication being considered the major literary event of 1996. Faithful to Jules Renard's diary, which he read and about which he also wrote, Mihail Sebastian is an adept of authenticity and sincerity in diary writing. The fact that it was published more than fifty years after the author's death - a totally unexpected death - without the author having any possibility of processing it, is the best argument in favor of authenticity. Mihail Sebastian's Journal is a mixed type of diary, which captures a complex existence, mirroring the events he participates in, what he does and how he acts, but especially what he feels, being faced with certain situations. Thus, the Journal becomes a space of small history, as Eugen Simion calls insignificant everyday events, but also of big history, which is written as the Second World War starts, unfolds and ends, one of the more significant historical events that humanity has experienced and to which Mihail Sebastian was a witness. This is the reality that Mihail Sebastian experiences, a reality that could undergo a slight transfiguration, caused by the subjective angle from which the

events are viewed. It is precisely this inherently subjective angle that, to a greater or lesser extent, makes intimate writing a fiction of nonfiction.

Keywords: authenticity, sincerity, transfiguration of reality, fiction, fiction of non-fiction, narrative identity.

Încercarea de a stabili niște coordonate în ceea ce privește natura jurnalului ca specie literară a pus mereu în dificultate teoria literară; pe de o parte din cauza faptului că jurnalul face parte din genurile biograficului, ale căror limite de demarcație sunt atât de imprecise și greu de stabilit, pe de altă parte pentru că poate fi atât de versatil, încât își schimbă adesea „regulile” de la un caz particular la altul.

Cunoscutul Philippe Lejeune, în *Pactul autobiografic*, identifică patru categorii diferite ce definesc acest tip de text: forma limbajului, subiectul tratat, situația autorului și poziția naratorului, după care ar trebui să ne ghidăm pentru a stabili dacă o operă este o autobiografie sau dacă aparține unui alt gen înrudit cu aceasta. Conform taxonomiei făcute de Lejeune, un jurnal intim ar trebui să îndeplinească concomitent următoarele trăsături: să fie o povestire în proză, să trateze viața individuală a cuiva, să existe un raport de identitate între autor și narator, iar apoi un alt raport de identitate între narator și personaj. Faptul că jurnalul supus studiului nostru este scris de către o persoană reală – autorul – care are numele scris pe coperta cărții – Mihail Sebastian – înseamnă deja că *pactul nominal* a fost stabilit. Relația de identificare dintre autor-narator-personaj devine incontestabilă: cel care scrie, adică autorul, este și naratorul întâmplărilor scrise și personajul care trăiește aceste întâmplări, întocmai, așa cum ne sunt relatate. Am fi tentați să spunem că autenticitatea guvernează de la un capăt la altul, căci *pactul autobiografic* - contractul de lectură între autor și cititor - , prin care cititorul stabilește identitatea autor-narator-personaj, a fost

semnat, ceea ce înseamnă, conform tezei lui Lejeune, că textul analizat „exclue posibilitatea ficțiunii” (30). Dar, această afirmație merită nuanțată, căci raportul instituit între *autenticitate* și *ficțiune* într-o scriere autobiografică nu poate fi stabilit cu exactitate, iar granița dintre aceste două realități literare este adesea fluidă.

Fidel jurnalului lui Jules Renard, pe care l-a citit și despre care a și scris, Mihail Sebastian este adeptul autenticității și sincerității în scrierea diaristică. Faptul că a fost publicat la peste cincizeci de ani de la moartea lui Sebastian - moarte total neașteptată -, autorul neavând nicio posibilitate de prelucrare a lui, este cel mai bun argument în favoarea autenticității.

Jurnalul lui Mihail Sebastian este un jurnal mixt, care surprinde o existență complexă, cu evenimentele la care participă, ceea ce face și cum acționează, dar mai ales ceea ce simte, pus fiind în fața anumitor situații. Așadar, *Jurnalul* devine un spațiu al *micii istorii*, așa cum numește Eugen Simion evenimentele neînsemnate de zi cu zi, dar și al *marii istorii*, care se scrie pe măsură ce se desfășoară și se încheie. Al Doilea Război Mondial, unul dintre cele mai însemnate evenimente istorice pe care le-a trăit omenirea și la care evreul Mihail Sebastian a fost martor a constituit un astfel de cadru. Pentru a vorbi de autenticitate, trebuie să aducem în discuție conceptul de *sinceritate* - condiție inerentă a acesteia. Fără a omite posibilitatea unui „artificial al sincerității” (Barthes 243), așa cum îl numește Roland Barthes în *Deliberare*, și la care recurge adesea diaristii, totuși citind *Jurnalul* lui Sebastian avem iluzia unei profunde sincerități, prin transparența cu care Sebastian ne face martori propriei sale vieți. Pentru că însemnările din acest *Jurnal* sunt scrise de către o persoană reală, dar mai ales pentru că n-au fost scrise cu gândul publicării, păstrându-se pactul confidențialității, ne îndreptățeste, ca cititori, să considerăm veridice toate întâmplările relatate, cu atât mai mult cu cât multe

dintre acestea sunt verificabile. Astfel, problema minciunii deliberate nu se pune. Dar sinceritatea, ca orice alt fenomen, este relativă, prin ea se relevă un punct de vedere subiectiv ceea ce înseamnă că oricât de sinceră se dorește mărturisirea, cuprinde și un element imaginar, ceea ce Eugen Simion numește „imaginar de grad secund” (151). Sinceritatea absolută este o utopie, ceea ce ne obligă să admitem faptul că o minimă ficționalizare a realității își face loc și într-un text confesiv, nu neapărat dintr-o intenție de mistificare, ci pentru că este utilizat limbajul pentru a exprima realități non-verbale. Limbajul este un element declanșator al minimei ficționalizări a realităților trăite. Scriitura, reflexie a limbajului în text, este, în cazul însemnărilor zilnice ale lui Sebastian, mijlocul pe care autorul îl folosește pentru a-și expune întâmplările de zi cu zi. Dar aceste întâmplări, ca oricare altele structurate de limbaj, își pierd fidelitatea originală. Pe lângă limbaj, în *Jurnalul* lui Sebastian mai putem identifica un element de ficționalizare, și anume selecția evenimentelor pe care le relatează și omiterea altora. Dacă adăugăm acestor două evidențe și unghiul subiectiv din care sunt relatate evenimentele, devine limpede că realitatea suferă o ușoară transfigurare, ceea ce face ca scrierea intimă să devină o „ficțiune a nonficțiunii” (Simion 168).

Autenticitatea *Jurnalului* lui Sebastian nu poate fi totuși contestată, imputându-i-se subiectivitatea, pentru că, așa cum demonstrează José Ortega y Gasset în *Dezumanizarea artei*, atunci când descrie sentimentele care-i încearcă pe medic, pe soție, pe un ziarist și pe un pictor care asistă la scena unui om în agonie, în funcție de gradul de implicare al fiecăruia față de muribund. Acesta ar putea fi un argument adus celor care-l acuză de rele intenții în ceea ce privește dezvăluirea relației de prietenie cu Mircea Eliade, căci însemnările sale înregistrează reacții afective ale unei realități imediate, care – evident – este subiectivă.

Ficțiunea conține, pe de o parte, transpunerea în scris a faptelor de realitate care alcătuiesc „povestea de viață a autorului” și, pe de altă parte unghiul subiectiv din care sunt privite evenimentele de zi cu zi. Dincolo de această necondamnabilă *transfigurare a realității*, *Jurnalul* se păstrează în limitele autenticității, scrisul fiind un argument în plus. O afirmație a lui Sebastian dintr-un articol publicat în anul 1928 este revelatoare „Am încă prejudecata unei moralități a scrisului în acest sens, că nu-l accept decât în măsura în care caută un adevăr și exprimă o sinceritate” (Sebastian 659). Aceasta este o coordonată a întregii opere a lui Sebastian, manifestându-se cu atât mai mult în scrierea intimă. Stilul concis, notațiile spontane, frazele neelaborate imprimă scrisului din *Jurnal* autenticitatea și responsabilitatea pe care le proclamase autorul. Un stil prea îngrijit, prea estetizat ar fi dat impresia unor expresii căutate, ceea ce ar fi îndepărtat textul din sfera autenticității, după cum afirmă și Philippe Lejeune în studiul său *Pactul autobiografic*: „Când arta se vede prea tare, ea pare artificială; iar artificiul, disimulare” (Lejeune 210).

Dar, după cum am afirmat la începutul lucrării și după cum am arătat mai sus, granița dintre autenticitate și ficțiune este fluidă, neputând, oricât am vrea, să facem o demarcație strictă. Având această libertate, de a pendula între realitate și ficțiune, jurnalul permite crearea unei *identități narative* a autorului. Prin intermediul acestei scrieri intime, Sebastian se povestește pe sine, transformând textul în povestea vieții sale. Limbajul contribuie la formarea acestei identități, căci devine instrumentul povestirii, cel care structurează realitatea factuală a vieții. Această idee, a construcției unei povești care ar echivala cu însăși identitatea, este teoretizată de neurologul Oliver Sacks, după cum afirmă Paul John Eakin în studiul său *Writing life writing*: „S-ar putea spune că fiecare dintre noi construim și trăim o poveste, și că această poveste suntem noi, identitățile

noastre” (Eakin 2020). Așadar identitatea narativă este o „construire a identității prin narațiuni, mai degrabă decât o afirmare (autentică sau nu) a acesteia” (Oțoiu 285). O dihotomie se întrevide, căci identitatea autentică nu este echivalentă cu identitatea narativă, raportul dintre ele fiind doar de asemănare. O astfel de abordare dihotomică propune și Eugen Simion, care caracterizează jurnalul intim ca pe „un gen al *sinelui* în care *eul profund* și *eul biografic* se suprapun perfect” (Simion 209). Distincția apare și aici între *eul biografic* – *eu superficial* - și *eul profund*, unde *eul superficial* este cel al omului din viața de zi cu zi, adică Mihail Sebastian, și *eul profund* este cel al personajului, a cărei identitate narativă a luat naștere în și prin text, neexistând, ca atare, în afara operei. Citind acest *Jurnal*, vedem cum „o istorie a eului biografic” se transformă într-o „istorie a eului profund” (Simion 2011). În raport cu această identitate narativă, semnificativă devine *drama identitară*. Drama identitară este drama evreului-român care va încerca toată viața să armonizeze condiția iudaică cu cea românească, dar căruia, mai ales în timpul războiului când antisemitismul fusese legiferat, statul român nu îi va permite, amintindu-i mereu că este evreu. Deși această dramă identitară este drama ambelor *uri*, și a celui *biografic* și a celui *profund*, cu siguranță drama *eului profund*, specific identității narative a autorului, i-a dat proporțiile pe care le cunoaștem, ceea ce ne permite să afirmăm faptul că această dramă identitară – așa cum ne este dezvăluită de textul *Jurnalului* – este produsul unei minime ficționalizări. Jurnalul și identitatea narativă devin o cale de comunicare a autorului cu sine însuși, un refugiu la îndemâna diaristului, pentru că „În vremuri de teroare, când oamenii nu se pot exprima public, este firesc ca izolarea și complicitățile la care sunt siliți să-i împingă spre notația de jurnal” (Manea 72). Prin notațiile în jurnal, Sebastian recuperează o minimă formă de securitate, într-

o lume care devenise total nesigură pentru el – evreul Iosif Hechter - odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial.

Această ambivalență - *autenticitate-ficțiune* - generează o altă polemică, tot atât de comună jurnalului intim ca specie literară, anume măsura în care este sau nu literatură. Dacă ar fi să judecăm după afirmația lui Maurice Blanchot, cum că „literatura începe odată cu scriitura” (Blanchot 282), am putea spune, din capul locului că este literatură, fără alte demonstrații. Dar - pentru că, așa cum spune tot Simion, referindu-se la jurnalul intim, întotdeauna există un *dar* – lucrurile nu sunt nici pe departe definitive atunci când vine vorba despre această controversată specie a genului autobiografic. Simplul fapt de a fi o scriitură nu îl face neapărat literatură, nu-i asigură din capul locului statutul de *operă*. Roland Barthes își pune și el această problemă, întrebându-se dacă: „Pot oare să fac dintr-un jurnal o «operă»?” (244). Răspunsul este însă incert, la sfârșitul *Deliberării*, după ce a încercat să găsească motivații, estetice sau nu, jurnalului intim, Barthes concluzionează: „Jurnalul, astfel ținut, nu mai seamănă câtuși de puțin cu un jurnal” (253). Realitatea infirmă cumva această teorie. Multe jurnale, chiar nedestinate publicului larg – căci nu luăm în calcul jurnalele care sunt scrise din capul locului ca Opere, cu gândul publicării, de unii autori care încearcă să le transforme în „Cartea lor esențială” (Simion 37) - au sfârșit fericit, prin a se bucura de statutul de opere.

În demonstrarea statutului de operă literară a unui jurnal ar putea fi argumente viabile respectarea sau abaterea de la particularitățile genului: realitatea ficționată în locul autenticității absolute, elaborarea frazei și expresivitatea limbajului în locul spontaneității, fragmentarismul controlat pentru crearea unei mai mari impresii de unitate și, nu în ultimul rând, sabotarea confidențialității. Însă, un răspuns definitiv nu poate fi dat, pentru că diarismul în sine nu este un gen definitiv.

Paradoxul este că „pornind prin a sfida convențiile literaturii, multe scrieri intime își fabrică propriile convenții și bat la porțile literaturii. Devin - deseori fără voia autorilor - o formă a literaturii. O ficțiune a nonficțiunii” (Simion 156). Așadar, trecând peste bizarul paradox ca o literatură confesivă, confidențială, să se construiască pe relația cu cititorul, trebuie să admitem faptul că în ceea ce privește o scriere autobiografică precum jurnalul estetica receptării este esențială. Receptarea și capacitatea cititorului de a intui inefabilul devin esențiale și sunt influențate de orizontul de așteptare și de cunoaștere al fiecărui lector în parte. La intuirea acestui inefabil de către cititor contribuie într-o măsură covârșitoare găsirea „tonului just” așa cum l-a numit Sebastian în *Jurnal*, ton care poate conferi confesiunii siguranță și sinceritate, ținând-o departe, în ochii cititorului, de orice mistificație.

Despre *Jurnalul* lui Sebastian, Leon Volovici, în *Prefața Jurnalului*, vorbește ca despre unul „neliterar”, pentru că n-a fost scris cu gândul publicării, însă, chiar neliterar, acesta a ajuns să se construiască totuși ca o *operă*, pentru că „În realitate, acuitatea observației zilnice, coerența și adâncimea introspecției au ca rezultat alcătuirea lentă a unei opere în care constructorul se zidește pe sine, folosind propria viață ca unic material de construcție” (Volovici 10). Chiar dacă Sebastian n-a gândit jurnalul ca operă, n-a dorit să facă din el literatură, nu l-a scris cu gândul publicării, nu l-a prelucrat estetic, acesta este considerat nu doar un „document de prim ordin” (Campus 414), ci și o operă de ficțiune. Un veritabil document de epocă, prin intermediul căruia putem cunoaște viața intelectuală și politică a epocii, marile personalități culturale și politice care au influențat cursul istoriei, preocupările zilnice ale unui intelectual cu numeroase legături în cercuri sociale diverse. Dincolo de calitatea lui de document sau operă literară, *Jurnalul* este impresionant: prin conținut, prin stil și prin personajul – sau

personajele – care-l populează. În *Jurnal* Sebastian și-a mărturisit cu sinceritate acțiunile, gândurile și simțirile, în limitele propriei subiectivități, fapt care nu i se poate reproșa în niciun fel, că până la urmă vorbim de o scriitură intimă. În acest sens *transfigurarea realității* este acceptată, iar numeroasele interpretări divergente generate de receptarea *Jurnalului* sunt doar încercări în descifrarea unei realități care nu poate fi niciodată complet descifrată, pentru că, așa cum Sebastian afirmă într-un articol, „Un scriitor care moare este o lume care se închide. Nimeni nu ne va face să cunoaștem secretele ei pentru totdeauna ferecate” (Sebastian 445).

În concluzie, chiar dacă un jurnal intim ar trebui să fie într-un totuț autentic, fără elemente de ficțiune, și să descrie exact evenimentele pe care le-a trăit autorul, acest deziderat nu este posibil întocmai, deoarece, așa cum am arătat, există anumite elemente de ficțiune care interferează inevitabil cu scrierea diaristică, precum utilizarea limbajului specific, descrierea selectivă a unor evenimente trăite în defavoarea altora sau unghiul subiectiv din care sunt judecate evenimentele, ceea ce face ca scrierea să devină o *ficțiune a nonficțiunii*. Și totuși, nu aceste elemente de minimă ficționalizare definesc jurnalul, ci mai degrabă autenticitatea pe care, la lectură, cititorii o pot intui. În cazul *Jurnalului* lui Sebastian, caracterul privat al acestuia, lipsa intenției de publicare, spontaneitatea stilului, franchețea frazelor, stilul anticalofil, frazele neprelucrate estetic, faptul că „nu-și corectează neglijențele de stil, caligrafiază vorbele interzise (porcoase)” (Simion 275), stilul personal al confesiunii și mărturiile unor fapte socio-politice care pot fi demonstrate cu documente de epocă îi asigură autenticitatea. Dar dincolo de toate aceste argumente, *Jurnalul* este autentic mai ales prin exprimarea unui adevăr – adevărul subiectiv al autorului.

Bibliografie

- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețan-Vasilu, București, Editura Univers, 1987.
- Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*. București, Editura Univers, 1980.
- Caiete Critice*, nr. 3-4/1986;
- Chimet, Iordan, *Dosar Mihail Sebastian*. București, Editura Universal Dalsi, 2001.
- Dorian, Dorel, *Sebastian sub vremi. Singurătatea și vulnerabilitatea martorului*. București, Editura Universal Dalsi, 1998.
- Eaking, Paul John, *Writing life writing*. New York and London, Routledge, 2020.
- Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*. trad. Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000.
- Oțoiu, Marcela Cristina, *Narațiunile identității*. în *Buletin științific*. fascicula filologie, seria A, vol. XXVII, 2018.
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*. București, Editura Humanitas, 2016.
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*. ediție îngrijită de Cornelia Ștefănescu, București, Editura Minerva, 1972.
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim I. Există o poetică a jurnalului?* București, Editura Univers enciclopedic, 2005.
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim III. Diarismul românesc*. București, Editura Univers enciclopedic, 2005.
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului. Volumul II*. București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.
- Vrabie, Diana, *O posibilă tipologie a autenticității*. în *Philologica Jassyensia*, An I, Nr. 1-2, 2005.

DOI: 10.2478/clb-2022-0009

REPREZENTĂRI ALE MALADIVULUI LA M. BLECHER ȘI THOMAS MANN

Andreea Piloiu

Universitatea Lucian Blaga din Sibiu
andreea.piloiu@ulbsibiu.ro

Abstract

The present paper focuses on the ailments of modern man, whether we consider the physiological aspect, or whether we refer to the metaphorical, ontological dimension, and performs a comparative analysis between the work of M. Blecher and the novel The Enchanted Mountain by Thomas Mann. Illness - the overarching theme of the novels - receives numerous valences, from the most noble to the most detestable, but what remains common to these texts advanced for analysis is the existential crisis, the inner void that the characters experience acutely. The universe that both the Romanian and the German author create is permeated by the specter of death, which, without being tragically experienced, rather gives off a strange fascination, and ends up creeping into the thoughts, habits and belongings of the characters, becoming a kind of obsession that convulsively controls everyone, but which they paradoxically ignore, with just as much indifference. On a macro level, the smoldering malaise can be assimilated on the level of all mankind, as if foreshadowing the dire fate of humanity in the upcoming period.

Keywords: illness, characters, novel, Blecher, Mann

Boala și sentimentul de iminență a morții, drumul sinuos al căutării identității, angoasa existențială, peste care planează o fină dimensiune ironică sunt doar câteva dintre constantele universului ideatic care pot fi descoperite în operele lui M. Blecher și Thomas Mann. Supratemă a romanelor, boala este o experiență fundamentală care deschide sau închide numeroase perspective ontologice, o forță motrice intensă, care declanșează multiple transformări, fie că ne raportăm la înfățișarea exterioară, fie că avem în vedere resorturile lăuntrice, mecanismele interioare; ea marchează ireversibil viața personajelor, fiind legată intim de perspectiva morții. Cu toate că din punct de vedere tematic operele celor doi autori asupra cărora se concentrează lucrarea de față se apropie în mod inevitabil, modalitatea de înfățișare a bolii rămâne totuși substanțial diferită. Studiul de față își propune doar să evidențieze, într-o manieră sintetică, relația care se stabilește între doi autori aparținând unor spații culturale diferite, prin intermediul temei bolii.

Diagnosticat la vârsta de 19 ani cu tuberculoză osoasă (morbil lui Pott), Blecher va petrece câțiva ani internat în diverse sanatorii din străinătate (Berck-sur-Mer, Leysin) și din țară (Techirghiol, Brașov, București), iar în 1934 se va retrage resemnat la Roman, continuând să scrie și întreținând corespondență cu diverse personalități ale vremii (André Breton, André Gide, Martin Heidegger ș.a.). Nucleul tragic și evident principala sursă a scrierilor sale o reprezintă așadar propriul destin, transferul existenței în scriitură fiind evident. „Tot ce scriu a fost cândva viață trăită” este mărturisirea cu care debutează volumul *Vizuina luminată*, subintitulat *Jurnal de sanatoriu*. Boala, în perspectiva ilustrului scriitor, apare conjugată cu un imaginar situat la granița dintre avangardismul suprarealist și existențialism, care dezvăluie o realitate proteică, inconsistentă, elucubrantă pe alocuri, care se detașează ferm de

principiile psihologismului, căci nu mai pretinde să explice meticolos trăirile și crizele ființei, prin apelul la (hiper)luciditate, ci expune ostentativ insolitul existenței, diversitatea haotică de imagini halucinante, stranii, care scapă controlului rațional. Privind spre literatura română, de exemplu la Hortensia Papadat-Bengescu, boala constituia un motor al acțiunii, generator al conștiinței de sine, creator al interiorității, al „trupului sufletesc”, al eului interior profund, deci un mijloc de introspecție care se subordonează legilor psihologismului, în timp ce la Blecher boala presupune o epifanie pe dos, o revelație a nimicului, dezvăluind absurdul existenței. Inițial, romanul lui Blecher a fost încadrat în proza psihologică, însă critici precum Eugen Ionescu au sesizat încă de la început dislocarea imaginarului blecherian și persiflarea categoriilor aparținând prozei psihologice, afirmând ferm că „luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului [...]. M. Blecher trecând prin psihologie, prin emoție, depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției” (Ionescu 279). Aceeași viziune o regăsim și la Nicolae Balotă: „Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor [...] criza din *Întâmplări* fiind de natură ontică, nu psihologică” (Balotă 155). Astfel, (hiper)luciditatea, alături de alte strategii precum memoria involuntară, analiza psihologică și introspecția, care vizează acumularea controlului, se întorc împotriva romanului subiectiv și determină apariția unor efecte opuse, dezvăluind astfel criza paradigmei subiective, depășirea ei devenind o necesitate. Din această perspectivă, scrierile lui Blecher mimează introspecția și psihologismul, așa cum personajele mimează viul, naturalul, într-o lume sub amprenta artificialului, a vidului interior. Definite printr-o dimensiune onirică proeminentă visul fiind, de altfel, unul dintre principalele instrumente suprarealiste, romanele lui Blecher devin romane-parabolă, dar și opere metafizice, care propun o tematică

ontologică. Lumea romanelor lui M. Blecher este asaltată de o obiectualitate excesivă, care generează o atmosferă sufocantă, vizibilă în toate cele trei romane: *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), *Inimi cicatrizate* (1937), dar și în volumul apărut postum, *Vizuina luminată* (1971). Considerat o capodoperă a romanului românesc, cu o poziționare estetică controversată, *Întâmplări în irealitatea imediată* reprezintă „un roman fără subiect” (Manolescu 562), „o combinație de confesiune memorialistică, meditație existențială, poem halucinatoriu și analiză clinică pe viu, având drept anestezic arta” (Cernat 12), un roman care are în centrul său problematica definirii identității, permanenta scindare a ei într-un personaj care povestește întâmplările și un altul care contemplă și interpretează. Din această perspectivă, începutul romanului este grăitor: „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract îmi dispută convingerea cu forțe egale” (Blecher 15). Existența la Blecher este un spectacol bizar, iar această senzație de inconsistență a eului, dar și a lumii, cum vom descoperi pe parcursul romanului, pornește întotdeauna de la un fapt banal, în care mocnesc pulsiuni fantastice, abisale, stranii. Dorind cu ardoare să se elucideze pe sine – „Teribila întrebare «cine anume sunt»” (15) – naratorul reactualizează, făcând apel la narațiunea la persoana I, apropiindu-se de formula jurnalului intim, diverse întâmplări ale copilăriei și ulterior, ale adolescenței, într-o succesiune aparent firească, dar care nu oferă clarificări cu privire la propria evoluție spirituală, rămânând doar niște transcrieri ale unor senzații sau stări pe alocuri paroxistice. Lumea târgului de provincie pe care o descoperim prin ochii copilului și, mai apoi, ai adolescentului, emană o atmosferă neverosimilă, crepusculară, străzile ei invită parcă la o amortire

a simțurilor și la pierderea reperelor, dezvăluind un univers tenebros, dominat de o materialitate strivitoare, o lume așezată parcă sub o zodie nefastă. Descrierea crizelor din copilărie, respectiv a stărilor și a spațiilor „blestemate” care le declanșau ocupă un loc privilegiat, reprezentând „evadări” în „irealitatea imediată” și având o desfășurare aproximativ identică: o stare de rebeliune a obiectelor, chiar de frondă – „obiectele erau apucate de o adevărată frenezie de libertate” (20), urmată de o stare de vertij, de anestezie a simțurilor, mai apoi, revenirea bruscă la realitatea concretă și, nu în ultimul rând, senzația de zădărnici, de inutilitate a lumii și chiar „un fel de melancolie de a exista” (23). Această senzație de pustietate sufletească străbate toate romanele lui Blecher, fiind accentuată și de prevalența artificialului, a simulacriului, printr-un transfer ontologic care sugerează lipsa unor granițe între lumea oamenilor și aceea a obiectelor, așa cum demonstrează naratorul: „Între mine și lume nu există nicio despărțire. Tot ce mă înconjură mă invadează din cap până în picioare ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită” (22). Inerția obiectelor, calitatea lor stagnantă sunt privite cu ostilitate și cu suspiciune de narator, care acuză „un aer perfid de tănuire și complicitate” (21), însă când vine vorba despre panopticum sau despre cinematograful, atitudinea diferă fundamental, căci tocmai apartenența lor vădită în sfera artificialului le face autentice. Melancolia acestei lumi reprezintă boala -în stare latentă- din volumele următoare. Ea supraveghează din umbră succesiunea de întâmplări, a căror straniețe nici nu se încearcă a fi explicată, așteptând intrarea sa în scenă. Semnele bolii sunt totuși cât se poate de evidente, de la stările inefabile prevalente, la zădărnici existenței, de la disoluția identității și prizonieratul ființei la descompunerea treptată a lumii. Cu toate acestea, discursul blecherian nu devine o lamentare despre propria condiție tragică, ci uimitoare este tocmai „depășirea «temelor eului», detașarea de suferința personală” (Protopopescu 211-

212), prin care devine reprezentativ pentru o întreagă epocă. Această propensiune spre universal a operei lui Blecher îl apropie de Thomas Mann, chiar dacă în *Muntele vrăjit* ea presupune un substrat de semnificații mult mai complex. Nu în ultimul rând, tragismul lumii, sentimentul de damnare, de claustrare mai au o cauză esențială, pe care o descoperim în finalul romanului: „Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuși de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei, încât nu-și putea permite să eșarfe drept flori”, și, mai apoi, „«Viața ta a fost așa și nu altfel» [...] în fraza aceasta zace imensa nostalgie a lumii acesteia [...] În ea zace melancolia de a unic și limitat, într-o lume unică și meschin de aridă” (112-113). Este ceea ce, în termenii lui Nicolae Manolescu, se definește drept anxietatea „ipseității” și nu a alterității, cum au evidențiat critici precum Balotă. Golul existențial nu provine așadar din revelația eului ca fiind altul (*Je est un autre*), ci, depășind viziunea lui Rimbaud, apare ca urmare a neputinței eului de a nu fi decât el însuși. Neîncrederea în propriile simțuri, în realitatea înconjurătoare, în consistența obiectelor, cu alte cuvinte, scepticismul ca stare existențială predilectă constituie o atitudine comună celor doi autori, însă, dacă în romanele lui Blecher ea provine din neputința de a trasa o limită precisă între real și imaginar, după cum remarcă naratorul-personaj: „În definitiv nu există nicio diferență între persoana noastră reală și diferitele noastre personaje interioare imaginare” (47), în *Muntele vrăjit*, are sensul unei distanțări de orice dogmatism ideologic, care conduce iminent, mai devreme sau mai târziu, la blamarea și chiar extincția unei categorii sociale în favoarea unui ideal politic. Dacă Blecher mizează pe o indefinibilă teatralitate a lumii, care determină permanenta intruziune a obiectualului în intimitatea avidă a povestitorului, generând un soi de prizonierat, în viziunea lui Thomas Mann, scepticismul este conotat mai curând pozitiv, propunând respingerea extremelor

ideologice și căutarea febrilă a căii de mijloc, a echilibrului, prin apelul la ironie – „patosul căii de mijloc”-, viziune împărtășită de Ion Ianoși, în monografia dedicată lui Mann. Cel de-al doilea roman din această veritabilă „trilogie a durerii” (Băicuș 22) a lui M. Blecher, *Inimi cicatrizate*, fixează toposul sanatoriului, comun celor doi autori, însă în ceea ce privește ansamblul de semnificații care gravitează în jurul bolii, se va demonstra cu certitudine că apropierea rămân totuși formale. Recuperarea identității nu se mai face prin apelul la narațiunea autobiografică, ci prin proiecția suferinței într-un alter ego, Emanuel, expunând, de asemenea, o întregă galerie de bolnavi, toți având în comun o existență trăită în intimitatea morții și, resimțită poate mai acut, o violență pulsivă sexuală. Încorsetați în ghipsul care stabilește o barieră materială insurmontabilă și care generează o multitudine de senzații care se subordonează unui imaginar al mizeriei și al descompunerii, bolnavii de la sanatoriul din Berck își trăiesc într-o perspectivă sumbră existența, animați de dorințe pătimașe, de fantasmă și de stări convulsive. Sexualitatea maladivă, pe care o potențează în cheie psihanalitică Justin Neuman în studiul exhaustiv întocmit de Mădălina Lascu (2000) care cuprinde corespondența și receptarea critică a lui Blecher, reprezintă un strigăt febril, dar iluzoriu în fața atrocității vieții, în fața mizeriei proprii, dar și în fața morții care îi pânzește la orice pas. De altfel, exegeza critică a consemnat, pe lângă omniprezența morții, o conviețuire halucinantă între Eros și Thanatos, „a general lasciviousness” (Hirschbach 59), fie că ne raportăm la romanele lui Blecher, fie că avem în vedere *Muntele vrăjit*. Astfel, boala, iubirea și moartea sunt intrinsec legate printr-o relație de complementaritate, se implică și se influențează reciproc, idee reiterată chiar de personajul principal din *Muntele vrăjit*: „Trupul, iubirea, moartea, acestea trei nu fac decât una (570). Din această perspectivă, asocierea dintre degenerarea fizică și cea psihică devine evidentă, sexualitatea

agresivă devenind o prelungire firească a condiției malade, căci boala presupune în primul rând, dacă nu o reducere la trup, cel puțin o accentuare a funcțiilor trupești. Exemple elocvente regăsim pe parcursul întregului roman, de la condiția Clavdiei Chauchat, o figură ambivalentă ce provoacă un soi de magnetism, o fascinație toxică, în cazul căreia „boala era [...] de natură morală [...] această boală nu era cauza sau efectul dezmățului ei, ci forma o singură și aceeași substanță cu însuși dezmățul” (373), la care se adaugă reflecțiile consilierului aulic Behrens: „ftizia este nedespărțită de o anume poftă desfrânată” (120), dar și concluziile la care ajunge Hans Castorp: „Boala era forma dezmățată a vieții” (467), „formă desfrânată a materiei” (41). În egală măsură, boala produce ceea ce în psihanaliză poartă numele de „întoarcere a refulatului”; cu alte cuvinte, semnele bolii nu reprezintă altceva decât reînnoirea, readucerea la suprafață a unei iubiri neîmplinite, refulate, ilustrativ în acest sens fiind episodul în care consilierul aulic Behrens îi face radiografia lui Hans Castorp, în care descoperim în spirit psihanalitic „a direct relationship between the Hippe episode and the old calcinated spots on Hans Castorp’s lung which have hitherto gone undiscovered” (Hirschbach 81) și, mai mult decât atât, asocierea evidentă dintre noul diagnostic și pasiunea lui actuală, Clavdia Chauchat. *Inimi cicatrizate* propune o schimbare de registru, atât în ceea ce privește reflecția lumii, cât și prin luciditatea clinică cu care Emanuel, personajul principal, își studiază propriul corp și manifestările fiziologice ale bolii în general. Cu toate că se delimitează indiscutabil de volumul anterior prin obiectivarea perspectivei narative, romanul „păstrează, în mod paradoxal, aceeași subiectivitate stihială” (Băicuș 6), la care se adaugă propensiunea către zona poeticului, devenind, pe alocuri, un splendid poem în proză: „În grădină, vara se isprăvisese, verdeța suferea de o îmbolnăvire secretă și interioară [...]. Frunzele se încovoiau ușor, ca mâna unui

muribund care își strânge puțin degetele într-un spasm de durere, continuând să rămână inert” (Blecher 262). Lumea sanatoriului este una ermetică, dominată de o atmosferă cenușie, de stări difuze, vagi, printre care se strecoară imagini stupefiante și personaje memorabile, precum Zed, un fost conducător de automobile de curse, o fire impulsivă stăpânită de o frustrare ardentă, sau Quitonce, a cărui virilitate este zdrobită meschin de boală, față de care păstrează până în ultimul moment o atitudine batjocoritoare, un râs lugubru. Din acest melanj între banalitate și fantasmagoric, între empatie, chiar compasiune față de bolnavi și tendințe cabotine, umor negru, izvorăsc sentimente contradictorii, care în loc să capete o consistență și să determine nașterea unei crize existențiale, a unei fracturi identitare, sunt sublimate parcă printr-un senin abandon de sine și o sete de neant. Prin urmare, aceste simțăminte paradoxale ce se nasc în sufletul lui Emanuel, acest amestec diform de abjecție și beatitudine, nu declanșează un examen riguros al conștiinței, ci se pierd în abis, într-un univers în care, după cum mărturisește descumpănit protagonistul „s-a acumulat toată melancolia lumii” (266). Cu toate acestea, resemnarea nu presupune o anestezie a tragismului lumii, ci, dimpotrivă, o adâncire a lui, accentuând nimicnicia umană, fatalitatea destinului, neputința de a mai lupta cu acest dușman perfid și cabotin care este boala, în condițiile în care nici dragostea – nici sexualitatea – nu mai provoacă împlinire, ci se molipsește de mecanicitatea lumii, devenind o obișnuință și uneori, determinând chiar o secătuire a ființei. În acest univers închis aparent comunicării osmotice cu exteriorul, care funcționează după legi proprii, și care exhibă ca într-un muzeu (de ceară) prototipuri umane degradate, până și disperarea este înghițită de întinderea nesfârșită a dunelor de nisip. Senzația de inconsistență a lumii rămâne aceeași din *Întâmplări*: „În ce realitate mai existau dunele și lumina caldă a soarelui și Emanuel în trăsură?...” (266-267), „Trăia sau visa? În

ce anume lume, în ce anume realitate se petreceau acestea?” (143). Boala, în acest univers înțesat de imagini ale corporalității, nu presupune un traseu de înnobilitare, nici nu conduce la revelații ale unui sens mai profund al existenței, ci degajă fie o surescitare extremă, fie o nesfârșită melancolie, un doliu existențial. Astfel, perspectiva lui Emanuel asupra bolii îl apropie de Settembrini, liberalul umanist din romanul lui Thomas Mann, care își apără ideile cu o devoțiune care atinge uneori cotele absurdului, care se încrede în rațiune și în progres, în valorile Iluminismului, dar și în valențele binefăcătoare ale literaturii, în care vede limpede „unirea umanismului cu politica” (259). Morala lui Settembrini este o afirmare a principiilor vieții, ea concentrându-se în jurul omului, „măsura lucrurilor” (90), și militând pentru o perfecționare perpetuă a umanității, care să conducă la înfăptuirea armonioasei (și, în același timp, utopicei) „Republici Mondiale”, scop strict declarativ care se dovedește anacronic și ineficace. În dezbaterile înverșunate cu Leo Naphta, adversarul lui înflăcărat, Settembrini exclude categoric, nu doar condiția nobilă a celui suferind, ci, mai mult, neagă demențial chiar miezul uman al bolii: „boala nu e deloc nobilă, e bătrână și urâtă” (164), „are ceva inuman” (198). Pentru un apărător convins al principiilor umanismului care pretinde, în primul rând, dragostea de om, percepția bolii este, dacă nu surprinzătoare, chiar suspectă de-a dreptul. Thomas Mann aruncă astfel o umbră de ironie și de îndoială asupra raționamentului aparent fără cusur al italianului; Settembrini nu se dovedește a fi umanist până la capăt. În opoziție cu perspectiva lui Settembrini, descoperim cealaltă extremă prin Leo Naphta, celălalt pedagog alături de care Settembrini își dispută sufletul lui Hans Castorp. Naphta este tipul iezuitului fanatic care pune războiul în slujba omenirii și care, în numele unei idei suprapersonale, este gata să sacrifice individul, consfințind astfel crima împotriva umanității. Ființă contradictorie, stăpânită adeseori de o stare asemănătoare

delirului mistic, Naphta își expune avid crezul despre necesara vărsare de sânge în numele terorii sfinte, ca mai apoi să vorbească despre pietate, despre interiorizare și dialogul cu divinitatea, îndemnând la respingerea plăcerilor hedoniste și la alegerea unui trai modest, care se opune tocmai propriului stil de viață, care trădează luxul, prosperitatea și chiar o oarecare voluptate. Îngrijorat de înrâurirea demonică pe care o are asupra lui Hans Castorp, Settembrini îl avertizează în repetate rânduri: „Este un desfrânat! [...] toate gândurile lui sunt de natură voluptuoasă, pentru că sunt așezate sub ocrotirea morții [...] o putere îndreptată împotriva civilizației, a progresului, a muncii și vieții” (111-112). În ceea ce privește boala, ea este percepută de către Naphta drept un factor care îi redă omului demnitatea și care îl apropie într-o oarecare măsură de Dumnezeu: „Boala este perfect omenească [...], căci a fi om înseamnă a fi bolnav în adevăr, omul este prin esență bolnav și tocmai faptul că este bolnav face din el un om” (198-199). Nenumăratele dezbateri în contradictoriu dintre cei doi rivali se dovedesc zadarnice, atât prin faptul că neînțelegerile lor rămân ireconciliabile motiv pentru care se ajunge până la duel, dar și prin lipsa unei finalități didactice în ceea ce îl privește pe Hans Castorp. Cele două sisteme de gândire esențialmente diferite pe care le ilustrează Naphta și Settembrini, pe lângă faptul că demonstrează două extreme ideologice (destrămarea umanității prin instituirea terorii în scopul unor principii absolute sau situarea într-un „turn de fildeș” al intelectualității geniale, dar inoperante), sunt construite cu atâta sagacitate mai ales pentru a evidenția necesitatea depășirii lor prin conturarea/alegerea căii de mijloc. Pe lângă monismul ideologic, un alt pericol letal pentru protagonist este fascinația pentru Clavdia Chauchat. Atracția magnetică pe care ea o creează, vitalitatea, prospețimea fapturii ei amestecate cu o libertate anarhică, lipsită de convenții determină asocierea ei cu un principiu irațional, dionisiac.

Inițierea în boală, ca și în iubire reprezintă, în roman, inițieri în moarte. Settembrini sesizează impactul distructiv pe care îl degajă această ființă nonșalantă, capricioasă, reprezentantă a eternului feminin și, în egală măsură, o ipostază a femeii fatale asupra lui Hans Castorp. În capitolul de ecou goethean *Noaptea Valpurgiei*, o noapte fatidică („the fateful night”) care modifică radical și ireversibil traseul existențial al lui Hans Castorp, în ciuda avertismentului stăruitor al lui Settembrini, elevul uită repede povețele raționale ale pedagogului său și se dedă exaltat pulsionilor iraționale, instinctuale, cu alte cuvinte, supremația spiritului, rațiunea luminoasă cedează în față *umanului*, fie el misterios, chiar tenebros. Monologul lui Hans Castorp reprezintă o apologie, un imn al corpului, al organicului, al umanului înțeles în toată materialitatea lui: „iubirea este pentru el, pentru acest corp omenesc, de un interes extrem tot atât de umanitar și reprezintă o forță mult mai educativă decât întreaga pedagogie a lumii!... Oh! Fermecătoare frumusețe organică ce nu se compune nici din picătură de ulei, nici din piatră, ci din materie vie și coruptibilă, plină de taina arzătoare a vieții și a putreziciunii!” (570-571). Literatura, pictura, sculptura, demnitatea spiritului prin cultură, abstractul, antinomiile, cunoașterea morții; toate pălesc în fața umanului sublimat la cea mai elementară formă: trupul. Conflictul dintre „trăire” și „literatură”, dintre real și ideal este reeditat magistral în acest capitol de către Thomas Mann, fiind un subiect care l-a frământat îndelung prin însăși „structura antinomică a spiritului său” (Raicu 171).

În comparație cu Solange din *Inimi cicatrizate*, Clavdia Chauchat este net superioară, prin complexitatea ei și prin capacitatea de sinteză și de ridicare deasupra principiilor unilaterale reprezentate de Settembrini și de Naphta și, nu în ultimul rând, prin puterea ei de seducție și de subjugare a protagonistului. Ea se apropie, mai degrabă, de Clara din

Întâmplări în irealitatea imediată sau de Isa din *Inimi cicatrizate*, însă ceea ce rămâne totuși similar în viziunile celor doi autori este pasiunea carnală pe care eroinele o degajă, sexualitatea maladivă, cum aminteam anterior, care conduce fie la banalitate, ca în cazul lui Emanuel, fie la o aneantizare a conștiinței, a spiritului critic și, implicit, la o stare de letargie, cum va fi în cazul lui Hans Castorp. Această diminuare treptată a impulsurilor vitale care determină o stare de lasitudine și de inactivitate pe care o traversează protagonistul din *Muntele vrăjit* reprezintă un alt efect al iubirii ca forță nimicitoare, ca agent patogen. Visul revelator din capitolul „Zăpada” conotat de exegeză drept cel mai valoros în ceea ce privește crezul filozofic al lui Thomas Mann și chiar recunoscut de autor ca nucleul întregului roman exprimă tocmai ardoarea de a trăi, în ciuda conștientizării morții. Cele două lumi pe care Hans Castorp le vizualizează în vis reprezintă două principii: unul al iubirii, al vieții, al armoniei și celălalt al morții, al barbariei, al ospătului sângeros. Ele coexistă, îndemnul fiind acela al depășirii antinomiilor între apolinic și dionisiac, între frumusețe și abjecție, între iubire și moarte, în sensul unei sinteze, aceasta fiind „profesiunea de credință a lui Hans care-l aduce alături de om și umanitate, eliberarea din mlaștinile morții” (Ianoși 75). Cu toate acestea, reîntâlnirea cu Clavdia Chauchat, alături de Mynheer Peepkorn, ființă contradictorie, dar impozantă, care se asociază, de asemenea, principiului vitalității, îi răstoarnă concepțiile și dovedește, încă o dată, consecințele nefaste pe care le are iubirea asupra voinței de a trăi. În acea stare de paralizie interioară, la care se adaugă irascibilitatea generală, acel „demon periculos și bufon” (456) pe care îl intuiește Hans Castorp, el descoperă gramofonul. Privită cu suspiciune de umanistul italian, muzica determină în sufletul lui Hans aceeași fascinație thanatică pe care o degajă iubirea pentru Clavdia și corespunde cu înclinația lui către patologic și destrămare, pe care o vom

regăsi și în finalul romanului, când, trezit din starea de amortire spirituală, protagonistul se aventurează pe câmpul de luptă, fredonând entuziast un cântec despre moarte.

O ultimă, dar esențială asemănare între scrierile celor doi autori propuși spre analiză este sesizată de către Iulian Băicuș și constă în „obsesia cavernei interioare” (111). Atât *Muntele vrăjit*, cât și romanele lui Blecher, îndeosebi *Vizuina luminată*, dezvăluie călătorii spectaculoase în străfundurile propriului corp. Volumul *Vizuina luminată*, apărut postum, a determinat o revigorare, o regândire a poziției pe care o ocupă romanele blecheriene în canonul romanului românesc. La nivel stilistic și ideatic, ultima scriere a lui Blecher se apropie de *Întâmplări în irealitatea imediată*, redând același univers dominat de teatralitate, de întâmplări uluitoare și adesea absurde, sugerând în reprezentări suprarealiste bizareria existenței. În timp ce naratorul din *Vizuina luminată* se scufundă în interiorul propriului sistem circulator, dezvăluind în imagini hipnotice interioritatea fizică a corpului, Hans Castorp vizualizează inima pulsândă a vărului său, Joachim. Descoperim așadar în romanele celor doi autori o hipersensibilitate a eroilor și, în același timp, o reîntoarcere la elementar, la natură, însă dacă pentru personajul blecherian acutizarea senzorială determină o suspendare a dimensiunii spirituale, la Thomas Mann acea efervescentă interioară pe care o descoperă prin intermediul bolii coincide cu orientarea lui spre principiile vieții și retragerea de sub incidența nefastă a morții, ilustrând chiar o notă optimistă, susținută cu fervoare de autor, dar, în genere, disputată de critică. Prin urmare, comparația dintre cei doi autori se susține la nivelul imaginarului, la nivel tematic și, mai mult decât atât, prin dimensiunea universală a operelor, prin spiritul parodic și prin inserțiile ironice care diminuează tragismul ontologic, printr-o vădită dimensiune erotică, în care iubirea funcționează ca un agent paralizant, nimicitor și, nu în ultimul rând, prin călătoriile

spectaculoase în interiorul propriului trup, însă, cu toate acestea, se impun categoric și multiple distincții care vizează complexitatea problemelor de conștiință, la care se adaugă filtrul ideologic, pe care le regăsim ilustrate magistral la Thomas Mann.

Bibliografie

- Balotă, Nicolae. *De la Ion la Ioanide*. București, Editura Eminescu, 1974.
- Balotă, Nicolae. *Literatura germană*, București, EuroPress Group, 2007.
- Băicuș, Iulian. *Opera lui Max Blecher*, ebook, București, Editura Virtual, 2012.
- Biberi, Ion. *M. Blecher: Blessures guerries*, în *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, București, Editura Hasefer, 2000.
- Blecher, M. *Întâmplări în irealitatea imediată; Inimi cicatrizate*. București, Editura Corint, 2016.
- Blecher, M. *Vizuiina luminată*. București, Editura Art, 2009.
- Hirschbach, Frank Donald. *The arrow and the lyre. A study of the role of love in the works of Thomas Mann*, Springer Science+Business Media Dordrecht, ISBN 978-94-017-4776-9 (eBook), 1955.
- Ianoși, Ion. *Thomas Mann*. București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
- Ionescu, Eugen. *Război cu toată lumea*. Volumul I. București, Editura Humanitas, 1992.
- Lascu, Mădălina. *M. Blecher, mai puțin cunoscut-Corespondență și receptare critică*. București, Editura Hasefer, 2000.
- Lehnert, Herbert, Wessel, Eva. *A companion to the works of Thomas Mann*. Camden House, 2004.
- Mann, Thomas. *Muntele vrăjit*. traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO, 2013.

Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe*. București, Editura 100+1 GRAMAR, 2003.

Mundt, Hannelore. *Understanding Thomas Mann*. University of South Carolina Press, 2004.

Protopopescu, Al. *Romanul psihologic românesc*. București, Editura Eminescu, 1978.

Raicu, Lucian. *Calea de acces*. București, Editura Cartea Românească, 1982.

DOI: 10.2478/clb-2022-0010

***FOTOCROM PARADIS –
RITM ȘI TIMPI INSTINCTIVI***

Iulia Pietraru

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere
andreeaiulia.pietraru@ulbsibiu.ro

Abstract

Before her first volume of poetry was published by OhMyGod Publishing House in 2020, Deniz Otay had published poems in Steaua, Poesis International and Zona Nouă. She has also read some of her texts at various literary events in Iași, Oradea or Sibiu. Her poems draw the image of a digitized universe where people are connected by inner networks with a huge impact on life. These networks actually transcend technological boundaries, they are part of our bodies.

Keywords: separation, digital world, body, overcrowding, shades

Înainte de a debuta cu volumul *Fotocrom paradis*, (la Editura OhMyGodPoetry, 2020), Deniz Otay a mai publicat poezii în revistele „Steaua”, „Poesis Internațional” și „Zona Nouă”, dar a și citit din propriile creații la diverse evenimente literare. Poemele sale oferă imaginea unui univers pus sub semnul digitalizării, în care oamenii sunt conectați prin rețele interioare cu un impact colosal asupra vieții; aceste rețele depășesc limitele tehnologice, fac parte din corpurile noastre. O referință la unele dintre principiile postdouămiiste își face loc printre mesajele scriitorilor din ultima perioadă. După cum

spune Mihnea Bâlici, „în rândul majorității poezilor care au debutat în ultimul deceniu se pot identifica, e adevărat, similarități în tematică și în atitudine. Universul discursiv nu mai urmărește contactul direct cu realitatea crudă sau cu trăirile interioare nemediate, sfâșietoare, ci cu digitalul și științificul, domesticul și banalul, bovarismul și fantezia” (Bâlici 12).

O particularitate a poezilor din zilele noastre este, desigur, absența calofilismului sau, mai bine zis, înlocuirea acestuia cu un instrument lingvistic artificial, cu condiția de a fi o înțelegere ipotetică între scriitor și cititor; acest pact duce la o atitudine ironică, dar și patetică. *Update-ul* din cadrul exprimării afective constă în neo-calofilism, estetizare: „este exclus să vorbim despre calofilism ca trăsătură specifică literaturii postdouămiiste; direcția neo-expresionistă a poeziei douămiiste conținea elemente calofile. Cu toate acestea, estetismul are un rol diferit acum” (Bâlici 12). Cu siguranță, există și poeți care pledează în continuare pentru folosirea rimei și pentru stilul calofil, dar nu e cazul lui Deniz Otay (cu excepția câtorva versuri, care probabil rimează involuntar). Muzicalitatea poemelor sale e deosebită, realizată mai degrabă cu ajutorul expresiilor folosite și a gândurile exprimate, decât prin intermediul unei rime; ritmul impune timpi instinctivi, automatici, ce reies fără vreun efort psihic.

Fatalitatea postumană vine ca un val spulberat peste viziunea poetei, marcând un strop de speranță între cadențele inimii, între aici-acolo: „Dimineața părăsesc o locuință / care nu e a mea / și nu e plătită de mine / traversând puhoiuri dintr-o micuță groapă / din care aștept să vină dumnezeu / să mă scoată” (*Loredana*). În acest volum, există peste tot nevoia de a separa ceva; e acel ceva care stă mereu în calea libertății, echilibrului și pune întrebări, atât poetei, cât și nouă, despre sensul a tot ce e viu și vibrează acum în noi. Culorile reci – calde & închise – deschise dau efectul unei lumi desenate din lumini și umbre,

unui paradis local, care pare totuși a fi comun tuturor și de care (poate) suntem (in)conștienți.

Poemul „Punct de frontieră” deschide volumul cu o temă aproape generală întregului mesaj pe care poeta vrea să îl transmită, aceea a separării, a distanțării și chiar ruperii ființei din realitatea prea complicată: „Cineva se rupe din realitatea grea / și cineva se rupe de realitate”. Această detașare poate semnifica o salvare și un îndemn către cunoașterea de sine; dacă particulele izolate s-ar contopi din nou, materialul terestru s-ar transforma într-un ghem, iar noi am fi un tot monocrom: „Nu există decât distanțe. / Materia vie e în primul rând separare”. *Fotocrom paradis* are, după cum am anticipat, două părți, două săgeți paralele – până la un punct – îndreptate, apoi, în direcții diferite. Prima parte, intitulată „Melancolie și celebrări”, păstrează intenția de înstrăinare. Cu toate că motivele ce țin de lumea digitală sunt frecvente, iar unele expresii sunt teleportate din sfera internetului, corpul poetei e detașat și de spațiul limitat impus de acesta: „Nu mă regăsesc în informație: / să șterg mailurile, / să șterg urmele.” („O întindere tot mai mare de apă”). Pe scurt, să dispară tot ce îi apasă gândurile pentru ca ea să se poată transfera *in space*, unde oamenii umblă *din templu în templu* și percep Pământul ca pe un ecran dincolo de care se află ei, adică libertatea. Până să ajungă la o cunoaștere detaliată a propriei persoane, care probabil nici nu va fi vreodată exhaustivă, interiorul ei e plin de dezorientări: „Nediriutate îmi sunt vibrațiile / puse în practica unei demolări interioare” (*Impresionante supernove*).

O altă nevoie e cea de repaus, de liniște și regăsire între spiralele fără ieșire – „intrarea în extazul religios & peace / care e the ultimate wish în viața mea” (*Salutări, personaje*). *Uneori*, ajungi în locul în care a apărut siguranța, acolo unde te conectezi automat la fericire și bună dispoziție (acasă), dar și aici ești *bântuit de amprentă și nesigur*. *Alteori*, lumea nu mai e

conștientă de tine și nici tu nu ești conștientă de forma pe care o ai acum, ci doar de durerea din acea formă. De fapt, totul se întâmplă în afara marginilor, la periferie, ca în poemul *Conversația*, pentru ca banalul să fie vizibil și ironizat, neliniștea să capete o formă distructivă (interioară-exterioară), iar haosul din mijlocul eului / orașului / încăperii să fie dizolvat sau reorganizat: „Au ieșit la plimbare într-o seară, / au mers în afara orașului / și el a rămas acolo. [...] Ceva din interior accelerase la început, / pe parcurs revenea la ritmul obișnuit / ca de la o petrecere care e gata / dar de tine trăgeau să mai rămâi. / Când am ajuns în oraș, / dansai cu cineva pe întuneric”. Evenimentele par, în același timp, concrete și iluzorii. *Conversația* se continuă într-un moment de siguranță, în care se afirmă că viața se trăiește în afara corpului, acesta fiind doar o rezistență, o inerție.

Prima parte fascinează, este mult mai viguroasă decât cea care va urma, cu idei care, într-adevăr, copleșesc prin distingerea dintre două lumi, una amorfă și una eliberatoare; reprezintă celebrarea contrastelor date de întrebări retorice. Sunt prezente întâlniri neprevăzute, îndoieli și distrugerii inerente, inevitabile, care par banale la prima vedere, dar au o energie fantastică asupra corpului.

Partea a doua, *Spre zona liberă*, e un fel de magnet ce atrage trepidațiile exterioare în corpul ei, fiind singura materie încheată într-o configurație. Restul e alcătuit, la fel ca până acum, din compuși „neîncetat mișcători”. Un poem reprezentativ ar fi *Mood: litoral*: „În momentul ăsta / tot ce sunt / am puterea să dizolv. / Ce altceva mai însemn / decât un ansamblu prezent / la sfârșiala organelor sale, / lăsat în seama divinei materii”. Deniz Otay se îndreaptă spre zona ei liberă și reușește, totuși, să treacă de partea autobiografică a discursului liric, creând situații universale, în care s-ar putea regăsi oricine. Ce e necesar pentru a scrie? Puțin timp liber și puțină nepăsare, la fel cum spune în poemul *Condiții, necesități*. Regăsim idei cu

privire la rolul omului în societate și chiar la lipsa lui care poate fi urgent acoperită *cu umbra aglomerațiilor urbane*. Când viața lui e supraaglomerată, visează la un moment de relaxare; când câștigă puțină liniște, gândul îi e tot acolo, la supraaglomerare. E un ocol total, o digresiune. În final, e prezent un impuls spre alteritate. Într-un colectiv, ea e prezentă, dar absentă, e alta: „Cred că uneori sunt / dar nu știu cât sunt eu cu voi / și cât mă molipsesc / cu o altfel de viață” (*Glorie colectivității*).

Întregul volum este ecoul unui strigăt de adaptare la noua tendință de a trăi viața; este ecoul dat de fire fixate la o rețea vitală, iar Deniz Otay adresează o chemare în acest glob imens de trăiri ce alcătuiește mozaicul fotocromatic al undelor de energie. Ascultăm poezia din prisma acestui ecou, să vedem că noutatea nu e împotriva noastră, ci e realitatea însăși, pe care o putem schimba, dacă vrem, doar dacă spargem tiparele și acceptăm și contexte / descrieri minimaliste. Viața nu poate fi în alb-negru, e cu toate nuanțele agoniei și extazului, afirmă Denis Otay.

Bibliografie:

Bâlici, Mihnea. „Postdouămiismul: o paradigmă in progress”. *Revista Euphorion*, Nr. 4, 2017. <http://revista-euphorion.ro/postdouamiismul-o-paradigma-in-progress/>.

TRADUCERI DIN OPERA LUI LUCIAN BLAGA

Texte propuse pentru traducere:

a.

*Păreră asemenea unui
cuvânt scris de-o mână pe apă
ce - încă-naintea citirii -
în cercul de unde ne scapă*

*e orice legendă. Dar cine
trăiește pe vaste aceste
tărâmură, pe-adâncile, altfel
decât pe un prund de poveste?*

*Amară e însă amiaza
de astăzi, și nu se-ñfiripă
în larguri nici tâlc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.*

*În iarnă stă țara. Vai, unde-i
albastrul ei sfânt atribut?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut.
(Lucian Blaga, 21 Decembrie din vol. „Vârsta de fier”)*

b.

*Din clima fierbinte
a basmului, sfinte
irog inorog
c-un semn te invoc.
Din verde molatic
s-aude copita,
adânc, păduratic,
apari ca ispita.*

*Târcoale nu-mi da
și nu adăsta!
Ci ia-o-nainte
când ceasul va bate,
solie cuminte
spre vechea cetate.*

*Când intri, ia seama
la podul cu vama,
la numărul casei,
la curtea Frumoasei.
Cu sunet de soartă
lovește în poartă!*

*Atinge cu cornul
de trei ori zăvorul
ca-n rituri de leac
rămase din veac.*

*Atinge și piatra
și pragul și vatra.
Și dacă Frumoasa
îngăduie - vezi-i*

aleanul amiezii.

*Atinge-i coroana,
obrazul și geana,
năframa cu lacrimi
și perna cu patimi.
Tu las-o în schimb
privirea să-și treacă
și mâna oleacă
prin albul tău nimb.*

*C-un muget dă-mi veste
- apoi părăsește
cetatea și murii
spre pacea pădurii.*

(Lucian Blaga, Îndemn de poveste din vol. „Nebănuitele trepte”)

Limba greacă

Ana-Maria Epure

a.

Άποψη παρόμοια με μια λέξη
 γραμμένη από ένα χέρι στο νερό
 που-ακόμη-πριν διαβαστεί-στον
 κύκλο απ' τον οποίο μας ξεφεύγει,
 βρίσκεται οποιοσδήποτε μύθος. Αλλά ποιος
 ζει σ' αυτά τα απέραντα βασίλεια,
 στα βάθη, παρά στην κορύφωση της ιστορίας;
 Πικρό, όμως, είναι το μεσημέρι και δεν
 δεν υπάρχει, δε γενικές γραμμές,
 ούτε νόημα ούτε όνειρο.
 Μόνο τα φύλλα πετούν άσκοπα.
 Στον χειμώνα ζει η χώρα.
 Ποο, που να είναι το άγιο μπλε
 χαρακτηριστικό της;
 Οοοο δάσος, δώσε μου πίσω τους
 θεούς, που σου δάνεισα ;

b.

Απ' το καυτό κλίμα
 του παραμυθιού, άγιε
 μονόκερε,
 Μ' ένα σημάδι σε καλώ.
 Απ' το απαλό πράσινο
 ακούγεται η οπλή,
 βαθιά, δασωμένος,
 εμφανίζεται σαν πειρασμός.
 Μην γυρίζεις και μην περιμένεις!

Αλλά προχώρα όλο ευθεία
όταν το ρολόι χτυπήσει
ήσυχο μήνυμα
στο παλιό οχυρό.
Όταν μπεις το νου σου
στην γέφυρα των συνόρων ,
στον αριθμό του σπιτιού,
στον κήπο της Όμορφης.
Με τον ήχο της μοίρας
χτύπα την πόρτα.
Ακούμπα με το κέρατο
τρεις φορές την κλειδαριά,
όπως στις θεραπευτικές τελετουργίες
που έχουν επιβιώσει αιώνες.
Άγγιξε και την πέτρα και το
κατώφλι και την εστία.
Και αν η Όμορφη σκέφτεται
-δες την απογευματινή της μελαγχολία.
Άγγιξε της το στέμμα, το μάγουλο και
την βλεφαρίδα, το μαντήλι με τα δάκρυα
και το μαξιλάρι με τα πάθη.
Εσύ, όμως, άσε να περάσει το βλέμμα
και λίγο το χέρι
μέσα απ' το δικό σου φωτοστέφανο.
Μ' έναν βρυχηθμό ενημέρωσέ με ,
μετά φύγε απ' τον οχυρό και
πέθανε προς την ειρήνη του δάσους.

Limba slovenă

Lara Potočnik

a.

Misel kot na vodi z roko
pisana beseda, ki se nam
- še preden bi jo prebrali –
izmuzne iz kroga, v katerem

je vsaka zgodba. Kdo pa more
živeti v teh širnih globokih
svetovih drugje kot v pesku
in produ povesti, pripovedi?

A poldne danes je grenko, saj
se na obzorju ne rojeva
niti smisel, niti sanje.
Le listje brezglavo leti.

Pozimi dežela miruje. No,
kje je njen modri nebeški soprog?
Gozd, povrni spet mi bogove,
katere sem ti le posodil.
(21. december)

b.

Z znamenjem te priklicujem,
sveti enorog, samorog,
iz vrelega podnebja basni.
iz lenobnega zelenja
je slišati kopita in prikažeš se
kot skušnjava.

Nikar ne podarjaj mi vetrnic,
ne čakaj, ponesi naprej,
ko ura priganjala bo,
staremu mestu modro besedo.

Ko vstopiš, bodi pozoren
na most in zanj pristojbino,
na hiše in vrt Lepotice.
Kakor usode bobnenje
na vrata potrkaj.

Dotakni se z rogom trikrat
zapaha po obredju zdravilnem,
ki je ostalo iz časa.

Dotakni se kamna, ognjišča
in praga. Če Lepa dovoli,
zazri se v žalost njenih poldni.
Dotakni se krone, lic in trepalk,
robčka s solzami, blazine
s trpljenji, naj v zameno
občuduje in z nežno roko
pogradi belo ti grivo.

Z rezgetom mi daj znak, nato
izgini iz mesta z obzidji,
odpravi v gozdov se spokoj.
(*Klic pripovedi*)

Limba franceză

Zaharie Alin-Daniel

a.

Le mot éphémère
écrit de la main sur l'eau
qui, même avant sa lecture,
nous échappe dans le cercle ondulant

est toute légende. Mais qui vit
sur ces vastes et profondes contrées
autrement que sur un gravier
tiré des contes de fées ?

Amer est-il le midi d'aujourd'hui
et dans les larges ne s'ourdit
ni rêve ni fable.
Seules les feuilles voltigent à l'aveugle.

L'hiver enveloppe la contrée.
Hélas, mais où est son attribut bleu et sacré ?
Forêt, rends-moi mes divinités
que je t'ai prêtés.
(21 décembre)

b.

Du monde brûlant
des contes de fées
d'un signe, uni unicornesacré
je ne fais que t'invoquer.
Du vert mou, apathique
l'écho du sabot fait son apparition

à l'air profond, sauvage
tu surgis comme une tentation.

Autour de moi, ne rôde pas
ni ne t'arrête point !
Mais va tout droit
lorsque l'horloge sonnera
sage envoyé
vers l'ancienne cité.

À l'entrée, rends-toi compte
du pont douanier,
de la maison atemporelle,
de la cour de la Belle.
Au son du destin
cogne à la porte du fortin !

Au cor, trois fois
frôle le cadenas
comme aux remèdes rituels
des temps immémoriels.

Touche le rocher
le seuil et le foyer.
Et si la Belle l'assentit
regarde sa détresse du plein midi.

Effleure sa couronne,
la joue et le cil,
son fichu aux larmes
son coussin aux flammes.
Toi, laisse-la passer
son regard à plein

et sa main un brin
à travers ton nimbe opalin.

Fais-moi savoir d'un mugissement
puis quitte tout doucement
la cité et les mûriers
vers le calme de la forêt.
(Instruction de rêve)

Michel Gloire Nkolo & Livia Țușca

a.
Illusion qui ressemble à un mot
écrit par une main sur l'eau
– qu'avant même de le lire
dans le cercle des ondes l'on nous échappe –

c'est toute légende. Mais qui
vit dans ces vastes contrées,
dans les profondeurs, autrement
que sur un gravier du conte de fées?

Mais le midi d'aujourd'hui est amer
et ni sens ni rêverie
ne prends corps aux larges.
Seulement les feuilles s'envolent en gaspillage.

Le pays en hiver. Hélas, où est-il
son bleu saint attribut?
Forêt, restitue-moi les dieux,
que je t'ai donné comme emprunt.
(21 Décembre)

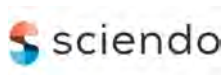
b.
Du climat chaud
du conte de fées, saint
irog inorog
avec un signe je t'invoque.
Du vert molatique,
on peut entendre le sabot,
profond, boisé,
tu apparais comme une tentation.

Ne me cherche pas
et n'attends pas !
Mais prenez-le avant
quand l'horloge sonnera,
docile messenger
vers la vieille ville.

Lorsque tu entres, fait attention
au pont où l'on a la douane,
au numéro de la maison,
à la cour de la Belle.
Avec le bruit du destin,
frappe la porte !

Touche trois fois le loquet
avec la corne
comme dans des rites de guérison
restés du passé.

Touche aussi la pierre,
le seuil et le foyer.
Et si la Belle



le permet, voyez
son chagrin du midi.

Touche sa couronne,
sa joue et ses cils,
l'écharpe avec des larmes et
l'oreille avec des souffrances.
En échange, laisse-la
pour qu'elle traverse son regard
et sa main un peu
sur ton nimbe blanc.

Avec un rugissement,
donne-moi des nouvelles –
puis quitte la ville et les murs
vers la paix de la forêt.
(Impulsion du conte)

Gherghin Maria-Adina

a.
*Avis comme un
mot écrit d'une main sur l'eau
qui - avant même la lecture -
dans le cercle d'où l'on s'échappe*

*c'est n'importe quelle légende. Mais qui
vit sur ces vastes
centrées, sur les profondeurs, autrement
que dans un gravier de conte ?*

Mais le midi est amer

*à partir d'aujourd'hui, et ça n'improvise pas
en large ni sens ni rêve.
Seules les feuilles volent en gaspillage.*

*Le pays reste en hiver. Hélas, où est
son attribut sacré et bleu ?
Forêt, rends-moi les dieux,
que je t'ai prêtés.
(21 Décembre)*

b.
*Du climat chaud
du conte de fées, sainte
lorne licorne
avec un signe je t'invoque.
Du vert mou
le sabot s'entend,
profond, boisé,
tu apparaît comme la tentation.*

*Ne m'entoure pas
et n'en rajoute pas !
Mais avance
quand l'horloge sonne,
message sage
vers l'ancienne forteresse.*

*Quand tu entre, sois attentif
au pont de la douane,
au numéro de la maison,
à la cour de la Belle.
Avec le son du destin
frappe à la porte cochère !*

*Touche avec le cor
trois fois le verrou
comme dans les rites de guérison
laissés depuis toujours.*

*Touche aussi la pierre
et le seuil et le foyer.
Et si la Belle
permet – vois-lui
la peine de midi.*

*Touche sa couronne,
sa joue et son cil,
son voile avec des larmes
et l'oreiller avec passions.
Mais en revanche laisse
que son regard passe
et un peu la main
par ton nimbe blanc.*

*Avec un rugissement donne-moi des nouvelles
- puis quitte
la forteresse et les murs sauvages
à la paix de la forêt.
(Envie de conte)*

Ivan Elena-Adelina

a.

Avis comme un mot écrit
par une main sur l'eau
qui – encore-avant la lecture
dans le cercle d'où nous échappe
c'est n'importe quelle légende. Mais qui
vive profondément ces
régions, sur les fonds différemment
que sur un gravier de conte ?
Amer est cependant le midi
d'aujourd'hui et ne se remet pas
dans les larges ni allégorie, ni rêverie.
Seulement les feuilles volent en gaspillage.
En hiver reste le pays. Hélas, où est
sa qualité sacrée bleue ?
Forêt, redonne-moi les dieux,
que je t'ai empruntés.

b.

Du climat bouillant
Du conte, saint ignore licorne
Avec un signe je t'invoque.
Du vert mou
s'entend le sabot,
profondément, boisement,
apparaît comme la tentation.
Ne me fais pas le tour et
n'attends pas !
Mais prends en face
Quand l'horloge va battre
nouvelle sage

vers la vieille cité.
Quand entre, prends le compte
au pont avec la douane
au numéro de la maison
à la cour de la Belle
avec son du destin
frappe dans la porte !

Touche avec le corne
de trois fois le verrou
comme dans les rites de remède
restés du siècle .

Touche aussi la pierre
et le seuil et l'âtre
Et si la Belle admet - Vois-lui
la souffrance du midi.
Touche - lui la couronne
la joue et le cil
le voile avec larmes
et l'oreiller avec passions
Tu, laisse-la en retour
le regard à passer et la main un peu
par ton nimbe blanc.
Avec un mugissement donne-moi une nouvelle
ensuite quitte
la cité et meurs
vers la paix de la forêt.
(Exhortation de conte)

Limba italiană***Olga Tăriță,
Rebeca Filimon***

Come l'illusione di una favella
Tracciata da una mano sul pelo dell'acqua
Ancor prima che lo sguardo possa intravederla
Evade, in cerchi migliaia si espande.

Così è ogni leggenda. Ma quale uomo vive
Nell'ignoto immenso, in questo regno,
Negli abissi più profondi, sulle rive
dove la favola ha timore di germogliare?

Amaro è adesso il meriggio
E non si fondono né senso, né sogno
In questo immensurabile spazio.
Solo foglie, invano sperperate al vento.

Avvolto è il paese da un inverno struggente
Oh, cielo, dove trovare la sua santa essenza?
Oh, selva, rendi gli dei a me, credente
Che incessantemente venerando, a te ho affidato.
(21 dicembre)

***Elena Boroș Stanciu,
Francesca Pizzinga***

Un apparire come di parola
scritta da una mano sull'acqua
che, non ancora letta,
ci sfugge nel cerchio di onde:

così è ogni leggenda. Ma chi
più vive in questi vasti
e profondi regni, oppure
sulle rive di un racconto?

Amaro è invece il boccone
di oggi, e non si insinua
a largo né il senso, né il fantasticare.
Solo foglie si sperperano nel vento.

La terra è in inverno. Ahi, dov'è
l'azzurro, suo sacro attributo?
Foreste, rendetemi gli dei,
che io vi avevo dato in pegno.
(21 Dicembre)

Limba germană

Oana Cicur

a.

Die Meinung, wie ein
auf Wasser geschriebenes Wort
das noch vor dem Lesen entflieht
ist jede Legende. Doch wer
lebt denn anders
in diesen weiten und tiefen Gebieten
als im Märchenland selbst?
Verbittert der heutige Mittag,
kein Sinn, keine Träume umher.
Nur Blätter verschwenderisch fliegen.
Im Winter das Land. Wo denn
verschwand sein heiliges Blau?
Du, Walde, gib mir die Götter zurück,
die ich dir habe geliehen.
(21. Dezember)

b.

Aus heißen Märchenzeiten
lass' ich ein Zeichen gleiten:
Zu meinen Diensten komm',
du heiliger Einhorn.
Aus weichlich-mattem Grün
vernimmt man einen Huf
so wäldern und so tief
verführerisches Bild.
Verlier die Zeit hier nicht
auch zögere hier kaum,
sondern eile voran

als braver Bote dann,
wenn laut schlaget die Uhr
zur alten Festungsburg.
Geh' rein und du bemerke
den Zoll an ferner Brücke,
die Hausnummer vor Ort,
Dornröschens Hofe dort.
Mit schicksalhafterm Ton
schlag' heftig an das Tor,
berühre mit dem Horn
dreimal den Riegeldorn,
so wie in heilig' Riten
verblieben aus Urmythen.
Den Stein bitte berühr',
den Herd und auch die Schwelle,
ihr'n Kummer du verspür'
falls Röschen es auch wolle.
Berühre ihre Krone,
die Wimper und die Wange,
ihr tränengossen Kopftuch
und sündevolles Kisschen.
Erlaube ihr ein bisschen,
den Blick und ihre Hand
durchs Nimbus sanft zu gleiten.
Gib wiehernd mir Bescheid,
verlasse dann die Burg,
die Mauern und ersuch'
den Frieden in den Wald.
(*Anregung zum Märchen*)

Limba portugheză

Jamilita Mendes David & Alexandru Bobic

a.

Ilusão quer dizer, uma
palavra escrita por uma mão na água
que mesmo antes de ser lida
no círculo de onde foge

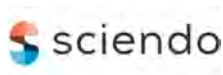
É qualquer lenda. Mas quem
mora neste reino gigante,
nas profundezas, de outra maneira
do que num leito de conto de fadas?

Amarga é, porém, a tarde
de hoje, e não se forma
nas larguras nem papo, nem sonho.
Só as folhas que voam em desperdício.

No inverno fica o país. Mas, cadê
o seu santo atributo azul ?
Floresta, me dê de volta os deuses,
que eu te emprestei.
(21 de Dezembro)

b.

Do clima quente
da história, santo
unicórnio
com um signo te chamo.
do verde suave
se ouve o casco,



profundo, florestal,
apareces como uma tentação.

Não me persigas
e não fiques perto!
Mas vá em frente
quando o relógio bater,
mensageiro calmo,
em direção à velha cidadela.

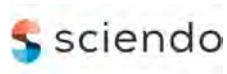
Quando entrares, lembre-se
na ponte da alfandegária,
no número da casa,
no quintal da Linda.
Ouvirás som do destino
a bater na porta!

Toca com os chifres
três vezes a fechadura
como nos rituais de cura
herdados dos séculos.

Toca também a pedra
e o degrau da porta, e a chaminé.
e se a Linda
deixar - veja
o anseio da tarde.

Toca a coroa dela,
o rosto e o cílio,
o lenço com lágrimas
e o travesseiro com suplícios.
No retorno, deixa-la

Caietele *Lucian Blaga*
Vol. XXIII 2022



olhar e talvez
tocar um pouco
a sua aura branca.

Com um mugido me dê notícias
- depois vai embora
da cidadela e dos muros
Para a paz da floresta.
(Impulso de história)

Limba engleză*Arazmuhammet Atayev & Mirela-Larisa Rof*

a.

An illusion similar
to a word handwritten on water
which – even before being read –
it slips away into the circle of water waves

is any legend. But who
is dwelling on these vast
realms, on the deep ones, in a way other
than on story gravel?

Yet bitter is the afternoon
of today, and nothing takes shape
in depths: neither meaning, nor dream.
Only the leaves are blowing into waste.

In winter the country is staying. Alas, where's
its scared blue symbol?
Oh, forest, give me back the gods,
Whom I have lent you.
(*21st of December*)

b.

From the warm atmosphere
of the fairy tale, sacred
unicorn
with a symbol I invoke you.
From the soft green

it can be heard the hoof,
deep, wild,
you appear as a temptation.

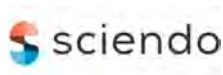
Don't stalk me
and don't stay!
But go straight,
when the clock strikes,
obedient messenger
to the ancient fortress.

When you enter, beware of
the bridge with customs,
to the house number,
at the Beautiful's yard.
With the sound of fate
knock on the gate!

Touch with the horn
three times the latch
as in cure rites
kept from the ancient times.

Also, touch the stone,
the threshold and the hearth.
And if the Beautiful
allows - see her
melancholy of the noonday.

Touch her crown,
her cheek and eyelash,
her handkerchief with tears
and pillow with passions.



Leave her instead
 to pass her look
 and also her hand a little
 through your white halo.

With a roaring noise give me news
 - then leave
 the fortress and the walls
 to the peace of the forest.
 (*Urge of story*)

Trifan Alexandra

a.
 The semblance of a word
 hand-printed on water
 that, even before being read,
 in the circle it slips away from us –

that is every legend. But who
 lives on so vast these realms,
 on those deep, differently
 than on fairytale shingle shores?

Painful is today's noon
 and no interpretation, nor reverie
 builds up far into sea.
 Just leaves floating disorderly.

Winter throughout the country. Oh,
 where's its holy blue attribute?
 Forest, return the gods

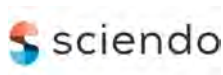
that I lent to you.
(*December 21*)

b.
From the hot climate
of tales, beloved
holy unicorn,
with a cue, I invoke you.
From within the pale green
your hoof one can hear
untamed and deep,
like temptation you appear.

Don't prowl around me
and do not dally!
But go ahead
when the clock strikes,
with your peaceful quest
in the old fortress.

When you enter, you mind
the bridge with the toll,
the house number,
the Beauty's garden.
Sounding like fate,
knock on the gate!

With your horn knock
three times on the lock,
as in healing practices
left from our ancestors.



And touch the stone,
 the hearth and threshold.
 And if the Beauty
 shall allow it, see
 her midday melancholy.

Touch her head wreath,
 eyelash and cheek,
 her tear-filled kerchief,
 and her pillow of grief.
 Allow her, in return,
 her eyes to lay
 and hand briefly
 on your white aura.

Let me know with a neigh
 - and then go away
 from the brambles and fortress
 to the forest's quietness.
 (*Tale urge*)

Laura Ardeleanu

b.
 From the legend's climate,
 Oh, sacred unicorn,
 With a sign, I invoke thee.
 From the sluggish green,
 your hoof is heard,
 deeply, wildly (lit. forestly*).
 You appear like a lure.

Don't lurk around me, nor wait.
Go on to the old fort instead,
when the clock strikes,
Oh, wise herald.

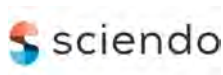
When you get in,
keep in mind
the bridge with the customs,
the number of the house,
and the Beauty's courtyard.
With a sound of fate,
hit the gate.

With your horn, touch,
three times, the latch,
as in healing rituals
passed down to us
since times past.

Touch the stone too,
the doorsill, and the hearth.
And, if the Beauty allows it,
Witness her afternoon pining.

Touch her crown, cheeks and eyelashes,
Her tear-soaked handkerchief,
And her passion-filled pillow.
In exchange, let her look
and pass her hand a little
through your white halo.

With a roar, send me tidings,
then leave the fort and its walls



for the peace of the forest.
(Story Incentive)

Claudiu Lungu

a.
 Illusion like a
 word written by a hand on the water
 which – even before the reading –
 in the circle whence evades.

is every legend. But who
 lives on these ample
 realms, in the depths, otherwise
 than on a fairy-tale pebble?

But bitter is today's
 noon, and in vastness
 neither sense, nor dreaming takes shape.
 Only the leaves fly in waste.

The country's in winter. Alas, where's
 her blue holy virtue?
 Forrest, restore my gods,
 which I have lent you.
(December 21)

a.
 From the hot clime
 of the tale, devine
 yorn unicorn
 with a signfor you I summon.

The hoof sounds softly
from the green,
Deeply, forestially
You appear – a lure seen.

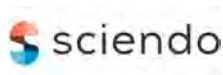
Don't mess with me
and do not wait!
For take the lead
when the clock is to tick,
dutiful to foretell
to the old citadel.

When you enter, pay attention
to the bridge with the customs,
at the house's number,
and at the Beauty's courtyard.
With a sound of fate
knock at the gate!

With the horn you touch
three times the latch
as in rites of healing
left everlasting.

Also touch the stone
and the threshold and the home.
And if the Beauty
allows it, see her
noon's hunger.

Touch her hair,
her cheek and eyelash,
her kerchief with tears



and pillow with sufferings.
 Instead you let her
 pass her stare
 and slightly her hand
 through your halo of pure.

With a roar let me know
 -then leave, oh,
 he fortress and die
 for the forest's sunity.
 (*Fairytale Urge*)

Diaconu Denis-Alin-Florin

a.
 A thought similar to
 a word written on water by hand
 which - even before reading -
 in the circle where it used to stand

is any legend. But who
 lives on these outspread
 realms, deep down, otherwise
 than on a fantasy seabed?

.
 Yet irksome this noon seem
 and the briny deep supply
 neither meaning nor dream.
 Only leaves wastefully fly.

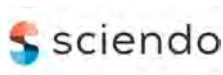
In winter the country is locked. Oh,
 where's her atributte, holy and blue?

Forest, give me back the gods,
whom I have lent you.
(21st December)

b.
Holy Ucorn Unicorn,
in hot climate born,
I summon on you
from the tale persue.
I can hear your caffin
from the flabby green,
as a temptation appear
be wilder and deeper.

Do not circle me,
don't wait, but flee!
When the clock strikes,
Keep your path precise
to the old stronghold,
my messenger enrolled.

As there you enter,
the bridge is to remember.
regard the Beauty's yard,
the adress bear in mind.
By the sound of fate
blow that gate.
With your horn touch
three times the latch
like a rite for recovery
dating back a century.



Touch the house's base
the stone and fireplace.
And if you're allowed
by the Beauty again
observe her noon pain.

Touch her crown in brief,
her lashes and cheeks,
the pillow filled with tears
and the grieved kerchief.
Let the Beauty in return
feel by hand and learn,
for a while to know
your white bright halo.

Tell me by your roar
when you are done
– the fortress then leave
for the woods' relief.
(Mythical urge)

Chirițoiu Ionela Gabriela

a.

An illusion like a word
written on water by a hand
which-even before reading-
from the circle is evading

is any legend. But who
lives on these vast,

deep realms, otherwise
than on a fairy tale gravel?

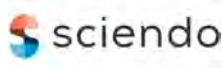
However, the noon is bitter today
and no dream, nor hidden meaning
is conceived on waters.
Only the leaves fly in disorder.

The realm halts in winter. Alas,
where has its holy, blue symbol gone?
Forest, restore me the Gods I lent to you!
(*The 21st of December*)

b.
Out of the hot clime
of the fairytale,
holy unicorn,
with a sign I invoke you.
Out of quiet woods
your hoof is heard;
deep, sylvan,
you appear in temptation.

Don't go around
and don't linger!
When the clock strikes the hour,
good herald,
pave the way
towards the old fortress.

Upon entering, behold
the customs bridge,
the house's number,



my beloved's court.
With sound of fate
strike the gate!

Touch with your horn
three times the latch
as in healing rites
from ancient times.

Touch also the stone,
the threshold, the hearth.
Should the Beauty allow you-
behold her zenith's sorrow.

Touch her crown,
her cheek and her eyelash,
the kerchief full of tears,
the pillow full of sorrow.
In return, allow
her gaze and her hand
to swiftly pass
through your halo.

Send word for me with a roar-
then leave the walls
and the fortress for
the peace of the forest.
(A Fairy Tale Urge)

Elena-Andreea Bărbulescu

a.

A viewpoint that is like
any world written by a hand on water
that - even before being read -
escapes any ripple that contains a legend.

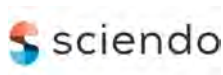
But who lives on these vast, abysmal lands?
Who lives there
any other way than on
a fairytale realm?

However, the noonday is bitter
just nowadays, and it's not allowed
nor essence, nor dreaminess.
Just the leaves are meaningless flying.

The country is frozen in place. Alas,
Where's its holy blueness?
You, Forest, just give me the deities
which I have lent you.
(*The 21st of December*)

b.

By giving a sign
to you, you holy
uni unicorn
I invoke you.
From the fiery weather
of the fairy tale.
From the tender grass
the hoof is heard -
deep and forested,
you appear to be tempted.



Don't go around
and do not stay down!
But go onwards
to the old fortress,
dutiful envoy,
when the time comes.
When you enter, take notice
at the customs bridge,
at the house number,
at Beauty's yard.
be sure as fate
knock at the gate!
Touch with the horn
three times the latch
as in healing rites
from the ancient past.
Also touch the stone,
the threshold and the dorm.
And if the Beauty will admit
gaze at the wistful evening.
Touch her tiara,
her eyelash and cheek,
her veil filled with tears
and the pillow of passions.
Leave her, in return,
her gaze to surpass you
and let her fondle
your white halo.
Notify me with a roar
- then depart from
the fortress, then breathe your last
let the wood be a harmonious spot.
(Fairy-tale persuasion)

Limba Tamilă Laura Ardeleanu

கதை நிலையிலிருந்து
திரு கொம்பு குதிரையே
சைகை காட்டி
உன்னை கூப்பிடுகிறேன்.
மந்தப் பசுமையிலிருந்து
உன் குளம்பை,
ஆழ்ந்து, வனமாக,
கேட்கபடுகிறேன்.
ஆசைப் போல தொன்றுகிறாய்.

என்னை சுற்று நடக்காதே,
இருக்காதே,
ஆனால் பழையக் கோட்டைக்கு,
நல்ல மணிக்கு,
ஞானமான தூதே,
போ.

நீ உள்ளே போகும் போது,
சங்கம் உண்ட பாலத்தையும்
வீட்டின் எண்ணையும்,
அழகான பெணின் முற்றத்தையும்
யோசி.
விதியின் ஓலியாக
கதவை அடி.

முற்காலம் முதல் நமக்கு வந்த
குணச் சடங்கை மாதிரி
உன் கொம்பால் மூமுறை
தாழ்ப்பாளை தொடு.
கல்லையும், வாயிலையும்,
அடுப்பையும் தொடு.

அழகான பெண் உடன்பட்டால்,
அவள் பிற்பகல் ஏங்குதலை
பார்.

அவள் முடியையும், கணிமையையும், கன்னத்தையும்,
அவள் கண்ணீரான கைக்குட்டையையும்,
அவள் உணர்ச்சியான தலையணையையும்
தொடு.

ஆனால் அவள்
உன் வெள்ளை ஒளிவட்டத்து வழியாக
கையும் நுழைக்க பார்க்கலாம்.

உரக்க செய்திகள் அனுப்பு
பிறகு,
காட்டின் அமைதிக்கு
கொட்டையை சுவரை விட்டு வெளியேறு.

நிளைப்பு, படித்தலுக்கு பிறகும்
வட்டமான நீர் அலைக்குள் ஒழிகிற
நீர் மேல் கையால் எழுதிய சொல் போல
எல்லாக்கதைகள்.

இன்னும் இன்று பிற்பகல் கசப்பான.
பொருள் அல்லது கனவு எல்லாம்
ஆழவிலிருந்து பிறக்கவில்லை.
இலைகள் மட்டும் கழிவில் ஊதுகின்றன.

கிளிர் காலத்தில் நாடு எஞ்சுகிறது.
வருத்தமாக. அதன் நீல சின்னம் எங்கே?

காதே, உனக்கு கடன் கொடுத்த
என் கடவுட்களை மீண்டும் கொண்டு வா.

Limba ebraică

Efi Magaziner & Ionela-Claudia Popescu

a.

נקודת מבט אחת
כתובה ביד אחת על גבי המים.
מה, אפילו לפני הקריאה -
במעגל שממנו אנו בורחים.
זו אגדה כלשהי.

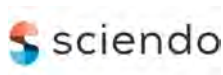
אבל מי באמת,
חי על אדמות נרחבות כאלה
בעמקים אחרת,
אם לא בסיפורי אגדה?

אמצע היום הוא מר,
היום, וזה לא פורח.
בגדול אין משמעות ולא חלום,
רק העלים עפים לשום מקום.

בחורף הארץ עומדת, וואי, איפה
כל הכחול שלה עם הייחודיות הקדושה?
יער, תחזיר לי את האלים.
את אלה שנתתי לך.

b.

מהאקלים החם
של האגדה, קדוש
חד קרן
עם שלט אני קורא לך.
ירוק בהיר



נשמעת פרסה,
עמוק, מיוער
נראה שאתה מתפתה.

תפסיק לרגל אחריי
אל תחכה!
ותמשיך קדימה
כשהשעון מתקתק,
שגריר טוב
אל עבר המבצר הישן.

כשאתה נכנס, שים לב
לגשר המכס,
למספר הבית,
לחצר של היפה,
עם קול הגורל
תדפוק על השער!

הקש עם הקרן שלך
שלוש פעמים עם המנעול
כמו בטקסי ריפוי
שנשאר מחוץ למאה.

גע באבן גם,
ואת הסף ואת האח.
ואם היופי
מאפשר לך לראות,
הכאב של אמצע היום נעלם.

גע בכתר שלה,
הלחי וריסים,
הדמעה מוכתמת
וכרית עם תשוקות.

אתה עוזב אותה שם
מביט בעינייה החולפות,
ומעט היד שלה,
דרך ההילה הלבנה שלך.

בשאגה תן לי חדשות,
ואז תעזוב
המבצר והחומות,
לעבר השלום של היער.
(סיפור סיפורים -)

Limba turcã

Canan Nur Savranlar

a.

Fikir, bir elin suya yazdığı
bir kelime gibidir
okumadan önce bile
kaçtığımız çemberde

herhangi bir efsanedir. Ama kim
yaşıyor bu uçsuz bucaksız
alemlerde, derinliklerde
bir peri masalından başka?

Ama acı bu öğleden sonra,
ve yükselmez açık denizlerde
ne bir his ne de bir düş.
Yalnızca savrulur yapraklar ziyan içinde.

Kışın kalan topraktır. Ah nerede
onun mavi aziz şefkati?
Orman, bana geri ver o tanrıları,
sana ödünç verdiğim.
(21 Aralık,)

b.

Masalların
sıcak ikliminden, kutsal
tek boynuzlu at
bir işaretle seni çağırıyorum.
Mülayim yeşilden

çifteler duyulur,
derin, ormanlık,
cazibeli görünüyorsun.

Dolaşma etrafımda
durma da!
Yine de saati gelip çatmadan,
iyi bir mesaj götürüver
eski kente.

Girdiğinde dikkat et
gümrük köprüsüne,
Frumoasa'nın bahçesindeki
ev numarasına,
kaderin sesiyle
vur kapıya!

Dokunur boynuzuyla,
üç kere kapı sürgüsüne
asırlardır süren
şifa ayinlerindeki gibi.

Dokunur hem taşa,
hem kapı eşiğine hem ateşe.
Ve eğer Frumoasa
izin verirse görürsün
öğlenin geçidini.
Dokun tacına,
yanağına ve kirpiklerine,
gözyaşlarıyla başörtüsüne
ve ıstırapla minderine.
Bırak geçsin bakışları,
ve eli yavaşça

halenin içinden

Bir kükreme ile bana haber ver
sonra terk et
kenti ve öl
ormanın huzurunda.
(*Hikayenin Dürtüsü*)

Nur Efşan Akpınar

Bir fikir gibiydi
bir elle suyun üzerine yazılan kelime
okumadan önce
kaçtığımız çemberde duruyor hala.
Bu herhangi bir efsane. Ama kim bu uçsuz bucaksız diyarlarda,
bir peri masalı dışındaki
derinliklerde yaşar ki?
Ama bugün öğleden sonra, acı çekmek,
açık denizlere dalmak ve hayal kurmak yok.
Sadece yapraklar bir çöp gibi uçacak.
Kış geldi ülkeye. Ah, nerede?
Onun kutsal mavi rengi gitti mi ?
Ey orman, sana o zaman ödünç verdiğim
tanrıları bana geri ver.

Masallar diyarından
tek boynuzlu kutsal at
seni çağırıyorum bir işaretle.
Soluk yeşil rengin içinden
ayak seslerini duyuyorsun,
Ormanın derinliklerinden
Sanki bir günaha gelir gibi geliyorsun.

Peşimden gelme,
 Ve bekleme de!
 Yoluna devam et,
 Saat ne zaman çalarsa,
 Eski kaleye git,
 Yavaşça.
 Ama girerken not al
 gümrük köprüsünde,
 ev numarasını,
 güzel kızın bahçesinde
 kaderin sesini dinle
 ve kapıyı çal!
 Kornaya dokun,
 Ve üç kez kilitle,
 Geçmişten kalan
 Eski ritüeller gibi.
 eğer güzel kız izin verirse
 Eşik ve fırının taşına dokun
 kalbin kırık
 - ama yine de kendine iyi bak

tacına dokun,
 Yanağı, kirpikleri,
 ve eşarbı gözyaşlarıyla doluydu
 Yastığı da acıyla dolu.
 Seni kontrol etmesine izin ver
 Beyaz halenin içinde
 Onun eli gözüktüyor.
 Bana haber ver ve öylece git
 - O zaman kaleyi ve ağaçlarımı terk et
 Böylece huzura kavuşacak orman.

Limba sârbă

Aleksandar Gajić

a.

Značenje jedne reči
po vodi rukom ispisane,
i dalje nepročitane - iznova od nas beži

svakojaka je legenda. Ali onom ko
živi nad ovim područjima
ogromnim, dubinama, inače
je drukčije nego na tlu priče.

Gorko je i dalje podne današnje i ne prolazi
ni u čemu, ni sebi,
ni u snu.
Samo lišće igra se po vazduhu.

Zima, avaj, nepomične zemlje
gde li su svete i plave, lepote njene?
Šumo, vrati mi bogove
što odavno ti ostavih ja pozajmljene.

Limba ucraineană

Patrisia Preotescu

a.

Думка подібна одного слова
Написаного рукою по воді,
Яке-до початку його прочитання -
Рятує нас у хвильовому колі.

Це будь яка легенда. Але хто
Живе на цих просторах
Пустоти , інакше ніж,
По ненадійній казковій дорозі?

Гіркий, полудень сьогодні
І не може злетіти
Ні в піднебессі, ні у сні
І літають тільки листя десь.

Зима наступила в країні. Ой де
Її синій святий атрибут?
Лісе, поверни мені богів
Яких я тобі запозичив.
(21 грудня)

b.

З гарячого клімату сказки
Святий єдиноріг
Зі знаком я закликаю вас.
З м'якої зеленої трави
Чути копито,

З глибини, по-лісному
З'являєшся як випробування.

Не давай мені – ходити навкруги
І не чекай мене!
Та йди вперед
Слухняне місіє
Коли прийде час
До старої фортеці.

Коли зайдеш, зверни увагу
На митний міст,
На номер будинку,
На двір Красуні
І зі звуком долі
Постучи в ворота!

Постучи три рази рогом
Об ворота,
Як у ритуальному зіллі
Залишені віками.

Доторкнись і до каменя
І до порогу, і до каміну.
І якщо Красуня
Дозволить – подивись її
Полуденний душевний біль.

Доторкнись до її корони
До її лиця і вії,
Хустки з сльозами
І подушки з тугами.
І залиш її в замін

Щоб її погляд, руки ,
Проходили через твій білий німб.

Гучним криком дай мені звістку,
І тоді покинь
Місто і фортецю,
До лісового затишку.
(Потяг до розповіді з збірки: «несподівані кроки»)

Cătălin Șcerbăniuc

а.
Думка подібна одного слова
Написаного рукою по воді,
Яке-до початку його прочитання -
Рятує нас у хвильовому колі.

Це будь яка легенда. Але хто
Живе на цих просторах
Пустоти , інакше ніж,
По ненадійній казковій дорозі?

Гіркий, полудень сьогодні
І не може злетіти
Ні в піднебессі, ні у сні
І літають тільки листя десь.

Зима наступила в країні. Ой де
Її синій святий атрибут?
Лісе, поверни мені богів
Яких я тобі запозичив.
(21 грудня)

б.
З горячого клімату сказки
Святий єдиноріг
Зі знаком я закликаю вас.
З м'якої зеленої трави
Чути копито,
З глибини, по-лісному
З'являєшся як випробування.

Не давай мені – ходити навкруги
І не чекай мене!
Та йди вперед
Слухняне місіє
Коли прийде час
До старої фортеці.

Коли зайдеш, зверни увагу
На митний міст,
На номер будинку,
На двір Красуні
І зі звуком долі
Постучи в ворота!

Постучи три рази рогом
Об ворота,
Як у ритуальному зіллі
Залишені віками.

Доторкнись і до каменя
І до порогу, і до каміну.
І якщо Красуня
Дозволить – подивись її
Полуденний душевний біль.

Доторкнись до її корони
До її лица і вії,
Хустки з сльозами
І подушки з тугами.
І залиш її в замін
Щоб її погляд, руки ,
Проходили через твій білий німб.

Гучним криком дай мені звістку,
І тоді покинь
Місто і фортецю,
До лісового затишку.
(Потяг до розповіді з збірки: «несподівані кроки»)